

A dog is sitting on a set of concrete steps. The dog is looking towards the right of the frame. The background is a plain wall.

POR UMA HISTÓRIA DA ARTE DOS SONHOS

**DJANIRA,
LEONORA
CARRINGTON
E HILMA AF KLINT**



andrey parmigiani

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES, DESIGN E MODA – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

ANDREY PARMIGIANI DA SILVA

**POR UMA HISTÓRIA DA ARTE DOS SONHOS:
DJANIRA, LEONORA CARRINGTON E HILMA AF KLINT**

FLORIANÓPOLIS

2023

ANDREY PARMIGIANI DA SILVA

**POR UMA HISTÓRIA DA ARTE DOS SONHOS:
DJANIRA, LEONORA CARRINGTON E HILMA AF KLINT**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Centro de Artes, Design e Moda (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Orientadora: Profa. Dra. Luana Maribele Wedekin

Coorientadora: Profa. Dra. Rosângela Miranda Cherem

FLORIANÓPOLIS

2023

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Universitária Udesc,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Parmigiani, Andrey

Por uma história da arte dos sonhos : Djanira, Leonora Carrington e Hilma af Klint / Andrey Parmigiani. -- 2023.
250 p.

Orientadora: Luana Maribele Wedekin

Coorientador: Rosângela Miranda Cherem

Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2023.

1. História da arte. 2. Djanira. 3. Leonora Carrington. 4. Hilma af Klint. 5. Sonhos. I. Maribele Wedekin, Luana. II. Miranda Cherem, Rosângela. III. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. IV. Título.

ANDREY PARMIGIANI DA SILVA

POR UMA HISTÓRIA DA ARTE DOS SONHOS:

DJANIRA, LEONORA CARRINGTON E HILMA AF KLINT

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Centro de Artes, Design e Moda (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Orientadora: Profa. Dra. Luana Maribele Wedekin.

Coorientadora: Profa. Dra. Rosângela Miranda Cherem

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: _____
Profa Dra. Luana Maribele Wedekin (UDESC)

Membro (interno): _____
Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf (UDESC)

Membro(externo): _____
Profa. Dra. Luciana Knabben (UNIVALI)

Membro Suplente (interno): _____
Profa. Dra. Leticia Cardoso (UDESC)

Membro Suplente (externo): _____
Prof. Dr. Rodrigo Montandon Born (UFRN)

Florianópolis, 17 de julho de 2023.

*Esta dissertação é dedicada à memória
do meu avô Hélio Machado Pereira,
que infelizmente faleceu aproximadamente
um mês e meio antes de sua conclusão.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Profa Dra. Luana Maribele Wedekin (UDESC) que topou essa empreitada desde o início, e em especial a minha professora coorientadora Profa Dra. Rosângela Miranda Cherem por me acompanhar desde o primeiro semestre da graduação em artes visuais 2019 até o final deste mestrado, por toda sua generosidade, dedicação e contribuições dentro e fora de sala de aula.

Agradeço também, às professoras Profa Dra. Luciana Knabben e Profa Dra. Raquel Stolf por terem aceitado fazer parte da banca, assim como a Profa Dra. Letícia Cardoso e o Prof. Dr. Rodrigo Born por se disporem a ser membros suplentes. Às professoras Profa Dra. Alice Viana Bononi e Profa Dra. Valeska Bernardo, pelos valiosos conselhos feitos durante a qualificação.

De coração, expresso meu sincero agradecimento aos amigos Gabriel de Paula Bonfim, Rainara Sofia dos Anjos, Alisson Moraes, Amanda Medeiros e Ana Carolina Martins por todo carinho, apoio e acolhimento ao longo dos últimos dois anos. Também gostaria de estender minha gratidão a todos meus queridos amigos da UDESC, cujos nomes eu gostaria de mencionar individualmente, mas que por serem tantos faltaria papel.

Quero expressar minha gratidão também à minha família pela paciência e confiança nos caminhos que escolhi. Sem o apoio deles, este mestrado jamais seria possível.

E agradeço à UDESC, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a CAPES pela oportunidade e pela bolsa que me possibilitou dedicação integral à pesquisa.

Mas o que seria loucura, recusar a realidade ou pactuar com ela?
Lygia Fagundes Telles. *Um coração ardente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012



Me, I have a dream to finish

Bois ton café.
Dirigido por Éric Rohmer. França, 1986

RESUMO

A presente dissertação problematiza como elaborar uma história da arte dos sonhos a partir de uma coleção de obras das artistas Djanira, Leonora Carrington e Hilma af Klint. A pesquisa objetiva reunir estas artistas tão díspares à primeira vista, para encontrar semelhanças e diferenças entre suas obras considerando suas diferentes possibilidades oníricas. A metodologia deste trabalho partiu da compreensão do sonho de Sigmund Freud, existências mínimas de David Lapoujade, soberania de Georges Didi-Huberman e bolsa ficção de Ursula Le Guin. A análise das obras envolve uma descrição detalhada das imagens e a teoria e história da arte comparecem para ampliar um horizonte crítico e conceitual. O conteúdo é dividido em três capítulos de dimensões oníricas, que são subdivididos entre problemáticas de cada artista. No primeiro capítulo são abordadas as obras que manifestam conteúdos vividos durante o estado de vigília, intencionando compreender a pesquisa de cada artista. O segundo capítulo, trata-se de pensar os pesadelos das artistas, a partir das obras que evidenciam as dificuldades que enfrentaram em suas trajetórias (dores, medos, tragédias). O terceiro capítulo refere-se a premonições, em que a seleção de obras evidenciam a sensibilidade das artistas para questões que hoje são problemas vividos no contemporâneo. No último capítulo as constatações são esclarecidas em uma reunião dos conteúdos abordados, evidenciando quais são as semelhanças e peculiaridades de cada uma das três artistas e seus desdobramentos.

Palavras-chave: História da arte; Djanira; Leonora Carrington; Hilma af Klint, Sonhos.

ABSTRACT

This dissertation problematizes how to create a history of the art of dreams based on a collection of works by the artists Djanira, Leonora Carrington, and Hilma af Klint. The research aims to bring together these seemingly disparate artists in order to find similarities and differences in their works, considering their different possibilities of the dream. The methodology of this work was based on the understanding of Sigmund Freud's dream, David Lapoujade's minimal existences, Georges Didi-Huberman's sovereignty, and Ursula Le Guin's fiction scholarship. The analysis of the artworks involves a detailed description of the images, and art theory and history contribute to expanding a critical and conceptual horizon. The content is divided into three chapters of dreamlike dimensions, which are further subdivided into the problematic aspects of each artist. The first chapter addresses the works that manifest contents experienced during the waking state, with the intention of understanding each artist's research. The second chapter focuses on exploring the nightmares of the artists, based on works that highlight the difficulties they faced in their trajectories (pain, fears, tragedies). The third chapter refers to premonitions, where the selection of artworks highlights the artists' sensitivity to issues that are currently experienced as problems in contemporary times. In the final chapter, the findings are clarified through a synthesis of the discussed content, highlighting the similarities and peculiarities of each of the three artists and their developments.

Keywords: Art History; Djanira; Leonora Carrington; Hilma af Klint, Sonhos.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Djanira da Motta e Silva. Interior de cozinha (Pensão Mauá). 1942.....	31
Figura 2: Djanira da Motta e Silva. Parque de diversões. 1943.....	32
Figura 3: Página do Catálogo da exposição Djanira: Painting of Brazil and New York, New School for Social Research Galleries, Nova York, Estados Unidos, abr. 1946.....	34
Figura 4: Djanira da Motta e Silva. Autorretrato. 1944	35
Figura 5: Djanira da Motta e Silva. Patinadores. 1945.....	39
Figura 6: Djanira da Motta e Silva. Engenho de Farinha. 1965.....	42
Figura 7: Djanira da Motta e Silva. Trabalhadores de cal. 1974.....	44
Figura 8: Djanira da Motta e Silva. Mineiros de carvão, Santa Catarina. 1974.....	45
Figura 9: Leonora Carrington. Animals of a Different Planit. 1927.....	48
Figura 10: Leonora Carrington. Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse). 1937-1938.....	51
Figura 11: Leonora Carrington. Still Life with Creature. 1935.....	54
Figura 12: Leonora Carrington. Portrait of Max Ernst. 1939.....	58
Figura 13: Não consta. O Eremita. Edith Waite. (Baralho de Rider–Waite Tarot).....	59
Figura 14: Leonora Carrington. The horses of lord Candlestick. 1938.....	61
Figura 15: Leonora Carrington. Tuesday, 1987. Litogravura, 52,4 x 81 cm.....	66
Figura 16: Leonora Carrington. Chiki, ton pays (Chiki, Your Country), 1944....	69
Figura 17: Leonora Carrington. The Giantess also known as The Guardian of the Egg. 1947.....	72
Figura 18: Leonora Carrington. The Magical World of the Maya, 1963.....	76
Figura 19: Leonora Carrington. La Inventora del Atole. 2010.....	80
Figura 20: Hilma af Klint. Paisagem costeira, 1899.....	83

Figura 21: Hilma af Klint. Nu masculino, 1882.....	88
Figura 22: Hilma af Klint. Andromeda by the sea, 1887.....	89
Figura 23: Hilma af Klint. Noite de verão em Öland, ou Summer Landscape, 1888.....	91
Figura 24: Hilma af Klints. Desenho automático por De Fem. 27 de março de 1897.....	93
Figura 25: Hilma af Klint. Cress, 1890.....	95
Figura 26: Hilma af Klint e Anna Cassel. Cirurgia Odontológica para um Cavalo, c.1900.....	97
Figura 27: Hilma af Klint. Caos primordial, n. 10, Grupo I, Série WU/The Rose, 1906/7.....	99
Figura 28: Hilma af Klint. Caos primordial, n. 9, Grupo I, Série WU/The Rose. 1906/7.....	101
Figura 29: Hilma af Klint. Violet Blossoms with Guidelines, Series 1, 1919.....	105
Figura 30: Hilma af Klint. Sem título, da série On the Viewing of Flowers and Trees, 1922.....	109
Figura 31: Hilma af Klint. Esboço de formas de pensamento de Amaliel, Ananda, Georg e Gregor, caderno de 1934.....	111
Figura 32: Djanira da Motta e Silva. Onírico, 1950.....	115
Figura 33: Pieter Bruegel. Gula. 1558.....	117
Figura 34: Augusto Bandeira. Averiguações. 1964.....	120
Figura 35: Djanira da Motta e Silva. Paisagem do Sítio de Paraty, 1965.....	122
Figura 36: Djanira da Motta e Silva. O sonho do menino pobre, 1948.....	125
Figura 37: Djanira da Motta e Silva. Nossa Senhora da Conceição, 1962.....	127
Figura 38: Djanira da Motta e Silva. Largo do Pelourinho, Salvador, BA, 1955.....	129
Figura 39: Leonora Carrington. Green Tea. 1942.....	133
Figura 40: Leonora Carrington. (Imagem de CARRINGTON, 2021, p.30 – p-31).....	138

Figura 41: Leonora Carrington. Artes 110, 1944.....	142
Figura 42: Leonora Carrington. Lepidóptera, 1968.....	145
Figura 43: Fotografia da instalação, The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985, Los Angeles County Museum of Art, 23 de novembro de 1986 a 22 de novembro de 1987.....	152
Figura 44: Fotografia da instalação, Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction, Moderna Museet, Estocolmo, 2013.....	153
Figura 45: Fotografia da instalação, Hilma af Klint: Paintings for the Future, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, 2018.....	154
Figura 46: Hilma af Klint. Series II, a esquerda N. 3d, The teaching of Buddhism, e a direita Series II, N. 3d+, The Christian Religion, 1920.....	155
Figura 47: Hilma af Klint. N. 1, Grupo VIII, Série US, 1913.....	158
Figura 48: Anna Cassel, aquarela, 1913, Stiftelsen Hilma af Klints Verk.....	161
Figura 49: Hilma af Klint. Group VI, The Evolution, No. 2. 1908.....	163
Figura 50: Djanira da Motta e Silva. Ritual de puberdade, 1962.....	169
Figura 51: Djanira da Motta e Silva. Estudo para índia Canela do Maranhão, 1960.....	171
Figura 52: Djanira da Motta e Silva. Orixás, 1966.....	173
Figura 53: Djanira da Motta e Silva. Mina de ferro, Itabira, CVRD, 1976.....	178
Figura 54: Leonora Carrington. The House Opposite (La casa de enfrente), 1945.....	181
Figura 55: Leonora Carrington. Mujeres Conciencia, 1972.....	184
Figura 56: Leonora Carrington. Vulturel, 2010.....	188
Figura 57: Leonora Carrington, The Gelatin and the Vulture in The milk of dreams. Nova York: New York Review of Books, 2013.....	189
Figura 58: Hilma af Klint. As dez maiores, N. 8, Idade adulta, 1907.....	194

Figura 59: Desenho automático por Bertha Valerius, 22 de junho de 1886.....	196
Figura 60: Georgiana Houghton. The sheltering wing of the Most High. 1862.....	197
Figura 61: Katharine Schöffner. Sem título, sem data. 1862.....	199
Figura 62: Anna Cassel, No. 11. 1915.....	200
Figura 63: Anna Cassel, No. 54. 1915.....	201
Figura 64: Hilma af Klint. The W Series, Tree of Knowledge, No 1, 1913.....	204
Figura 65: Jaider Esbell. A Guerra dos Kanaimés (série), 2019-2020.....	206
Figura 66: Djanira da Motta e Silva. Sem título, 1959.....	211
Figura 67: Leonora Carrington. Bearded Horse, 1941.....	213
Figura 68: Hilma af Klint. Group IX/SUW, No. 1, The Swan, No. 1, (1914-1915).....	215
Figura 69: Leonora Carrington, A Map of the Human Animal, 1962.....	218
Figura 70: Djanira da Motta e Silva. Vendedora de flores. 1947.....	220
Figura 71: Hilma af Klint, Grupo 10. Castidade Humana. 1915.....	221

SUMÁRIO

1. DISPERSÕES.....	12
1.1 AS ARTISTAS.....	13
1.2 METODOLOGIA.....	14
1.2.1 ESTADOS DA ARTE.....	16
1.3. CONCEITOS.....	22
1.3.1 SONHO.....	22
1.3.2 SOBERANIA.....	26
1.3.3 BOLSA NARRATIVA.....	27
1.3.4 EXISTÊNCIAS.....	29
2. VIGÍLIA.....	30
2.1 ENTRE O ÍNTIMO E O NACIONAL.....	32
2.2 ENTRE A REBELDIA E OS MUNDOS POSSÍVEIS.....	51
2.3 ENTRE CIÊNCIA E ESPIRITUALIDADE.....	86
3. PESADELOS.....	118
3.1 DE UM MUNDO DESIGUAL.....	120
3.2 DE UMA MENTE INCONFORMADA.....	139
3.3 DE REJEIÇÕES OU APAGAMENTOS.....	156
4. PREMONIÇÕES.....	177
4.1 OUTROS PROTAGONISTAS.....	179
4.2 NOVAS OCUPAÇÕES.....	191
4.3 ALÉM DOS RÓTULOS.....	204
5. REUNIÕES.....	224
5.1 INSTAURAÇÃO DE EXISTÊNCIAS.....	224
5.2 OBRAS QUE SE CONFUNDEM.....	232
5.3 ENIGMAS DAS SOBERANIAS.....	238
5.4 MOEBIUS.....	241
REFERÊNCIAS.....	244

1. DISPERSÕES

Isso que poderíamos chamar de introdução podemos entender como dispersões. Dispersões pois a pesquisa aborda conteúdos que, pelo menos à primeira vista, parecem ser muito diferentes ou distantes entre si: os sonhos, a história da arte e as artistas, Djanira, Leonora Carrington e Hilma af Klint.

Pensar uma história da arte dos sonhos é levar em conta a arte como sonho, e portanto, considere-lá como um objeto que carrega conteúdos manifestos e conteúdos latentes. As obras de arte selecionadas podem ser entendidas como os sonhos para Freud, quanto ao fato de que carregam sentidos deslocados, trocados, não possuem hierarquias, são independentes de uma linha predeterminada de sentido e estão sempre abertas para uma nova leitura (FREUD, 2019).

As artistas Djanira, Leonora Carrington e Hilma af Klint nunca se encontraram pessoalmente e nem tiveram a oportunidade de ver as obras uma das outras. São artistas que viveram em locais diferentes, com histórias de vida complexas e com trabalhos reconhecidos por temáticas bem díspares. Djanira é reconhecida pelo seu trabalho no segundo momento do modernismo brasileiro, Leonora Carrington pelo surrealismo e Hilma af Klint como uma nova descoberta do abstracionismo. Entretanto as obras das três artistas parecem ter em comum o fato de serem dotadas de forte carga subjetiva, com atravessamentos oníricos. Portanto, a pesquisa se apropria da noção de sonho como um fio narrativo capaz de unir a história e as obras destas artistas.

Com a pesquisa das obras selecionadas busca-se ultrapassar as meras características estilísticas e contextuais para encontrar semelhanças e diferenças entre a produção das artistas, assim como acessar camadas subjetivas, provocar novas problemáticas, compreender quais resquícios da vida em vigília e dos pesadelos de cada artista ressoam em suas obras assim

como investigar quais imagens produzidas parecem prever questões do contemporâneo.

Convém ainda esclarecer mais detalhadamente nesta introdução quem são as artistas, qual a metodologia da pesquisa, e quais os conceitos abordados. Para tanto foram produzidos os subcapítulos: 1.1 Artistas, 1.2 Metodologia, 1.3 Conceitos, conforme a seguir.

1.1 AS ARTISTAS

Djanira da Motta e Silva (1914, Avaré, SP- 1979, Niterói, RJ), ou apenas Djanira como assinava em suas obras, foi uma artista brasileira atuante entre os anos de 1940 (um momento marcado pelo reconhecimento de artistas influenciados pelo movimento antropofágico e pela Semana de Arte de 1922) até década de 1970. Sua arte é reconhecida principalmente pela representação do trabalhador brasileiro, mas historicamente colocada em segundo plano quando comparada a representações de outros artistas consagrados. Djanira começa sua produção artística antes mesmo de se entender como tal, realizando desenhos e representações do seu próprio entorno (MORAES, 2019). Com o passar do tempo sua produção ganha reconhecimento e consegue conquistar pequenos espaços de exposição e apoios do meio artístico, principalmente devido à particularidade do seu olhar, de certa forma reflexo de sua difícil história biográfica. As obras de Djanira que a presente pesquisa se dedica são aquelas em que o olhar sensível da artista parece dar forma aos seus sonhos.

Leonora Carrington (Lancashire, Inglaterra, 6 de abril de 1917 - Cidade do México, 25 de maio de 2011) foi uma artista que produziu centenas de desenhos, pinturas e esculturas, além de se dedicar à escrita e publicação de histórias. Apesar de normalmente estar associada aos artistas surrealistas europeus, se rebelou contra qualquer adjetivo enclausurador. Suas

preocupações poéticas vão para além do humanismo europeu e perpassam por questões como a natureza, o mistério, o esotérico, a intuição, o instinto animal indo até repertórios como os das mitologias dos povos originários – tudo alinhado com a complexa materialidade dos seus sonhos. Nos afastando do interesse em “desvendar” significados nas obras de Leonora Carrington, podemos compreender a relevância de sua produção à medida que suas imagens se chocam com novas perspectivas e instauram sonhos possíveis.

Hilma Af Klint (Solna, Estocolmo, 26 de outubro de 1862 - Danderyd, Estocolmo, 21 de outubro de 1944) foi uma artista sueca reconhecida em sua época por belas pinturas de paisagens e retratos, mas que hoje, em uma virada da história da arte, começa a ser considerada a mãe do abstracionismo – isso porque a maior parte da produção da artista estava mantida sobre sigilo conforme seu testamento, sendo exibidas ao público somente nos anos de 1980 (PINHEIRO, 2019). Essas obras reclusas foram criadas a partir de procedimentos até então inéditos como por exemplo a escrita automática, no caso de Hilma af Klint, sob a influência de dedicados transe espirituais. O impacto da artista na história do desenho e da pintura ainda se desenrola, exige novos arranjos e põe em questão antigas narrativas. Considerando a delimitação e o objetivo da presente pesquisa foram selecionadas obras que possibilitam ver em sua imagem e processo de criação, um recorte da produção da artista diante de suas cosmogonias.

1.2 METODOLOGIA

Quanto à metodologia da pesquisa, a mesma é encarada menos como um estudo de caso e mais como um estudo comparativo, buscando ultrapassar meras características estilísticas e contextuais para encontrar semelhanças e diferenças entre as artistas em questão. Para a forma estrutural o projeto apresenta três capítulos, com leituras detalhadas das obras, trazendo dados

relevantes, como contexto e biografias, além de intersecções com outras produções.

No capítulo Vigília são abordadas as obras que ajudam a compreender a vida das artistas e principalmente sobre quais assuntos dedicaram suas carreiras, assim como de que maneira desenvolveram seus estudos pictóricos, suas referências e faturas. Já no capítulo Pesadelos, trata-se de pensar os pesadelos das artistas, a partir das obras que evidenciam as dificuldades que enfrentaram em suas trajetórias, incluindo informações sobre dores, medos e tragédias vividas. O terceiro capítulo, Premonições, refere-se a seleção de obras que, mesmo feitas em outro tempo, parecem prever os problemas vividos pela sociedade contemporânea. No último capítulo as constatações são esclarecidas, lembrando os capítulos anteriores, destacando as peculiaridades e semelhanças encontradas além das possibilidades de seus desdobramentos.

As leituras de imagem envolvem boa parte do conteúdo desta pesquisa, para este desenvolvimento elas são encaradas a partir do que Didi-Huberman define diferencia detalhe de trecho onde:

trecho é um risco para o pensamento, mas é o risco que mesmo que a pintura propõe quando avança, quando faz frente: pois quando a matéria da representação avança, todo o representado corre o risco de se desfazer. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 346)

Portanto, as leituras de imagem intencionam encarar o objeto trecho "enquanto intrusão – presença – do pictórico no sistema representativo do quadro" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 346), e assim desdobrar pensamentos possíveis sem cercear seus conteúdos.

O acesso aos conteúdos investigados se deu através de diferentes meios: acervos virtuais e obras digitalizadas, leitura de catálogos de exposições, visita a exposição de acervos permanentes, visita a exposições temporárias e itinerantes com obras emprestadas de colecionadores, além de demais levantamentos bibliográficos dedicados as artistas ou atravessados pelas mesmas. Algumas fontes que merecem destaque pela relevância do

material fornecido para a pesquisa são: acervo do Museu do Estado de Santa Catarina (MASC), acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), acervo Instituto Tomie Ohtake e a exposição Constelação Clarice (Instituto Moreira Salles).

1.2.1 ESTADOS DA ARTE

Para verificar a originalidade e a relevância do recorte da pesquisa, foi realizada uma abrangente revisão do estado da arte quanto aos conteúdos acadêmicos produzidos sobre Djanira, Leonora Carrington e Hilma af Klint. Esse processo visou analisar o trabalho de outros pesquisadores, encontrando abordagens, obras, histórias e recortes já explorados assim como os resultados já alcançados.

Para apresentar um panorama dessas pesquisas, foram selecionadas algumas produções considerando a atualidade e popularidade de seus conteúdos. É importante ressaltar que algumas dessas pesquisas seguem uma abordagem distinta da proposta deste estudo, mas outras forneceram apoio valioso para enriquecer os debates aqui presentes.

Sobre Djanira vale destacar as seguintes pesquisas:

O artigo "Djanira da Motta e Silva (1914-1979): modernista de cenas e costumes brasileiros", escrito por Graziela Naclério Forte, oferece uma visão abrangente da vida e obra da renomada pintora modernista brasileira Djanira da Motta e Silva. A autora destaca o importante papel desempenhado por Djanira como intérprete do Brasil, habilmente retratando a vida cotidiana e a diversidade do povo brasileiro ao longo do século XX. Suas obras abordam uma variedade de temas, desde trabalhadores rurais e operários até festas populares, folclore, sincretismo religioso e momentos de lazer. O artigo começa com uma breve introdução sobre a vida e o trabalho de Djanira, ressaltando

sua relevância na história da arte brasileira. Em seguida, a autora situa a produção artística de Djanira dentro do contexto do movimento modernista, fornecendo um panorama geral do modernismo no Brasil. A formação artística de Djanira é discutida no texto, destacando seu início em Belo Horizonte, onde ela frequentou a Escola de Belas Artes. A autora enfatiza a influência dessa cidade na formação da artista, que teve contato com a arte popular e o folclore mineiro. Posteriormente, o artigo explora a mudança de Djanira para o Rio de Janeiro, onde ela se aproximou do modernismo e teve interações com artistas renomados como Portinari e Guignard. A temática das obras de Djanira é abordada, ressaltando-se que ela retratava o cotidiano e as tradições do povo brasileiro. A autora estabelece uma comparação entre o discurso de Djanira e o dos muralistas mexicanos, ambos defendendo a acessibilidade da arte ao povo, indo além das galerias de arte tradicionais. O texto também examina a técnica empregada por Djanira, que combinava elementos da arte popular e do modernismo, resultando em um estilo único e autêntico. A autora destaca o uso de cores vibrantes e formas simplificadas pela artista para retratar a realidade brasileira. Por fim, o artigo ressalta a importância de Djanira da Motta e Silva na história da arte brasileira, destacando que ela foi uma das poucas mulheres a se destacar no cenário artístico do país, superando desafios e preconceitos ao longo de sua carreira. Djanira contribuiu para a valorização da cultura popular brasileira e para a representação da diversidade do país em suas obras. Em síntese, o artigo oferece uma visão completa da vida e obra de Djanira da Motta e Silva, enfatizando sua relevância como pintora modernista que retratou com maestria cenas e costumes brasileiros. Para o artigo, através de sua arte genuinamente brasileira, Djanira capturou a essência do povo e da cultura do país, deixando um legado significativo na história da arte brasileira.

O artigo "Djanira: tramas femininos, arte e gênero no Brasil no século XX" (2019), escrito por Gustavo Gimenes Alves, apresenta a trajetória e a obra da artista brasileira Djanira da Motta e Silva, enfatizando sua relevância para a arte brasileira e sua interpretação da sociedade e do contexto brasileiro no século XX. O texto inicia ressaltando a importância da pesquisa e análise das obras de Djanira, que abordam temáticas relevantes e significativas para a

compreensão do Brasil, como os trabalhadores rurais, as festas populares, o sincretismo religioso e os momentos de lazer. Em seguida, o texto relata que Djanira veio de uma origem humilde e que sua busca por emancipação marcou sua carreira artística, pois ela enfrentou desafios e preconceitos para se consolidar como uma das poucas mulheres a se destacar no cenário artístico brasileiro. A pesquisa realizada sobre a produção artística de Djanira utilizou métodos de análise imagética para compreender os signos construídos através da projeção artística da artista. O texto esclarece que as imagens são fontes de pesquisa fundamentais para a historiografia, pois permitem compreender a sociedade e o desenvolvimento humano ao longo dos séculos. Em síntese, o artigo aborda a vida e obra de Djanira da Motta e Silva, destacando sua contribuição para a arte brasileira e sua representação da sociedade e do contexto brasileiro no século XX. A pesquisa utilizou métodos de análise imagética e reconheceu a importância das imagens como fonte de pesquisa.

Sobre Leonora Carrington vale destacar as seguintes pesquisas:

O artigo “Leonora Carrington: trauma, redenção e o noivado consigo mesma” (2021), de autoria da pesquisadora Thiane Nunes e publicado na Revista Porto Arte analisa a importância da arte como uma forma de auto reparação e empoderamento para mulheres artistas que enfrentam desafios e traumas em uma sociedade patriarcal. A autora destaca a capacidade da arte de ajudar as mulheres a superar obstáculos, incluindo a misoginia estrutural e experiências pessoais traumáticas. O texto começa com a história de Charlotte Perkins Gilman, autora de "O Papel de Parede Amarelo". Gilman seguiu uma prescrição médica que a instruiu a levar uma vida doméstica simples e restringir sua atividade intelectual, o que acabou levando-a à beira do colapso mental. Ao retomar seu trabalho, ela recuperou seu poder e se tornou uma escritora e palestrante prolífica. Essa história ilustra a importância da arte como uma ferramenta de auto reparação e domínio, permitindo que as mulheres expressem suas emoções e experiências de uma forma que lhes confira poder e controle. O artigo também aborda a influência da misoginia estrutural na

carreira das mulheres artistas. As mulheres são frequentemente subestimadas e sub-representadas no mundo da arte, enfrentando barreiras que não são enfrentadas por seus colegas homens. A arte é apresentada como uma forma de resistência contra essas estruturas opressivas, permitindo que as mulheres se expressem e afirmem sua identidade em um ambiente que as desvaloriza. Além disso, o texto examina a história de Leonora Carrington, como uma artista surrealista que enfrentou inúmeros desafios, incluindo exílio e perseguição nazista e destaca que ela foi internada em um hospício, onde enfrentou abusos e tentativas de silenciamento. Em seguida afirma que Leonora Carrington encontrou na arte uma forma de resistência e autodeterminação. Suas pinturas e contos refletem sua experiência de isolamento e trauma, e suas correspondências com outras artistas revelam a importância do apoio mútuo entre mulheres artistas. O artigo conclui enfatizando que a arte pode ser uma ferramenta poderosa para mulheres artistas que enfrentam desafios e traumas em uma sociedade patriarcal. Através da expressão artística, as mulheres podem encontrar sua voz, curar feridas emocionais e desafiar as estruturas opressivas que as limitam. As histórias de mulheres como Charlotte Perkins Gilman e Leonora Carrington servem como inspiração, mostrando que é possível superar obstáculos e alcançar o empoderamento por meio da arte.

O artigo “Violência em confinamento: metáforas obsessivas nas obras de Amparo Dávila e Leonora Carrington” (2022), escrito em espanhol pela autora mexicana Marisol Luna Chaves, estabelece uma aproximação entre as obras literárias das duas artistas, com o objetivo de identificar os tipos de violência que ocorrem em locais de reclusão e as metáforas obsessivas que são geradas a partir dessas situações. A autora se baseia na teoria da psicocrítica de Charles Mauron para analisar os elementos repetitivos nas obras de Dávila e Carrington, como o confinamento e a vulnerabilidade das personagens femininas, e como esses elementos propiciam o surgimento de seres e situações sobrenaturais. O artigo também conclui que nas obras das duas artistas essas imagens e mitologias estranhas funcionam como uma forma de autenticar a violência sofrida pelas mulheres e também de denunciar injustiças

e outras críticas sociais. O recorte da pesquisa da autora se limita às obras literárias das artistas, sem abordar outras formas de expressão artística.

O artigo “Leonora Carrington’s Esoteric Symbols and their Sources” (2017), escrito em inglês pela professora emérita M. E Warlick da Universidade de Denver e publicado na revista eletrônica espanhola *Studia Hermetica Journal*, que já não está mais em atividade, apresenta um estudo detalhado sobre os diversos elementos de diferentes tradições que aparecem no trabalho de Leonora Carrington. A pesquisadora identifica alguns desses elementos e relaciona-os com as fontes que influenciaram a artista, como o ocultismo, o folclore irlandês, a mitologia clássica e mexicana, a alquimia, a bruxaria, a magia, a astrologia, a Cabala, o tarô e o budismo tibetano. A partir de relatos da própria artista, a professora consulta as publicações dos autores mencionados por ela, como E.A. Grillo de Givry, Kurt Seligmann, Robert Graves, G.I. Gurdjieff, P. D. Ouspensky, Gerald Gardner e C. G. Jung. A pesquisadora verifica a origem desses símbolos na biblioteca da artista e afirma que, apesar dos significados tradicionais desses elementos, eles adquirem sentidos muito únicos e pessoais quando são utilizados pela liberdade criativa de Leonora Carrington, que os transforma e mistura de acordo com a sua visão. A pesquisadora conclui que “seu uso desses símbolos resultou de suas próprias práticas rituais e revela o poder que ela infundiu em seu trabalho para ativar o inconsciente” (2017, p.56).

Sobre Hilma af Klint vale destacar as seguintes pesquisas:

O artigo "Hilma af Klint: Do espírito à matéria" (2019), de Anna Carolina Cheles Cruz, busca considerar a produção da artista por seu notável caráter ímpar diante de seus contemporâneos, a ponto de indagar o que Walter Benjamin conceituaria como caráter aurático das obras de arte, uma vez que sua obra tensiona o secular e o divino, o tradicional e o moderno, através de uma prática de inspiração mediúnica. Para isso, a pesquisa buscou compará-la aos abstracionistas como um modo de revelar suas singularidades. Que segundo a autora se dá por suas intenções e modos de produção, o que

não poderia deixar de ter implicações estéticas, já que o traço da artista busca remontar toda uma iconografia anterior a ela mais do que a busca por um traço único e expressivo da necessidade do artista, como no caso de Mondrian e Kandinsky.

No artigo Hilma Af Klint: um amálgama entre a ciência e a ficção, a autora Luciane B. de Souza intenciona realizar o movimento de bordear a relação entre a criação de Hilma af Klint e as teorias científicas produzidas em sua época, e para tal, adotou a perspectiva conceitual do filósofo alemão Hans Vaihinger (1911), que considera o impulso criativo e inventivo da ficção e da imaginação sobre a ciência, e desta última sobre a ficção.

O artigo "Encontro da obra de Hilma af Klint com geometria projetiva: perspectiva estético - homológica" (2022) de Isabel França e Andiará Lopes talvez seja um dos mais originais encontrados pela pesquisa, pois leva o trabalho da artista para um estudo de geometria projetiva. A metodologia da pesquisa consiste na aplicação dos princípios do Teorema de Desargues e propriedades e construções homológicas em duas pinturas da artista: *They tens mainstay IV* (1907) e *Group VIII, no. 1* (1913) refletindo sobre a aplicabilidade como ferramenta didática e possibilidade pedagógica de transformações projetivas, entre formas da 2ª espécie aplicadas sobre obras da artista sueca Hilma af Klint. O artigo concluiu que Hilma af Klint não utilizou formas de Geometria Projetiva, mas estudar e encontrar tentar encontrar essa projetividade na arte é uma forma educativa de compreender tais conteúdos e dar significado a eles.

Delimitação

Enfim, o estado da arte esclarece alguns caminhos já tomados por pesquisadores na hora de investigar as artistas selecionadas: os trabalhos de Djanira são estudados principalmente em relação às questões que podem trazer para pensar o Brasil e a cultura partindo dos artistas do modernismo e dos trabalhadores retratados; as obras de Leonora Carrington são investigadas principalmente pelo recorte da sua internação, assim como também a artista é

analisada em sua trajetória dentro de uma perspectiva de superação; Hilma af Klint por sua vez é pesquisada principalmente por olhares voltados às questões pictóricas das suas imagens, como o uso da geometria, linhas e cores, e também sob perspectiva da sua relação com o abstracionismo.

Diante desse cenário, a presente pesquisa intenta percorrer caminhos diferentes dos artigos anteriormente mencionados, ainda que possa tangencia-los. A partir da delimitação metodológica e dos conceitos que serão abordados, o projeto seleciona uma significativa amostra de obras das artistas junto com suas biografias, as coloca em justaposição, investiga novas possibilidades de leituras para suas imagens, provocando novas perguntas, e sempre evitando enclausurá-las .

1.3. CONCEITOS

A perspectiva e a abordagem da pesquisa se desenvolvem a partir de alguns conceitos chave que servem como guias ajudando a selecionar, recortar e investigar os conteúdos predeterminados. Esses conceitos, sonho, soberania, bolsa narrativa, e existências, são introduzidos a seguir nos subcapítulos, onde suas predefinições ajudam a compreender os caminhos tomados nos capítulos Vigília, Pesadelos e Premonição.

As teorias destes conceitos não entram como uma caixa nem como um estigma sobre qual as artistas são etiquetadas, mas sim como norteadores que auxiliam os percursos tomados, sempre partindo do pressuposto de que cada obra a ser investigada é "uma esfinge, mas uma esfinge à qual devemos responder sem mesmo saber qual é a pergunta" (LAPOUJADE, 2017, p.78).

Estes conceitos são resgatados durante toda a pesquisa e realçados no capítulo final.

1.3.1 SONHO

Sonhar. Sonhar enquanto essa dissertação foi escrita, sonhar enquanto o mundo parece estar acabando, sonhar quando faltou alguma coisa. Às vezes tudo que nos resta é sonhar, mas sonhar não é apenas deitar a cabeça no travesseiro e dormir. Sonhar é daquelas coisas que de tão simples se tornam complexas, e os sonhos, mesmo aqueles mais claros, guardam sempre dentro de si enigmas inalcançáveis (FREUD, 2019).

Considerando os sonhos e sua relação com a arte, pode-se partir do texto de Friedrich Nietzsche (1844-1900) que ao conceber a noção de tragédia ática, elabora os conceitos de apolíneo e dionisíaco. Abordando os dois como mundos artísticos, sonho e embriaguez respectivamente, o autor compreende que no mundo dos sonhos “todo ser humano é um artista consumado”, mas principalmente que “o indivíduo sensível à arte lida com a realidade dos sonhos como o filósofo com a realidade da existência (...), pois a partir dessas imagens interpreta a vida, com esses eventos se exercita para a vida” (NIETZSCHE, 2020, p.22). Ainda que seu entendimento de sonho esteja majoritariamente atrelado a Apolo, é na fusão e ao mesmo tempo conflito com Dionísio que se manifesta a arte trágica. Resguardando então a relevância dos sonhos para uma discussão nas artes, Nietzsche ainda relembra de que no sentido de Apolo para os gregos, se considerava a experiência do sonho como algo prazeroso e necessário (NIETZSCHE, 2020). Mas onde sobreviveria essa necessidade e esse prazer dos sonhos em nossa contemporaneidade?

No livro *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono* (2016), o autor Jonathan Crary denuncia que recentes pesquisas científico-militares estão se dedicando a criar o homem que nunca dorme, o homem que nunca dorme é o homem que não sonha. Mesmo que essas pesquisas ainda não tenham conseguido criar 100% este homem, já temos ao nosso alcance um cardápio de remédios para controlar nosso sono (CRARY, 2016). Em contraposição, Jonathan Crary traz dados para evidenciar que dormir é umas das mais básicas necessidades do corpo humano saudável e sonhar é parte disso.

Durante a pandemia de COVID-19 professores cientistas de psicologia das universidades UFRGS, USP e UFMG fizeram um estudo sobre os temas e as frequências dos sonhos com determinadas pessoas pelo Brasil, e a relacionaram com a pesquisa *Sonhos do Terceiro Reich* (2022) – feita pela jornalista alemã Charlotte Beradt durante a ascensão do nazismo para indicar uma possível relação entre o inconsciente e os sonhos como viés para dar forma a angústias não apenas pessoais, mas também sociais, como as constantes opressões de governos insanos. A pesquisa foi publicada em formato de livro, intitulado *Sonhos Confinados* (2021), organizado por Christian Dunker, Cláudia Perrone, Gilson Iannini, Miriam Debieux Rosa e Rose Gurski. As interpretações dos sonhos na pesquisa passam a ser voltadas não para pensar exclusivamente o indivíduo e suas neuroses, mas sim investigar a possibilidade de manifestações comuns à sociedade envolvendo a emergência dos novos ou acentuados problemas vividos no contexto do COVID-19. A raiz destas questões e principal obra que deu origem a investigação dos sonhos foi o livro *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud, publicado no ano de 1900.

Nele a partir de uma introdução o psicanalista se afasta de questões do sono (consideradas fisiológicas) e inicia trazendo questões históricas do estudo da vida onírica como por exemplo as menções a Grécia antiga de Artemidoro de Daldis, autor da obra que consiste num dos primeiros e mais antigos registros escritos sobre os sonhos de um povo e autoridade da época quanto a interpretação de sonhos — o mesmo classificava esses em duas classes: uma decorrente de representações imediatas ou opostas, influenciada pelo presente ou passado; e a outra dividida em três abordagens, todas atreladas ao futuro: a profecia direta, a predição de um evento e o sonho simbólico (que precisava ser interpretado) (FREUD, 2019). Freud começa então, sempre acompanhado do material teórico de outros estudiosos, a discutir a relação do sonho com a vida de vigília e tão logo pressupõe que não importa o quão estranho e alheio um sonho pareça ser: ele sempre retira seu material das experiências da vida

em vigília, memórias, mesmo que fragmentadas e não recordadas pelo consciente (FREUD, 2019). Em seguida o autor contraria os teóricos do seu tempo e defende uma interpretação dos sonhos, não de forma simbólica e sim como sintoma, levando em conta que um mesmo conteúdo onírico pode ter sentido diferente em contextos e sonhadores diferentes, e também dentro do conteúdo manifesto dos sonhos, sua matéria, a memória, não faz discernimento proporcional de importância, podendo um pequeno detalhe remeter a um conteúdo latente (FREUD, 2019). Posteriormente Freud dedica a maior parte deste livro às consequências, desdobramentos e detalhes do funcionamento dos sonhos a partir da sua afirmação de que sonho é realização de desejo.

Estudioso de Freud, o professor cientista brasileiro Sidarta Ribeiro escreveu o livro *O Oráculo da Noite* (2019), em que se dedica a dar continuidade às pesquisas do mesmo ao escrever não só sobre psicanálise, mas também neurociência alinhada a história dos sonhos e seus impactos no desenrolar da sociedade. Assim um dos seus pressupostos para pensar os sentidos e motivos do sonhos é que, em comparação com a sensação de linearidade da vida desperta, neles “o encadeamento entrecortado dos símbolos determina um tempo caracterizado por lapsos, fragmentações, condensações e deslocamentos, gerando camadas de significado múltiplas e até mesmo díspares” (RIBEIRO, 2019, p.14) ou seja, para uma boa interpretação exige complexas elaborações do sonhador – e assim pretende-se encarar as sequências de imagens selecionadas para a presente pesquisa: como sonhos que ganharam forma através da arte e que precisam ser elaborados considerando suas múltiplas camadas de sentido.

Em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud (2019) afirma que há o umbigo do sonho, uma parte daquela estranha narrativa que jamais conseguimos alcançar. Podemos então fazer um paralelo com o que diz Didi-Huberman no livro *Diante da Imagem* (2013), sobre a matéria pintura, e porque não da imagem,

quanto à sua posição temporal, ontológica; deve-se também, inseparavelmente, à modalidade sempre defectiva do nosso olhar. A quantidade de coisas que não distinguimos na pintura é desconcertante. (p. 297).

Ou seja, ainda que estejamos no mundo lúcidos em estado de vigília, ao nos colocarmos diante de uma imagem, assim como em um sonho: há sempre algo que nos escapa. Quando esta pesquisa se coloca no papel de traçar o que pode ser considerado um fragmento da história da arte do sonho é com a certeza de que algo das obras mencionadas sempre escapará. Invoco aqui um tipo de pesquisador que Didi-Huberman classifica como o contrário do pesquisador de detalhes – “o homem das respostas” e que “pensa que os enigmas do visível têm uma solução que pode estar na menor coisa (...)” – invoco o pesquisador que almeja os trechos, que é “um homem que olha, segundo uma visibilidade com propósito flutuante, ele não espera do visível uma solução lógica, antes percebe o quanto o visível dissolve todas as lógicas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 344). Assim, constitui-se aqui uma pesquisa que não almeja, como um detetive, encontrar as pistas (detalhes) que “revelam” uma resposta lógica, mas uma pesquisa que se coloca diante da imagem, aberta ao contraditório, ao risco, e aos quases (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 344).

1.3.2 SOBERANIA

Considerando a perspectiva em que a pesquisa se coloca quanto a relação entre as imagens há de se levar em conta dois importantes conceitos elaborados pelo filósofo da arte Georges Didi-Huberman no livro *Sobre o Fio* (2019).

O primeiro conceito é o de obra prima como obra sem mestre, são obras presentes nas extremidades, jamais fechadas, destinadas a outrem, descoladas de rótulos, inestimáveis pelo atravessamento de valores

imensuráveis como memórias, desejos, e de 'conhecimento não territorial', não afileado a regras de qualquer 'mundo' ou 'disciplina' que seja (DIDI-HUBERMAN, 2019).

O segundo conceito abordado pelo autor é o de artista soberano – aquele que não cede às pressões sociais, mercadológicas, hierarquias, movimentos, convenções racionais nem a uma limitada expressão do vivido, mas aquele que transita sob todos estes riscos “entre o quarto de criança (ateliê), onde sua imaginação continua soberana, e o mundo público (político) onde as realidades se impõem duramente, sobre o fio” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 73) correndo o risco de não ser reconhecido nem inserido na história da arte.

Djanira, Leonora Carrington e Hilma af Klint viveram tempos convulsos, e os sonhos ajudam a pensar como elas processaram na singularidade das suas obras o que elas vivenciaram e testemunharam.

1.3.3 BOLSA NARRATIVA

Trazer a história da arte a partir dessas três artistas é agir na mesma linha de pensamento da escritora de ficção científica Ursula K. Le Guin no texto *A teoria da bolsa ficção* (2021). A autora se posiciona contra a ideia das narrativas baseadas na história das lanças e dos heróis, e propõe que contemos uma “nova” história, ou a história não contada, a história das bolsas: os utensílios que foram criados pela humanidade antes da lança, os recipientes, como “Um livro que guarda palavras. Palavras guardam coisas. Carregam sentidos” (LE GUIN, 2021, p.22). Assim, contar as histórias que vem do ventre ou barriga do universo em outras palavras, a história que não é uma narrativa do herói, onde se retira um pedestal e no seu lugar são inseridas pessoas, história “de um realismo estranho, porém a realidade é estranha” (LE GUIN, 2021, p.23).

Portanto, quando a pesquisa se propõe a uma história da arte dos sonhos, é também dentro de uma apropriação da teoria da bolsa ficção de Ursula Le Guin, ou seja uma bolsa narrativa, mas não dedicada às histórias de ficção e sim as histórias dos sonhos no contexto das artes visuais.

1.3.4 EXISTÊNCIAS

Para uma melhor abordagem das obras selecionadas dentro do recorte da pesquisa, coube ainda trazer o pensamento do filósofo David Lapoujade, ex-aluno de Gilles Deleuze, sobre como surgem as chamadas existências mínimas, em especial as existências virtuais, presente no seu livro *As existências mínimas* (2017). Os seres virtuais são existências inacabadas sujeitas a infinitas mutações, como podem ser as leituras de determinadas imagens,

eles não têm nenhuma solidez, nenhum lugar determinado, nenhuma consistência. Por um lado, é o universo mais amplo e mais rico - pelo menos na aparência - mas é também o mais evanescente, o mais inconsistente, o mais próximo do nada (LAPOUJADE, 2017, p. 38).

Assim, eles estão na exterioridade do mundo e precisam ser alcançados conforme nosso poder de apreensão.

Por fim, entende-se as obras das artistas como uma realidade inacabada, e dentro dessa incompletude circunscreve-se a tentativa de atribuir alma as imagens das artistas, considerando aqui suas soberanias oníricas, isso é “aumentar uma existência; é a generosidade da leitura, da visão, da emoção de ver mais ou com mais intensidade, de ver, em certas realidades, a presença de uma alma” (LAPOUJADE, 2017, p.69).

Portanto, a pesquisa desenvolve uma leitura crítica das obras de Djanira, Leonora Carrington e Hilma af Klint, encarando suas obras como sonhos compartilhados que quando estudados ganham novas formas de vida, instaurando outras existências mínimas.

2. VIGÍLIA

A palavra "vigília" tem origem no latim "vigilia", que significa "vigiar" ou "estar acordado" (CUNHA, 2004). Pensar o estado de vigília é fundamental para Freud no processo de interpretação dos sonhos, pois "cada sonho se revela como uma formação psíquica dotada de sentido, que pode ser inserida num ponto identificável da atividade psíquica de vigília" (FREUD, 2019, p.24).

Portanto neste capítulo as obras são constantemente atravessadas pelas biografias das artistas e vice-versa, pois juntas formam um conjunto que ajuda a elaborar o entendimento do que cada uma das artistas se dedicou a investigar, ao mesmo tempo em que cintilam as questões subjetivas e íntimas de cada uma delas. Logo, o capítulo assim como a pesquisa, não se propõe escrever as biografias das artistas, e sim resgatar suas histórias como ferramenta de auxílio para leituras das obras.

Assim, o presente capítulo dá início a investigação das obras de Djanira, Leonora Carrington e Hilma af Klint procurando compreender como suas vidas no estado de vigília reverberam em suas obras (como sonhos) a partir da seguinte seleção:

Djanira: *Interior de cozinha (Pensão Mauá)*, 1942; *Parque de diversões*, 1943; *Autorretrato*; *Patinadores*, 1945; *Engenho de Farinha*, 1965; *Trabalhadores de cal*, 1974; *Mineiros de carvão, Santa Catarina*, 1974.

Leonora Carrington: *Animals of a Different Planet*, 1927; *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)*, 1937-1938; *Still Life with Creature*, 1935; *Portrait of Max Ernst*, 1939; *The horses of lord Candlestick*, 1938; *Tuesday*, 1987; *Chiki, ton pays (Chiki, Your Country)*, 1944; *The Giantess also known as The Guardian of the Egg*, 1947; *The Magical World of the Maya*, 1964; *La Inventora del Atole*, 2010.

Hilma af Klint: *Paisagem costeira*, 1899; *Nu masculino*, 1882; *Andromeda by the sea*, 1887; *Noite de verão em Öland, ou Summer Landscape*, 1888; *Desenho automático por De Fem. 27 de março de 1897*; *Cress*, 1890; *Cirurgia Odontológica para um Cavalo*, c.1900; *Caos primordial, n. 10, Grupo I, Série WU/The Rose*, 1906/7; *Caos primordial, n. 9, Grupo I, Série WU/The Rose*, 1906/7; *Violet Blossoms with Guidelines, Series 1*, 1919; *Sem título, da série On the Viewing of Flowers and Trees*, 1922; *Esboço de formas de pensamento de Amaliel, Ananda, Georg e Gregor, caderno de 1934*.

2.1 ENTRE O ÍNTIMO E O NACIONAL

Djanira da Motta e Silva (1914-1979), nascida Djanira Job Pligert Paiva, ou apenas DJANIRA como costumava assinar suas obras, nasceu no interior de São Paulo em Avaré. Sua mãe, Pia Job Paiva (datas desconhecidas) era filha de austríacos e faleceu ainda jovem, seu pai, Oscar Paiva (datas desconhecidas), foi cirurgião-dentista itinerante com descendência indígena brasileira (AKIER, 2019, p. 130). Aos 12 anos em Porto União (SC), foi deixada em uma fazenda onde teve pouco acesso aos estudos e precisou trabalhar na lavoura e na cozinha da casa da família responsável pela fazenda para sobreviver (MORAES, 2019). Aos 14 vai morar com a avó materna novamente em Avaré, mais tarde em 1932 parte para São Paulo (SP) por conta própria, e trabalha “(...) ora como empregada doméstica, ora vendendo bugigangas nas esquinas da avenida São João” (MORAES, 2019, p.234). No mesmo ano conhece seu primeiro marido Bartolomeu Gomes Pereira em Santos (SP), maquinista da Marinha Mercante que viria a falecer precocemente (FORTE, 2017).

Os dados sobre a infância e juventude de Djanira ainda se confundem muito em relatos de diferentes pesquisadores, variando os trabalhos que teve e as cidades que morou e com quais familiares viveu, entretanto, todas as pesquisas convergem no fato de que Djanira precisou trabalhar e se tornar independente ainda criança e dentro dessas condições acabou adoecendo.

Observar e olhar

Aos 23 anos é internada em um sanatório em São José dos Campos (SP) (AKIER, 2019, p. 130), embora algumas fontes indiquem que a internação teria ocorrido na cidade de Campos de Jordão (SP) (MORAES, 2019), devido a um forte quadro de tuberculose. Hospitalizada a artista encarava constantemente diante da sua cama uma imagem de Cristo na parede do seu

quarto, até que em dado momento passa a reivindicar as habilidades de criar uma imagem semelhante, e assim, acamada e sem poder fazer os trabalhos pesados de costume, começa seus primeiros desenhos (AKIER, 2019, p. 130).

Em consequência do quadro clínico, os médicos recomendaram que Djanira fosse viver próximo ao litoral, e em Santa Teresa (Rio de Janeiro, RJ), na Rua Mauá, número 30, Djanira arreda uma pensão onde passa a viver, trabalhar e alugar quartos (MORAES, 2019). Muitos dos seus hóspedes vinham da Europa devido a Segunda Guerra Mundial, entre eles estavam artistas e outros intelectuais que escolheram o Brasil como um refúgio. Próximo a sua pensão existia o Hotel Internacional, que também recebia artistas imigrantes refugiados que junto de outros brasileiros formaram um prolífero grupo de profissionais da área da cultura (MORAES, 2019).

No início dos anos 1940 o pintor Emeric Marcier (1916-1990) encontra na residência de Djanira um amontoado de desenhos e questiona suas autorias (MORAES, 2019). Djanira conta que foi ela quem desenhou e o artista imigrante afirma que ela é uma artista, ainda que não se entenda assim, e prontamente sugere a Djanira migrar do desenho para as telas de pintura (MOURA, 2019). Entre os conselhos que recebeu do artista, Djanira relata em entrevista: “Marcier me explicou que eu era muito diferente dele; logo minha pintura tinha de ser muito diferente da pintura dele.” (2019, p. 198). Marcier já percebia que o valor da artista estava relacionado a sua própria forma singular de existir.

Djanira passa a viver mais intensamente nesse círculo de artistas participando de conversas e jantares que envolviam críticos de arte como Ruben Navarra (1917-1955) os pintores Milton Dacosta (1915-1988), Inimá de Paula (1918-1999), Tadashi Kaminagai (1899-1982), Jean-Pierre Chabloz (1910-1984), entre outros (MOURA, 2019). Com o grupo Djanira compartilha suas criações e recebe críticas e sugestões, até que com os estímulos do meio passa a frequentar, por volta dos 28 anos, o Liceu de Artes e Ofícios (PEDROSA, 1981).

Identidade artística

Os primeiros trabalhos da artista representam cenas do cotidiano, ambientes do dia a dia e retratos de pessoas comuns como os seus vizinhos.

Djanira explicita seus interesses em entrevista:

Comecei a pintar desenhando o mundo modesto que me cercava: meus animais, minha varanda, o interior da casa, retratos de vizinhos. O estudo de observação amorosa das coisas que estimava. Tudo em preparação lenta, porque, graças a Deus, nunca fui habilidosa. (DJANIRA apud PEDROSA, A.; RJEILLE, I.; MOURA, R. (Org.), 2019, p.51).

Figura 1: Djanira da Motta e Silva. Interior de cozinha (Pensão Mauá). 1942. Óleo sobre tela, 50 x 73 cm



Fonte: Catálogo Djanira: A memória de seu povo.

Em *Interior da cozinha (Pensão Mauá)*, de 1942, vemos o espaço de uma cozinha um tanto quanto sombreada, de portas abertas para um exterior iluminado por uma luz solar, que através do reflexo de uma janela revela um

céu azul. A cena interior acontece sob um particular tapete cinza de padronagem abstrata, conta ao lado direito com uma pequena mesa para dois com café posto e apenas uma xícara; ao fundo entre a mesa e a porta um curioso objeto, provavelmente uma planta que brilha em seus detalhes; já ao lado esquerdo vemos um fogão preto e pratos em uma pequena prateleira. As pinceladas preservam a textura da tinta com o papel, quase todas as formas são contornadas por uma linha preta bem evidente mantendo um aspecto de um esboço da cena feito a lápis; os traços ainda parecem manchados e pouco rígidos e por isso dão uma atmosfera de pintura aguada apesar dos tons escuros. A paleta de cores da cena é bem reduzida, variando entre combinações de tons de cinza/preto, branco, azul e amarelo/marrom. O ambiente parece ser um tanto quanto apertado, com móveis bem justapostos, poucos espaços vazios, enquanto a brecha do exterior revelada pela porta aberta revela um caminho bem curto até a casa vizinha, essa com bastante marcas de desgaste, e também com poucas cores.

A obra *Interior da cozinha (Pensão Mauá)*, de 1942, de Djanira nos ajuda a compreender de onde nascem seus interesses pictóricos. O sentimento de afeto pelo seu entorno é combinado ao desejo de se desenvolver tecnicamente através do desenho de observação, onde passa a explorar o uso de cores e das pinceladas pela pintura.

Figura 2: Djanira da Motta e Silva. Parque de diversões. 1943. Óleo sobre tela, 60 x 73 cm



Museu de Arte de Santa Catarina. Fonte: Acervo do Museu de Arte de Santa Catarina.

Na tela *Parque de diversões*, de 1943, Djanira traz uma cena rica na insinuação de movimentos espirais que guiam o olhar de maneira constante através de cada pequeno detalhe da cena. Nesta obra, presente no acervo do Museu do Estado de Santa Catarina, existe uma variedade de ações ocorrendo conforme um complexo jogo de formas e linhas imersas em algo, ao mesmo tempo, lúdico e decorativo. Numa primeira mirada, as figuras estão marcadas pela simplicidade dos contornos e pelas diferentes perspectivas que se misturam e contradizem, remetendo a uma noção de pintura aparentemente ingênua ou “primitiva”.

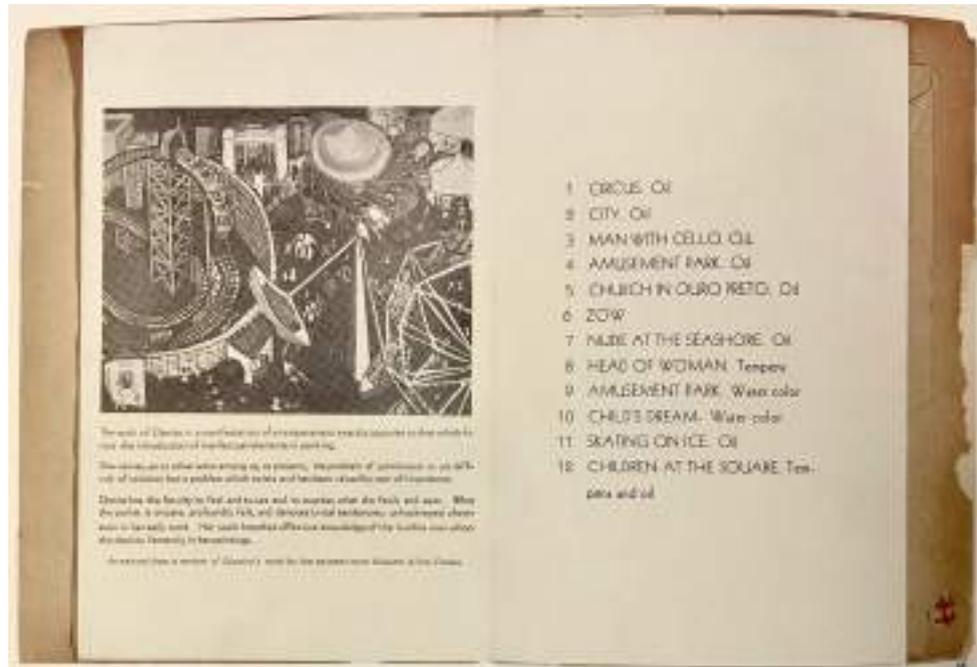
Quando observada com mais atenção, a cena pictórica também fornece ao espectador um movimento de leitura em ritmo de pisca-pisca, contornando cada curva e se deslocando entre os detalhes que passam a ser despercebidos. De certa forma, é semelhante a *Boogie-Woogie*, 1942-1943, de Pieter Mondrian (1872- 1944), cujas estruturas modulares se montam e desmontam diante dos nossos olhos com movimentos e velocidades secretas. Curiosamente a tela de Mondrian e Djanira são da mesma data, e ambos

estavam em Nova York no mesmo período. Por sua vez, notamos que a tela registra uma cena noturna com céu estrelado. Há prédios ao fundo, situados em diferentes ângulos e pontos de perspectiva, mas alinhados ao horizonte superior como se estivessem em uma dança meio precária ou torta.

Cada espectador pode encarar a cena, tanto frontalmente como de um plano, desconstruindo uma visão coerente de totalidade para ajustar melhor o foco de cada elemento que deseja avistar. Com um olhar mais demorado podemos notar um planejamento geométrico na criação da cena, formas circulares dominam o movimento, começando pela montanha-russa como um tipo de disco com balanços flutuantes, carrossel e tendas até a roda-gigante recortada no canto direito da tela. O círculo também é utilizado como uma simplificação das árvores que se espalham discretamente. Diversos pontos amarelos representam as luzes do parque, enquanto todas as figuras humanas se entretêm por toda a composição.

No sonho pictórico de Djanira, há brasileiros de todas as cores de pele, personagens em espaços de entretenimento e comunhão, uma comunidade que poderia ser vista como unida e alegre. Entretanto, nota-se que Djanira estava criando pequenos respiros, breve devaneio, pois na maioria de suas obras encontramos o povo como trabalhadores braçais, em contato com as matérias primas da indústria, se misturando a máquinas ou então pelas ruas. As cenas de parque assim como as das praças podem ser lidas pela como breves momento de imaginação que dão forma para outras existências em que durante algumas horas vibram amores, risos e desejos.

Figura 3: Página do Catálogo da exposição Djanira: Painting of Brazil and New York, New School for Social Research Galleries, Nova York, Estados Unidos, abr. 1946.



Fonte: Arquivo Djanira, Funarte, Rio de Janeiro.

Hoje a tela *Parque de diversões*, 1943, frequentemente em exposição no Museu de Arte de Santa Catarina, foi uma das primeiras pinturas de Djanira a ganhar visibilidade internacional. A obra foi levada por Djanira aos EUA e exibida na exposição *Djanira: Paintings of Brazil and New York*, no *New School for Social Research Galleries* em Nova York em abril de 1946 (MOURA, 2019, p. 31) e rerepresentada na primeira página do catálogo, conforme o arquivo reproduzido na imagem anterior.

Figura 4: Djanira da Motta e Silva. Autorretrato. 1944. Óleo sobre tela, 64 x 54 cm.



Fonte: Catálogo Djanira: A memória de seu povo

Djanira no início da sua carreira fez pelo menos 4 telas intituladas "autorretrato", e ao longo da vida fez muitas obras que possuem uma forte impressão de auto representação ainda que não levem o mesmo título. Esse conjunto de autorretratos explícitos e subjetivos agrupados poderiam render uma pesquisa por si só, entretanto convém ao recorte da presente pesquisa nos debruçarmos apenas sobre as características do *Autorretrato*, 1944.

A pintura apresenta a própria artista com o rosto de perfil, enquadrada a partir do peito, em uma composição figurativa típica dos estudos tradicionais da pintura; a pele bem amarelada e uma marca de luz sem detalhes bem planificada, expressão neutra encara o espectador, o rosto apresenta traços de contorno em preto como em um desenho, lábios escurecidos em tom de batom; o cabelo bem preto lembra a forma de duas grandes pinceladas; a roupa é

vermelha com golas e contorno mas principalmente com uma padronagem orgânica de linhas brancas que parecem pintadas sobre a tinta vermelha ainda fresca; ao fundo a esquerda ainda vemos um pequeno retrato, pintura comum nesse momento na produção da artista, de uma figura aparentemente feminina de cabelo preso e olhar cabisbaixo com uma blusa vermelha e um fundo azul celeste; na parte superior do fundo da tela ainda podemos ver outro quadro, bem geométrico, com sobreposição de figuras retangulares em vermelho e azul; a assinatura da artista está inserida na tela e ao mesmo tempo sobre o quadro dentro da composição.

Esse autorretrato parece representar não só a própria artista, mas também as escolhas e abordagens estéticas formais que está tomando para si. Nesses primeiros anos de produção os traços de Djanira são bem demarcados, sua paleta de cores um tanto quanto restrita, cores saturadas primárias e secundárias com um denso uso da tinta preta, percebe-se uma grande influência do desenho na pintura da artista – talvez não por acaso Djanira diz na entrevista citada anteriormente *comecei a pintar desenhando* (apud MELLO, 2019), a pintura e o desenho de maneira particular se mesclam muito nesse início da carreira da artista. A pintura é desprendida de efeitos elaborados de luz e sombra, trazendo muita planificação para as figuras. A composição é bem texturizada, tanto no sentido da marcação do meio, como o desenho a lápis (riscos/traços) e as pinceladas (tinta a óleo sob tela), quanto na representação da superfície dos elementos da cena, com muitas pequenas padronagens geométricas e abstratas, como aparece no tapete da pintura *Interior da Cozinha*, 1942, nas cercas grades e muretas da tela *Parque de diversões*, 1943, quanto no fundo e na blusa do *Autorretrato*, 1944.

Entre o circuito das artes visuais

Com o apoio e reconhecimento dos colegas e contatos do circuito das artes visuais, Djanira participa do Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro em 1942. A artista logo ganha visibilidade no circuito das artes e assim recebe as primeiras análises dos críticos que avaliaram sua forma de pintar,

seus temas e abordagem. Djanira é destacada positivamente nessa época pela imersão, ou vivência com as imagens retratadas, um diferencial em relação aos adeptos da primeira fase do modernismo brasileiro (que ensaiavam uma autocrítica sobre estarem olhando para o Brasil com muito distanciamento).

Em 1943 época em que Djanira está ascendendo no circuito das artes, Mário de Andrade (1893-1945) renomado como um dos responsáveis pelo modernismo brasileiro, apenas 2 anos antes de falecer, declarou durante uma conferência aos seus colegas modernistas: “deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está.” (ANDRADE, 1942). A autocrítica afirmada em conferência acaba virando uma publicação, que de certo modo ilumina o caminho da segunda fase do modernismo brasileiro em que Djanira ascende, um movimento mais pessoal, de contato íntimo e angustiado.

Djanira um ano depois, 1943, consegue realizar sua primeira exposição individual, que acontece na Associação Brasileira de Imprensa (MOURA, 2019). Seu reconhecimento nesse momento já é tal a ponto de ter uma matéria em jornal divulgando a abertura e classificando a artista como “um dos novos valores da pintura moderna brasileira, distinguindo-se pela técnica personalíssima, de suas composições e pela vivacidade e coloridos de suas telas.” (2019, p. 69). A pintura feita a partir da cozinha da sua pensão e mencionada anteriormente, *Interior da Cozinha*, 1942, é uma das selecionadas para a exposição. Essa pintura vira capa do artigo feito pelo jornal O Globo, 1943, que divulga a exposição, reforça o reconhecimento da crítica sobre as obras de Djanira desde o Salão Nacional e ainda destaca que em suas obras “há traços marcantes de um temperamento original e realmente promissor de obras bem expressivas das modernas correntes da pintura” (2019, p. 72).

Em 1944, depois de vender algumas obras para colecionadores e outros artistas como Candido Portinari (1903-1962) decide se dedicar exclusivamente à produção de arte, e afirma que suas principais influências são Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) e Tarsila do Amaral (1886-1973) (MORAES, 2019). Em 1945 vai para Nova York (EUA) com um pouco de dinheiro que o artista Milton Dacosta recebeu como indenização pelo ataque que sua obra sofreu na

Exposição de arte moderna, de 1944, em Belo Horizonte organizada por Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) e que tanto ele quanto Djanira participavam (MORAES, 2019). Naquele momento da história brasileira, as ideias de modernização da cidade sofriam fortes resistências principalmente dentro de confrontos políticos, Juscelino Kubitschek era o prefeito de Belo Horizonte e importante figura na divulgação e implementação da modernização e industrialização das cidades.

Em 1946 em Nova York, Djanira tenta uma bolsa de estudo da John Simon Guggenheim Memorial Foundation com o apoio de Lasar Segall (1889-1957) que escreve a carta de recomendação, porém a empreitada não foi bem-sucedida (MOURA, 2019). Entretanto, em 1958 a artista viria a ganhar o *Guggenheim International Award* (CABANÃS, 2019). Depois, entre os muitos diversos percalços que a artista precisou encarar no país (devido ao pouco recurso financeiro teria se alimentado apenas de picolés para conseguir energia o suficiente e feito pinturas sob rápidas encomendas, ilustrado livros e entre outras histórias não confirmadas) a artista resolve ver uma exposição do muralista mexicano José Clemente Orozco (1883-1949), em que, preparada para possíveis oportunidades carregou consigo fotografias dos seus trabalhos, e aproveitou para exibi-las em um contato com o diretor *New School for Social Research* que prontamente agendou uma exposição para a artista (MORAIS, 2019).

Na época da exposição a primeira-dama dos EUA, Eleanor Roosevelt (1884-1962) comandava um programa de rádio e uma coluna de jornal e em ambos decide ceder espaço para Djanira se apresentar ao público estadunidense (MORAIS, 2019), o que por consequência tornou a exposição da artista um sucesso de público, alcançando inclusive uma audiência relevante não só de populares como também da artista e embaixatriz Maria Martins (1894-1973). Maria Martins se envolve com o trabalho de Djanira, compra uma de suas obras com anjos e ainda a hospeda na embaixada de Washington, e por influência da mesma consegue outra exposição, desta vez na União Pan-Americana em Washington (MOURA, 2019).

Figura 5: Djanira. Patinadores, 1945, óleo sobre tela, 93 x 74,5 cm.



Coleção particular, Rio de Janeiro, foto: Jaime Acioli

Na obra *Patinadores*, 1945, podemos ver como Djanira adapta e preserva seus interesses pictóricos ao representar uma cena de interação social no país estrangeiro.

Na imagem vemos elaborada cena com muitos personagens em interação, a maior parte da tela é ocupada pela pista de patinação no gelo, cujo fundo é um grande retângulo branco. Ao fundo da cena vemos prédios com muitos andares desenhando a linha do horizonte, em seguida aproximando vemos algumas árvores secas, e logo uma multidão de pessoas que contorna as muretas da pista. A sensação de profundidade da imagem é sutil pois como

de costume a artista não faz uso de efeitos de luz e sombra, a pista conta com muitos personagens criando pequenas cenas como faz em outras telas. A forma como os personagens são representados ainda aludem a um cutout matissiano pelo contraste das roupas coloridas com o fundo monocromático. As poses e gestos corporais apresentam fortes linhas angulares que colaboram para criar uma forte sensação de movimento e dinâmica de leitura para o espectador.

A tela provoca reflexões interessantes considerando que Djanira é reconhecida pela representação da cultura brasileira. A tela com os patinadores ajuda a entender principalmente a proposta estética da artista, que mesmo distante da sua problemática maior que é intrínseca ao Brasil, mantém seu olhar originário que é preocupado e observador com aquilo que a rodeia.

Os trabalhadores e seus processos

As obras que entram nas exposições americanas acabam funcionando como uma pequena amostra dos primeiros recortes temáticos da artista: o povo e a paisagem que habita: seja em cenas populares como os parques ou em retratos de pessoas comuns. Djanira passa a declarar que seu desejo é realmente estar junto do povo brasileiro, imersa no assunto elabora o que vê. Djanira reafirma sua relação com os temas e a pintura em uma publicação: “Meu ponto de partida foi eu mesma, minha estrada é minha [...] desenvolvo meu caminho. Não posso deixar de viajar, de aprender nos roteiros do povo brasileiro, de escutar seus exemplos de grandes lições.” (1961, p. 202). A artista toma essa posição determinada e segue assim durante toda sua carreira, 20 anos depois de entrar no circuito das artes visuais.

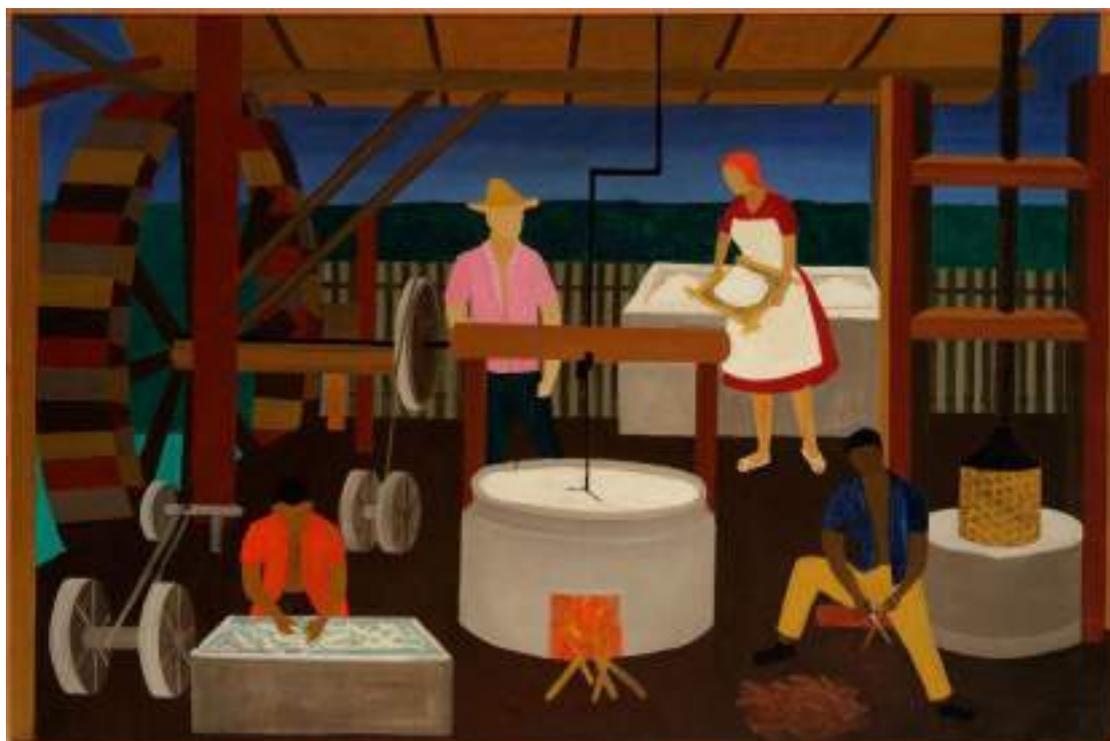
De volta ao Brasil em 1947, Djanira que já vinha recebendo atenção significativa da crítica ganha reconhecimento importante de Mário Pedrosa (1900-1981) quando ele afirma que ao voltar dos EUA Djanira demonstrou “ter conquistado a consciência da autonomia da linha no desenho”, e também que a artista “quer é pintar e não descrever” (1988, p. 251), duas afirmações que vão

se confirmar ao longo da carreira da artista tanto pela pintura, quanto pelas entrevistas que cede ao longo da vida.

Já está determinada a realizar viagens dentro do próprio país em uma espécie de pesquisa pictórica pelo personagem e pelo ambiente de trabalho do povo brasileiro, em 1962, Djanira reforçou esses interesses investigativos para uma entrevista com José Roberto Teixeira Leite: “O Brasil, meu amor geográfico, o povo no trabalho e nas festas, nas ruas e nos campos, os nossos objetos cotidianos, a nossa imaginária erudita e popular, eis a linha mestra de minha vida, meu alento maior.” (apud PEDROSA, A.; RJEILLE, I.; MOURA, R. (Org.), 2019).

A artista viaja para Maranhão, Bahia, São Paulo, Minas Gerais e Parati (AKIER, 2019). Cada viagem faz parte do processo de criação de uma dezena de obras em que Djanira se permitiu viver com toda a verdade do povo que lhe acolhia, se aproximou da cultural local, dos costumes, dos indígenas, pescadores, plantadores, operários, personagens das ruas até religiosos em seus cultos (desde os católicos ao candomblé).

Figura 6: Djanira da Motta e Silva. *Engenho de Farinha*. 1965. Óleo sobre tela, 129 x 195 cm



Coleção Igor Queiroz Barroso.

Na tela de grandes proporções *Engenho de Farinha*, 1965, (recentemente acessível ao público na exposição *Centelhas em Movimento*, 2023, no Instituto Tomie Ohtake) a partir de uma super estruturada composição nos deparamos com uma cena em que trabalhadores produzem farinha. A imagem é rica e complexa em questão de linhas e perspectiva; o ambiente é o interior de um engenho, bem centralizado temos uma espécie de caldeirão com fogo aceso, ao lado esquerdo as rodas do engenho bem geometrizadas lembram um desenho técnico colorido de máquinas, ao lado direito outras ferramentas de produção da farinha em formas cilíndricas com pintura de madeira e concreto. Os quatro trabalhadores seguem cada um uma função, não possuem identidade dos rostos mas variam de figurino, da esquerda para a direita temos primeiro na parte baixa um homem de pele parda escura de cabelos negros e blusa vermelha aberta, que parece estar separando pedaços da raiz da mandioca; em seguida de pé um homem de chapéu e pele parda clara roupa rosa e verde que parece cuidar do fogo, mais a direita uma mulher

de pele parda e com um lenço laranja sob o cabelo veste um vestido vermelho, avental e sandália branca enquanto peneira a farinha; e então mais a direita da mulher na parte mais baixa da tela um homem negro de cabelos escuros, blusa azul e calça amarela com calçado preto descasca mandiocas. Todos os personagens estão bem posicionados na tela como em um palco de teatro ou numa fotografia bem planejada, seus corpos estão virados para o espectador e seus posicionamentos bem alinhados e cada um na sua função específica. As cores da cena são sóbrias, parecendo um anoitecer, as figuras todas ainda que ricas em perspectiva e ponto de fuga, estão sem projeções de luz e sombra. Algumas padronagens chamam atenção nessas superfícies geometrizadas, mas de cores chapadas, como o padrão do fogo no quadrado aberto do caldeirão, a padronagem da madeira da grande roda à esquerda, o teto e a cerca de madeira, assim como a textura das mandiocas descascadas sobre a mesa até o padrão de cestaria do equipamento a direita.

A intrínseca conexão entre as partes da cena entrega as preocupações e o nível de atenção da artista com cada assunto pintado. Na obra os trabalhos se mesclam ao engenho de farinha como peças de uma grande estrutura. A atenção dos personagens é ao nível de representação social, em que o limite das suas figurações acaba onde aparecia traços do rosto que poderiam trazer algum tipo de individuação. A tela ainda tem uma potência de diagrama que exhibe cada etapa da produção da farinha, porém não preocupado com a didática desse sistema e sim com o movimento e envolvimento único exigido em cada etapa de trabalho. O olhar da artista altera e recorta a cena, não é só documental, como também sutil e subjetivo.

Já nos anos 70, Djanira retorna viagens a Santa Catarina e Minas Gerais para pesquisar de perto como se desenvolvia o dia a dia da mão de obra local. Ao visitar as minas de carvão Djanira, mesmo aos 60 anos de idade, baixou 90 metros de profundidade na terra com os trabalhadores para poder compreender os processos, a realidade e as questões pictóricas dos mineradores de carvão (MOURA, 2019). Em *Trabalhadores de cal*, 1974, Djanira converge de maneira significativa seus estudos estéticos de cor e forma ao assunto que lhe interessa de maneira ainda mais marcante.

Figura 7: Djanira da Motta e Silva. Trabalhadores de cal, 1974. Óleo sobre tela, 90 x 116 cm.



Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM, Rio de Janeiro. Fonte: Jaime Acioli (MASP).

Na tela em questão, observa-se uma pintura geométrica, monocromática, com tons do cinza ao branco, ao mesmo tempo que se nota duas figuras humanas e uma máquina central, exibindo apenas através dos olhos dos personagens a vida ali presente; quase que como uma combinação entre um realismo social e o concretismo formalista. O jogo com poucas variações tonais, e figuras sem contorno preto (tão comum em trabalhos mais antigos da artista) que acabam sendo recortadas e delimitadas pela escolha da artista em trabalhar o limite das cores como um *cutout* matissiano afinal não há na imagem nenhum jogo de luz e sombra, apenas sobreposição de cores e ângulos de formas que sugerem perspectivas.

Figura 8: Djanira da Motta e Silva. Mineiros de carvão, Santa Catarina, 1974. Óleo sobre tela, 162 x 114 cm.



Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM, Rio de Janeiro. Fonte: Jaime Acioli (MASP).

E é com esse mesmo processo estético da tela *Trabalhadores de cal* que Djanira da Motta e Silva desenvolve no mesmo ano, 1974, a pintura *Mineiros de carvão, Santa Catarina*. O monocromático mais uma vez toma conta, agora com a predominância de tons escuros que dominam a tela e ainda sobrepõem e marcam a pele exposta dos dois personagens trabalhadores.

Em ambas as telas a individualidade dos personagens se perdem e notamos principalmente o gesto diário de suas profissões. Ainda se nota que os trabalhadores e as máquinas, assim como os espaços dos seus ofícios se

misturam em uma mesma massa cromática, trazendo uma forte noção de conexão entre os personagens e o seu ambiente laboral.

Os estudos pictográficos da Djanira aqui mesclam-se a trajetória dela com a pintura. Se no começo as figuras eram bem contornadas, coloridas, com personagens espalhados nas complexas composições em geral ricas em *horror vacui*, agora a artista reforça outro aspecto da sua forma de representação. Tanto na tela *Trabalhadores de cal*, 1974, quanto na tela *Mineiros de Carvão, Santa Catarina*, 1974, os personagens são bem centralizados a composição; as cores estão reduzidas ao máximo e funcionam tanto no sentido conceitual quanto representacional, o preto do carvão e o branco do cal tomando conta das imagens; os contornos como linha são praticamente inexistentes, a artista faz um trabalho de sobreposição de formas e tons que cria uma sensação de recorte separando as figuras; as composições trabalham o fundo em tom monocromático e geometrias bem achatadas. Parece aqui que Djanira combina um repertório e a experiência pictórica brasileira com o abstracionismo geométrico e o construtivismo, mas dentro de uma preocupação social, afinal são figuras geométricas e cores muito bem definidas em função da imagem do povo brasileiro.

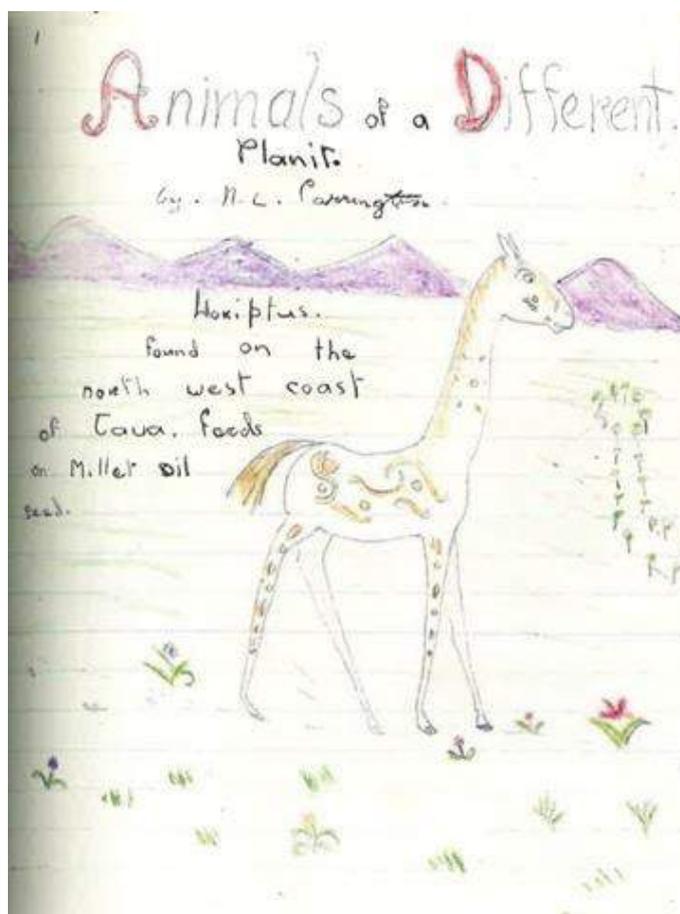
2.2 ENTRE A REBELDIA E OS MUNDOS POSSÍVEIS

Leonora Carrington (1917-2011) nasceu em Lancashire, Inglaterra na mansão Crookhey Hall. Sua família fez parte da elite britânica pois seu pai Harold Carrington, protestante, era descendente de irlandeses e o homem mais rico da cidade, dono de uma indústria têxtil chamada Carrington e Dewhurst (e posteriormente acionista da ICI, Imperial Chemical Industries), e sua mãe Maurie Moorhead Carrington, filha de um médico irlandês e católica, dedicava-se a família e ascensão social (PONIATOWSKA, 2011).

A artista não frequentou a escola até os 13 anos de idade, diferentemente do que aconteceu com seus três irmãos homens que desde os 8 anos já frequentavam a escola e, portanto, tinham uma diferente liberdade social. Até ir para o internato em St Mary's Ascot, Leonora Carrington ficava em casa sozinha com uma professora particular (MOORHEAD, 2017). Se houve alguma vantagem para a artista no seu isolamento juvenil foi a sorte de ter uma professora que lhe ensinava francês e que reconhecia seus interesses artísticos, pois seriam habilidades reconhecidas futuramente no círculo artístico francês que alavancaria sua carreira (PONIATOWSKA, 2011).

Apesar dos benefícios de nascer em uma família rica e por isso ter acesso à educação, Leonora Carrington desde criança apresentava insatisfação e comportamentos rebeldes, como por exemplo quando foi expulsa pelas freiras de pelo menos dois internatos, *St. Mary's Convent School* e *New Hall School* em *Chelmsford*. Para além dos atos rebeldes, a futura artista gostava de desenhar muito em seus cadernos, entre os assuntos estão animais como cavalos e pássaros além de inventar criaturas (MOORHEAD, 2017), e depois da sua última expulsão seus pais decidem encaminhá-la para uma escola que possuía aulas de pintura em Florença, e dá acesso a pinturas clássicas do renascimento (PONIATOWSKA, 2011).

Figura 9: Leonora Carrington. *Animals of a Different Planet*, 1927.



Desenho em caderno pessoal. Foto: Stephanie Wise

Quando Leonora Carrington fez o desenho, *Animals of a Different Planet*, 1927, na folha do caderno de escrever, ela ainda tinha apenas 10 anos de idade. A imagem apresenta uma criatura com proporção semelhante a uma girafa, no lugar de suas manchas apresenta um padrão que mistura linhas onduladas com círculos, com uma atmosfera de desenhos esotéricos; as expressões corporais e faciais da criatura são neutras, como as imagens de ilustração zoológica; segundo as palavras escritas a criatura é um *Hokiptus*. O cenário apresenta montanhas de cor roxa, plantas floridas, além de uma espécie de caminho feito de árvores que lembra o próprio formato da criatura.

O desenho prenuncia a autenticidade e a persistência dos sonhos da artista, afinal, décadas depois, Leonora Carrington continuaria criando criaturas de diferentes "planetas", muitas inspiradas em metamorfoses de animais, e por causa delas e das suas narrativas ainda seria reconhecida internacionalmente.

Aos 17 anos, em 1935, foi convocada ao Palácio de Buckingham para o baile de apresentação das debutantes (PONIATOWSKA, 2011). Contrariada, Leonora Carrington compareceu, mas lembrou dessa ocasião com muito asco até em suas últimas entrevistas. O episódio rendeu um dos seus mais populares contos, *La Debutante*.

No conto todo contado em primeira pessoa, a protagonista, uma menina debutante, decide escapar dos preparativos para o baile indo ao zoológico local. Lá se coloca de frente a uma hiena e conversam até que decidem um acordo: a hiena iria fazer o papel de debutante no lugar da jovem. A menina leva a hiena para casa, combinam o assassinato da babá para poder aproveitar sua pele, vestem a hiena e a encaminham para o baile que acontecia na sua própria casa, sob o alerta: a hiena deveria tomar cuidado com a mãe da menina, pois era a única capaz de saber quem ela é de verdade. No fim do conto, enquanto a menina fica no seu quarto lendo, a hiena acaba se exaltando no jantar: come a carne da pele da babá e rejeita o bolo em fuga pela janela. No mesmo momento em que tudo ocorre, um morcego que a menina alega ter medo, aparece no quarto, em seguida sua mãe pálida e enraivecida abre a porta, revela a descoberta e finaliza o conto (CARRINGTON, 2017).

A história parece funcionar como uma maneira de Leonora Carrington expurgar seu passado, dar forma a conflitos mundanos, mas que no seu interior reverberam como em outra dimensão. A hiena na história poderia funcionar como um animal interior da artista, mais selvagem e corajosa, enquanto o morcego estaria associado às atitudes familiares que a faziam se sentir ameaçada. Joanna Moorhead, (2017), historiadora que teve oportunidade de entrevistar a artista algumas vezes, relata que a artista afirmou que tudo que escreveu era autobiográfico. E no documentário *Leonora Carrington and The House of Fear*, Leonora Carrington complementa essa fala recorrente com o adendo “eu escrevia para mim mesma, e pintava para os outros” (1992).

Os pais da artista eram novos ricos desejando muito conquistar o respeito da alta sociedade inglesa. Em um outro episódio de insatisfação da artista, eles acabam recebendo convite para uma visita familiar aos recintos

reais, mas lá Leonora Carrington se indignou que não poderia ver os cavalos de corrida por ser mulher e performou uma cena em que se agarrava ao livro *Cego em Gaza* de Aldous Huxley e enfrentou publicamente seus pais (MOORHEAD, 2017). A artista também relata que esses esforços da família em pertencer a elite tradicional a machucava muito, pois sua família, mas principalmente sua mãe, ficava recorrentemente suscetível a pequenas humilhações e atos de desprezo.

Figura 10: Leonora Carrington. *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)*, 1937-1938. Óleo sobre tela, 65 x 81,3 cm.



Coleção de Pierre e Maria-Gaetana Matisse.

No *Autorretrato* de 1937-1938, apresenta uma onírica cena de interior. O espaço, um cubo cinza de chão amarronzado, apresenta Leonora Carrington sentada em uma cadeira, uma hiena a sua frente, um cavalo de madeira atrás, e ao fundo uma janela aberta com um cavalo real correndo. Leonora Carrington está com roupa de equitação e salto alto, sua expressão concentrada encara o

espectador, seu cabelo está esvoaçante, como se agitado pelo vento, um batom vermelho forte na boca cerrada, sua posição sentada de pernas aberta a tornam imponente e seu gesto meio hipnótico com a mão para a hiena também. Sua cadeira azul com vermelho tem pés com salto alto, e até mesmo braços humanoides, é uma cadeira muito clássica e rebuscada, poderia remeter aos trajes da elite inglesa, e conseqüentemente a um corpo literalmente objetificado. A hiena marrom com listras e crina arrepiada, parece mimetizar Leonora Carrington, repetindo seu gesto e expressão facial, suas mamas estão inchadas como se tivesse filhotes para alimentar. As sombras dos objetos da tela não estão de acordo com uma mesma luz realista, e a silhueta de ambas as personagens com o sofá se misturam no chão como uma mesma criatura, as três personagens poderiam ser tranquilamente personagens da história *La Debutant*. Na parede há um grande cavalo branco como os de madeira de brinquedo, sua posição flutuante atrás da protagonista aponta para a janela ao fundo. Na janela, há um céu azul em um campo verde, nele um cavalo branco corre livremente em direção ao horizonte. Há uma grande mancha atrás da hiena ao lado esquerdo da tela, mistura com sombras e tons de cinza que desmancham o chão.

Leonora Carrington amava animais desde criança, teve um cavalo de madeira de brinquedo e até mesmo um pônei de verdade. A pintura sem narrativa explícita sugere muitas coisas, mas não define nem limita uma história. A artista seguirá a vida toda fazendo referências autobiográficas nas suas obras, mas não deseja que as telas sejam vistas como uma ilustração da sua experiência individual. Portanto, podemos ler a imagem como um auto retrato que mostra uma personalidade fragmentada; a hiena: feroz, selvagem e sexual; o cavalo branco que corre: o desejo por liberdade, perspectivas futuras e distantes; o cavalo de brinquedo: o espírito livre preso, a memória de angústias de infância; a cadeira: o medo da acomodação e objetificação; e a artista no presente: uma rebelde determinada a conviver e dominar todas essas múltiplas existências. O autorretrato de Leonora Carrington, feito no início da carreira da artista, entre 1937 e 1938, pode ser usado como uma chave mestre de leitura para a maior parte de suas obras, entendendo que o autobiográfico

está presente, mas nunca explícito, e que como sonhos da artista, sempre dão margens para múltiplas interpretações.

Desvios na pintura

Apesar de contra vontade do seu pai, e do apoio possível por parte da sua mãe, Leonora Carrington aos 18 anos vai a Londres estudar na escola Chelsea School of Art sob a tutela de um amigo de negócios do seu pai. Os estudos duram apenas 3 semanas, pois acaba aceitando a sugestão do seu tutor para ir fazer aulas particulares com o francês recém-chegado Amédée Ozenfant, um dos precursores do movimento cubista e que já fazia parte dos famosos círculos artísticos de Paris (PONIATOWSKA, 2011). A artista foi sua primeira aluna na Inglaterra, e mais velha lembra dessa época com respeito pelo professor, que apesar de ter tido que passar um mês desenhando a mesma maçã, sempre era muito estimulada a continuar sua produção, e ainda que graças a eles entendeu que o processo da pintura também é uma cozinha química (MOORHEAD, 2017).

Figura 11: Leonora Carrington. Still Life with Creature, 1935. Óleo sobre tela, 45.7 × 35.5 cm.



Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/leonora-carrington-still-life-with-creature>>

Na pintura *Still Life with Creature*, 1935, vemos uma imagem de natureza morta, um assunto clássico das aulas de pintura, porém profundamente estilizado. Na pintura, a tradicional mesa com objetos de cozinha e frutas postas é distorcida e enriquecida de movimento. Um fundo quase abstrato com nuances geométricos sugerem a mesa, maçãs não estão dispostas, mas sim arremessadas sobre a cena, uma aparente panela escura com a abertura apontada para o livro e a maçã revela discretamente um rosto

humanizado com pinceladas que sugerem olhos, nariz e boca a partir de pequenos pinceladas brancas; ao fundo ainda há uma taça de prata. O protagonista da pintura é um personagem abaixo que parece fugir de dentro do livro, de cor amarelo acinzentada, olhos e bocas escuras e nariz quadrado, encara o espectador como se estivesse sido flagrado. A natureza morta de Leonora Carrington aparentemente não tem nada de morta, ou de still (do inglês), mas sim uma natureza muito viva e mágica, que pode remeter aos contos que escrevia e ao seu repertório literário de fantasia que continha livros como Alice no país das maravilhas. Mesmo dentro dos exigentes estudos do professor sobre observação, e ainda desenvolvendo sua identidade artística, a artista conseguiu escapar da repetição através do uso de elementos oníricos.

Foi também nessa mesma época de estudos em Londres que Leonora Carrington visitou muitos museus, galeria de arte e exposições. A exposição mais marcante para a artista aconteceu em 1936, a primeira Exposição Internacional Surrealista de Londres, organizada por Roland Penrose, David Gascoyne e o historiador da arte Herbert Read (MOORHEAD, 2017). Leonora relata ainda no documentário *Leonora Carrington and The House of Fear*, 1992, que a obra *Deux enfants menacés par un rossignol* (Duas crianças ameaçadas por um rouxinol) de Max Ernst foi a obra que mais lhe marcou, e soa como se pudesse se reconhecer, como uma evidência do seu pensamento artístico. Curiosamente, sem saber do interesse da jovem artista pela obra e pelos surrealistas, sua mãe acaba a presenteando com o livro da exposição, cuja a capa é justamente esta obra, produzida por aquele homem que provocaria a ira da família e seria acusado como culpado pela fuga dela para Paris.

Através de amigos, Leonora Carrington vai, em 1937, para um jantar na casa deles com o artista Max Ernst, que realizava sua primeira individual em Londres. Segundo diversos relatos de ambos, foi uma conexão instantaneamente profunda, Max Ernst chama a artista de Dama do Vento, como se ela fosse uma personagem prenunciada pelas suas próprias pinturas. A relação se intensifica e a artista fica determinada viver a efervescência artística de Paris ao lado do seu amante. Quando volta para casa e avisa seu

pai, que já tinha mandado policiais perseguirem Max Ernst, ele fica completamente contrariado e a chantageia cortando seu dinheiro, enquanto a sua mãe recebe o aviso com pesar (MOORHEAD, 2017). Leonora Carrington não cede e parte sozinha para Paris.

Círculo Surrealista

Leonora Carrington chega em Paris e rapidamente é inserida por Max Ernst no círculo surrealista, que com exceção de algumas mulheres, era predominantemente masculino. O grupo ainda se encontrava em um momento bem harmônico que antecedeu algumas rachas históricas. Leonora Carrington estabelece contato com Leonor Fini (1907-1996), que frequentava as mesmas rodas dos surrealistas, mas que determinadamente posicionou-se como uma artista independente que não desejava estar sujeita a nenhum tipo de liderança. A artista precisou lidar com a complicada estrutura dos relacionamentos abertos e poligâmicos do grupo, principalmente de Max Ernst que era reconhecido como um homem de muitas mulheres e que entrou em um relacionamento com Leonora Carrington mesmo sendo casado com Marie-Berthe Aurenche (MOORHEAD, 2017). Os conflitos afetivos acabam servindo como inspiração para Leonora Carrington fazer o conto *El pequeño Francis*.

Os membros surrealistas elogiam muito a beleza de Leonora Carrington, assim como o seu humor ácido. Entretanto a artista não se sentia plenamente confortável com o grupo, que reproduzia uma hierarquia machista e que colocava as mulheres, sempre belas e jovens, quase que exclusivamente na posição objetificada de musas inspiradoras, ou melhor, *femme-enfant*. A artista faz referência a essa convivência em entrevista ao jornalista Fernando Orgambides do jornal El País em 1993:

Eu achei que tinha muita afinidade com aquelas pessoas. Era um grupo composto essencialmente por homens que tratavam as mulheres como musas. Isso era bastante humilhante. Por isso não quero que ninguém me chame de musa de nada. Jamais me considerei uma *femme-enfant* como André Breton queria ver as mulheres. Nem quis que me entendessem assim, nem tampouco tentei mudar os outros. Eu caí no surrealismo porque sim. Nunca perguntei se tinha direito a entrar ou não. (tradução nossa)

O que Leonora Carrington compartilhava realmente com os surrealistas era o grande interesse pela mente inconsciente e pelas imagens oníricas. A arte surrealista era apenas um ingrediente, entre outros como: suas experiências pessoais, os contos celtas, pinturas renascentistas, mitologia antiga, literatura fantástica, e mais. Com humor, muitas décadas depois, reforçando seu desprezo pelas insistências em lhe categorizarem como artista surrealista, Leonora Carrington acaba fazendo a seguinte confissão para Joanna Moorhead: Nunca li o manifesto surrealista (CARRINGTON, apud, MOORHEAD, 2017, n.p).

Figura 12: Leonora Carrington. Portrait of Max Ernst, 1939. Óleo sobre tela, 50,3 x 26,8 cm.

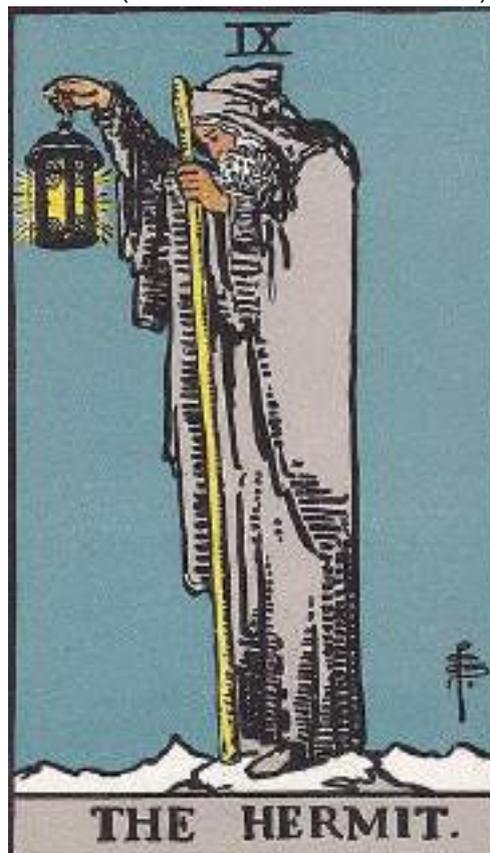


Fonte: National Galleries Scotland.

Em 1939 Leonora Carrington faz o famoso retrato de Max Ernst, enquanto na mesma época o artista também faz um retrato da artista, chamado *Leonora em la luz de la mañana*. A pintura Retrato de Max Ernst, 1939, é verticalizada, mostra uma paisagem fria, com tons de azul e branco, com um lago e montanhas ao fundo. O personagem principal é Max Ernst, seu rosto, tecnicamente realista, expressa certa serenidade e desvia sutilmente o olhar da direção do espectador; sua veste é como um grande manto vermelho cheio de

penas e cauda bipartida, sua meia é excêntrica, amarela com listras verdes. Sua mão segura um lampião oval, cor esmeralda translúcida, com a imagem de um cavalo em posição de combate em seu interior; atrás dele na paisagem gélida há um cavalo branco como a neve, sentado e congelado. A composição da imagem é uma clara referência a carta do Eremita do Tarô de Edith Waite.

Figura 13: O Eremita (Baralho de Rider–Waite Tarot). Edith Waite.



Fonte: registro do autor.

A carta tem leituras clássicas bem simbólicas, mas também variáveis. Normalmente as associações são as seguintes: o protagonista é um homem mais velho (tempo) que através do isolamento (barbas) em um lugar fora da sociedade (paisagem) busca o conhecimento (cajado) a partir do seu próprio interior (lâmpião). Na pintura os elementos similares apenas sugerem interpretações que fogem muito do simbólico objetivo. Podemos considerar que para Leonora Carrington, Max Ernst era esse velho sábio, que assim como ela tinha em seu interior um cavalo selvagem que ajudava a tomar suas decisões;

o cavalo que se senta e espera congelado na paisagem fria também pode ser a leitura sobre os efeitos das decisões do artista sobre Leonora Carrington, que às vezes a deixava sozinha para dar atenção aos seus outros relacionamentos. A leitura ainda se complexifica, pois não é um veredito de amor ou ódio pelo seu amante. Sua imagem meio homem meio pássaro gigante provavelmente está relacionada a história que deu origem ao seu alter ego Loplop (ave mítica). Max Ernst, que costumava contar que quando sua irmã nasceu seu pássaro de estimação morreu, e a partir daí confundia perigosamente pássaros com seres humanos (MOORHEAD, 2017). O retrato de Leonora Carrington sobre seu amante, assim como uma carta isolada do tarô, exige uma busca por sentidos que derivam das perguntas feita a carta (pintura) e do contexto (perspectivas) em que a colocamos: talvez um professor, um amante, um traidor, um místico..., mas sem dúvidas um enigma, que sugere um futuro, mas que também não garante a realidade.

Em exposição

Mesmo muito mais jovem do que a maioria dos seus colegas artistas, Leonora Carrington soube contornar os conflitos de relacionamento ao ponto de ser incluída na exposição histórica *Exposition Internationale du Surréalisme* com a pintura *The Horses of lord Candlestick*, 1938, e publicar o conto *The House of Fear*, em 1938, ilustrado por Max Ernst, ao lado de importantes membros do surrealismo.

Figura 14: Leonora Carrington. The horses of lord Candlestick, 1938. Óleo sobre tela, 35,5 x 46 cm.



Disponível em Mutual Art
<<https://www.mutualart.com/Artwork/Les-chevaux-de-Lord-Candlestick/C9703E69D95D7B33>>.

A obra intitulada *The horses of lord Candlestick*, 1938, possui outra obra homônima do mesmo ano, o que torna sua história um pouco confusa. Quando uma destas são mencionadas nos livros e pesquisas sobre Leonora Carrington não fica claro sobre qual das duas imagens estão tratando. A tela na última imagem referência é a que esteve presente na exposição surrealista, segundo o histórico de vendas presente no site da casa de leilões francesa, Drouot.

Na pintura exibida na histórica exposição Surrealista, oito cavalos de cores diferentes estão reunidos numa paisagem escura, sobre um chão verde iluminado e um céu azul escuro, porém saturado. O lado esquerdo é dominado por um cavalo marrom avermelhado de olhos verdes e crinas em pé, com o traseiro e testículos bem marcados apontando para fora da tela, atrás dele há

um cavalo cinza fantasmagórico de olhos brancos que encara o espectador, atrás deste ainda há a cabeça de outro cavalo branco de perfil. Ao centro da tela a três cavalos, um marrom escuro de crina loira que está deitado com o corpo virado para o cavalo vermelho, o do centro é um preto com pintas que encara o cavalo a esquerda, enquanto um cavalo cinza azulado de olhos vermelhos bem projetados, deitado e de patas cruzadas olha para o sentido contrário, ao fundo dos três há um cavalo branco mais delicado que parece galopar enquanto olha para trás. Por fim a cena mais curiosa da pintura, um cavalo amarelado de pelos cinzas está montado em uma árvore de finos galhos e poucas folhas, seu traseiro é proeminente e aponta para o restante dos cavalos com as pernas abertas e rabo caído, seu rosto encara o restante dos cavalos. Há ainda um estranho elemento verde fluorescente abaixo no centro dos cavalos, que parece uma planta decomposta. A tela inteira tem uma atmosfera molhada, dos cenários não tem linhas bem delimitadas como os animais, e tudo parece bem misturado e escorregadio em contínuo movimento.

Quando Leonora Carrington pinta cada cavalo com traços muito únicos ajuda a dar identidade aos personagens dessa cena, seriam eles avatares de alguma experiência vivida pela artista? Os cavalos estão quase todos de crina erguida, com músculos bem tensionados, além de se sobreporem indicando muito movimento entre eles, talvez um grande acasalamento, o cavalo na árvore parece exalar um gesto erótico num momento *voyeur* dos demais equinos. Poderia ainda ser uma metamorfose dos relacionamentos abertos e confusos que Leonora Carrington fez parte, mas se considerarmos o título, que em português é Os Cavalos de Candlestick, e considerarmos que Candlestick foi o apelido que a artista deu ao seu pai quando criança, podemos imaginar que os cavalos são os membros da sua antiga casa, pais, irmãos e funcionários da casa ou tios, espantados com sua selvageria (o cavalo amarelado de pelos cinzas). A imagem clara, não por acaso, encantou os surrealistas, pois combina seus interesses como selvageria, metamorfose, erotismo e a atmosfera onírica rica em narrativas.

Leonora Carrington e Max Ernst ficam cansados dos conflitos pessoais associados ao cotidiano que estavam vivendo em meio aos outros artistas em

Paris e decidem viver em uma casa no interior da França. Lá transformam a casa em um grande estúdio ateliê, foi o momento de paz do casal que dividia suas maiores inspirações, produzia obras de arte nas mais diferentes mídias, e recebia muitos amigos influentes. Em dado momento, Peggy Guggenheim decide visitar o casal para adquirir uma obra de Max Ernst, a herdeira da família Guggenheim estava determinada a criar uma das mais importantes coleções de arte da história, e em entrevista posterior revelou: “minha meta era adquirir uma obra de arte por dia”. A colecionadora de arte acaba olhando as obras pela casa e se apaixonando por uma tela em específico, e na hora de declarar seu interesse descobre que a imagem não era uma produção do seu amigo artista Max Ernst e sim da jovem artista Leonora Carrington. Peggy Guggenheim decide adquirir a obra mesmo assim (a homônima *The Horses of Lord Candlestick*) e acaba realizando a primeira grande venda da artista que se revela extremamente agradecida.

O casal Leonora Carrington e Max Ernst era complementar não só no amor, mas também nas atividades artísticas, em que ambos trocavam influências estéticas. Muito no início de seu relacionamento Max Ernst lhe ensinou o *frottage*, a técnica artística que ele havia inventado poucos anos antes e na qual um papel é colocado nas marcas de uma superfície, normalmente encontrada na natureza como madeira e folhas, e depois é esfregado por trás com uma caneta. Os efeitos foram usados por ambos os artistas em pinturas reconhecidas, que normalmente colabora para atmosfera onírica das pinturas, com texturas bem orgânicas que serviam para diversos elementos como penugens e nuvens.

Percurso e sobrevivência

Os tempos de paz do casal não duraria muito tempo, em 1940 a Segunda Guerra Mundial vai se acirrando, a polícia francesa não vê Max Ernst com bons olhos por ser alemão (mesmo que dissidente), enquanto o regime nazista alemão também o vê como inimigo e classifica sua arte como degenerada. Max Ernst então é preso primeiro pelos franceses, mas acaba

liberado graças a intervenção da sua rede de contatos, e o que já deixou Leonora Carrington muito apreensiva só piorou, pois, pouco tempo depois seu amor é levado, dessa vez pelo regime nazista, deixando a artista sem qualquer notícias e completamente solitária.

Amigos do casal ficam sabendo do que aconteceu e vão ao encontro de Leonora Carrington com um plano de fuga do regime nazista para a Espanha. A realidade da artista então só vai se tornando mais difícil, seus pais preocupados resolvem mandar oficiais atrás dela na intenção de resgatá-la de volta para sua casa contra sua vontade, em seguida decidem encaminhar autoridades para a internarem em um hospital psiquiátrico. Leonora Carrington acaba internada à força entre 1940 e 1941 durante quase um ano em um sanatório em Santander, Espanha, onde sofre diversos abusos físicos e psicológicos. Em 1942 escreve a pedido do seu amigo um relato dos tempos de internação, decide publicá-la em 1944, e o texto acaba se tornando um dos seus livros mais populares. O conteúdo e os processos da artista na produção desse texto são investigados no capítulo Pesadelo dessa pesquisa.

A artista consegue arquitetar um complexo plano de fuga e executá-lo, contando com a ajuda de diferentes pessoas que encontra pelo caminho, vai parar na embaixada do México em Lisboa. Lá da continuidade a segunda parte do seu plano, com a ajuda do diplomata mexicano Renato Leduc, que era amigo de Picasso e outros surrealistas e teve algum contato com Leonora Carrington em Paris, comovido com a situação da artista. Ambos decidem que o melhor plano de fuga era ir para Nova York e se casar, mas entre os seus últimos dias em Lisboa e a viagem para os EUA, Leonora Carrington acaba encontrando Max Ernst, que agora namorava Peggy Guggenheim (CARRINGTON, 2020).

Max Ernst e Leonora Carrington voltam a trocar influências artísticas, Peggy Guggenheim chega a se incomodar com a falta de atenção que seu parceiro deixava para ela, e numa das suas entrevistas no fim da vida reforça algo que sempre dizia: eu sabia que Leonora Carrington era o grande amor da vida dele (PONIATOWSKA, 2011). Porém a artista já não tinha mais o mesmo interesse amoroso pelo seu ex-amante, voltar a ser um casal e correr o risco de

estar sujeita a ser vista como alguém à sombra dele não estava nos seus planos, e uma nova vida longe dos problemas do passado era esperada no continente americano.

Em 1941 a artista vive com Renato Leduc por cerca de um ano em Nova York, lá acaba reencontrando diversas pessoas que conheceu em Paris, mas também entra em contato com outras artistas refugiados da guerra. Os EUA viviam um momento efervescente nas artes visuais, e o círculo em que estava Leonora Carrington era um dos mais privilegiados, mas de alguma forma a artista não estava satisfeita, e decide acompanhar seu marido de mudança para a trabalho para a Cidade do México, mesmo que ambos vivessem um tipo de casamento não tradicional e que não exigia que ambos convivessem juntos. Seria o desejo de se libertar do passado? Ou ainda o desejo de descobrir e experienciar uma nova cultura? Ainda que as razões da artista que não sejam claras nem bem documentadas, Leonora Carrington já tinha escutado conversas de André Breton sobre o México, e sabia que as terras que lhe esperavam eram ricas de uma cultura muito diferente daquela europeia que estava acostumada (PONIATOWSKA, 2011).

Em 1942, Leonora Carrington e Fernando Leduc começam a morar na Cidade do México, uma cidade em ebulição que carregava um misto de tradições e mudanças. A história do país remete originalmente aos indígenas e ao povo asteca que acabaram colonizados brutalmente pelos espanhóis. Novos sabores, e novas mitologias servem um prato cheio para a inspiração artística de Leonora Carrington. A cidade era muito diversificada, e recebia muitos refugiados europeus em uma humanitária atitude do presidente Lázaro Cárdenas, que facilitava suas recepções. Mais velha, em entrevista para o documentário Leonora Carrington relembra que uma das suas melhores experiências era ir ao mercado descobrir novos sabores e ervas medicinais (MOORHEAD, 2017).

No mesmo ano da sua chegada, e procurando um novo círculo social, a Leonora Carrington encontra a artista espanhola Remedios Varo (1908-1963),

com quem já havia estabelecido contato em Paris, e Kati Horna, fotógrafa húngara. Sentindo-se afastada de Fernando Leduc que preferia a companhia de homens, decide por um divórcio amigável e vai morar com Remedios Varo e seu marido. Pelo menos pelos próximos 10 anos, as três mulheres passam a produzir em conjunto centenas de obras de arte que abordam desde o feminino pela perspectiva de mulheres independentes até assuntos que liam e estudavam juntas como alquimia, astrologia, mitologias, fantasia, espiritismo, psicologia, entre outras variedades de temas e literaturas.

Figura 15: Leonora Carrington. Tuesday, 1987. Litogravura, 52,4 x 81 cm.



Fonte: Courtesy of Gallery Wendi Norris, San Francisco.

A litogravura *Tuesday, 1987*, apresenta uma harmoniosa narrativa horizontalizada. A cena é centralizada em três personagens brancos que funcionam como protagonistas, meio fantasmagóricos, cada um com o vestido de uma cor. A personagem da direita, usa um vestido preto meio roxo, que parece um furacão; nas suas mãos a um galho que carrega dois grandes gatos, e ainda uma espécie de sacola, com um pequeno pássaro vermelho, nos ombros há outro pequeno gato, seu cabelo está apontado para cima e está com os seios de fora de maneira despretensiosa; tudo isso com a personagem

em pé acima de uma espécie de pequeno barco com muitas folhas verdes. A personagem do meio, usa um vestido verde claro com a parte próxima aos pés lembrando pequenas grades, sua mão está erguida e parece agitada pelo vento ao mesmo tempo que segura pequena linhas de um boneco de fantoche, que é um alce de manto rosa, ela está acima de uma tartaruga que navega sobre o canal. A personagem a esquerda veste um vestido vermelho, tem cabelos curtos apontados penteados para cima, carrega nos seus ombros provavelmente uma hiena muito tranquila um pouco antropomórfica, que por sua vez serve sua mão de apoio para um pequeno passarinho azul, aos seus pés parece existir um cachorro animado que deseja ir em sua direção. O fundo da cena desafia a noção de dimensão, e lembra também o cenário de um teatro, do lado direito inferior vemos uma montanha com árvores miniaturizadas, do lado esquerdo um campo amarelo com cavalos pastando também miniaturizados. Há uma espécie de canal ou riacho ou ainda beira mar que começa do canto esquerdo da tela, percorre o trajeto dos personagens, e termina subindo a tela a direita até dar para um horizonte escuro, com uma lua cheia no topo da sua direção. O fundo lembra construções de madeira e palha, do lado direito dois pequenos corvos assistem a cena, enquanto do lado esquerdo, um cervo, com chifres que se transformaram em árvores cheia de folhas, galopa para fora da passagem, como fazem muitos das criaturas representadas por Leonora Carrington.

A rica quantidade de elementos e o detalhamento dos personagens faz com que a pintura pareça estar contando uma história de deusas mitológicas, cheias de elementos e acontecimentos folclóricos. Mas a cena também parece uma memória autobiográfica, de uma artista nostálgica, ou ainda mais do que isso, uma visão, ou um sonho de um futuro após a vida terrena. Leonora Carrington poderia estar se representando como a mulher de roupa escura com movimentos de vento (lembrando a Dama do Vento), os animais como seus impulsos agora amenizados e sob controle, enquanto o pequeno pássaro vermelho que carrega poderia ser a ave mitológica Loplop (Max Ernst). A dama de vermelho a esquerda, que olha para o animal fantástico e carrega em paz a hiena com o pássaro azul poderia ser sua companheira de pintura Remedios

Varo (já falecida no momento da criação da imagem) e ao centro poderíamos ter a fotógrafa Kati Horna que carrega o fantoche como um equipamento e ainda quem sabe uma câmera escura escondida no detalhe estranho do vestido perto dos pés.

Ainda que a imagem fantástica não tenha sido construída nos tempos em que as artistas produziam junto, com toda certeza guarda os elementos desta época como os mistérios, sonhos, animais, mitologias e metamorfoses. A pintura ainda remete aos momentos de paz que viveram, que mesmo distantes de suas famílias e terra natal, criaram laços saudáveis e puderam trabalhar com seus próprios sonhos e desafios. Tanto nessa imagem quanto em várias outras, não só as produzidas por Leonora Carrington, como também por Remedios Varo e Kati Horna, a identidade sexual feminina é abordada de uma maneira mais natural e livre, não objetificada (diferente do estereótipo *femme enfant* surrealista). Os modos de pensar das três amigas, seus valores, e o desejo em comum por serem donas de suas próprias vidas, além das constantes trocas e companheirismo, acabam facilitando que desenvolvam de forma independente suas próprias percepções sobre a representação da mulher na arte.

Nova família

Leonora Carrington finalmente se sentia em paz com a vida, o México acaba realmente sendo o lugar para depositar esperanças e recomeçar sua vida. Na casa em que vivia aconteciam muitas rodas de conversas com outros artistas e refugiados, assim como festas que a levou a conhecer artistas importantes da história da arte mexicana. Em um desses encontros, em 1944, se apaixona por Imre Emerico Weisz Schwartz (Chiki), um fotógrafo húngaro que presenciou ainda na Europa a violência da guerra. Os dois engatam um relacionamento duradouro, saudável, e que em 1946, resulta no casamento e nascimento do seu primeiro filho (MOORHEAD, 2017). O casal fica muito feliz e em poucos meses já engravida novamente do seu segundo herdeiro que nasce

em 1947. As experiências com seu novo amor deixam a artista inspirada e logo resolve criar uma pintura dedicada ao seu amante.

Figura 16: Leonora Carrington. Chiki, ton pays (Chiki, Your Country), 1944. Óleo e têmpera sobre tela, 89,5 × 90,2 cm.



Fonte: MET Museu, © 2023 Estate of Leonora Carrington / Artists Rights Society (ARS), New York

A pintura, que exibe um emaranhado complexo de cenários e personagens simultaneamente, parece ser um presente para seu amante, o nome em português seria algo como *O seu país*, Chiki, de 1944.

A tela é complexa, com ações ocorrendo em cada pequeno detalhe como nas pinturas de Bosch, mas ao mesmo tempo não obedece a qualquer

regra de perspectiva nem de sombra e luz, talvez a única ordem reconhecível seja a linha do horizonte. Do lado direito inferior da cena a terra está rachada revelando outro universo, que parece ser representado através de uma mandala, divida em 12 partes como um mapa astral, cada uma das doze partes tem elementos diferentes flutuantes, desde um gato em uma gota vermelha, a uma árvore um tanto quanto mitológica com uma mão aberta em seu interior, esqueletos e até um corpo em levitação dentro de um símbolo circular. O restante das terras pintadas parece um grande mapa antigo, com elementos fantásticos, dividindo o cenário com campos verdes e terras escuras, e personagens misteriosos que habitam cada local. Um ser à esquerda parece ser composto de panos triangulares com mãos à esquerda que sustentam um pássaro preto, e mãos à direita que seguram uma cornucópia. Ao seu lado mais ao centro da tela um conjunto de rostos femininos e cabelos longos se mesclam a uma forma rosada que parecem montanhas, mas também tecidos musculares; há ainda nesta forma uma criatura marrom meio macaco meio leão, com um pentágono colorido em seu interior, sendo carregada por um corvo ou urubu. Ao lado, uma criatura de costas, exibe uma pele de leopardo como um grande manto, e chifres de bode ao mesmo tempo que segura um cajado. A direita então finalmente o casal, o homem olha em direção ao horizonte enquanto a mulher fita o espectador, ambos estão dentro de um grande manto vermelho que parece um ser múltiplo. Na cabeça deste ser a um cenário de uma natureza seca que funciona como uma coroa, no centro do seus corpos um objeto que lembra uma harpa, embaixo do lenço a esquerda, dois pés encostam num grande ninho de passarinho, a direita mãos carregam um galho com um casulo, e abaixo um lenço claro e com desenhos em azul escapa e parece revelar a barriga de uma grávida; aos pés do manto vermelho existe uma espécie de roda em movimento com um a cabeça de um bode negro ao centro, o que faz tudo parecer uma máquina dos sonhos.

A tela é complexa, e sujeita a muitas interpretações como o desejo de Leonora Carrington. A diversidade de elementos aqui pode não remeter só a história do seu marido, mas a história que ambos poderiam ter vivido em outras existências, com outros desafios, ou ainda a tela ser a representação de um

pedaço das terras mágicas que a artista possui na sua mente, e que no caso resolveu dedicar uma delas para seu marido e juntos se aventurarem.

A pintura ainda serviu de inspiração para o conto *A Porta de Pedra*, nele um menino chamado Zacharias que dorme desejando sonhar com cavalos, mas no mundo onírico acaba conhecendo uma menina da Inglaterra

Na contramão do que se espera de uma mulher que foi uma jovem rebelde e que não desejava ceder às pressões da sociedade nem da sua família, Leonora Carrington subverte expectativas ao ter dois filhos e ainda surpreende a si mesma com um feliz e criativo desejo de mais criação advindo da experiência da maternidade.

Figura 17: Leonora Carrington. The Giantess also known as The Guardian of the Egg (A Gigante ou A Guardiã do Ovo). 1947. Têmpera sobre painel de madeira, 120 x 69,2 cm.



Fonte: The Edward James Collection, West Dean Park, Christie's, London.

Das pinturas feitas durante a fase do nascimento dos seus filhos, provavelmente *A Guardiã do Ovo*, 1947, é a mais famosa. Na mesma época escreveu uma carta para a galeria que a representava nos EUA, contando sobre o processo de trabalho criativo e a maternidade, "Pinto com o bebê em uma mão e o pincel na outra" (CARRINGTON, apud MOORHEAD, 2017).

Na tela, bem verticalizada como havia sido a tela dedicada a Max Ernst, vemos uma personagem gigante, em uma paisagem de perspectiva quase isométrica; com uma linha do horizonte muito baixa, que na realidade é o limite de um campo com o mar; o mar sobe a tela até que se funde o verde água com um azul celeste, que em seguida escorre e é tomado por nuvens escuras até o topo. No mar podemos ver diversas criaturas subaquáticas desveladas por uma água cristalina; na costa do campo há diferentes tamanhos de embarcações que lembram pinturas clássicas que ilustram mapas das descobertas. O campo é amarelado e parcialmente arborizado, nele há camponeses com suas ferramentas de trabalho erguidas contra o personagem gigante, enquanto o cachorro e umas poucas pessoas parecem perseguir um ser fantasmagórico que salta em direção às árvores à direita da cena. Ao redor do personagem principal há aves que parecem gansos voando, agitados, talvez saindo da sua própria capa em direção aos céus. O personagem por sua vez é caracterizado com um vestido longo e vermelho, com uma capa branca, seu rosto é envolto numa espécie de cabelo que parece uma plantação de trigo, sua olhar desliza para a esquerda desviando o olhar do espectador; perto do seu peito no traje há desenhos que seguem verticais como tirinhas ou painéis egípcios, de cima para baixo vemos um personagem curvado para a esquerda com uma sol ao seu lado; depois uma personagem caminhando para a direita, aparentemente uma mulher; e depois um casal de mãos dadas, e por fim uma árvore com um ganso pousando sobre ela; entre as duas primeira tiras, estão as mãos da gigante, que por sua vez são pequenas e carregam um ovo pintado. Por fim, nos pés da gigante, quase que camufladas, há três figuras femininas dançando em roda.

Leonora Carrington teve acesso e investigou muitas mitologias, conseqüentemente, provavelmente aprendeu a reconhecer padrões narrativos e a construção de personagens. A guardiã do ovo poderia ser a pintura de um novo ser mitológico, uma nova deusa, aquela que a artista invocaria para proteger sua maternidade. Essa deusa não é uma deusa agressiva nem ameaçadora, ela é parte humana e parte natureza, e seu papel parece ser o de preservar a vida. O ovo é um elemento corriqueiro não só em populares

histórias, como também para religiões e para a alquimia, cheio de particularidades, mas ainda assim comumente ligado ao surgimento ou ciclo da existência.

Sobre indagações feitas a partir da imagem do ovo, a escritora Clarice Lispector escreveu:

O ovo é uma exteriorização. Ter uma casca é dar-se.- O ovo desnuda a cozinha. Faz da mesa um plano inclinado. O ovo expõe. – Quem se aprofunda num ovo, quem vê mais do que a superfície do ovo, está querendo outra coisa: está com fome. (LISPECTOR, 1999, p.52).

De alguma forma parece que Clarice Lispector levou para o texto poético as possibilidades de relação do ovo com a subjetividade dos indivíduos e os conflitos existenciais enquanto Leonora Carrington dá sentido para questões semelhantes resolvidas na pintura. A artista relatou o conflito entre seu pensamento imagético e o pensamento da escrita da seguinte forma: “Não consigo conciliar o mundo das imagens e o mundo das palavras em minha própria mente” (CARRINGTON apud PONIATOWSKA, 2011). Uma declaração curiosa considerando todos os contos escritos, o que leva a crêem que o sentido da sua afirmação é sobre suas imagens não serem limitadas a interpretação do que escreve e vice-versa.

Voltando a tela, a guardiã do ovo ainda lembra um personagem de tarô, tanto pelo formato da tela, como pela composição, pois assim como as cartas dos arcanos maiores, possui um protagonista bem evidente sob uma paisagem com elementos simbólicos. Na imagem, de certa forma, a artista não só convoca uma deusa, como também representa aquilo que ela mesma se tornou, a protetora da vida, guardiã do ovo, conforme passou pelas gestações dos seus filhos.

Entre 1937 e 1938, praticamente 10 anos antes de fazer a pintura em questão, Leonora Carrington escreveu o conto A Dama Oval. Nele uma jovem menina, Lucrécia, conta para ao narrador que a encontra não decidiu não comer mais por causa de um conflito com seu pai; quando o mesmo lhe sugere um poesia ela lhe responde dizendo que as odeia; em seguida revela que gosta mesmo é de Tartar, um cavalo de madeira (vivo) que aparece neste mesmo momento; sua babá vê a cena e denuncia para seu pai, que diz que é

grande demais para brincar; a menina fica ainda mais brava, até que termina a história ouvindo os gritos do cavalo depois que seu pai disse que iria queimá-lo para seu próprio bem logo após ter lhe expulsado da sala.

O conto parece trazer à tona os machucados da relação de Leonora Carrington com seu pai, porém 10 anos depois parece que o título semelhante que dá a pintura conta sobre uma outra perspectiva da sua relação familiar. Em um gesto inesperado, quando pensamos a história da artista com sua família, a artista nomeou seu primogênito com o mesmo nome do seu pai, Harold, dando sinais de interesse em uma reconciliação a partir da nova família que estava formando (entretanto a reconciliação não ocorre e apenas sua mãe acaba conhecendo os seus filhos).

Em 1946, Leonora Carrington estava grávida do segundo filho e dá sinais de preocupação com as questões financeiras da família, e logo volta a estabelecer intenso contato com sua galeria:

Estou pintando muito e espero que no próximo ano me abram oportunidades lucrativas com Julien Levy... Não tenho certeza. Em qualquer caso, as minhas responsabilidades aumentam porque estou no quinto mês de gravidez, por isso, se nascer vivo e com o número normal de mãos e pés etc., e com aspecto de animal humano mais ou menos comum, dar-lhe-ei uma exposição de pinturas com todas as suas ricas possibilidades. Como certamente sabe, voltei a casar e estou completamente feliz e talvez pela primeira vez na minha vida vivo em paz (CARRINGTON, apud, MOORHEAD, 2017, n. p.).

No mesmo ano que produziu a tela *A guardiã do ovo*, 1947, a Galeria Pierre Matisse em Nova York organizou uma grande exposição individual de seu trabalho e vendeu algumas de suas obras, dinheiro que foi diretamente para custear seu aluguel e vida dos seus recém-nascidos (MOORHEAD, 2017). A artista vivia de forma muito humilde e limitada naquela época, entretanto não cederia às encenações do circuito das artes e continuaria priorizando seus filhos. Para sobreviver em sua vida mais reclusa e distante da elite das artes visuais, Leonora Carrington teve que contar com ajuda de Edward James, um inglês que se tornou um dos melhores amigos e também o seu mecenas. Ambos vieram de família rica na Inglaterra, mas desde cedo não se sentiam pertencentes a elas.

Pesquisadora de mitos

Em 1960, popular a sua maneira, Leonora Carrington recebe uma encomenda do governo mexicano: uma pintura histórica para o novo Museu Nacional de Antropologia e História (transferido para o Museu Regional de Antropologia e História de Chiapas em Tuxtla Gutiérrez na década de 1980) (MOORHEAD, 2017). O México passava por um movimento de recuperação da história pré-colombiana e ascendia um desejo de orgulho para sua história sem precisar recorrer a dor da colonização, portanto, o império Maia seria uma das propostas mais justas (PONIATOWSKA, 2011).

Figura 18: Leonora Carrington. The Magical World of the Maya, 1963. 213 x 457 cm.



Fonte: El Temp de les arts

<https://tempsarts.cat/arts-visuals/leonora-carrington-the-magical-world-of-the-mayans-1963-64/>

A pintura de *O Mundo Mágico dos Maias*, 1963, é uma grande imagem de quatro metros de largura, que assim como outras obras da artista, é tão rica quanto complexa em detalhes.

A imagem apresenta uma paisagem panorâmica, o céu é vermelho com nuvens escuras, o horizonte é marcado por uma terra amarelada com pequenos montes, algumas árvores e montanhas cinzas e íngremes ao fundo, ao lado esquerdo da terra amarelada há uma rachadura que abre para a parte

mais inferior da tela, onde há uma espécie de submundo escuro e marrom. No céu próximo ao centro, existe um grande astro vermelho, talvez o sol se pondo, ou um planeta muito próximo; ao seu lado um ponto amarelo emana um brilho semelhante a raios solares na direção de uma serpente flutuante que vai ao seu encontro; ao lado dessa luz há um ser translúcido, meio ave, azul, roxo e vermelho que emana um rosto amarelo peito; ao lado esquerdo da tela uma esfera translúcida flutuante, baixa, uma lua que ao mesmo tempo que parece minguar e enquanto seu restante exibe uma transparência. No lado esquerdo da tela temos um cavalo gigante e branco meio mágico deitado, com uma lágrima em seus olhos, atrás dele há uma igreja com arquitetura colonial; de trás dela surgem espíritos de pessoas que seguem na direção de um arco-íris, que por sua vez termina seu trajeto em uma espécie de cemitério ou santuário mais antigo, com folhas, um ritual fúnebre, e dois espíritos com corpos que lembram texturas de plantas. Há ainda na tela cruces finas e altas na paisagem; criaturas híbridas, parte cão e parte cavalo, que voam junto com outros pássaros; um templo maior ao centro com outra ave azul em seu lado superior; pessoas espalhadas pela terra se relacionando com os edifícios religiosos; uma procissão; uma revoada de corujas que saem de uma estranha criatura em direção a uma gigante árvore branca e seca; um submundo com criaturas pretas fantasmagóricas em agitação. Num ponto estratégico da tela, no centro a esquerda numa área com menos informações existe uma criatura gigante, feita de linhas pretas, sai detrás de uma montanha escura, num ponto de atenção estratégico da tela, com um rosto triangular, um corpo meio folha meio penugem, e olhos que parecem chorar.

A cena, mágica e histórica, é sem dúvida instigante e exige que o espectador se comprometa dedicando um bom tempo para chegar em qualquer tipo de conclusão, funciona como um grande livro. Um dos seus caminhos interpretativos seria o do título, que nos encaminharia para a mitologia maia, e então aprender sobre as criaturas e histórias do povo antigo. Mas a imagem também fala por si só, e Leonora Carrington sempre defendeu uma interpretação íntima do espectador com suas obras, exigindo que se esforcem para encontrar sentido e resposta.

A artista fez a pintura, que é como um mural, partindo de uma pesquisa de muita entrega pessoas para aprender sobre a história do país, conforme relata a professora de história antiga Isabel García Trócoli:

O mundo mágico dos maias é fruto de sua estadia de seis meses em Chiapas, na casa de uma amiga antropóloga. Os maias da região, com medo da câmera de Leonora, fizeram com que ela decidisse documentar o que via apenas com desenhos e esboços. Ela se interessou pela flora e fauna, bem como pela medicina tradicional, ervas medicinais e pela leitura do Popol Vuh, o grande livro sagrado maia. O resultado é uma pintura de quatro metros de comprimento que captura uma visão de mundo da realidade maia contemporânea, com uma estrutura tripartida de Céu, Terra e Submundo, onde as tradições ancestrais indígenas se misturam com a religião católica. (2021).

Para aquele espectador que tem algum repertório das questões estudadas por Leonora Carrington a narrativa ganha outras dimensões (TRÓCOLI, 2021), mas a imagem também cria sentido para aqueles desavisados que se deparam com a obra. A artista cria na tela um outro universo, baseado na história do país que escolheu para morar, e essa composição é atravessada pelas particularidades e interpretações dela mesma. Seu mural, assim como suas outras pinturas, cria um universo onírico e não o retrato de uma história antiga, os maias não são representados de acordo com suas vidas terrenas, dentro dos seus hábitos, mas sim levados a dimensão de suas crenças. Graças as pinceladas da artista, as criaturas e deuses, os seres invisíveis que sustentam o sentido daquela sociedade, se fazem tão reais e presentes quanto os animais e as árvores.

Retorno ao circuito e fim da vida

Em 1974, com quase 60 anos, a artista publicou um dos seus livros mais vendidos, *The Hearing Trumpet* (A Trombeta Acústica). Na história uma senhora idosa da Inglaterra, Marian Leatherby ganha de uma amiga um objeto que a permite escutar conversas que estão distantes; assim em uma noite em seu quarto descobre o plano de sua família de interná-la em uma casa de repouso; assustada com a ideia fica com raiva e questiona o que seria estar velha; contrariada ela acaba cedendo a ideia da família. Contudo, na casa de

repouso a protagonista é surpreendida, era um lugar místico e muito diferente do que estava esperando. No asilo *Lightsome Hall* as idosas estão ao invés de descansando, buscando o Santo Graal, que seria um conjunto de documento que destruiria o patriarcado e deixaria claro a existência de uma deusa mulher (CARRINGTON, 2017).

Quase 40 anos depois, em 2009, dois anos antes da morte da artista, o jornal internacional *The Guardian* decidiu incluir a história na sua lista de mil romances que todos deveriam ler.

Leonora Carrington foi uma das artistas mais longevas da sua época, viveu até 2011, falecendo aos 94 anos de idade. Nos últimos anos de vida a artista já não conseguia mais pintar, porém dava conta de produzir arte em outro meio: a escultura. Em 1990, a artista recebe uma proposta de Isaac Masri, que coordenava o projeto *Freedom in Bronze* para uma ONG chamada *Água Tinta*. Leonora Carrington acaba cedendo a proposta e, com ajuda do fundidor Alejandro Velasco, começa a empreitada que deu andamento até o fim da sua vida: colocar em três dimensões os personagens do seu místico e complexo universo.

Figura 19: Leonora Carrington. *La Inventora del Atole*, 2010. Escultura em bronze, 130 × 58 × 80 cm.



Fonte: Coleção Leonora Carrington Museo

A escultura de bronze, *La Inventora del Atole*, 2010, foi uma das últimas obras produzidas por Leonora Carrington, possui 10 cópias, uma delas está na entrada do museu que leva seu nome.

A personagem da escultura está sentada, e assim fica com uma altura total um pouco menor do que o tamanho médio de uma pessoa, portanto caso o personagem pudesse ficar em pé provavelmente seria um pouco maior do

que um ser humano comum. A criatura tridimensional tem os mesmos traços de outras pintadas pela artista, no caso, uma cabeça achatada, triangular e de pescoço longo, está sentada e usa um vestido longo e branco como uma grande manta, revelando apenas a ponta dos seus pés e braços além da cabeça. Sua expressão é neutra, sua atenção parece ser voltada apenas para zelar pelo pote que carrega em suas mãos. Em tradução livre, o título da escultura é *A inventora do Atole*, ou seja, a criatura feminina que teria criado uma das mais antigas e tradicionais bebidas quentes do México, que consiste numa mistura de milho nixtamalizado (cozimento e maceração) com outras especiarias resultando em uma grande variedade de receitas.

A criatura se revela então como uma possível deusa ancestral, e sua bebida não é apenas algo do dia a dia mexicano, mas sim uma bebida mágica e curativa. Essa deusa invocada por Leonora Carrington também parece carregar muito uma energia de feiticeira alquimista, que insere seus ingredientes no seu pote a fim de produzir novas existências pela culinária mágica. Há ainda quem veja a própria artista no fim de sua vida, sentada com pouca resistência física, segurando com o pote, como um ventre aberto, considerando a passagem o ciclo da sua vida e as possibilidades surreais de transformação para a sua existência.

No raro documentário *Los Artistas por sí mismos: Leonora Carrington*, podemos ver em algumas das cenas a artista acompanhando, de maneira encantada, o processo de fundição das suas obras. O momento, parece a metáfora de uma mãe dar luz a seus filhos, mas aqui uma mãe alquimista, que dá vida aos filhos não através do seu ventre, mas da sua magia de transformação de minérios em criaturas.

A maior parte das esculturas de Leonora Carrington estão no Museu Leonora Carrington, inaugurado em 2019. Curiosamente o museu foi construído no lugar de uma antiga prisão, que agora se chama Centro de las Artes em San Luis Potosí, no México. O espaço das suas esculturas parece só potencializar o convite constante que a artista fez em vida: recusar as prisões da mente racional (apegada a sistemas e verdades) para então invocar os seres que manifestam nossa verdadeira liberdade.

2.3 ENTRE CIÊNCIA E ESPIRITUALIDADE

Hilma af Klint (1862-1944) produziu pelo menos cerca 1.200 obras entre pinturas em tela, desenhos e aquarelas além de 26 mil páginas de manuscritos com suas pesquisas, organizados e catalogados pela própria artista ainda em vida. A artista é lembrada hoje principalmente como uma descoberta tardia do pioneirismo no abstracionismo. Hilma af Klint escolheu um caminho singular para sua trajetória nas artes visuais, e a leitura das suas obras e a particularidade das suas escolhas fornecem ainda muitos outros caminhos de interpretação do que a simples etiquetagem de suas obras como abstratas.

Hilma af Klint nasceu em Solna, Suécia, seu nome significa "a protetora do povo" ou "alma trabalhadora, prestativa e cuidadosa" (e honrou em muitos aspectos da sua vida esses significados), é a quarta de cinco filhos de um casal protestante, Andrietta Mathilda af Klint e Victor af Klint, que era almirante e matemático sendo descendente de outros homens (af Klint e/ou Sontag) com a mesma carreira desde cerca de 1700. Passou a maior parte de sua infância no castelo de Karlberg, a academia naval onde seu pai trabalhava e que foi residência do casal real Gustav III e Sophia Magdalena em 1766. O edifício com vista para o mar, passou por uma reforma ainda no final do século XVI e ganhou o formato de H, letra inicial da artista e uma das letras recorrentes nas suas pinturas; investigações mais recentes descobriram ruínas no local que dão indícios que o espaço já foi um templo dedicada a deusa caçadora Diana. Durante o verão, a família de Hilma af Klint se mudava para Hanmora, em Adelsö, uma ilha no lago Malaren, onde começou o fascínio de Hilma pela natureza e pela vida orgânica (PINHEIRO, 2019).

Figura 20: Hilma af Klint. Paisagem costeira, 1899. Óleo sobre tela. Tamanho: 22,5 x 51 cm.



Disponível em:

<https://arhive.com/artists/69360~Hilma_af_Klint/works/580859~Coastal_landscape>

Na obra *Paisagem costeira*, 1899, Hilma af Klint dá forma ao horizonte náutico do seu país. Uma linha do horizonte pouco acima do centro da tela registra um mar translúcido e colorido, com tons de azul, verde e amarelo numa mistura muito sutil. Na parte direita da tela uma concentração de rochas lascadas, com tons de amarelo ao marrom quase vermelho, e até mesmo o azul refletido do mar, com muitas nuances de sombra e luz. As linhas das rochas são principalmente diagonais bem marcadas em diferentes tons de pinceladas e contrastam com as linhas das pequenas, porém agitadas ondas da beira mar. O céu em tons pastéis lembra quase uma aquarela de tão suave, com nuvens feitas a partir de manchas no nível do horizonte, e algumas poucas mais próximas e escuras. A tela é uma paisagem marítima de um dia iluminado que teria tudo para ser tranquilo e pacífico, porém sutilmente sugere pequenas tensões, no estouro das ondas com as rochas, nas poucas nuvens escuras, e nas cores e sombras das rochas que ocupam pouco mais de um terço da tela. Hilma af Klint escuta durante a infância a história das viagens do seu pai e de outros parentes militares navais e circula muito pela paisagem local com sua família, entre bosques cheios de plantas nativas e um litoral gelado e cristalino.

Hilma af Klint é descendente dos homens que desbravaram o horizonte desconhecido, que cartografaram mapas, e possivelmente teve antepassados que foram até mesmo vikings, se tivesse nascido homem esse seria o

compromisso que sua família lhe exigiria, e ainda, vindo de uma família de militares navais teve que lidar com o falecimento recorrente de parentes que estavam em alguma missão. Para a artista, a paisagem litorânea do seu país era a imagem de uma história de medos e descobrimentos.

Educação

Quando criança Hilma af Klint frequentou com sua irmã Ida af Klint a Escola Normal para Meninas filiada à *Royal Seminary for the Training of Female Teacher* (seminário para treinar professoras) com o incentivo dos pais visto que o acesso gratuito a escola naquele momento era exclusiva aos meninos (PINHEIROS, 2019). Durante o seu período na escola Anna Whitlock (1852-1930), que escreveu profundas críticas ao sistema educacional sueco da época, era uma das professoras:

Whitlock calculou que a educação religiosa recebeu tanto tempo de aula quanto história natural, história e geografia combinadas. Igreja e estado juntos controlando a educação, ela argumentou, envolvia um conflito de interesses. A educação religiosa foi um exercício de deferência à autoridade, enquanto o estado deveria ter o objetivo de educar cidadãos de pensamento livre. (VOSS, 2022, n.p., tradução nossa).

Não existem registros que Anna Whitlock tenha sido professora de Hilma af Klint, suas ideias e seus escritos sobre o desequilíbrio entre o ensino religioso e ensino científico fizeram com que a mesma fundasse sua própria escola progressista em 1878 já que a mesma não tinha autoridade para implementar seus ideais na escola onde lecionava. Esse desejo por equilíbrio entre os dois tipos de ensino provavelmente teria encantado Hilma af Klint, mas a artista só pode elaborar esses conhecimentos futuramente quando adulta. Segundo Voss (2022) anos depois, em 1887, Ida, a irmã de Hilma af Klint, diante dos incômodos políticos sexistas que encarou desde cedo, decide se juntar ao movimento sufragista feminino e ingressa na Associação Fredrika Bremer (inspirada na autora do livro *Hertha, or the Story of a Soul: A Sketch from Real Life* de 1856 que contava a história da uma mulher que lutava pelo direito de igualdade entre homens e mulheres). Hilma af Klint em 1946, aos 80 anos, enquanto revisava seus arquivos de anotações descreveu esse período

da infância na escola como triste, e lamentou o quão tímida foi diante da sua dificuldade em expressar o que pensava (VOSS, 2022). Entretanto conforme Pinheiros (2019), durante os verões Hilma af Klint ficava na região de Hanmora, dava aulas de catecismo para crianças, fazia passeios pela ilha de Adeldo e aproveitava o acesso aos livros atualizados da biblioteca militar dentro da academia naval que seu pai trabalhava para ler Darwin (1809-1882) e Linnaeus (1707-1778), conhecido por criar a taxonomia moderna. Essas leituras permitiam a Hilma descobrir novidades sobre teorias evolucionárias, estudos botânicos e zoológicos.

Aos 17 anos, em 1879, depois que terminou a escola secundária, Hilma af Klint passou a ter aulas de pintura na Escola Técnica (Tekniska skolan) para preparação da sua inscrição na Academia Real de Belas Artes da Suécia, e assim desde jovem, de acordo com Voss (2022) interagiu com o circuito artístico local onde conheceu a artista e médium Bertha Valerius (1825-1895).

Foi nesse momento que ela começou a frequentar sessões espíritas, reuniões de grupos místicos que visavam criar um diálogo com o mundo espiritual. Nessa época não era raro encontrar pessoas frequentando sessões espíritas em que se praticava a escrita automática, com relatos de fenômenos paranormais e contatos com falecidos.

Em uma das sessões do grupo coordenado por Valerius, Huldine Beamish (1836-1892) guiava uma sessão, até que um espírito chamado Lorentz se manifesta com um recado para uma pessoa chamada Hilma: Eu quero Falar com Hilma, sou seu espírito guardião, e sua perfeição é minha tarefa (VOSS, 2022). Não se sabe ao certo se era Hilma af Klint que estava com o grupo, mas tudo leva a crer que este foi sua primeira convocação espiritual.

Ainda no mesmo ano, 1879, a artista se matriculou nas aulas particulares de pintura para mulheres da artista e professora Kerstin Cardon (1843–1924). A professora assim como Bertha Valerius, era solteira e não tinha filhos, foi uma das primeiras mulheres a se formar na Academia Real de Estocolmo e era reconhecida pela enorme quantidade de clientes importantes,

que variavam de oficiais a membros da realeza (VOSS, 2022). Nessa época, Hilma af Klint já tinha fortes inclinações para assuntos espirituais e ocultos.

Luto

Um ano após entrar definitivamente nos estudos das artes visuais, Hermina que era sua irmã mais nova falece aos 10 anos de idade em decorrência de uma doença. O interesse da artista pelo contato com o mundo espiritual só aumenta depois desse trauma, reforçando um traço sensível que a artista já possuía ainda criança, que foram os sonhos com os mortos. (VOSS, 2022). Conforme reforçado ao longo do texto, Hilma af Klint passa a frequentar diversos grupos com sessões mediúnicas, alguns por um curto período enquanto por outros se interessou por mais tempo. Nesse momento a história da ciência estava ebulindo novidades, com invenções que mudaram drasticamente o entendimento humano sobre a matéria, conforme Voss (2022) muitas delas rapidamente chegaram a Hilma af Klint:

Avanços em física, química, medicina e biologia estavam provando que o invisível poderia ser tornado visível, revolucionando o conhecimento e a tecnologia. Hilma tinha dois anos quando o escocês James Clerk Maxwell descreveu a luz como uma onda eletromagnética, e ela tinha quatro anos quando o primeiro cabo telegráfico transatlântico foi colocado entre a Irlanda e a Terra Nova. Ela tinha nove anos quando, na Inglaterra, Charles Darwin descreveu a relação entre humanos e macacos, enquanto, na América, Alexander Graham Bell apresentou um pedido de patente para o telefone. Quando ela tinha onze anos, o físico alemão Ernst Abbe publicou sua teoria do limite de resolução, que melhorou muito a tecnologia do microscópio. O ano de seu décimo oitavo aniversário e a morte de Hermina também marcaram a invenção do fone—um telefone leve sem fio que transmitia som por longas distâncias. E isso foi apenas o começo. A descoberta dos patógenos que causam antraz e tuberculose se seguiria, juntamente com a descoberta de raios-X e a invenção da telegrafia sem fio. O elétron foi descrito, a teoria da radioatividade foi desenvolvida; os cientistas especularam sobre isótopos e a possibilidade de dividir o átomo. Nada permaneceu como parecia há tanto tempo. Coisas que antes haviam sido escondidas ou invisíveis podiam ser vistas (VOSS, 2022, n.p.)

Essas novidades científicas e tecnológicas traziam descobertas que por um lado dava estímulos para novas formas de pensamento e experiência de vida, porém ao mesmo tempo deu espaço para muitos farsantes se

aproveitarem financeiramente de pessoas interessadas no assunto realizando truques, manipulando emocionalmente e contando mentiras.

Hilma af Klint demonstrou se aprofundar plenamente em tudo aquilo a que se dedicava, então presume-se que tinha um espírito crítico e de propósito muito afluído que não ia de acordo com as sessões que continham excesso de intimidade, carga emocional, contato com pessoas mortas famosas ou então entes queridos próximos falecidos que descreviam algum tipo de paraíso ou ainda truques de mágica. Uma divisão fica mais clara quando entendemos que os espíritas buscavam contato com os mortos, no sentido pessoal e afetivo, enquanto espiritualistas buscavam guias e espíritos desenvolvidos na busca de um conhecimento universal (PINHEIROS, 2019). Logo, para Hilma, as experiências espiritualistas se mostraram mais significativas e ricas de sentido e assim se dedicou a desenvolver um canal psíquico para receber mensagens de espíritos ou anjos desconhecidos que a propuseram a difícil tarefa de dar forma terrena aos ensinamentos humanitários advindos de um universo etéreo.

Royal Academy

Aos vinte anos, em 1882, foi estudar na *Royal Academy of Arts* em Estocolmo. Ela permaneceu na Academia por 5 anos aprimorando seu treinamento em arte clássica onde teve inclusive aula de desenho com modelo nu masculino. Ao mesmo tempo que as aulas ocorriam, muitos artistas e professores europeus do sexo masculino protestavam que a liberdade para desenhar modelos nus masculinos em sala de aula era uma atitude indecente e não natural e, portanto, seria uma razão para proibi-las de frequentar as escolas de arte – apesar disso a Academia Sueca (que mantinha ainda assim regras como não misturar alunos de ambos os sexos e de contratar somente professores homens) não mudou seus planos e os cadernos de rascunhos de Hilma af Klint seguiram cheios de desenhos de homens nus (VOSS, 2022). Lá se dedicou a estudos de técnicas de representação de paisagens e retratos na pintura, mas graças aos estudos de modelo masculino e feminino sua geração teve maiores reconhecimentos e novas oportunidades de produção artística.

Um dos professores da artista foi o artista especializado em pinturas históricas de grande formato Georg von Rosen (1843-1923), que dividia com a artista o interesse nos processos de contato mediúnicos (VOSS, 2022).

Figura 21: Hilma af Klint. Nu masculino, 1882. Carvão, giz e lápis sobre papel. 61,3 x 46,7 cm.



Fonte: Hilma af Klint: A Biography, Voss, 2022

O desenho *Nu masculino*, c. 1882, é talvez a marca de um dos mais significativos diferenciais dos estudos de Hilma af Klint que se tornou parte do pioneirismo acadêmico que permitiu mulheres finalmente desenharem nus masculinos, um problema recorrente que não acabou na sua época. O desenho comprova uma aptidão eclética da artista que não se limitou em desenhar objetos, paisagens ou rostos, mas se também figuras de corpo inteiro, uma habilidade que era até então reservada aos pintores de cenas históricas (mais

elitizados e que recebiam encomendas de reis e demais poderosos). Neste desenho vemos os traços limpos contornam a figura humana, uma anatomia realista, dentro de uma iluminação difícil pela sutileza feita de pequenas hachuras que dão volume aos membros do corpo. Como é um desenho fruto de um estudo de observação de modelo vivo, provavelmente a pose do personagem foi escolhida pelo próprio modelo ou pelo professor. Hilma af Klint apesar da limitação poética do exercício, conseguiu se dedicar a detalhar a expressão fácil do modelo e o brilho úmido do seu olhar direcionado levemente para cima.

No último ano da Academia se inscreveu no concurso de pintura histórica com o tema mitológico de Andrômeda para concorrer a bolsa de estudos (PINHEIRO, 2019).

Figura 22: Hilma af Klint. *Andromeda by the sea*, 1887. Óleo sobre tela, 33 x 88 cm.



Disponível em:

<https://web.facebook.com/HilmaafKlintOfficial/posts/andromeda-ny-the-sea-1887-ther-e-is-no-doubt-that-hilma-af-klint-considered-the-s/5365392450148857/?_rdc=1&_rdr>

A pintura *Andromeda by the sea*, 1887, ainda hoje não tem como plenamente comprovada a autoria de Hilma af Klint, as obras que os pesquisadores se debruçam e tem acesso são menos figurativas e acadêmicas do que aquelas realizadas em sigilo. Mas convém notar aqui a singularidade dessa pintura, o mito tema do concurso aparece em outras pinturas da história da arte, mas frequentemente a personagem é representada ante uma submissão e sexualidade exacerbada. Outra característica importante é que, apesar de ser difícil o acesso ao acervo da sua antiga professora Kerstin Cardon, percebe-se uma afinidade com suas pinturas figurativas que utilizam iluminação de cena suave e detalhes com texturas enevoadas. A pintura mitológica não vence o concurso acadêmico e Hilma af Klint ganha um prêmio secundário (VOSS, 2022).

Ofício

Depois de se formar com honras em 1888, ela ganhou a bolsa de estudos que consistia em um estúdio de arte no bairro artístico de Estocolmo, onde suas paisagens e retratos rapidamente se tornaram a fonte de sua independência e estabilidade financeira aos 25 anos (PINHEIRO, 2019). Diferente de boa parte do mundo, as mulheres artistas já não causavam grandes estranhamentos no país de Hilma af Klint, entretanto o reconhecimento às mulheres artistas era limitado a suas vendas, mercadológico, sendo rara ou inexistente a possibilidade de ocuparem um status conceitual e histórico na área.

Figura 23: Hilma af Klint. Noite de verão em Öland, ou Summer Landscape, 1888. Óleo sobre tela, 87 x 147 cm.



Fonte: Moderna Museet, Estocolmo. Cortesia da Fundação Hilma af Klint.

A paisagem da pintura *Noite de verão em Öland*, 1888, traz uma combinação de estética realista com nuances simbolistas que dão uma atmosfera sensível e sutil à cena. A imagem apresenta um campo, na metade esquerda dominado por uma alta vegetação de pinceladas verticais bem marcadas que trazem certo efeito óptico, ao fundo umas poucas árvores criadas com manchas de textura tem suas silhuetas postas contra a luz do pôr-do-sol. Ao lado direito da cena existe um caminho em zig-zag, desenhado no chão que vem desde o lado de baixo à esquerda até o meio superior direita da tela terminando no horizonte, nesse caminho há um personagem solitário de costas. Na beira da vegetação mais ao centro da tela, existem algumas flores semelhantes a margaridas pintadas com bastante delicadeza e pinceladas finas e bem iluminadas. Aparentemente Hilma af Klint já encontrava maneiras de representar filosofias espirituais na imagem, a linha do caminho que guia o olhar sobre a tela é semelhante às que faz futuramente nos processos mediúnicos, o personagem que segue esse caminho, sem identidade, em

direção ao pôr-do-sol pode sugerir o homem que deseja descobrir aqui que existe para além dos limites já traçados, um caminho que também é a reflexão de uma vida terrena finita, que tem seu florescer e agitação e depois seu final crepuscular.

De fem

Em 1896 Hilma af Klint junto com Sigrid Hedman (1855-1922), Cornelia Cederberg, Mathilda Nilsson e Anna Cassel decidem montar seu próprio grupo de sessões mediúnicas chamado *De Fem* (as cinco, ou *The Five*) como meio de avançar nos estudos espiritualistas. Seus encontros são sempre registrados em cadernos com textos e desenhos. Os encontros aconteciam de forma mais discreta e privada do que a maioria das outras sessões, ao mesmo tempo que muitos se interessaram pelo movimento espiritualista da época, com o passar dos anos muitos espiritualistas importantes passaram a sofrer acusações de farsa e fraude, inclusive Madame Blavatsky cuja obra foi lida e admirada por Hilma af Klint e suas amigas (VOSS, 2022).

Durante as sessões aconteceram diversas experimentações com uso de ferramentas e diferentes rituais mediúnicos, todos realizados a partir de estudos de Cristianismo, Budismo, Teosofia, Rosacruz, Antroposofia e principalmente influenciados pela palavra de Rudolf Steiner que buscava elaborar uma ciência do espírito em que as explicações do mundo invisível poderiam ganhar luz à razão pela ciência e pela arte.

O grupo conduziu sessões fechadas durante todas as semanas até 1906. As práticas ritualísticas foram sendo construídas aos poucos, tinham como principal prática os desenhos e escritas automáticos, que se desenvolviam em um estado alterado da consciência para contactar com os seres espirituais.

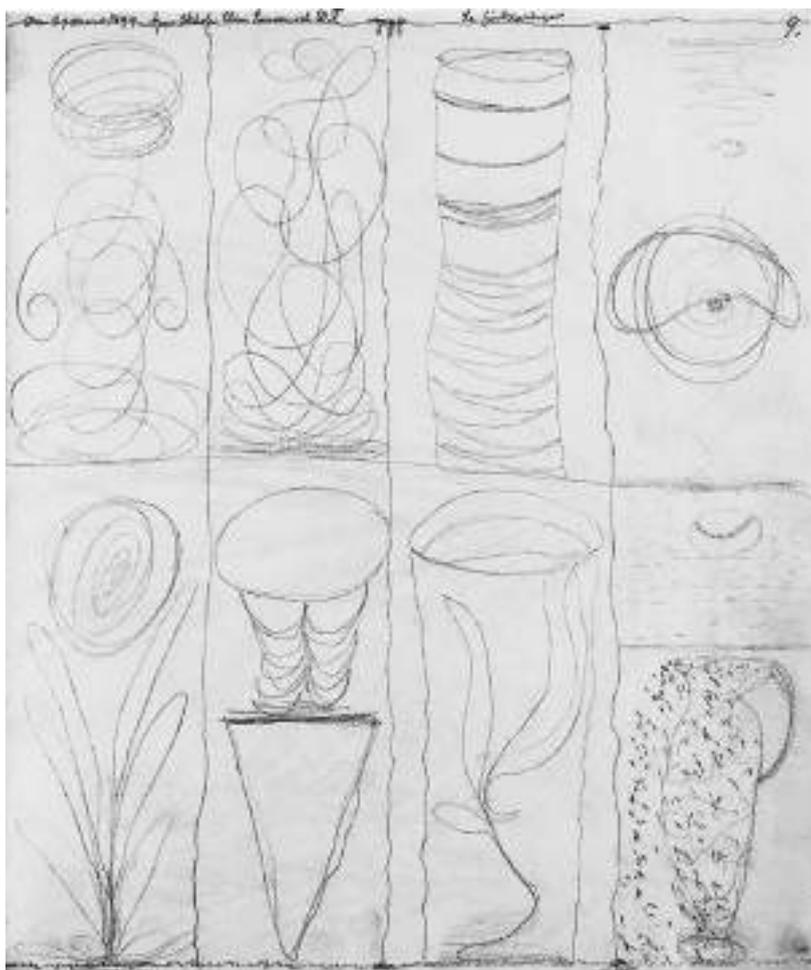
A escrita automática foi uma das principais ferramentas do espíritas, tanto que é derivada dela que surgem muitos dos livros psicografados. Contudo dentro do *De Fem*, a escrita automática é quase deixada de lado para se tornar um desenho e pintura mediúnico, em que formas e imagens surgem a partir de

sugestões interpretadas durante as sessões. O processo automatizado de riscar intuitivamente ainda ganha outros desdobramentos, como na psicologia:

O surgimento do Espiritismo desempenhou um papel capital na história da psiquiatria dinâmica, uma vez que forneceu indiretamente aos psicólogos e psiquiatras novos métodos para estudar o espírito humano. A escrita automática, um dos procedimentos introduzidos pelos espíritas, foi retomada pelos sábios como meio de exploração do inconsciente. (PINHEIRO apud ELLENBERGER, 2019, p. 89)

Essa prática do desenho automático só se tornaria reconhecida na história das artes a partir dos movimentos Dadaístas e Surrealistas, porém nestes acontecia dentro de um contexto que buscava projetar o inconsciente individual e transgredir os limites pré-estabelecidos pela razão.

Figura 24: Desenho automático por *De Fem*, 27 de março de 1897.



Fonte: Stiftelsen Hilma af Klints Verk, HaK 1515.

No desenho automático de 1897 produzido pelo *De Fem* vemos uma espécie de diagrama de gestos, divididos em 8 partes iguais. A maioria dos desenhos é feito de uma sequência de espirais; do lado esquerdo embaixo vemos uma composição que parece a desconstrução de uma flor a partir de poucas linhas, enquanto no limite à direita vemos uma imagem mais figurativa que parece um jarro escorrendo um conteúdo. As flores, as espirais e alguns tipos de curvas se tornaram recorrentes no trabalho de Hilma af Klint.

As formas que surgiam nas sessões muitas vezes não eram compreendidas nem mesmo pelas próprias médiuns, que por vezes só depois de algum tempo algum espírito lhes clareava a ideia sobre a interpretação das figuras. Em 1897, Annie Besant, esposa de Rudolf Steiner, vai até a Suécia e imprime um livreto que tinha uma espécie de diagrama explicando o sentido de alguns gestos recorrentes nas sessões (VOSS, 2022).

Ciência

Ao mesmo tempo que Hilma af Klint frequentou o *De Fem* continuou dedicada a estudar as plantas, sobretudo a partir dos trabalhos do botânico sueco Linnaeus, e os animais.

Figura 25: Hilma af Klint. *Cress*, 1890. Aquarela e tinta nanquim sobre papel, 14,5 × 12,7 cm.



Fonte: Moderna Museet, Estocolmo. Cortesia da Fundação Hilma af Klint.

Na pintura *Cress*, 1890, vemos uma variedade da flor do agrião (do inglês *cress*) sueco, com folhas variadas e sem fundo. Hilma af Klint pintou muitas flores e estudou muitos livros de botânica e se interessava principalmente naquelas que podia observar naturalmente, visto que boa parte das imagens de flor encontradas da artista são de variedades da região em que viveu. As plantas são representadas em diferentes fases, na pintura em questão podemos ver que a flor já está com suas pétalas quase descoladas do miolo, bem abertas e curvadas ainda que de cores vivas, mas levemente escurecidas, talvez úmidas. As folhas são pintadas usando uma combinação de amarelo, azul e verde, em tons amenos e com contorno de linha bem finas e delicadas. Há ainda um botão de flor seco e fechado, assim como o pedaço do seu caule, criando bastante contraste com o restante das folhas, com exceção do caule da própria flor que também apresenta um amarronzado inicial. A artista nessa aquarela consegue imprimir mais uma vez uma ideia de tempo e

passagem, as folhas pequenas que nascem, a flor viva que desabrocha, e as flores que morrem, algumas talvez antes da hora. A flor representada com as pétalas quase caindo, que pode até parecer uma forma entrando em abstração, acaba dando evidência para seu miolo estelar, com amarelo vivo e vermelho como uma estrela em combustão que conecta o terreno com o celestial.

Hilma af Klint seguia seu trabalho de estúdio e mantinha em dia suas encomendas que variavam principalmente entre paisagens e retratos. O reconhecimento popular que a artista ganhou em relação às suas habilidades de representar a anatomia fez com que ela e Anna Cassel fossem contratadas como desenhistas de ilustrações científicas para um instituto veterinário em 1900 pelo professor John Vennerholm (1858-1931). O professor tinha como principal objetivo produzir um livro que estivesse à altura dos estudos da medicina humana, para que a área da veterinária ganhasse mais respeito acadêmico e profissional. Portanto, ele precisava de boas imagens, como as dos livros de anatomia humana. Sendo sua especialidade os equinos, ele dedicaria um livro a eles como tema central. As artistas aceitam a difícil empreitada, de acordo com Voss (1922) ambas precisaram encarar dias difíceis pois os rascunhos eram feitos por elas no lugar onde ficavam os animais mortos, que muitas vezes tinham se acidentado, maltratados ou passado por alguma doença mortal, portanto com aparências muito problemáticas. Por outro lado, as artistas tiveram uma oportunidade rara comparada a outras artistas mulheres da época de investigar conteúdos bem científicos na prática, aprendendo sobre métodos e ferramentas da medicina, e acessando outros livros.

Figura 26: Hilma af Klint e Anna Cassel. Cirurgia Odontológica para um Cavalo, c 1900. Giz e lápis sobre papel, 35 x 43 cm.



Fonte: Hilma af Klint: A Biography, Voss, 2022

Não se sabe ao certo se o desenho *Cirurgia Odontológica para um Cavalo*, 1900, foi feito por Hilma af Klint ou Anna Cassel, ou ainda compartilhado por ambas. O desenho segmenta a sugestão de uma pequena faixa a imagem da cabeça de um cavalo durante uma cirurgia odontológica, com sua anatomia bem formada é mais detalhada nas áreas envolvidas na cirurgia. As linhas são bem suaves e pouco marcadas e criam suaves texturas para representar os pelos do animal. Há na cabeça do animal uma mão que faz um movimento com bisturi, exemplificando a ação e o que deixa claro o cunho instrucional e didático da imagem. Hilma af Klint e sua geração de pintoras foram muito reconhecidas pelas aptidões em representar anatomia, principalmente devido ao fato de terem acesso a aulas que eram até pouco tempo antes apenas destinadas aos homens. No desenho, Hilma af Klint e Anna Cassel decidem preservar o fato de que o cavalo estava de olhos abertos e caídos durante a cirurgia, assim como a língua caída para fora, um dado

clínico, mas também sutil de uma experiência animal em estado de consciência alterada.

Hilma af Klint confiava muito nas propostas do professor Rudolf Steiner, e, portanto, suas referências também iam se estendendo à biblioteca da artista. Steiner no início da sua carreira foi trabalhar no arquivo Goethe-Schiller em Weimar, editando meticulosamente os escritos sobre a natureza de Goethe, uma tarefa que levou mais de uma década (VOSS, 2022). No repertório complexo do professor fundador da Antroposofia, as palavras de Johann Wolfgang von Goethe se tornaram uma das maiores referências, ao ponto do autor ser homenageado dando nome ao principal edifício da corrente filosófica, o Goetheanum. Em 1810 Goethe escreveu o livro *A Doutrina das Cores* que abordava de maneira científica e ao mesmo tempo sensível a experiência da cor como um fenômeno da luz, que através do olho afeta a alma e vice-versa, ou nas palavras do autor "olho deve sua existência a luz portanto o olho se forma na luz e para a luz, a fim de que a luz interna venha ao encontro da luz externa." (GOETHE, 1993, p. 44). Goethe elaborou a cor como fenômeno da natureza para os sentidos, e no livro faz uma tentativa de dissecação dos matizes de cor, seus sentidos, combinações e associações naturais. As sugestões do autor vão constantemente de encontro aos escritos de Rudolf Steiner e principalmente com a fatura pictórica de Hilma af Klint.

Figura 27: Hilma af Klint. Caos primordial, n. 10, Grupo I, Série WU/The Rose, 1906/7. Óleo sobre tela, 52 x 37 cm.



Fonte: Moderna Museet, Estocolmo. Cortesia da Fundação Hilma af Klint.

A tela *n.10 da série Caos Primordial*, 1906/07, se assemelha a um diagrama ou infográfico. Divida em segmentos que lembram muito estudos científicos de organização celular, vemos retângulos armazenando diferentes formas em seu interior, acima e abaixo parece existir uma espécie de complementaridade (o que ia de acordo com a filosofia trazida pelos espíritas ao grupo De Fem). Do lado superior retângulos de fundo amarelo e abaixo os de fundo azul, o primeiro de cada faixa faz a combinação ao contrário, enquanto o segundo da faixa de baixo também mantém um fundo amarelo. Esse jogo de cores está longe de ser puramente intuitivo ou aleatório, considerando o seguinte escrito de Goethe:

Na luz surge para nós, em primeiro lugar, uma cor que chamamos amarelo, e uma outra, na escuridão, que designamos azul. Quando essas duas se misturam no seu estado mais puro, de modo que

ambas se mantenham em perfeito equilíbrio, surge uma terceira cor que chamamos verde. Porém, cada uma daquelas cores primárias, tornando-se mais espessas ou escuras, também pode produzir em si mesma um novo fenômeno. (1993, p.46.)

Hilma af Klint consegue usar plenamente seu repertório bibliográfico para interpretar aqui que os espíritos pediam para que ela dessa forma. Além das cores que envolvem uma noção de luz e escuridão, masculino e feminino (lembrando que não numa proposta de oposições, mas sim da busca pela complementaridade por um todo), a artista também traz elementos alfabéticos e signos visuais que a própria artista muitas vezes não entende seu sentido (tanto que volta e meia busca ajuda de pessoas como Rudolf Steiner e das colegas médiuns para interpretá-los) sujeitos a diferentes interpretações em cada tela. As letras “a, h, w, u, s”, as espirais, as conchas e os círculos são elementos que leva para suas obras até o fim da sua vida.

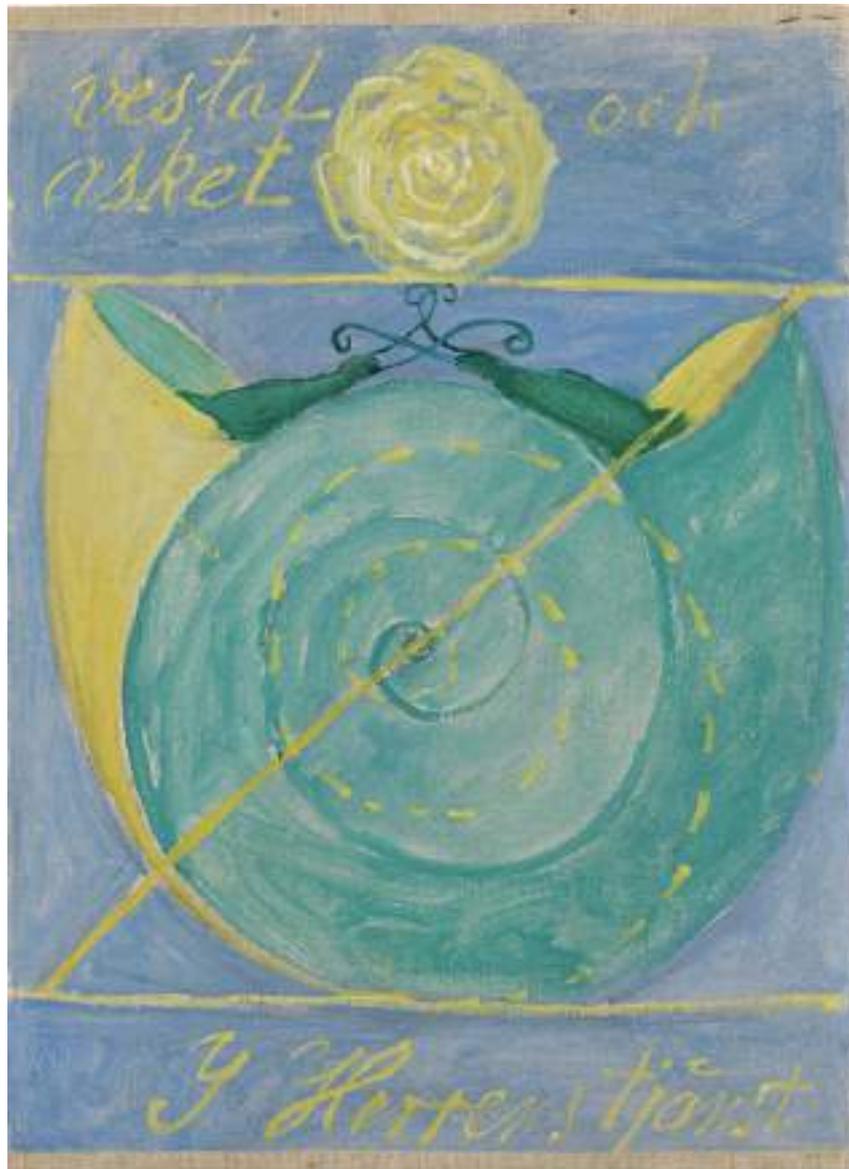
Missão espiritual

O trabalho da artista ganha uma dobra fundamental a partir de uma experiência sobrenatural em 1904. Durante uma sessão ela entra em contato com um espírito chamado Amaliel, que lhe diz para fazer pinturas dentro de um plano astral, que deveriam proclamar uma nova filosofia de vida

Você será atingida pela cegueira e irá negar a si mesma, porque seu orgulho será quebrado. Você irá tropeçar para que seja testada em sua própria fraqueza. Você será a voz que clama, mas antes disso deverá se decompor ao pó. (FANT, apud PINHEIRO, 2019 p.96).

A partir de 1906, aos 44 anos, Hilma af Klint embarcou em sua fase mais prolífica da pintura abstrata, começando o projeto *Pinturas para o Templo* com sua primeira série, *Caos Primordial*.

Figura 28: Hilma af Klint. Caos primordial, n. 9, Grupo I, Série WU/The Rose, 1906/7. Óleo sobre tela, 52 x 37 cm.



Fonte: Hilma af Klint: A Biography, Voss, 2022

A tela *n.9 da série Caos Primordial*, 1906/07, é uma pintura feita a óleo que combina a imagem de uma flor e dois caramujos com escritos. A tinta a óleo provavelmente foi bem diluída em solvente a ponto dar uma atmosfera translúcida sob a superfície da tela. Os caramujos são sobrepostos como um encaixe, um verde com amarelo dentro e o outro seu oposto complementar, de

suas frestas saem dois seres que lembram lesmas e caracóis de jardim, que entrelaçando suas antenas formam um ornamento. A combinação desses seres é demarcada em cima e embaixo com duas linhas horizontais amarelas, uma terceira linha é colocada em diagonal acima das figuras, combinadas parecem formar um quadrado exato que circunscreve os animais, uma quarta linha é tracejada em cima das conchas, formando o mesmo movimento delas, mas num sentido contrário em uma espiral amarela. Há ainda uma flor amarela acima do adorno criado pelos animais e algumas palavras escritas também em amarelo sob o azul. A imagem parece bem calculada para criar noções de equilíbrio, combinação, oposto complementares e harmonia. Hilma af Klint consegue montar suavemente numa mesma imagem geometria, minerais, animais, flores e palavras. As palavras ainda dão caminhos para possíveis interpretações, nesta pintura existe a palavra Vestal, que vem da arte tibetana e está relacionada a busca pela evolução espiritual distante da vida cotidiana (PINHEIRO, 2019). O conteúdo de arte tibetano chegou a Hilma af Klint principalmente pelos escritos de Madame Blavatsky.

Em 1908 sua mãe perde a visão e a artista passa a cuidar dedicadamente da mesma. Em junho do mesmo ano envia uma carta para Rudolf Steiner. Depois de assistir palestras de Steiner em Estocolmo e buscá-lo como guia, em 1908, Hilma af Klint recebe finalmente a tão almejada avaliação do professor sobre as imagens que vinha realizando junto ao *De Fem* (VOSS, 2022). Primeiro em forma de uma carta, e depois com uma visita sem data bem documentada. Na carta Steiner diz para a artista que está muito atarefado e que não é capaz de lhe direcionar, que se possui um professor (aqui no caso um guia do mundo espiritual) deveria confiar totalmente nele, mas que estaria disposto a conselhos sobre o oculto (PINHEIRO, 2019). Na visita Steiner se coloca diante das obras e faz uma profecia em que as pinturas só seriam compreendidas depois de 50 anos da sua produção, e ainda crítica o fato de Hilma af Klint se colocar no processo de criação apenas como médium sugerindo que a artista deveria colocar mais de si mesma, da própria vontade, no processo de criação das imagens (VOSS, 2022). Steiner ainda deixou

pequenas indicações escritas, em um pedaço de papel escreveu em letra cursiva: “S = a = serpente”, “U = a = alfa”, “W = w = ômega” (PINHEIRO, 2019) letras que assim como outras já mencionadas são recorrentes nas telas de Hilma af Klint. A serpente muitas vezes é lida como um signo do infinito, enquanto alfa e ômega são parte de uma passagem bíblica que indica do início (alfa) ao fim (ômega).

As avaliações de Rudolf Steiner não foram exatamente o esclarecimento que Hilma af Klint desejava, e provavelmente a ideia de exibir suas obras somente no futuro deve ter lhe causado grande assombro considerando que até então apresentava suas telas em exposições dos grupos teosóficos. No mesmo ano da visita de Steiner sua mãe perde a visão e a artista passa a cuidar constantemente da mesma. Diante dos revezes, Hilma af Klint deixou uma lacuna na sua produção artística de 1908 a 1912.

A partir de 1912, Hilma af Klint volta a pintar a série do templo agora com mais intensidade, em paralelo segue com suas pinturas clássicas de encomenda. Em 1914 surge a oportunidade de exibir algumas de suas pinturas numa exposição coletiva organizada chamada Baltic Exhibition em Malmö, na Suécia. A artista estava num dos auge absolutos de seus experimentos artísticos, porém a obra que decidem expor é uma de suas tradicionais pinturas representativas (VOSS, 2022). Nessa mesma exposição, que juntava artistas da Alemanha, Dinamarca, Finlândia e Rússia, foram exibidas obras de Kandinsky (VOSS, 2022).

Em 1915 Hilma af Klint volta a produzir intensamente e repetidamente se refere a período intensamente criativo como se estivesse sendo guiada por uma força sobrenatural, impulsionada por um poder superior seguindo algum tipo de ditado divino. Conforme a sugestão de Steiner, Hilma af Klint possivelmente passou a confiar mais na sua própria intenção e intuição combinando as mensagens que recebia nas sessões com aquilo que acreditava fazer sentido sem medo de se inserir na própria obra: “Não era que eu devesse obedecer cegamente aos senhores dos Mistérios, mas que eu os imaginasse sempre ao meu lado” (AF KLINT, apud, VOSS, 2022).

Durante esse processo a artista termina as séries *Árvore do Conhecimento (Tree of Knowledge)*, *O Cisne (The Swan)*, *A Pomba (The Dove)* e então *Altarpieces*, completando o projeto *Pinturas para o Templo* que termina com um total de 193 pinturas (VOSS, 2022).

Em 1917 Hilma af Klint escreve um livro com mais de 1.200 páginas intitulado *Studier över Själlivet (Estudos da Vida da Alma)*, detalhando sua experiência como médium metafísica e seus processos de criação, mas não foi publicado. No mesmo ano a construção de um estúdio para armazenar suas obras em Munsö fica pronto, enquanto em paralelo a artista conclui a série *O Átomo (The Atom)*.

A medida que a doença da sua mãe se agrava decide contratar a enfermeira Thomasine Anderson, que acaba se tornando sua parceira até o fim da vida. Em 1919 inicia a criação de *Flores, Musgos e Líquen* com textos em alemão graças à colaboração da sua parceira. Em 1920 sua mãe falece.

Figura 29: Hilma af Klint, *Violet Blossoms with Guidelines*, Series 1, 1919, watercolor on paper, 19 3/4 x 10 5/8".



Fonte: Courtesy of The Hilma af Klint Foundation, HaK 457

Na imagem *Violet blossoms with guidelines*, 1919, da série *Flores, Musgos e Líquen*, Hilma af Klint exhibe com uma riqueza de detalhes os estudos sobre uma Violeta. A imagem passa a sensação de uma página de livro de ciências naturais, uma realista pintura em aquarela no que tange as cores e

anatomia da peça botânica, disposta de maneira esquemática, contendo variadas perspectivas e estados da vida da flor, desde o botão até as pétalas cadentes envelhecidas. A imagem contém textos na língua sueca que funcionam como legendas, identificando cada peça de acordo com a variação de sua origem (Suécia, Dinamarca, Finlândia, Noruega), e entre as principais diferenças entre cada exemplar se nota a variação de tonalidade de verde das folhas que acompanham cada flor assim como seus formatos e contornos. Mas, o que então à primeira vista pareceu a imagem de um livro de botânica, com um retorno do nosso olhar começa a incluir trechos instigantes.

Um quadrado ao lado de cada exemplar de flor, enquadra dentro de si mesmo outros quatro quadrados menores simetricamente, todos com os quadrados da diagonal esquerda direita vazios, enquanto os da diagonal direita para a esquerda exibem preenchimentos únicos. Alguns dos preenchimentos contêm bolinhas demarcadas, parecem imagens captadas por um microscópio, outros linhas bem planejadas e alinhadas geometricamente, outros ainda apenas uma demarcação de contorno e um contém uma estranha seta vermelha, enquanto um ao centro é preenchido com preto e um pequeno círculo branco e cinza. Seriam realmente detalhes das folhas, flores e raízes aumentados, uma organização de paleta de cores, ou um diagrama representando alguma outra marcação importante e enigmática?

Em março de 2020 o Lightforms Art Center (Hudson, EUA) realizou uma exposição dedicada a Hilma af Klint dando destaque para suas produções voltadas à botânica. Em uma conferência chamada *The Esoteric Botany of Hilma af Klint* realizada e publicada online em inglês pelo mesmo centro de arte, o historiador da arte e professor universitário David Adams investiga algumas das obras da artista dando destaque para um de seus cadernos de estudos. Nas imagens dos cadernos o professor encontra um padrão parecido com o da imagem *Violet blossoms with guidelines*: o nome de uma planta, acompanhada de um pequeno diagrama quadrado. Em seguida nota que normalmente o texto conta com uma descrição verbal sobre qualidades espirituais ou emocionais associadas à planta, ou até mesmo propriedades terapêuticas e um aviso no fim de um dos cadernos “As imagens são vistas no

plano astral”. Os cadernos contam com muitas páginas com esses diagramas das flores, que foram feitos entre 1919-1920, provavelmente pouco depois da imagem investigada em questão.

Uma das explicações possíveis para esse enigmático trecho quadrado da imagem é que o mesmo é uma descrição e representação astral da energia espiritual da planta. Segundo David Adams no diagrama chamado *Fragaria vesca* (morango silvestre) a descrição escrita por Hilma af Klint sobre o morango combina tanto dados espirituais quanto biológicos: “Libertador. Desejo: Causar equilíbrio no sistema sanguíneo, expulsando os glóbulos brancos ou vermelhos”, em outro diagrama temos o *Prunus spinosa* (*blackthorn*, em português abunheiro ou espinheiro-negro) que traz também dados espirituais e filosóficos: “A incorruptibilidade da lei. A inesgotabilidade do evangelho.”

Portanto, é muito provável que a imagem *Violet blossoms with guidelines* tenha sido o começo de uma sequência de estudos científicos e astrais de Hilma af Klint que com seus cadernos buscava fazer uma complexa catalogação botânica considerando outros níveis de existências para as plantas. Ou seja, a artista faz algo semelhante ao que David Lapoujade diz sobre o ato de atribuir almas:

Um observador pode "atribuir" uma alma ao psiquismo da mãe alcoólatra, mas também pode descobrir almas onde não há psiquismos, nos vegetais, nos minerais, em qualquer fragmento de existência. Isso não tem nada a ver com algum tipo de animismo, nem com um processo de identificação ou projeção. Pelo contrário, talvez seja no momento que toda projeção ou toda identificação se torna impossível que a comunicação se estabelece em uma solidão animada e povoada (LAPOUJADE, 2017, p. 68).

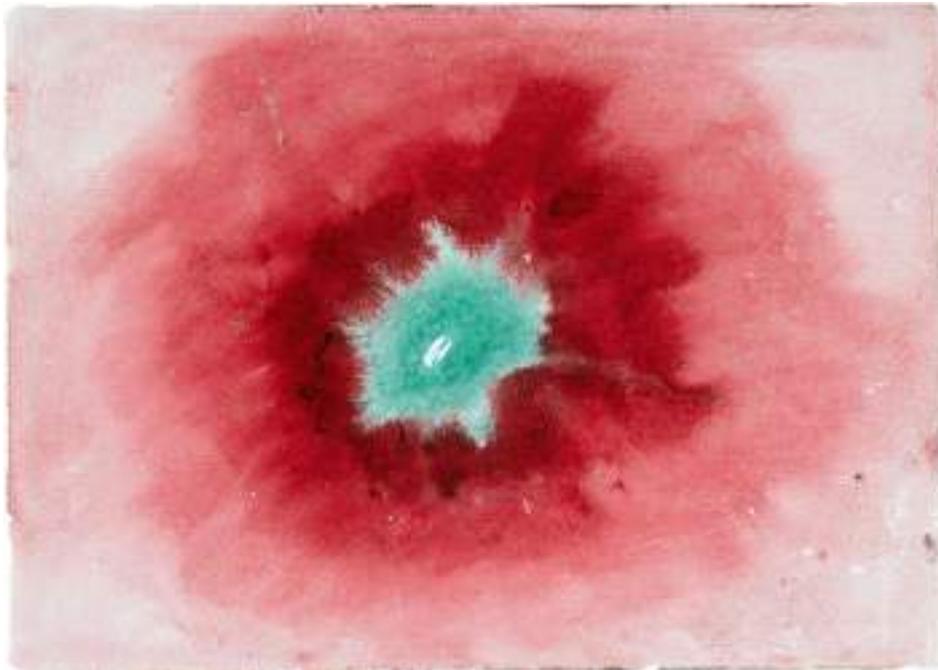
Esse trecho estranho da imagem evidencia o repertório científico da artista e sua parceria com Thomasine Andersson (que foi enfermeira e possuía profundos conhecimentos nas área de biologia) e é a porta de entrada para pensarmos em outras camadas da imagem.

Outras séries

Hilma af Klint se muda para Helsingborg, uma cidade costeira no sul da Suécia, e entre 1921 e 1930 se junta a sociedade antroposófica viajando constantemente com sua parceira para o Goetheanum na Suíça (centro dos estudos da Sociedade Antroposófica). Lá encontra novamente o professor Rudolf Steiner e frequenta todas suas aulas imergindo nas novidades das suas teorias. Durante uma estadia, ela mostra os dez *Blues Books (livros azuis)* que eram uma catalogação com aquarela e fotos de todas as suas obras do projeto *Paintings for the Temple* para o professor e guarda seus comentários. Em 1924 conversa novamente com Steiner sobre o sentido de algumas de suas obras e o mesmo a aconselha a não destruir as pinturas pois futuramente elas poderiam ser úteis – um ano depois Steiner falece (VOSS, 2022).

De 1922 em diante Hilma af Klint muda sua abordagem em relação à pintura, principalmente de acordo com o tamanho e o meio. Primeiramente suas pinturas a óleo sobre tela ficaram menores (como havia sido anteriormente em sua série *Caos Primordial*) (PINHEIRO, 2019). A artista passa a se dedicar majoritariamente à aquarela que conforme a pesquisadora Voss (2022) eram feitas na técnica de colocar a tinta diluída sobre o papel molhado, ou em inglês, wet-on-wet e retorna para um processo mais automático adotado nos primeiros encontros do *De Fem*. Até o fim de sua vida a artista cria mais de quatrocentas aquarelas.

Figura 30: Hilma af Klint. Sem título, da série *On the Viewing of Flowers and Trees*, 1922.
Aquarela sobre papel, 17,9 x 25 cm.



Fonte: Hilma af Klint: *A Biography*, Voss, 2022

A pintura sem título, 1922, da série, traz uma aquarela que combina tons de vermelho com verde. A pintura lembra uma abstração dos desenhos de flores que Hilma af Klint fazia no início da sua carreira, mas desta vez sob outra perspectiva. É como se víssemos o centro de uma flor aberta, sendo dissecada por um microscópio, mas este com lentes pouco nítidas, que nublam as linhas da flor e acabam a transformando numa textura de nuvem. Ao mesmo tempo encontramos no centro dessa imagem uma cor tipo turquesa ou água-marinha, com uma pincelada branca bem ao centro, teria no miolo dessa flor um céu? A textura vermelha saturada criada ao escorrer no contato com a cor azul-esverdeada do centro ainda lembra corais microscópicos em águas translúcidas, mas também dão margem para pensarmos numa pele aberta que sangra e tem fluídos orgânicos (há pequenas gotas em vermelho quase preto), numa ferida, ou no canal de um órgão interno, que no final aponta para a entrada de outro plano. Esse vermelho vivo em contraste com outras cores é predominante na maior parte das obras da série. Segundo Voss (2022) *On the Viewing of Flowers and Trees* é uma série de pinturas que buscam capturar a

imagem ancestral das plantas, sua forma original e a cor imanente. Essa ideia também deve muito a aos conteúdos sobre cor escritos por Goethe quando corresponde às cores a humores, a forma do pensamento e a manifestação gráfica de fenômenos subjetivos.

Catálogo de si

Com o passar desses anos Hilma af Klint começa a se preocupar com o futuro do próprio trabalho e passa a catalogar com Thomasine Anderson e com a ajuda de Anna Cassel suas produções, fotografando as pinturas, documentando sua prática, escrevendo em seus diários e cadernos de esboços e revisando descobertas anteriores.

Entre o final de 1920 e 1930 Hilma af Klint é convidada para dar palestra na Sociedade Antroposófica, e usa essas oportunidades para defender a legitimidade do conteúdo que teve acesso, mas também para compartilhar fotografias de suas pinturas. Quando mais jovem e durante sua fase mais produtiva a artista teve a oportunidade de exibir algumas de suas pinturas em exposições internacionais organizadas pelos membros da sociedade, entretanto, em nenhuma dessas exposições recebeu algum tipo de reconhecimento, diferente destas suas palestras que acabaram conquistando admiradores (VOSS, 2022).

Durante a década de 1930 Hilma af Klint passa a se queixar do seu reumatismo e durante as sessões mediúnicas passa a afirmar não se sentir capaz de realizar certas tarefas. Em 1934 entra em contato com antigos seres espirituais que colaboraram com a sua produção, Ananda, Gregor, Georg e Amaliel e acaba conseguindo desenhar a matéria de suas formas de representação.

Figura 31: Hilma af Klint. Esboço de formas de pensamento de Amaliel, Ananda, Georg e Gregor, caderno de 1934.



Fonte: Hilma af Klint: A Biography, Voss, 2022

Em *Esboço de formas de pensamento...*, 1934, vemos as 4 representações dos espíritos que ajudaram Hilma af Klint durante sua vida. O registro do caderno está em preto e branco, mas a página original provavelmente era colorida. As formas desenhadas têm um contorno de linhas pretas finas, mas seu interior tem marcas, texturas de pinceladas aquareladas. A forma à esquerda acima de Gregor lembra um pouco a forma turquesa da aquarela sem título mencionada anteriormente. No geral, as formas lembram principalmente desenhos de estrelas no céu, mais geometrizadas como setas do que orgânicas, achatadas, distorcidas por uma sensação de movimento acelerado como o da passagem de uma luz.

No fim da sua vida, revisa todos seus escritos, acrescenta informações e notas e provavelmente se desfaz daquilo que não viu importância. Ela entendeu perspicazmente que suas obras não seriam apreciadas pelo público

de seu tempo, então ela deixou todas as suas criações para o sobrinho, estipulando em seu testamento que elas só deveriam ser tornadas públicas vinte anos após sua morte. Em 1940 Thomasine Anderson falece e Hilma af Klint vai viver com sua prima até que em meio a complicações de um acidente em 1944, com quase 82 anos também vem a falecer.

Conclusão do capítulo

As obras estudadas neste capítulo evidenciam questões da vida em vigília de cada uma das artistas, destacando experiências como o início da produção visual, os marcos na carreira artística, os temas que sobre os quais se empenharam e os processos de criação.

Em Djanira fica claro o início com o desenho de observação, que se desenvolve um aprimoramento do olhar, e é seguido pela formação de uma identidade visual. A artista ainda faz delimitações dos temas de interesse, como o povo, os trabalhadores e seus processos e os cenários de suas viagens pelo país.

Nas obras de Leonora Carrington cintilam criaturas que começou a desenhar quando ainda era uma criança rebelde inconformada com suas limitações. As obras da artista presentificam muitas das suas experiências em vigília e não escondem a influência do movimento surrealista na sua estética. A artista dá forma aos afetos vividos, ao seu sentimento de não pertencimento assim como elabora experiências passadas e incômodos sociais a partir de um complexo repertório mitológico e esotérico proporcionando múltiplos caminhos de interpretação.

As obras de Hilma af Klint são provas de uma vida em vigília intensamente dedicada a uma pesquisa espiritual. Nas suas telas estão elaborados e combinados conhecimentos científicos, estudos acadêmicos de arte e teorias espirituais. Essas obras ecoam escolhas de vida de uma artista que diferente do que se esperava, ao invés de casar e formar uma família tradicional, estudou e trabalhou de forma independente, liderou um grupo de

estudos ocultos com outras mulheres, leu muitos livros, e que encontrou sentido em uma missão maior do que a própria vida.

3. PESADELOS

A palavra "pesadelo" é formada pela junção do substantivo "pesado" e do substantivo "alma", o termo é usado para descrever uma experiência onírica negativa e desagradável, caracterizada por eventos assustadores ou ameaçadores (CUNHA, 2004). Durante um pesadelo, pode-se sentir medo intenso, ansiedade e desconforto emocional.

Para Freud, no contexto da interpretação dos sonhos, os pesadelos são uma oportunidade de explorar e interpretar os elementos do inconsciente para trazer à consciência os conflitos reprimidos subjacentes (FREUD, 2019). Partindo desse pretexto, o capítulo investiga as obras das artistas Djanira, Leonora Carrington e Hilma af Klint não sob o impulso de invadir a intimidade e a mente de cada uma delas, mas sim na intenção de adentrar suas obras levando em consideração como os temores, medos e as dificuldades que elas encontraram em suas trajetórias ressoam em suas obras, e ainda, que perguntas estas nos devolvem. Para tal foram selecionadas as seguintes obras:

Djanira: *Onírico*, 1950; *Paisagem do Sítio de Paraty*, 1965; *O sonho do menino pobre*, 1948; *Nossa Senhora da Conceição*, 1962; *Largo do Pelourinho, Salvador, BA*, 1955.

Leonora Carrington: *Green Tea*. 1942; *Imagem de CARRINGTON*, 2021, p.30 – p-31); *Artes 110*, 1944; *Lepidóptera*, 1968.

Hilma af Klint: *Series II, a esquerda N. 3d, The teaching of Buddhism, e a direita Series II, N. 3d+, The Christian Religion*, 1920. *N. 1, Grupo VIII, Série US*, 1913; *Anna Cassel, aquarela*, 1913; *Group VI, The Evolution, No. 2*, 1908.

Portanto neste capítulo são abordadas obras carregadas de teores sombrios ou doloridos, traumas, mortes, rompimentos, desastres que de dentro

de uma subjetividade combinam as biografias das artistas aos pesadelos possíveis percebidos por cada espectador.

3.1 DE UM MUNDO DESIGUAL

Viuvez e guerra

Em 1942, Djanira recebeu a trágica notícia da morte prematura de seu marido, Bartolomeu Gomes Pereira, que enquanto servia em um submarino brasileiro nas Antilhas foi atacado por um torpedo do exército nazista (FORTE, 2017). Essa experiência deixou uma marca indelével em Djanira. Embora a parte mais violenta da Segunda Guerra Mundial tenha ocorrido em outros continentes, suas consequências e conflitos afetaram civis de diversas nacionalidades. Djanira foi afetada não apenas pela perda precoce de seu marido, mas também pelos relacionamentos e conexões afetivas que estabeleceu com um grupo significativo de refugiados de guerra, incluindo os artistas mencionados anteriormente. Mais tarde, em 1955, durante uma entrevista sobre uma de suas últimas viagens, Djanira foi questionada sobre seus planos futuros como artista, e então trouxe à tona o medo de uma Guerra Atômica, expondo seu ponto de vista sobre a relação desse tema com a arte:

Escute. Isto também diz respeito à arte, a todas as artes, a todas as pessoas. Ainda não comecei o meu trabalho, mas já assinei o apelo pela interdição das armas nucleares lançado pelo Bureau do Conselho Mundial da Paz. Ninguém pode hesitar diante de tão terrível ameaça. Nós, artistas, somos contra a guerra. Nós buscamos a beleza e criamos a vida. E a morte é um tema pelo menos ingrato... (2019).

O forte apelo humanitário da artista e a sua inconformidade com o andamento da sociedade transparece em muitas das suas telas, já a questão específica da guerra fica mais evidente na pintura *Onírico*, 1950.

Figura 32: Djanira da Motta e Silva. *Onírico*, 1950. Óleo sobre tela, 70,5 x 89,5 cm.



Fonte: Coleção Evandro Carneiro, Rio de Janeiro. Fonte: Jaime Acioli (MASP).

Na pintura *Onírico*, de 1950, Djanira mergulha no pesadelo de fogo de uma sonhadora estendida ao chão. A elaboração dos sonhos que a artista cria não são meras oposições positivas contra a dura realidade do povo, mas também são uma percepção das dores e dos medos que tomam o inconsciente. Nesta tela, os prédios da cidade pegam fogo enquanto uma chuva de balas substitui as estrelas do céu; uma menina de vestido azul segura com as próprias mãos uma espécie de verme celeste; uma mancha vermelho escarlate parece vaziar por debaixo da personagem ao chão, está imersa em um pesadelo ou derrotada pelos monstros que a jovem menina não deu conta de enfrentar.

A obra, que também é conhecida pelo título *Pesadelo da guerra atômica*, parece elaborar o confronto entre familiar e infamiliar de Freud, em que o monstro celeste e as balas de tiro poderiam ser tentativas de dar forma à dor e ao medo coletivo. Ao mesmo tempo, esses elementos são partes integrantes de uma história autobiográfica dolorosa, uma vez que Djanira perdeu seu primeiro marido em consequência da Segunda Guerra Mundial. Ainda sobre a relação dolorosa da artista e o infamiliar, levemos em conta a definição de

Freud de que “... o infamiliar é uma espécie do que é aterrador, que remete ao velho conhecido, há muito no íntimo” (FREUD, p. 33). Portanto a cena que parece tão deslocada à primeira vista, produzida por uma artista brasileira, ganha um outro sentido levando em conta que a Segunda Guerra Mundial que mesmo que distante em questões territoriais estava muito próxima da intimidade de Djanira.

Ainda sobre a imagem, o azul marinho escuro ao fundo poderia muito bem ser o fundo de um mar onírico, sob o qual a menina do vestido celeste ainda luta solitariamente para sobreviver. O manto verde musgo sobre a vítima ora se revela como pedaço da terra destruída, outra ora como o cobertor daquela personagem que experiencia o pesadelo.

Longe de tentar analisar a psique das artistas e seus traumas, a relevância da questão se dá em como a imagem é fruto de uma intimidade individual, mas ao mesmo tempo tem efeitos desdobramentos coletivos. Como podemos pensar os indivíduos que vivem perdas ou traumas consequentes de conflitos sociais, dores que vêm através de notícias e conversas e não através do presentificado.

Ainda corroborando com as visões oníricas da artista e seu empenho em dar forma a suas percepções em pintura, partimos para uma outra problemática que é entender que suas criações não são esvaziadas de preocupações estéticas. A artista foi frequentemente associada a adjetivos como primitivista, ingênua e *naif* de uma maneira menos positiva e mais depreciativa, como se a mesma não tivesse um empenho e dedicação a sua fatura ou então não tivesse educação pictórica o suficiente (MOURA, 2019). Entretanto as acusações a fatura da artista foram frequentemente refutadas, tanto pela artista como por críticos da arte, como foi o caso de Mário Pedrosa ao mencionar a desenvoltura de Djanira na pintura após o retorno dos EUA (MORAES, 2019).

Ponto importante quando adentrarmos as obras e preocupações estéticas da artista é relembrar de suas experiências na estadia em Nova York. Foi graças a essa viagem que conseguiu ver pessoalmente obras de mestres como Hieronymus Bosch (data de nascimento indeterminada – 1516) e Pieter Bruegel, O Velho (data de nascimento indeterminada – 1569), os quais

influenciaram seu pensamento pictórico (MOURA, 2019), seja pela complexidade dos elementos compositivos, seja pelas narrativas acumuladas de personagens em pequenas cenas.

Figura 33: Pieter Bruegel. Gula, 1558. Calcogravura, tamanho desconhecido.



Fonte: The Albertina Museum Vienna.

Na calcogravura intitulada *Gula*, de 1558, por exemplo, Pieter Bruegel desenvolve um dos famosos pecados capitais de uma forma onírica e um tanto quanto surrealista. Uma paisagem com uma cabeça humana gigante abaixo de peixe também aberto com as vísceras para fora, seres metade homem metade objeto ou ainda meio monstros; uma beira mar caótica, com um provável santo de auréola iluminada, uma cidade sob um céu escurecido com nuvens formando redemoinhos pelo vento; personagens espalhados em narrativas parcialmente independentes, brigas, fugas e sustos além das curiosas figuras calmamente contemplativas. Como é natural da calcogravura é uma imagem monocromática, de linhas não disfarçadas, uma luz e sombra preocupada mais com o volume e a textura dos personagens do que uma complexa iluminação

de cena. O tema é sem dúvida distante da obra de Djanira, mas a imagem é uma composição bem horizontalizada, rica em personagens dentro de pequenas cenas, montada de uma maneira que cria um movimento contínuo de leitura, em espiral hipnotizante, e com sobreposições de elementos e estruturas que ecoam nas características formalistas de parte significativa das pinturas de Djanira.

Para Djanira, Brueghel “foi alguém que mergulhou fundo na raça flamenga. Extraiu os jogos de crianças, os trabalhos dos campos e as danças dos camponeses. E eu quero fazer o mesmo no Brasil” (JUNIOR, 2000), confessou, e certamente foi o que fez em suas obras como poderemos ver em outras de suas obras.

A produção de Djanira da Motta nunca se prendeu a representações de seus pesadelos, talvez esta obra em questão seja mais um desvio na sua vasta produção do que qualquer outra coisa. Entretanto, são esses desvios que realçam algumas de suas particularidades, como a implicação da sua subjetividade e a percepção aguçada para o desalento social, o povo e a fé de uma proteção divina.

Salão preto e branco

Em 1954 o Brasil, sob o governo de Getúlio Vargas, ficou sujeito a uma limitante política financeira que proibiu a importação de tintas, pois elas e outros materiais de gravura e desenho foram classificados como objetos de luxo. Logo, Djanira e Iberê Camargo (1914-1994) indignados com os possíveis efeitos da medida na arte e cultura local, resolvem liderar um protesto que transformou o III Salão de Arte Moderna no Salão Preto e Branco (MOURA, 2019). O júri de seleção e premiação das obras foi composto por Djanira, Milton da Costa e Geza Heller. Entre os 323 artistas que participaram da exposição estão desde artista já reconhecidos como Portinari, Burle Marx, Georgina de Albuquerque, Antônio Bandeira, Volpi, e tantos outros como aqueles que ainda estavam começando a conquistar reconhecimento no circuito como Lygia Pape, Abraham Palatnik e a artista Lygia Clark, que apresentou seu

Quadro-Objeto composto por duas molduras vazias sobrepostas (MORAES, 2019). Essa reunião de artistas aparentemente tão díspares alimentou questionamentos, pois unia artistas figurativos quanto abstratos, que sob a avaliação de Djanira “A rigor não venceu, dentro da mostra, nenhuma tendência artística. Abstratos e figurativos dividiam entre si as honras da premiação” (BOTELHO, 2020). Ao ser questionada sobre a obra de Lygia Clark (1920-1988), que consistia estruturalmente em duas molduras sobrepostas, Djanira afirma:

De minha parte, sou pintora figurativa. Entretanto, não mantenho nenhum preconceito contra nenhuma nova manifestação estética. Dei minha aprovação a que fossem mostradas as molduras, intituladas pela autora Quadro-objeto. Como protesto contra a falta de telas, considero um trabalho original. E como pesquisa, manifesto meus respeitos (1954, p. 23).

O Salão teve grande repercussão nas mídias da época, e foi parcialmente bem-sucedido com a alteração na política dos preços dos materiais artísticos (HERKENHOFF, 1985). Djanira defendeu seu compromisso com a arte brasileira ao mesmo tempo que junto dos demais artistas se colocou numa posição corajosa, explícita, ainda que vulnerável diante dos governantes. Esses posicionamentos da artista não são raros e são importantes de serem notados para entendermos um pouco mais da carga afetiva e política de suas obras.

Em 1964 Djanira era vista pelo regime da ditadura militar recém-instalada no Brasil como uma “pessoa de alta periculosidade” (MOURA, 2009). A artista era amiga de muitos membros do partido comunista como por exemplo o escritor Jorge Amado (1912-2001), visitou países como a União Soviética, Cuba e Rússia, participou do Congresso Continental de Cultura em Santiago no Chile, do Conselho Mundial da Paz em Viena na Áustria, e ainda assinou uma convocatória para o Congresso Nacional de Intelectuais em Goiânia no ano de 1954, organizado pelo Partido Comunista Brasileiro (MOURA, 2009)

Foi então que numa viagem saindo do Rio de Janeiro onde realizava um painel de azulejos dedicado a Santa Bárbara (que dá nome ao túnel onde a

obra era realizada) e indo para seu sítio em Paraty que militares a abordaram no momento em que parou em um restaurante na estrada. Djanira relata o ocorrido em carta destinada a publicação no jornal Correio da Manhã, em determinado trecho diz: “me disseram que a ordem vinda de cima, emanada de um general, informando que eu era capaz de tenebrosas atividades subversivas, carregando comigo livros suspeitos contra a ordem política vigente” (2009). Na mesma carta conta que os livros que estavam no seu carro no momento da prisão eram sobre Matisse, Picasso, Derain, Visconti, Braque, Portinari, Goeldi italianos da Renascença entre outros, e lamenta: “Comigo estava por vir um policial da DOPS, onde Motta se encontrava... Planejavam prosseguir com o terror dentro do meu lar”. (2009). Sem nem imaginar o quanto aquela situação pioraria no país, com todas perseguições e censuras que viriam a acontecer, Djanira termina sua carta lembrando outro triste capítulo da história, o nazismo:

Essa minha história banal expõe a situação da vida cultural brasileira nos dias atuais. Situação que ameaça os artistas, os escritores, os jornalistas e os atores. Os momentos que estamos vivendo agora, com clamorosas restrições aos intelectuais e aos livros, nos conduzem por melancólica associação de ideia, a uma história fúnebre que assassinou milhões de seres humanos, uma história bem recente, por nós também vivida nos campos da Itália, defendendo a dignidade, a honra e a liberdade. Meu primeiro marido morreu na guerra contra os nazistas. (2019)

No mesmo jornal o artista Augusto Bandeira ainda publicou a seguinte tirinha no Rio de Janeiro:

Figura 34: Augusto Bandeira. *Averiguações*, 1964.



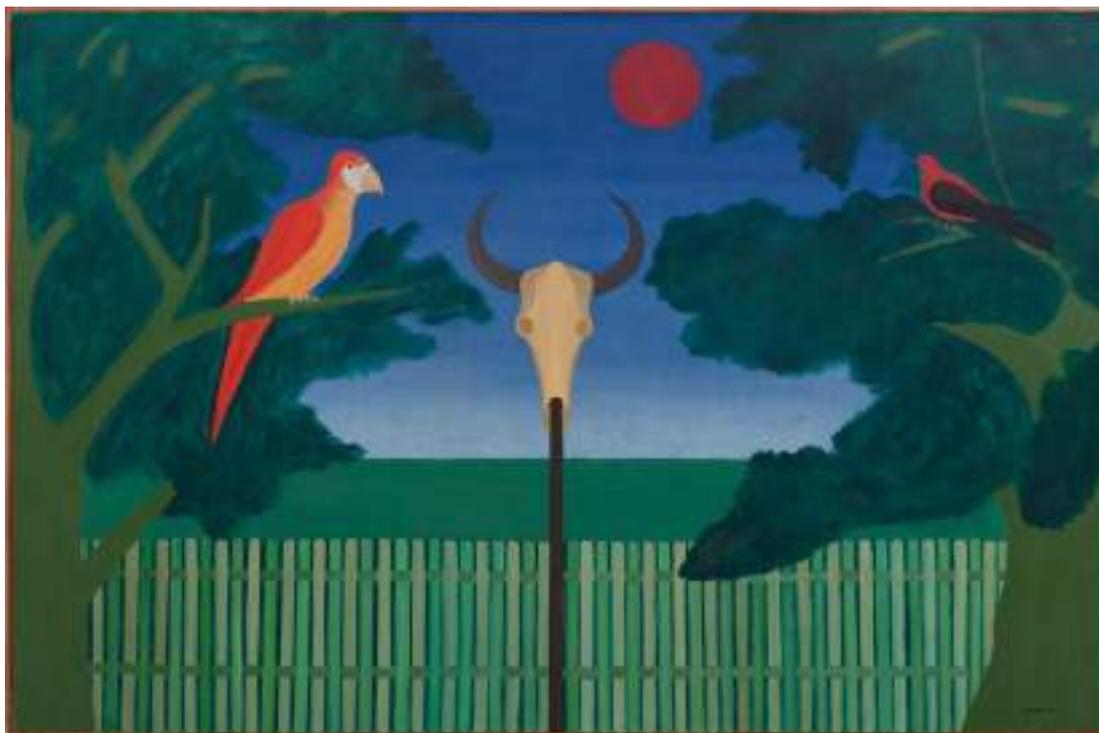
Fonte: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1964.

A charge intitulada *Averiguações* traz Djanira pintando o centro do Rio de Janeiro, mas com o rosto virado com olhar de desprezo para os oficiais militares. Enquanto os mesmos averiguam os tubos de tinta da artista, como se fossem algo de alta periculosidade, questionam se a artista utiliza muito vermelho em uma alusão a cor predominante nos movimentos socialistas/comunistas. A imagem deixa claro, que mesmo para jornais, já era evidente que a artista estava sofrendo uma perseguição política.

Depois de perceber que é um alvo do novo regime que se instala no Brasil, Djanira passa por um período de reclusão, “o episódio tem profundo impacto na saúde da artista, que inicia a partir de então um período de isolamento no sítio na praia de Corumbê, em Paraty, no Rio de Janeiro” (MOURA, 2019). Nesse período Djanira e seu parceiro cultivam um bananal que vira assunto de algumas de suas telas. Esse doloroso isolamento de Djanira que foi tantas vezes chamada “artista viajante” fez com que a artista se

afastasse das figuras humanas e encontrasse uma poesia mais simbólica na natureza como em *Paisagem do sítio de Paraty*, de 1965.

Figura 35: Djanira da Motta e Silva. Paisagem do Sítio de Paraty, 1965. Acrílica sobre tela, 130 x 195 cm.



Coleção Jones Bergamin, São Paulo. Fonte: Everton Ballardin.

Na obra *Paisagem do Sítio de Paraty*, de 1965, percebe-se uma relevante confluência de pensamentos pictóricos e conceituais de Djanira. A cena é particularmente instigante, ao céu azul escuro uma lua cheia vermelha (lua de sangue), de cada lado uma árvore de folhas verdes com um pássaro vermelho cada um de espécie diferente, abaixo uma cerca verde, e ao centro uma longa estaca com o crânio de um touro espetado. Formalisticamente a pintura achatada, sem significativos volumes de luz, sempre foi bem presente na obra da artista, mas nesta tela o estilo ganha novas leituras. A cerca, por exemplo, funciona como um trecho concretista, com Djanira explorando questões da própria pintura através da geometria, da cor, simetria e pincelada. Há de se considerar aqui que neste momento da história da arte os movimentos concretistas já ganhavam intensa repercussão no meio artístico e

ecoava na produção de muitos brasileiros. Ao mesmo tempo, a apresentação da figura lunar vermelha e o jogo da paleta de cores trás certo referencial artístico espanhol, como os abstracionismos de Joan Miró (1893-1983), carregado de certo emocional subjetivo e da desconstrução de uma realista natureza. A tela, apesar de sugerir os diversos percursos, experimentos e pesquisas pictóricas da artista, ainda assim mantém seu assunto determinadamente brasileiro modernista.

A cena continua sendo rural, as aves brasileiras num vermelho bem pau-brasil, e o crânio do touro morto. Assim como aparece em várias das produções de Cândido Portinari, contemporâneo de Djanira, o crânio (restos mortais do gado) poderia ser uma dolorosa memória das estações de seca no norte e nordeste brasileiro que são sempre acompanhadas pela fome e escassez de recursos naturais — talvez muito próximas de retornar, como anuncia a quente lua cheia vermelha acima do horizonte. Porém outra leitura mais associada a vivência da artista é a forte presença da cerca no meio da tela, todos os outros elementos que aparecem estão dentro dela enquanto o horizonte parece vazio; os pássaros vermelhos não voam, parece estar parados aguardando um novo momento para voar; o crânio ao centro traz o peso da morte e parece uma bandeira que sinaliza o perigo que governa a cena; o sol também vermelho traz a sensação crepuscular da chegada de uma noite ou ainda a madrugada escura próxima ao amanhecer, expectativas e receios do tempo que está por vir?

Com essa tela Djanira consegue alcançar uma poética mais íntima, subjetiva e muito singular. A artista pensa o isolamento, a morte, a exclusão e as ameaças do mundo ao mesmo tempo em que vive dentro de uma paisagem tranquila e rica em natureza. Djanira subverte os elementos visuais do sítio os inserindo dentro de um sentido fúnebre e melancólico mesmo para aqueles espectadores que desconhecem seu contexto. A artista ficou cerca de 14 anos isolada e afastada do mercado das artes, vendendo obras apenas diretamente para quem lhe visitava (MOURA, 2019).

Pobreza

A atenção para as questões sociais estava no olhar da artista desde o início da sua carreira. A decisão de pintar o povo a partir do convívio comum, frequentando seus lugares de trabalho, retratando pessoas comuns “sem rosto, e sem nome” e não nomes famosos ou autoridades é um forte posicionamento político. Além desses personagens trabalhadores há também obras de Djanira com protagonistas infantis: crianças negligenciadas pela sociedade que dormem nas ruas, sem comida, fora da escola, sem cuidados familiares. Djanira teve uma infância difícil, sua mão de obra foi explorada desde muito cedo, portanto é evidente que a empatia da mesma pelas crianças das cidades e a angústia com a suas situações foi muito significativa. Em 1948 a artista pinta um menino de rua com uma projeção de seus sonhos na tela *O sonho do menino pobre* (1948), semelhante aos demais desenhos que já havia realizado sobre o mesmo assunto.

Na entrevista dedicada ao jornal *Imprensa Popular* (1955) Djanira detalha brevemente o sentido do seu interesse pela realidade do povo ao ser questionada sobre os cenários que encontra pelo país:

Profundamente doloroso. Mas, pergunto, não cabe ao artista conhecer a realidade de seu país e de seu povo? Lembra-se dos versos de Antônio Botto: <<Que é dos pintores desse meu país estranho, onde estão eles que não vem pintar?>> A realidade que temos por mais terrível que seja fala a nossa sensibilidade, sentimo-la no sangue, devemos compreendê-la. Somente assim poderemos criar sobre ela e ajuda nossa gente a lutar contra ela. (2019)

Figura 36: Djanira da Motta e Silva. O sonho do menino pobre, 1948. Óleo sobre tela, 117 x 74 cm.



Coleção particular, Rio de Janeiro. Fonte: Jaime Acioli (MASP).

Na obra *O sonho do menino pobre*, de 1948, Djanira se dedica à habilidade de criar narrativas oníricas a partir das experiências pessoais de observação do povo brasileiro em suas mazelas.

A história da tela se assemelha às narrativas do diário de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), que assim como Djanira, precisou lidar com a pobreza desde criança e foi viver nas primeiras favelas da cidade de São Paulo. Entre

idas e vindas do destino conseguiu publicar o seu mais famoso livro: *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*. Em um trecho do livro, que é parte de um dos seus diários, Carolina Maria de Jesus conta um dos seus sonhos:

21 DE MAIO Passei uma noite horrível. Sonhei que eu residia numa casa residível, tinha banheiro, cozinha, copa e até quarto de criada. Eu ia festejar o aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu ia comprar-lhe umas panelinhas que há muito ela vive pedindo. Porque eu estava em condições de comprar. Sentei na mesa para comer. A toalha era alva ao lírio. Eu comia bife, pão com manteiga, batata frita e salada. Quando fui pegar outro bife despertei. Que realidade amarga! Eu não residia na cidade. Estava na favela. Na lama, as margens do Tietê. E com 9 cruzeiros apenas. Não tenho açúcar porque ontem eu saí e os meninos comeram o pouco que eu tinha. (2019, p. 33.)

Assim como os personagens das narrativas de Carolina Maria de Jesus, o menino da tela de Djanira é apresentado como um criança pobre e vulnerável. O personagem está descalço, de olhos fechados, com uma mão protegendo a cabeça sem travesseiro e a outra mão na barriga provavelmente vazia, deitado desconfortavelmente no chão tal como o cachorro cinza que o acompanha. Entretanto o menino ainda sonha, pelo menos através do sonho da artista, e nessa dimensão onírica é levado das vias públicas até o paraíso dos céus. Diversas existências possíveis, outras realidades, ganham vida e são reais a sua maneira, é a vida em sonho: desejos realizados.

Uma jovem loira de vestido, sapatos e bolsas, um ser místico vestido de vermelho em frente a outra casa, uma igreja, um céu estrelado, e principalmente muitos anjos e crianças: meninos que vão para escola, que tocam instrumentos, que navegam, leem fantasias e montam em estrelas. O sonho de um menino ou a esperança de uma artista, de que em alguma realidade, em algum tempo, esse protagonista poderá viver suas felicidades, ao mesmo tempo em que o mundo diurno se revela tão dolorido quanto a intensidade dos desejos daquela criança que apenas uma artista sensível, crítica e deslocada do sistema desde o início de sua história pôde captar. Djanira preserva seu interesse inicial e exhibe nesta tela um afeto mais do que íntimo, uma empatia social e muito politizada que também se comprova com os caminhos que decide traçar em vida.

Quando esteve no 1º Congresso Nacional de Intelectuais em Goiânia em 1954 reafirmou suas preocupações sociais:

Temos que acabar com as mentiras e a poesia nefasta interessada em descrever o artista como um ser ausente da realidade. Todos os problemas humanos se emaranham em nossos corações, prejudicam direta ou indiretamente nossa arte. (2019).

Ainda voltando as figuras misteriosas apresentadas pela artista, somos convocados pelos seres virtuais, condicionados a uma realidade qualquer, mas que se completa do lado de fora, como um esboço ou o arco de uma ponte quebrada (LAPOUJADE, 2017), a pensar nos afetos e nas experiências de Djanira e sua potência onírica política e espiritual, além de religiosa, como ocorre na tela mencionada a seguir.

Fé

Quando Djanira traz as imagens oníricas é tentando dar forma a desejos e esperanças, e provavelmente movida por suas fé cristã, traz elementos religiosos para como inspiração. A artista teve uma vida muito engajada socialmente, com muitos posicionamentos claros, e frequentou o círculo socialista chegando a fazer uma uma viagem com Jorge Amado para União Soviética (MOURA, 2019), mas ao mesmo tempo sempre se revelou como alguém de muita fé. A combinação de uma artista engajada politicamente e que no fim da vida entraria para a ordem das carmelitas é inusitada mas muito coerente com seus valores humanitários: "Não haja equívocos, sou rigorosamente democrática, nacionalista, pela autodeterminação dos povos, anti-imperialista, contra o dirigismo da cultura e da fé catalóica." (LEITE apud PEDROSA, A.; RJEILLE, I.; MOURA, R. (Org.), 2019).

Figura 37: Djanira da Motta e Silva. Nossa Senhora da Conceição, 1962. Óleo sobre tela. Tamanho: 81 x 65 cm.



Oscar Niemeyer, Curitiba. Fonte: Fotografia do autor.

Na pintura *Nossa Senhora da Conceição*, 1962, vemos a figura da santa dentro de um oratório tipo sacrário. O fundo é azul com base marrom, o oratório é dourado com a estrutura semelhante a uma igreja com duas pontas, seu interior assim como as duas pontas são preenchidos por um azul celeste e com uma padronagem de rosas de com avermelhada. A santa ao centro possui o rosto de três anjos na sua base, o vestido é azul claro com traços brancos que lembram a pintura de mar, complementado por figurações douradas, em cima há um manto azul escuro com desenhos ornamentos dourados; a expressão da santa é de serenidade e pesar e suas mãos se unem em gesto de prece.

Acredita-se que um dos primeiros desenhos da artista foi a figura de Cristo baseada numa imagem que está no hospital em que esteve internada,

isso seria prenúncio de seu senso de captar aqui que observa mas também da importância da fé na forma como encara seus assuntos. Além de muitas santas (mais do que santos) a artista costumava inserir anjos na composição de algumas cenas urbanas ou acompanhando personagens, esses anjos eram quase sempre mulheres.

Porém quando Djanira pinta a Nossa Senhora da Conceição, ela não está apenas dando forma a uma imagem divina, dentro de parâmetros canônicos cristãos, mas sim fazendo outra tarefa que considerava muito importante na sua pintura: representar também a produção artesanal brasileira, se inspirando em esculturas e imagens de artesãos anônimos que na sua visão também estavam trazendo uma verdadeira imagem do país.

Cabe lembrar que uma das pinturas de Djanira com motivos cristãos está no Museu do Vaticano, fato que lhe deu muito reconhecimento ainda em vida (MOURA, 2019). Outra pintura relacionada ao universo religioso foi uma das suas primeiras obras vendidas nos EUA, para a artista Maria Martins, no caso uma tela com anjos mulheres formando uma orquestra, *Anjos*, 1942 (MORAES, 2019), hoje pertencente à coleção Airton Queiroz.

Em 1955 Djanira ganhou o prêmio de primeiro lugar com a tela *Largo do Pelourinho*, de 1955, o Concurso Cristo de Cor organizado pelo do Teatro Experimental do Negro com a revista Forma, iniciativa de Abdias do Nascimento (1914-2011) e do sociólogo Guerreiro Ramos (1915-1982) (apud PEDROSA, A.; RJEILLE, I.; MOURA, R. (Org.), 2019). A imagem é uma representação significativa da fatura da artista, assim como uma combinação de referências, interesses e discussões que atravessaram a sua carreira.

Figura 38: Djanira da Motta e Silva. *Largo do Pelourinho*, Salvador, BA, 1955. Óleo sobre tela, 81 x 115 cm.



Coleção particular, Rio de Janeiro. Fonte: Jaime Acioli (MASP)

Em *Largo do Pelourinho, Salvador, BA*, de 1955, Djanira põe no jogo pictórico a junção e a capacidade de elaboração de um complexo e adiantado repertório. A arquitetura da cena traz grandes e pequenos sobrados coloridos com janelas voltadas para o largo, grandes e altas igrejas católicas coloniais, e um amontoado de casas sobrepostas ao fundo do centro da tela.

Na cena histórica o personagem principal, um homem de pele negra, está acorrentado a um obelisco com um brasão desenhado ao topo. O protagonista é observado por quase todos os personagens da cena; posicionado à sua esquerda está o homem de pele mais clara da cena, aparentemente um antigo oficial militar, de cape, vestimenta azul e vermelha que segura uma espécie de espada, enquanto observa do outro lado do protagonista outro personagem de pele negra açoitando o protagonista. Do lado extremo esquerdo da cena, atrás das costas do oficial, vemos outro homem de pele escura carregando o mesmo objeto de tortura que usam contra o homem acorrentado. A cena ainda conta com outros homens de pele mais clara vestindo traje social e chapéu direcionados para o centro da cena, assim como outras mulheres negras de vestido carregando mantimentos sobre a

cabeça enquanto caminham pelo largo, sendo que a que se apresenta mais a direita da tela parece ter sua atenção captada pela cena de tortura.

Consideradas as representações da tela em discussão, analisemos como se dá esta figuração e as narrativas sociais emboscadas na cena. As casas ao centro do largo, historicamente casas amontoadas pela população mais pobre, possuem um certo achatamento geométrico, coloridos e recortados exploram dinâmicas muito estudadas pelos cubistas e abstracionistas: as casas são polígonos, as paredes uma cor sólida achatada assim como os tetos também poligonais e achatados, mas em uma cor sólida escura. As casas do centro vão e vêm para frente criando um conjunto disforme e confuso quanto às suas profundidades e perspectivas ao mesmo tempo que circundam a ponta do obelisco e a cabeça do protagonista acorrentado.

O protagonista açoitado, com o peito e a perna amostra cheios de sangue, é o único personagem que teve olhos, boca e nariz efetivamente pintados. Sua expressão é enigmática, clamor introspectivo ou melancolia mortal? Assim como o personagem torturado é o mais detalhado em sua representação, as igrejas da cena são os prédios mais detalhados. A paisagem da cena tem todo o céu tomado pela mais altas torres, advindas de quatro igrejas no total, porém todas parecem inclinadas de forma que não se voltam totalmente para o centro da cena de tortura. Nos ricos detalhes pintados por Djanira (que inclusive colocam em xeque o pensamento duvidoso de que a artista seria *naïf* no mal sentido de pouco desenvolvimento pictórico), vemos todas as pequenas cruces e na única entrada da igreja a vista vemos portas fechadas e grades cercando seu território.

Há de se considerar na cena um debate ou conflito de ideais que habitava Djanira: o catolicismo e o comunismo. Quantas vezes observando o povo brasileiro, seu trabalho e sofrimento, a artista deve ter se questionado sobre os valores sociais de sua época. Considerando sua própria história pessoal de marginalização, desde cedo deu forma para a empatia, sua característica mais uníssonas. Por fim, na cena do *Largo do Pelourinho* existe uma denúncia de que nenhum valor social ou espiritual deu conta de salvar a alma acorrentada. As igrejas testemunham a tortura friamente, os transeuntes

no geral observam com distância ou indiferença, e o sistema social e a estrutura de poder faz com que o privilegiado empregado do governo de pele clara ordene o outro homem de pele negra e roupa vermelha que torture o homem também de pele negra acorrentado.

A preocupação social da artista foi se elaborando durante a sua carreira principalmente através das viagens a que se propunha conhecer os diferentes tipos de brasileiros e suas realidades. Em um depoimento a Frederico Morais, Djanira comentou sobre a relação entre sua vida e o impacto sobre sua obra. Nesta ocasião, destacou sua sensibilidade social e sua atenção ao povo, permitindo deslindar um olhar bastante singular que não se deixava limitar por interpretações e juízos alheios.

Desde minha primeira infância nos latifúndios do café não sei o que seja ociosidade, o denso enigma de viver sem propósitos. Criança ainda, trabalhando no campo, aprendi a separar da terra, a selecionar riquezas. Verifiquei, antes de saber o ABC, o quanto vale o amor e o preço da sobrevivência. Trabalhar a terra, plantar frutos, esperar o momento da colheita, transformar riquezas – mineiros, carvoeiros, cesteiros, serradores, boiadeiros, operários e lavradores aparecem silenciosos em seu ofício, em gestos medidos, que na sua elegância, ao mesmo tempo suave e decidida, constituem, uma espécie de balé envolto em rico cromatismo e tonalidades muito sábias – é atentar compreender o homem brasileiro, é deitar raízes na terra e descobrir os veios de nossa nacionalidade. (2019)

O depoimento de Djanira a Frederico Morais ajuda a encontrarmos a associação entre os desafios que a artista viveu e como esses pesadelos foram resolvidos através de suas obras. A artista passou pela pobreza quando criança, doença quando jovem, o luto da viuvez, os estigmas dos circuitos da arte, os conflitos de fé, e a repressão política e todas essas dolorosas experiências ganham algum tipo de existência em suas obras, e nos levam a pensar novos problemas. O conjunto de obras deste capítulo colabora para pensar como sua subjetividade e preocupação com as desigualdades brasileiras desembocaram na escolha de criar uma vasta produção de trabalhadores brasileiros para representar o seu país.

3.2 DE UMA MENTE INCONFORMADA

A vida de Leonora Carrington foi complexa, em diferentes relatos e documentários ela reforça a constante “sempre precisei escapar sozinha” (CARRINGTON apud MOORHEAD, 2017). Essa ideia corresponde a passagem de trágicos e marcantes momentos da história da sua biografia, que como um cavalo indomável sempre conseguiu saltar adiante sem voltar atrás (ou pelo menos assim se determinava). O único momento que a artista precisaria passar sozinha e dessa vez não seria uma escolha sua, era encarar a chegada da sua morte.

Infamiliar

Como mencionado no capítulo Vigília, a relação de Leonora Carrington com a sua família sempre foi muito difícil e traumática. Desde criança não aceitava bem qualquer tipo de autoridade, as feiras dos internatos diziam que a pequena Leonora Carrington “não colaborava, nem com trabalho nem com as brincadeiras” (MOORHEAD, 2017). Em casa era mais educada pela babá do que pelos seus pais, Harold Carrington que passava maior parte do tempo fora a trabalho para a *IC Chemicals*, e sua mãe que sempre tentava tomar um chá com alguma figura importante da elite britânica a fim de ascender a família socialmente, visto que eram considerados novos ricos e por isso menos importantes do que as figuras tradicionais que herdaram fortunas por gerações. A artista contava que a sua mãe chegou a ter um projeto de montar uma árvore genealógica para encontrar algum parente importante, e nesse processo comprava retratos com a filha apenas por achar que a personalidade ilustre se parecia fisicamente com a filha e por isso poderiam colocá-la na linha dos seus antepassados (MOORHEAD, 2017).

Quando estava em um relacionamento com Max Ernst, seu pai passou a investigar a vida do artista, e inclusive a conhecer suas obras, sobre elas teria dito “Não são apenas obscenas, como também pornográficas, e se são

pornográficas são ilegais!” (MOORHEAD, 2017). Insatisfeito que sua filha não se afastava do artista, usou sua autoridade para mandar a polícia atrás do artista, que acabou lhe prendendo temporariamente. Em encontro posterior, e o último que teve com sua filha, discutem sobre os planos de vida da jovem mulher, que deixa bem claro que quer ser artista em Paris. Harold Carrington chega a ameaçar a filha com uma chantagem financeira, de que caso parta ficará sem receber seu dinheiro, e conseqüentemente escolhendo ser artista e viver com Max Ernst iria terminar pobre, abandonada e sem dinheiro para se alimentar.

Mesmo com a mudança para o México, e depois com filhos, Leonora Carrington ficou longe de sua família. Embora ela tenha mantido algum contato com sua mãe, e a visitado na Inglaterra uma vez para mostrar seu filho (que recebeu o mesmo nome do pai), a relação familiar nunca foi totalmente reconciliada. As escolhas pessoais de Leonora Carrington de viver no continente americano e de seguir com a sua carreira de artista não se encaixavam nem um pouco nos ideais tradicionais dos seus familiares e esta foi sua primeira grande fuga solitária.

Figura 39: Leonora Carrington. *Green Tea*, 1942. Óleo sobre tela, 61 x 76,2 cm.



Fonte: MoMA © 2023 Leonora Carrington / Artists Rights Society (ARS), New York

Em *Green Tea* (ou Chá Verde em tradução livre) de 1942 nos deparamos primariamente com uma cena de paisagem muito comum e familiar na história da pintura: um campo grande e verde, com árvores, céu azul, nuvens claras, a iluminação leve de um dia ensolarado, tudo formando um grande jardim europeu. Tudo muito agradável até que começamos a notar — ou a nos angustiar — com estranhas presenças deslocadas: um ser humanoide pálido de expressão facial melancólica vestindo algo parecido ao um traje estilo camisa de força pintado com padrão de pele manchada (como de um bovino ou equino) além de vestir um chapéu circular cheio de pontas com um cabelo em forma de cortina ou coroa similar a uma armadilha para capturar animais selvagens; ao seu lado na direção esquerda de tela, um objeto de difícil identificação, roxo meio ovo meio coração marcado por um círculo acinzentado em seu centro, na a parte superior contém quatro cabeças de veados com chifres, duas pseudo pernas de bode, e ainda é atravessado por um grande espinho cinzento; a direita dois animais presos a duas arvores aparentemente antagônicos: o branco é semelhante a um pônei de raça, de pelo alisado e com

penteadado pomposo, olho dourado, expressão serena e postura elegante, seu rabo se transforma na raiz da árvore traseira, que não tem frutos e possui em si a amarração da coleira do outro animal; este outro animal por sua vez é mais semelhante a Loba Capitolina das narrativas romanas, de pele avermelhada, mamas proeminentes, olhos dourados e como se estivesse latindo em uma posição de fúria e ameaça, seu rabo se transforma na raiz da árvore dianteira, que por sua vez tem frutos azulados como lágrimas, onde está amarrada a coleira do primeiro animal; esses personagens todos estão em um campo com árvores verdes de diferentes formatos, com uma fonte ao centro que é ladeada por três seres embranquecidos e aparentemente amarrados sem liberdade para o movimento dos seus membros tal como o personagem que protagoniza a cena, a esquerda ainda se destaca uma árvore podada, de forma que copa remete a um tipo de pássaro geométrico; por fim, abaixo nessa grande composição há uma fissura que percorre longitudinalmente de um extremo ao outro da tela, da esquerda para a direita dentro desse submundo, existem três morcegos seguidos por um trio de seres aparentemente humanoides enrolados em casulos, flutuam enterrados, com um deles de mãos livres e olhos fechados, até que nos deparamos com um ninho cheio de ovos sofrendo com um duelo de pássaros escurecidos entre as raízes.

A tela foi feita um ano após a de Leonora Carrington da internação psiquiátrica, quando morava em Nova York, nos EUA. Assim como fez em seus contos, parece que a artista traz memórias do seu passado e as empurra numa nova direção, que não busca sentido ou uma explicação, e sim uma transmutação de matérias e experiências. A protagonista de olhos fechados funciona como um alter ego da artista, anulada e amarrada com a pele de um animal domesticado, quase parece um objeto tamanha sua falta de alma. O cenário é uma paisagem que se repete em outras das suas pinturas, e lembra os jardins das mansões europeias, como aquela em que nasceu, só que aqui ele está alterado com pequenas sugestões de deslocamento do mundo real: uma grande árvore podada a esquerda do jardim parece um pássaro que olha para o acontecimento de longe, seria ele Loplop o alter ego de Max Ernst? Os dois animais presos poderiam ser os cachorros que a artista teve, ou ainda

uma hiena e seu pônei, que funcionam como um duplo, afinal suas caudas se transformam em árvores que sustentam a coleira um do outro. O jardim ao fundo é fatiado como uma mandala em perspectiva, como um mapa astral do zodíaco, esquema visual que a artista representa em outras telas como a Chiki, tu país. O cenário parece a antiga morada de Leonora Carrington mesclado à área do sanatório onde foi internada. Apesar da melancolia e de certa estabilidade da composição, o ovo roxo parece estar quebrando para nascer uma criatura de pernas peludas e com um grande chifre preto, assim como o cachorro vermelho que segue agitado olhando com o rosto para a sua direção.

A imagem pode ser vista tanto como uma mistura de sentimentos que as memórias recentes causaram na artista, quanto uma maneira de levar suas lembranças dolorosas para uma outra dimensão, mais fantástica e onírica onde metamorfoseadas podem criar outras narrativas. A tela estranha nos convida a uma visita demorada, onde existe um desconforto de personagens presos ou deslocados, forçados adequar suas estranhezas a aquele ambiente aparentemente pacífico, em falso equilíbrio com um subterrâneo sombrio e agitado.

Internação

A memória da fuga mais marcante de Leonora Carrington foi também a da sua experiência mais dolorosa e traumatizante.

A vida em Paris em 1940 é brutalmente interrompida com o avanço da Segunda Guerra Mundial, o regime nazista adentra novos territórios na Europa. Os militares perseguem os artistas antifascistas acusados de produzir uma arte degenerada, e sob esse pretexto conseguem capturar o alemão dissidente Max Ernst. Sozinha, Leonora Carrington começa a temer que nunca volte a reencontrar seu amante. Munida com passaporte do artista, em discordância com a própria família e sem notícias do seu parceiro, foge até Espanha com esperança de encontrar seu paradeiro. Seus planos, no entanto, são interrompidos pela intervenção da sua família. Harold Carrington tinha contatos e influência não só na Inglaterra como também em países vizinhos graças a

sua empresa ICI Chemicals, e assim, fica sabendo que a filha está em Madri sendo considerada louca e se revoltando contra militares do governo. A família de Leonora Carrington envia agentes solicitando que internem a jovem em um sanatório de Santander com respaldo da embaixada britânica. Lá a artista sofre terapias experimentais de eletrochoque e relata ter passado terríveis abusos físicos e psicológicos, traumas que precisou enfrentar até o fim da sua vida.

O livro *Down Bellow*, de 1944, que foi ditado e não escrito, nasce dessa experiência, como uma forma da artista trazer o conteúdo de suas angústias recalçadas e os colocar em um lugar menos prejudicial a sua vida, conforme sugestão e insistência do seu amigo próximo Pierre Mabile (1904 – 1952), médico, antropólogo, psicólogo, ocultista, historiador, autor do livro *Le Miroir du merveilleux*, 1940, que contém relatos holísticos, místicos e esotéricos posteriormente lido por Leonora Carrington.

Em *Down Bellow* a artista traz trechos profundamente angustiantes e dolorosos, assim com também passagens místicas, combinando o consciente e inconsciente, sonho e realidade, pulsão de vida e pulsão de morte, Eros e Thanatos, sem qualquer delimitação clara entre onde começava um e terminava o outro:

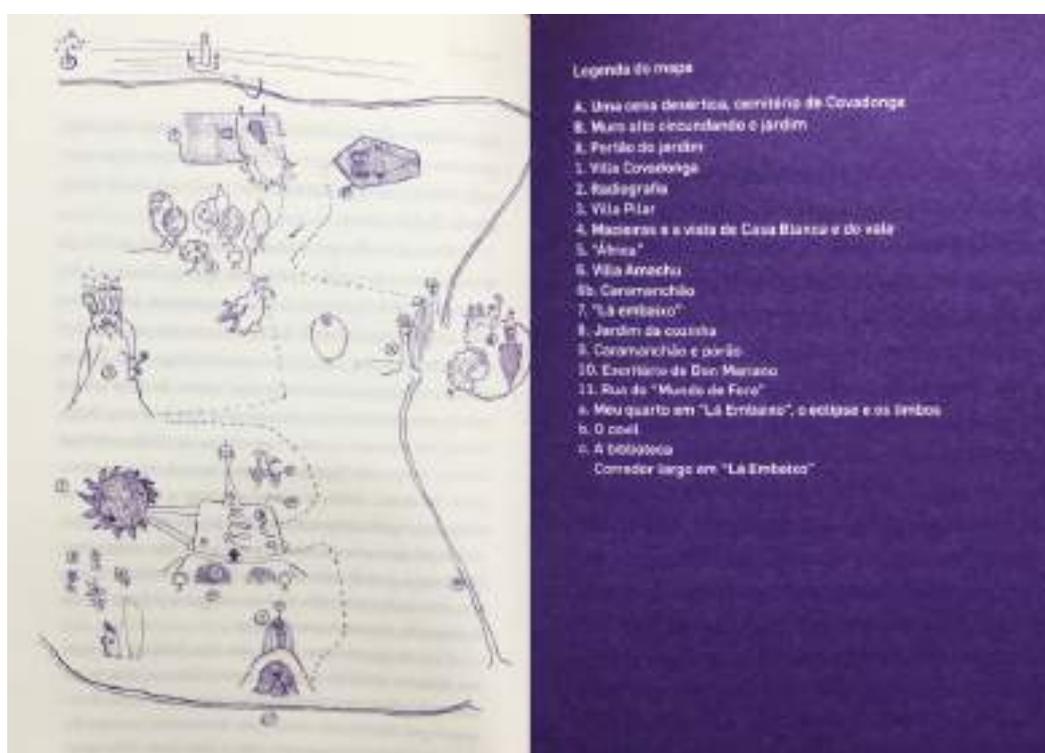
Eu também disse: “Do lado de fora desse jardim, tão verde e tão fértil, há uma paisagem árida; à esquerda, uma montanha no alto da qual há um templo druida. Esse templo, pobre e arruinado, é o meu templo, foi construído para mim, também pobre e arruinada; contendo apenas madeira seixa, será o lugar onde vou morar, vindo visitá-lo todo dia; depois vou ensinar a você o meu Conhecimento”. (CARRINGTON, 2021, p. 34).

O doloroso relato estimulado pelo amigo da artista, talvez tenha como ponto mais valioso, o de servir como um documento que registra a prática processual de Leonora Carrington, que consistente essencialmente em acessar eventos traumáticos e processá-los a partir de uma narrativa transmutada por conteúdos oníricos, místicos e esotéricos, livre de um compromisso com a lógica. Leonora Carrington traz trechos profundamente angustiantes e dolorosos, assim com também passagens místicas, combinando o consciente e inconsciente, sonho e realidade, pulsão de vida e pulsão de morte, Eros e Thanatos, sem qualquer delimitação clara entre onde começava um e

terminava o outro. A história remete a uma realidade (e não é ela em si), cujo acesso só se tornou possível por meio de recursos ficcionais.

Muito por causa do livro, podemos pensar que a correspondência entre a linguagem pictórica e a literária da artista vem de uma procura em mesclar o mundo racional e a fantasia em um conteúdo onírico como modo de elaborar experiências passadas impossíveis de fornecerem uma resposta à altura do vivido.

Figura 40: Páginas 30 e 31 do livro Lá em baixo. Leonora Carrington.



Fonte: CARRINGTON, 2021, p.30 – p-31).

No livro, Leonora Carrington anexou um desenho que funciona como um mapa das instalações em que ficou internada. A experiência difícil que a artista passou transmutou todo o espaço, principalmente se levarmos em consideração os relatos da época. O lugar se chamava Villa Covadonga, era um sanatório particular que foi pago pela família da artista, ficava em Santander, numa área perto do mar, região famosa por ser ponto de encontro

da alta sociedade quando estavam de férias, O sanatório era frequentado apenas por pacientes de famílias muito ricas, o espaço era enorme e tinha muita natureza além de alguns animais como cavalos. Pelo desenho da artista esse espaço é transformado numa outra existência que dá vida a outras narrativas e sentidos. O desenho é um mapa feito apenas com linhas, como de uma caneta esferográfica, com diferentes elementos marcados pelo sinal correspondente a legenda; a vista mistura perspectivas, um pouco de um dimensão área como também isométrica; o espaço é delimitado por uma linha que desenha um muro como em um feudo; fora da linha na parte superior há o desenho de ondas com um barqueiro que parece vestir uma coroa, no canto esquerdo uma pequena montanha com muitas pequenas cruces; o portão entre a linha do muro tem dois pilares como mão erguidas segurando esferas, bem ao centro dele um planeta como saturno (que astrologicamente representa os limites do mundo material); dentro dos limites do muro a figuras estranhas e outras reconhecíveis, um cavalo contorcido parece saltar sobre a linha tracejada, está do lado de árvores sinalizadas como macieiras; no topo na legenda 2 há uma caixa com um corpo de duas cabeças identificado como radiografia; nos limites da parte de baixo do muro há uma montanha com uma cruz em seu interior, e que no seu topo tem uma personagem feminina presa em uma gaiola que por sua vez tem um ornamento semelhante a uma coroa; ao lado uma mulher com uma bengala e um tracejado maior como uma silhueta que a acompanha, circundados por flores; por fim no número 9 está o lugar legendado como “Lá embaixo”, um sol escuro emite dois raios em direção a uma espécie de edifício, este é dividido em três partes, uma vazia, outra com uma silhueta virada de frente (legendada como biblioteca) e uma espiral que vai até uma torre no topo , e a outra parte uma lua com um sol metade escuro (legendado como meu quarto, o eclipse e os limbos), na ponta da torre há a cabeça de cabelos compridos e olhos fechados.

O mapa misterioso identifica visualmente os lugares que Leonora Carrington traz em seu texto, mas ao invés de explicarem o conteúdo acabam gerando outras perguntas. Elementos recorrentes trabalhados pela artista anteriormente sobrevivem aqui, como o cavalo contorcido e as personagens

mulheres, além de cobras. A imagem lembra os mapas do tesouro da literatura de fantasia e aventura, o tracejado clássico parece nesta imagem guiar o espectador do caixão da radiografia até a torre com a menina engaiolada. Poderia o desenho ser um pedido de salvação? Provavelmente não, naquele momento a artista já tinha perdido muito da sua confiança no mundo, e o mapa serviria no máximo apenas como um recurso para não esquecer de elaborar sua própria rota de fuga.

A experiência de discrepância da artista com sua família e com a sociedade que está inserida é marcante, Leonora Carrington recorrentemente ocupa o lugar de estranha (mais por julgamento interno de não reconhecimento com o meio do que o contrário): em casa, na escola, no grupo surrealista, nos países em que vive e assim por diante. O lugar dessa personagem que se identifica com o estranho pode ser mais bem elaborado se trouxermos outras literaturas complementares.

Tendo testemunhado as dores da primeira guerra mundial, em 1919, Sigmund Freud (1856-1939) publicou o texto *Unheimlich* (Infamiliar), cujas reflexões se desdobravam do conto *O homem de areia*, de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), onde um protagonista evidencia seu pavor por uma figura estranha e misteriosa advinda desde a sua infância, que o acompanha ao longo de toda sua vida, e acaba levando a história do personagem para um desfecho caótico. A partir deste gatilho, o autor explora o sentido da palavra *unheimlich* (infamiliar) como oposto e também muito próximo a *heimlich* (familiar), como sinônimos em um contexto doméstico familiar. Interessado pelo campo da estética, não como simplesmente teoria da beleza, mas como teoria das qualidades do sentir, esclarece que não se trata de pensar realidades estanques ou adversas, pois um mesmo fenômeno vivido de modo bastante doméstico e íntimo pode dar forma a um sentido assustador e sinistro, capaz de despertar a angústia e o horror na mesma pessoa (FREUD, 2020). Neste sentido, a distância entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposta para a ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia, depende do fato de que o seu conteúdo não se submete à realidade da vigília, necessitando ser regido pelas leis do travestimento das condensações e

desvios, dos sentidos manifestos e sobretudo dos que permanecem latentes, sem que jamais possamos tocá-los plenamente. Se é verdade que isto vale para os sonhos, é também aqui que a relação entre o dizer e ver de Leonora Carrington, através da literatura e da pintura, parecem manter uma carga onírica com admirável intimidade ficcional.

A artista, diferentemente dos homens surrealistas, não simpatizava com os textos do Freud, e deixava claro que se interessava mais pelos rumos de Carl Jung. Quando a pesquisa traz o livro *Infamiliar* é no intuito não de psicanalisar a artista sobre algum tipo de diagnóstico, mas sim como maneira de investigar o processo que envolve suas obras. O livro *Lá embaixo* se tornou uma obra essencial de introdução ao universo da artista, pelos motivos já mencionados anteriormente, mas também parece dar um peso e um recorte muito delimitado para sua obra. São raros os artigos e textos que olham para a história da Leonora Carrington sem se fixar na experiência traumática e seus diagnósticos psicológicos. A artista recusou todos os rótulos, e leituras objetivas, e com certeza não desejaria ver seu trabalho determinado pela sua experiência mais dolorida. Portanto, quando a presente pesquisa se aprofunda em Freud e em *Lá embaixo*, (peça importante da sua produção, claro), é mais pensando eles como elementos complementares de análise sobre formas de lidar com a memória, do que tentando elaborar algum tipo de diagnóstico ou caricatura da artista.

Assim como em muitas das suas obras visuais, seu texto parece dividir o mundo consciente acima e o inconsciente embaixo, na realidade, nos confunde — pois desmancha essa cisão da mente — quando notamos que o *infamiliar* está presente tanto na luz quanto na escuridão: a angústia, a raiva, a tristeza, o medo e a falta de liberdade tangenciam a cena através das estranhas criaturas que conversam com partes ocultas de nós mesmos. Ao mesmo tempo que somos atravessados por esses enigmas, Leonora Carrington consegue dar forma para aquelas profundas experiências que não parecem passíveis de raciocínio. Como testemunho desse processo, consideremos a própria fala da artista no livro:

Deveria reviver plenamente aquela experiência, porque, ao fazê-lo, acredito que lhe possa ser útil, assim como acredito que você poderá

me ajudar em minha jornada para além daquela fronteira ao me manter lúcida e ao me permitir vestir e despir à vontade a máscara que será meu escudo contra a hostilidade do Conformismo. (2021).

Ainda podemos encarar o livro, e principalmente o desenho, como espécies de documentos alterados de sua função, pois não servem para determinar uma verdade, e sim tomar conta de uma experiência inimaginável. Leonora Carrington se desafia a dar forma ao trauma ao mesmo tempo que cria uma narrativa que jamais pode ser alcançada novamente e que justamente por isso nos propõe a difícil tarefa de imaginá-la. A artista quando decide publicar esse livro nos convida a imaginar apesar de tudo, nos termos de Didi-Huberman, exigindo do espectador a "difícil ética da imagem: nem o invisível por excelência (preguiça do esteta), nem o ícone do horror (preguiça do crente), nem o simples documento (preguiça do sábio). Uma simples imagem: inadequada mas necessária, inexata mas verdadeira. Verdadeira de uma verdade paradoxal" (DIDI-HUBERMAN, 2020).

Desgovernos e deslocamentos

Conforme mencionado no capítulo Vigília, com a conclusão bem executada do seu plano de fuga, Leonora Carrington passa uma curta estadia em Lisboa com Fernando Leduc, seu novo amor. Lá reencontrou Max Ernst, que apesar de estar em um relacionamento com Peggy Guggenheim, demonstra que ainda ama a artista. Porém, Leonora Carrington conta que as experiências que viveu a transformaram em outra pessoa, e não poderia voltar a ser quem era antes (PONIATOWSKA, 2011). A artista não queria voltar mais a sua vida antiga, e aparentemente nem para os mesmos círculos sociais, e para traçar seus novos planos precisava da liberdade de sonhar sozinha.

Figura 41: Leonora Carrington. *Artes 110*, 1944.



Fonte: The Stanley and Pearl Goodman Collection.

Na pintura, *Artes 110*, 1944, vemos uma composição áerea em que ilhas são apresentadas sobre o mar como objetos flutuantes entre nuvens. A imagem apresenta uma ilha flutuante ao lado esquerdo, nesse cenário um campo possui um portão, uma tenda azul, e grandes torres quebradas em queda, embaixo dessa ilha há uma criatura toupeira gigante com o rosto e as tapas a vista; na ilha a esquerda, uma combinação estranhas de figuras, um vestindo vermelho está em pé e sem nenhum copo conectado apenas por fios vermelho numa estrutura; essa estrutura parece metalizada, forma uma estrela de seis pontas com uma roda de madeira na sua parte de trás e fica localizada próxima a região do busto do vestido, os fios vermelhos parecem sair dessa estranha forma; embaixo dela, existe uma cabeça de cavalo com uma expressão sutil de observação dos céus, do pescoço desse cavalo saem fios vermelhos que se conectam entre o vestido e a estrutura metálica; três pássaros, um azul, um rosa e um amarelo, estão pousados também na estrutura olhando para baixo, o fundo é um campo verde amarelado com árvores ao fundo; há ainda uma protagonista, uma cabeça flutuante, de cabelos pretos esvoaçantes, que abrigam uma possível hiena, a personagem ainda tem

um branco que aponta para a ponta da estrutura metálica; há ainda nuvens cinzas e outras ilhas com campos verdes e menores, em uma delas existe três silhuetas brancas.

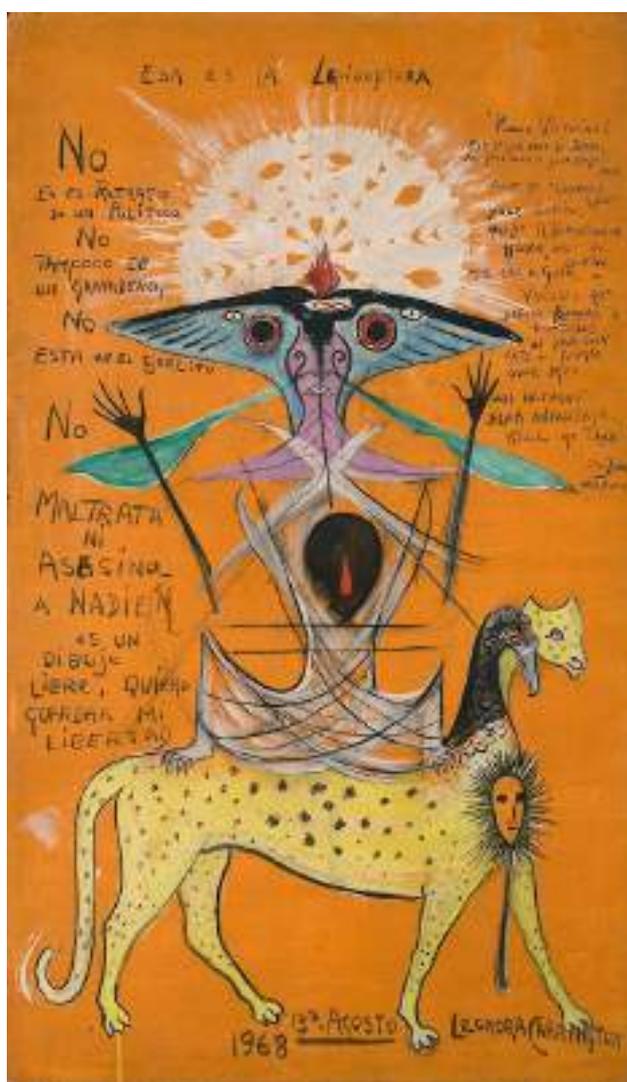
Se nos concentrarmos na ação do personagem da cena, logo podemos notar que sua ação é como a da clássica história da bela adormecida, que ao espetar o dedo na agulha da máquina de costura, entra em um sono eterno. A imagem pode ser interpretada como Leonora Carrington partindo para novos sonhos, e, portanto, intencionalmente se induz ao sono profundo, que lhe salva do mundo antigo e permite se reconstruir em novas formas. A máquina parece estar construindo um ser, provavelmente uma mulher com cabeça de cavalo. A terra em que os castelos viram ruínas, lembra a mesma disposição de edifícios que a artista desenhou para o mapa do sanatório. A tela por fim parece ser a figuração da nova fuga da artista, que busca um novo sonho, partindo da guerra na Europa em direção a uma nova vida no desconhecido mundo do México.

Leonora Carrington, como mencionado no outro capítulo, acabou não só decidindo fugir da guerra da Europa, como também ao chegar no continente americano decide por outra fuga: deixar para trás o círculo de artistas europeus e surrealistas para viver com Fernando Leduc na Cidade do México. O plano deu certo mais uma vez, lá encontrou novos amigos e ainda, após um divórcio amigável, se casou novamente, teve filhos, e principalmente: não parou mais de pintar.

No México, Leonora Carrington diz ter se sentido em paz pela primeira vez. E assim foi durante décadas, sobrevivendo modestamente, mas sempre dando conta de administrar seus prazeres: a produção artística, os cuidados dos filhos e seu círculo social. Contudo o mundo não parou, e a política que existia no país foi sofrendo mudanças sérias na medida que o panorama da política internacional também se rearranjava. Em 1968, o México se preparava para receber os Jogos Olímpicos, e como costuma acontecer em outros países, a injeção de dinheiro visando o lucro e a preocupação com os turistas não eram proporcionais aos cuidados que a maioria do povo do país precisava.

A tensão foi se acirrando até que em 2 de outubro na praça Tlatelolco acontece um massacre que ficará historicamente mal resolvido: estudantes organizaram um protesto por melhores políticas públicas quando o governo de Gustavo Díaz resolveu enviar tanques de guerra e soldados fortemente armados para o mesmo local, quando ambos os grupos ficam frente a frente o governo autoriza o ataque armado e assassina cerca de 350 estudantes (MOORHEAD, 2017).

Figura 42: Leonora Carrington. *Lepidóptera*, 1968. Técnica mista, 122 x 70 cm.



Fonte: Artsy <<https://www.artsy.net/auction-result/7080196>>

Na tela *Lepidóptera*, 1968, vemos, sobre um fundo de cor laranja chapado, um ser simbiótico composto por várias partes, ou ainda a justaposição de três diferentes criaturas ou monstros: na base um felino

selvagem, com uma cabeça de abutre e outra de felino, no seu peito um rosto solar semelhante a um amuleto ou guia, seu corpo é amarelo com sinais pretos como o de uma onça ou guepardo; ao centro uma criatura vulto, construída a partir de muitos traços, tem seus pés agarrados na criatura da base e mãos flutuantes para cima no ar, veste uma espécie de vestido branco — ou camisa de força rasgada — sua cabeça é completamente pintada de preto com uma grande gota vermelha no centro, de alguma forma sua expressão se aproxima do protagonista da famosa pintura O Grito (1893) de Edvard Munch, o fato da distorção e de misturar-se com o fundo laranja torna ainda mais sujeitável a essa referência; acima então temos uma grande falena, de asas ou cabeça azul e preto, rosto e corpo rosa com uma boca fechada, quatro olhos, dois simples branco e preto e dois enormes preto e vermelho, fruto da mimese corporal das falenas para parecer um animal maior e perigoso, e conta ainda com o símbolo do infinito na sua testa em vermelho; acima da cabeça deste ser ainda podemos ver uma chama vermelha sobre um halo branco semelhante a um fogo espiritual de sincretismos religiosos, o monstro criatura é também uma deusa sagrada.

A tela *Lepidóptera* conta com dois fragmentos escritos em preto e acentuados por um par de braços avulsos em posição de levante ou súplica. A esquerda é possível ler: “*No es el retrato de un politico, No tampoco de un granadero, No esta em el ejercito, No maltrata ni asesina a nadie, es um dibujo livre, quiero guardar mi libertad*”. Na frente do animal que parece se dirigir a um ponto desconhecido, levando tanto o corpo mascarado como a falena que está mais acima, lê-se um segundo fragmento textual: “*Poor victories; but if you dare be brave, And pleasure in your conquest, have, First kill th’ enormous giant, your Disdain; And let th’ enchantress Honour, next be slain; And like a Goth or Vandal rise, Deface records and histories Of your own arts and triumphs over men, And without such advantage kill me then, John Donne, 1633, England*”. Trata-se de um trecho do poema *The Damp* (1633) feito por John Donne (1572-1631), defendendo a importância de se despir dos valores externos “vitoriosos”, tais como o desdém e a honra, para encontrar através deste desnudamento, o seu próprio valor. Assim, os dois escritos da tela parecem

articular um pensamento onde a liberdade e o valor próprio sustentam a coragem de se colocar no mundo e resistir aos desafios mais avassaladores.

Quando fez a pintura em 1968, Leonora Carrington que já estava insatisfeita com os rumos do país, chega ao ápice da sua indignação com a terra que lhe havia adotado. A ferida política se abre mais do que nunca, afinal, naquele momento seus próprios filhos eram estudantes incomodados com o regime local. A artista se junta a organizações que protestam contra o poder político, mas mais uma vez o governo do país em que vive não a encara com bons olhos, e sua vida é ameaçada novamente (GOMEZ, 2018).

A criatura que combina a borboleta, símbolo das passagens de transformação, com corpo de outros animais, funciona como outras deusas já representadas em outras pinturas da artista, mas dessa vez com o gesto um pouco mais marcado. O ser místico parece assustado e machucado, de mãos erguidas como em choque desejando atenção. Para Leonora Carrington, a natureza, a espiritualidade e a política sempre estiveram conectadas, *Lepidóptera* parece a invocação de um pedido de socorro.

Começa nesse momento outra fuga solitária da artista. Seu marido Chiki e seus filhos já estavam com raízes e planos muito bem estabelecidos no México e não estavam na mira do governo, assim Leonora Carrington sozinha volta a morar nos EUA, dessa vez em uma estadia que durou 20 anos (entre Nova York e Chicago). A artista visitaria sua família no México muitas vezes, mas só voltaria a morar lá quando Chiki pedisse ajuda por estar ficando muito velho e doente (MOORHEAD, 2017).

3.3 DE REJEIÇÕES OU APAGAMENTOS

Uma das falas mais recorrentes quando se pesquisa pela artista Hilma af Klint é a de que a artista pintava em segredo, que nunca exibiu suas obras abstratas, que foi uma prática secreta e em isolamento. Porém essa síntese sobre sua produção não confere com a história da artista, nem com a proposta de suas criações, nem com as lutas que teve em vida. Dizer que as pinturas abstratas eram intencionalmente secretas é apagar os esforços da artista de discutir suas imagens em comunidade.

Exibições acadêmicas

As obras da artista que mais ganharam exposições e reconhecimento em vida foram aquelas de cunho acadêmico, sem dúvida, obras que eram feitas dentro do que a sociedade entendia, com a sensibilidade e qualidade da fatura de Hilma af Klint. Em 1888 participou de uma exposição coletiva com uma de suas pinturas junto às obras de sua ex-professora particular Kerstin Cardon pela Associação de Arte Geral Sueca em Estocolmo (VOSS, 2022). Outras exposições com obras da artista aconteceram em 1906 na Exposição de Arte e Industrial em Norrköping, e em 1907 em uma exposição de mesmo nome em Lund (VOSS, 2022).

Enquanto trabalhava intensamente com encomendas de retratos, paisagens e pinturas acadêmicas que garantiam sua independência financeira, Hilma af Klint ia sentindo mais a necessidade de dedicar sua mente e seu tempo às pinturas abstratas. Em nota de 1908 afirma as dificuldades de alinhar os dois tipos de pensamentos pictóricos enquanto criava suas pinturas mediúnicas: “(...) ao mesmo tempo, eu estava trabalhando em um retrato; a divisão da minha personalidade era quase insuportável” (KLINT apud VOSS, 2022, n.p.).

Conforme seu desejo e os pedidos dos espíritos que faziam contato, conseguiu o apoio necessário das outras mulheres membros do *De Fem* ao ponto de poder se dedicar quase que exclusivamente às imagens mediúnicas. Nesse momento as obras proliferaram como nunca e renderam mais de uma centena de imagens, e com elas muitas dúvidas e missões. Essas perguntas que as imagens traziam e o papel que os espíritos davam para Hilma af Klint exigia que ela compartilhasse essas criações com outras pessoas como os estudiosos da teosofia, do Rosacruz, da antroposofia como Rudolf Steiner etc. A missão da artista segundo os espíritos era ajudar a humanidade a acessar de forma visual uma cosmovisão que busca a união dos opostos em direção ao encontro de uma unicidade, e, portanto, algumas imagens precisariam ser expostas para alcançarem novas reflexões entre o mundo terreno e o espiritual.

Exibições antigas

Em 1913, a Sociedade Teosófica decide fazer dois grandes eventos na Suécia aproveitando o movimento no país após o ano dos Jogos Olímpicos, e a partir deles realizar uma exposição coletiva de arte em Estocolmo. Hilma af Klint como membro da Sociedade Teosófica pôde participar com seus trabalhos, mas acaba frustrada pelos organizadores teosofistas não se interessarem em suas pinturas abstratas e decidirem levar apenas três obras de 1907, sendo duas paisagens e uma figurativa (VOSS, 2022) que não tiveram qualquer repercussão.

Hilma af Klint também tentou exaustivamente exibir suas obras para Rudolf Steiner, questionando sobre seus sentidos, propósitos e possibilidade de exibição (ou inclusive de destruição). Quando recebeu a primeira resposta por carta Steiner mandou um recado muito breve, e depois quando teve outro aconselhamento, ele acabou criticando o método apenas mediúnico da artista criar suas imagens, e ainda em outro momento Steiner deu a profecia de que as imagens que produz deveriam ser preservadas pois somente depois de cerca de cinquenta anos elas poderiam ser compreendidas (PINHEIRO, 2019). Por mais que com muita insistência Hilma af Klint tivesse conseguido contar

com certo apoio de Steiner, talvez alguns até não documentados, o fato é que o professor estava mais interessado em outro artista da Suécia: o escultor Frank Heyman (1880-1945), que também era membro da Sociedade Teosófica e recebeu elogios e visitas mais interessadas de Steiner (VOSS, 2022).

Em 1928 foi realizada a Conferência Mundial de Ciência Espiritual em Londres, Inglaterra, com o objetivo de reunir as correntes antroposóficas no país. Hilma af Klint foi convidada por Peggy Kloppers-Moltzer, uma das organizadoras, que mostrou profunda admiração pela pesquisa da artista, mas precisou enfrentar alguns obstáculos para convencer os outros membros a trazer as obras abstratas. Conforme Voss (2022) Kloppers-Moltzer conseguiu uma sala para cerca de 50 a 100 pessoas, separada dos outros artistas de acordo com o desejo de Hilma af Klint. Durante a exposição, os participantes tiveram acesso a palestras sobre arte, pedagogia e medicina e foram apresentados a inovações de todos os tipos. Apesar de não falar inglês fluente a artista participou da abertura da abertura da sua exposição com uma palestra sobre a conexão das imagens produzidas com a teoria da Rosacruz, não se sabe bem o que contou nem quais obras foram selecionadas pois não foram encontrados muitos registros, apenas algumas cartas que alegavam que as obras eram grandes, entre 2 e 3 metros junto com algumas menores (VOSS, 2022). O evento foi bem-sucedido e algumas obras foram parar nos jornais, mas nenhuma delas era de Hilma af Klint, que ficou de fora inclusive das críticas de arte, tendo sua pesquisa ignorada mais uma vez sem qualquer reverberação efetiva.

Por fim, em vida Hilma af Klint tentou sucessivamente ganhar um público, inclusive internacional, para o seu trabalho artístico e espiritual, mas não conseguiu qualquer reconhecimento em nenhuma destas tentativas. Procurou exibir suas pinturas abstratas em Dornach, Amsterdã e Londres (VOSS, 2022). Já mais idosa com reumatismo e avançada nas suas pesquisas, Hilma af Klint questiona os espíritos para que respondam quais são os motivos das pessoas não reconhecerem sua pintura, eis que recebe como resposta o aviso de que sua pesquisa não será esquecida mas somente será compreendida para pessoas de outro tempo (VOSS, 2022). A partir do aviso dos espíritos,

que entra em coerência com a fala de Rudolf Steiner, a artista abandona seus planos de exposição e se concentra em guardar o conteúdo produzido para o futuro.

Exibições para o futuro

Exibição 1

A primeira exposição de Hilma af Klint acontece em 1986, mais de 40 anos após o seu falecimento, no Museu de Arte do Contato de Los Angeles, LACMA, (EUA) sob o título *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985* e feita pelo curador Maurice Tuchman, A exposição depois de anos que poderia finalmente trazer a artista para o repertório internacional da história da arte infelizmente não foi bem recebida. Uma das críticas segundo Voss (2022) foi a do americano Hilton Kramer que escreveu:

As pinturas de Hilma af Klint são essencialmente diagramas coloridos. Dar-lhes um lugar de honra ao lado do trabalho de Kandinsky, Mondrian, Malevich e Kupka... é absurdo Af Klint simplesmente não é uma artista em sua classe e nunca teria recebido esse tratamento inflado se ela não tivesse sido uma mulher. (KRAMER, apud VOSS, 2022).

Pouco tempo passou e a artista voltou a ser esquecida e deixada mais uma vez de fora do circuito das artes. Mesmo tendo produzido suas obras um século atrás, a artista ainda estava refém do mesmo pensamento dos homens da sua época, recortado e colocada como uma artista menor por ser mulher.

Figura 43: Fotografia da instalação, *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, 23 de novembro de 1986 a 22 de novembro de 1987.



Foto © Museum Associates/LACMA

Exibição 2

Em 2013 com incentivo do governo do seu próprio país natal, as obras de Hilma af Klint voltam a ser exibidas, dessa vez pela exposição *Pioneer of Abstraction*, que tentou provar a importância da inserção da artista entre os modernistas do abstracionismo. A exposição feita pelo Museu Moderno de Estocolmo entrou em turnê e levou as obras da artista para outros países da Europa. A artista ganhou mais visibilidade, mas ainda não tinha conquistado os críticos, conforme a curadora Leah Dickerman, do Museu de Arte Moderna de Nova York, escreveu:

[Af Klint] pintou isoladamente e não exibiu suas obras, nem participou de discussões públicas daquela época. Acho o que ela fez absolutamente fascinante, mas não tenho certeza se ela viu suas pinturas como obras de arte. (VOSS, 2022).

A afirmação da curadora destoa quase que completamente da história trazida até aqui, lembrando que a artista procurava expor suas obras com

outras pinturas e ainda que após pedido de Rudolf Steiner passou a colocar mais de si mesma nas imagens produzidas.

Figura 44: Fotografia da instalação, *Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction*, Moderna Museet, Estocolmo, 2013.



Foto: Åsa Lundén/ Moderna Museet

Exibição 3

Foi só então em 2018, quase 80 anos após seu falecimento, que finalmente conquistou seu primeiro grande reconhecimento internacional: a exposição individual chamada *Hilma af Klint: Pinturas para o Futuro*, no Solomon R. Museu Guggenheim de Nova York (EUA). De acordo com Voss (2022) a exibição bateu recorde de visitação com 600 mil visitantes, o catálogo se tornou um best-seller, e ainda foi elogiada em artigos de jornais como o The New York Times.

Figura 45: Fotografia da instalação, *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, 2018.



Foto: David Heald

Talvez a parte mais curiosa do sucesso de Hilma af Klint seja o alinhamento da arquitetura do Museu Guggenheim com um dos seus projetos. Em dois momentos da sua trajetória os espíritos solicitaram que a artista desenhasse um prédio, com rampas em espiral (tal como o museu) que serviria como um templo para a exibição de suas obras, Hilma af Klint fez diversos desenhos e anotações entretanto alegou em anotação para os espíritos que não se encontrava em condições de tal empreitada. Hoje o museu segue ativamente divulgando o trabalho da artista com novas exposições.

Processando perdas

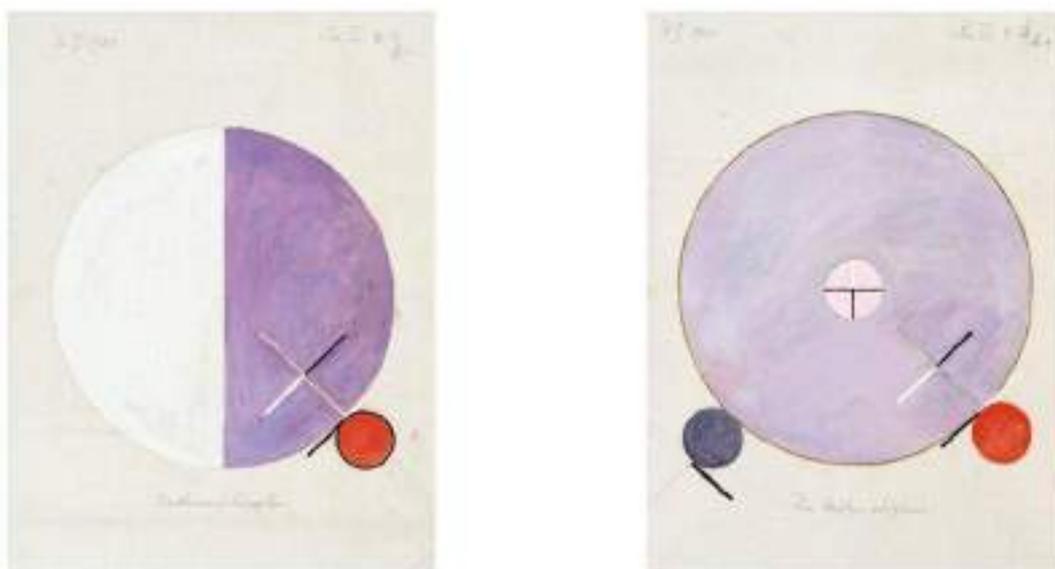
Hilma af Klint vivia dentro de um círculo privilegiado, mas considerando os problemas sociais e as doenças ainda sem cura naquela época, ela ainda percebia a vulnerabilidade da vida com muita clareza, principalmente por algumas questões pessoais. A artista considerava ter visões premonitórias, e lembrou para o resto da vida de alguns sonhos marcantes. Um desses sonhos

aconteceu quando criança, viu dois caixões em seu quarto, e sobre os caixões datas estavam escritas. Mais tarde ela descobriu que nestas duas ocasiões ela adoeceu gravemente e chegou perto da morte (FANT apud, PINHEIRO, 2019).

A artista nasceu numa família tradicional de oficiais navais, os membros masculinos sempre seguiam as mesmas carreiras dos pais e assim foi durante mais de um século. Apesar do ofício garantir a estabilidade financeira da família, também tinha o lado difícil: não era raro algum membro da família morrer em uma viagem, ou por alguma doença pouco conhecida de outro território ou ainda ser contaminado por outro viajante mesmo quando operava em terra. Mas talvez o ponto mais significativo pelo aprimoramento do conhecimento espiritual tenha sido o falecimento precoce de sua irmã mais nova aos 10 anos. Foi nessa mesma época que Hilma af Klint passa a frequentar diferentes sessões mediúnicas, onde não se falava apenas com espíritos evoluídos, mas também com aqueles entes queridos que já se foram.

Hilma af Klint se encontrou nas teorias teosóficas e antroposóficas, mas parece que após a morte da mãe em 1920 novas perguntas são formuladas em sua mente. Em seguida, a artista criou a Série II, um grupo de obras sobre diferentes religiões do mundo.

Figura 46: Hilma af Klint. Series II, a esquerda N. 3d, The teaching of Buddhism, e a direita Series II, N. 3d+, The Christian Religion, 1920. Óleo sobre tela, 36.5 x 27 cm.



Fonte: The Hilma af Klint Foundation, Stockholm.

As obras da série partem sempre de um mesmo formato de tela, e de um círculo centralizado em seu interior. Nas duas obras selecionadas percebemos que existem afinidades em suas representações. Enquanto a primeira obra é sobre os ensinamentos do budismo, a segunda é sobre a religião cristã. A primeira imagem tem o círculo dividido claramente em duas partes, uma em branco e outra em roxo; do lado roxo existe uma esfera vermelha que passa por uma linha exatamente a tangente do círculo; a linha entre os círculos faz uma espécie de cruz com 4 pontas, estas por sua vez são opostas na cor preto e branco. Quando encaramos a obra seguinte, percebemos que parece uma transformação da imagem anterior; nesta o círculo não possui mais a divisão bipartida, e a cor lilás dá a impressão de que a divisão que existia entre branco e roxo foi misturada; agora do lado simetricamente oposto ao círculo vermelho existe outro círculo roxo com a linha tangenciando seu outro hemisfério, ao centro um círculo rosa é circunscrito com uma cruz simétrica; por fim o círculo maior principal possui um contorno dourado como uma auréola medieval simplificada.

A Série II inteira é feita a partir de um complexo desafio, representar visualmente as mais populares religiões do mundo sem necessariamente se apropriar dos seus repertórios iconológicos. Os contextos levam a crer que o interesse de Hilma af Klint durante a produção era aumentar seu entendimento sobre as religiões de acordo com preceitos espíritas, provavelmente muito motivada pelas angústias e perguntas que se acenderam com a morte da mãe. E como essa tarefa já não exigisse abstração o suficiente, parece que a artista está buscando aplicar a filosofia antroposófica da unicidade, procurando o espaço onde todas as religiões poderiam se encontrar.

Amor e sexualidade

Se Hilma af Klint não foi compreendida pelo público até 2013, sofrendo rejeições e apagamentos desde suas primeiras exposições por ser uma artista

mulher e abstrata, poderia o público entender talvez não suas obras, mas a sua vida? Provavelmente também não. Hilma af Klint teve seus trabalhos como incompreendidos, mas se manteve fixa na confiança das suas filosofias, no seu propósito e produziu aquilo que acreditava até o fim da sua vida (ainda que de maneira mais reservada) na crença de que mais tarde as pessoas seriam capazes de acessá-los. Ao mesmo tempo viveu sua intimidade também de forma reservada, revelando o mínimo da sua vida privada mesmo escrevendo milhares de notas. Fato é que graças a notas e cartas de outras pessoas próximas à artista um pouco da sua intimidade foi preservada e compartilhada hoje para pesquisas.

O amor foi um dos assuntos recorrentes nas obras de Hilma af Klint, muito do seu entendimento veio das teorias que leu, e das mensagens recebidas pelos espíritos, a ideia de união de um todo, oposto complementar e vida, contudo em uma troca de cartas preservada por uma de suas companheiras Hilma af Klint entrega que sua intimidade e seu relacionamento também estão metamorfoseados na sua obra: “Você, No. 8, foi certamente quem inspirou a Série US” (KLINT apud VOSS, 2022, n.p) escreveu a artista na capa do caderno de Sigrid Lancén (1872-1946).

Figura 47: Hilma af Klint. N. 1, Grupo VIII, Série US, 1913. Óleo sobre tela, 74 x 53 cm.



Fonte: Hilma af Klint: A Biography, Voss, 2022

Na obra *N. 1, Grupo VIII, Série US*, 1913, Hilma af Klint faz uma pintura a óleo combinando três personagens. Do lado esquerdo superior temos uma personagem feminina apontando para baixo, em tons de azul; do lado direito superior um personagem masculino apontando para cima, em tons de amarelo; ambos estão ajoelhados. Um personagem abaixo entre os dois combinam metade do seu corpo com cada cor, suas mãos estão erguidas segurando uma

concha espiral que recebe um fio de cada personagem com a cor correspondente ao mesmo tempo que está envolto de uma concha espiral do seu tamanho, ambos com contorno vermelho, quatro círculos com círculos internos estão divididos entre a garganta, o peito, o umbigo e o órgão sexual, há também as linhas de três elipses, conectados pelo círculo do peito, uma azul, outra amarela e a superior em branco. O fundo um oval, com uma cruz ao centro, os segmentos são alternados em azul e amarelo, ao topo duas mãos cinzas estão com unidas pelas pontas do dedo e dela tracejados laranjas vão se alinhando para baixo como se para o centro da pequena concha espiral, o fundo é preto assim como o restante da concha espiral maior que revela apenas o personagem e parte da cruz. O homem e a mulher estão pintados em azul e amarelo, assim como o sentido das cores de Goethe que aplicou desde os seus primeiros trabalhos mediúnicos. A imagem traz a ideia do ser fruto da união dos opostos, o que seria pelas literaturas de Hilma af Klint um ser evoluído, que combina os dois sexos.

Para a antroposofia o todo ser humano possui os opostos complementares, incluindo sua metade masculina e feminina, mas que precisam ser trabalhadas e manifestadas para uma vida equilibrada. A leitura da imagem a partir das filosofias estudadas por Hilma af Klint provavelmente se limitaria até aqui, mas a imagem também é a representação da união do amor de duas mulheres. Se todo ser humano possui as duas metades dos sexos, não poderia ele manifestar amorosamente aquele lado que corresponde ao oposto complementar manifestado pela pessoa que ama?. Sigrid Lancén era dez anos mais nova que Hilma af Klint e trabalhou como instrutora de atletismo, especializada em exercícios terapêuticos, além de fazer parte do *De Fem* no momento em que se tornaram 13 integrantes, ainda morou alguns anos com a artista até que a proximidade espiritual levou à proximidade física (VOSS, 2022). Em trecho do seu diário, Lancén revela:

H. dormiu comigo por um tempo (...), me beijou incessantemente, segurou meu pescoço com tanta força que vi infinitas flores brancas chovendo, um relógio de flores brancas correndo acima da cabeça de H. (...) Eu senti uma conexão naqueles momentos entre minha amada H. e eu que é a resposta para o enigma da minha vida. (apud VOSS, 2022, n.p).

No outro relacionamento amoroso lésbico da artista, com Magdalena Augusta (Gusten) Andersson (1862–1936) Hilma af Klint assume uma identidade masculina, Asket, que era complementar a Vestel, feminino, de Gusten (alter egos que são palavras recorrentes em suas pinturas). Em nota do seu próprio caderno, a artista escreveu sobre a pintura *No. 6* da série, onde uma mulher se senta no colo do homem em uma relação sexual atravessados por uma cruz: “A imagem do homem era eu, a da mulher, Gusten” (KLINT apud VOSS, 2022). A união das duas mulheres era ao mesmo tempo encaminhada pelos espíritos, em certo momento os espíritos convocam para que seja criando um altar para Hilma af Klint e Gusten no Natal pelos membros do *De Fem* original, entretanto o grupo discorda da proposta alegando que a artista está interpretando as mensagens de maneira equivocada, em seguida o grupo começa a se desfazer (VOSS, 2022).

O relacionamento de Hilma af Klint e Gustan foi bem codificado em cartaz e também levados as pinturas de Hilma af Klint. Ao mesmo tempo que Asket e Vestel significam o masculino e o feminino espiritual ancestral de acordo com as filosofias estudadas pela artista, também eram palavras para representar a si mesma e suas amantes, outros duplos complementares que tinham mesmo efeito como a flor da rosa e a flor do lírio, além do o amarelo e azul e dos nomes espirituais que assumiam como identidade durante as sessões mediúnicas. O relacionamento da artista com Gustan vai se tornando mais intenso até que Hilma af Klint toma uma posição de afastamento, documentado pelas cartas de sua ex-companheira, tempo depois a artista entra no relacionamento com Lincén.

Apesar desses significativos relacionamentos, provavelmente os mais importantes e duradouros para a produção de Hilma af Klint foram os que teve com Anna Cassel, mais jovem e o mais antigo com algum registro (desde os tempos de estudantes de artes), e com Thomasine Anderson que durou até o fim de suas vidas.

Figura 48: Anna Cassel, aquarela, 1913, Stiftelsen Hilma af Klints Verk



Fonte: Hilma af Klint: A Biography, Voss, 2022

Apesar de menos reconhecida, Anna Cassel assim como Hilma af Klint também realizou pelo menos uma dezena de obras durante sessões mediúnicas. Normalmente os espíritos a encarregava mais de interpretar as imagens e enquanto sua parceira desenhava, mas isso não era uma regra. Em 1913 quando as duas passam por alguns conflitos com o De Fem acaba sendo o momento de maior produção visual de Cassel. Na imagem selecionada vemos uma espiral líquida cujo centro culmina no beijo entre duas figuras opostas, uma clara e outra escura, que poderiam muito bem representar as duas parceiras.

Hilma af Klint ainda manteve uma proximidade e contou com a colaboração de Cassel mesmo anos depois de estar com Anderson, conforme Voss (2022) Hilma af Klint acreditava que Cassel também tinha encontrado

outra alma dupla, Emilia Glertta (s/d), assim como ela encontrou sua conexão complementar com Anderson.

Sobre a sua sexualidade Hilma af Klint ainda deixou em notas:

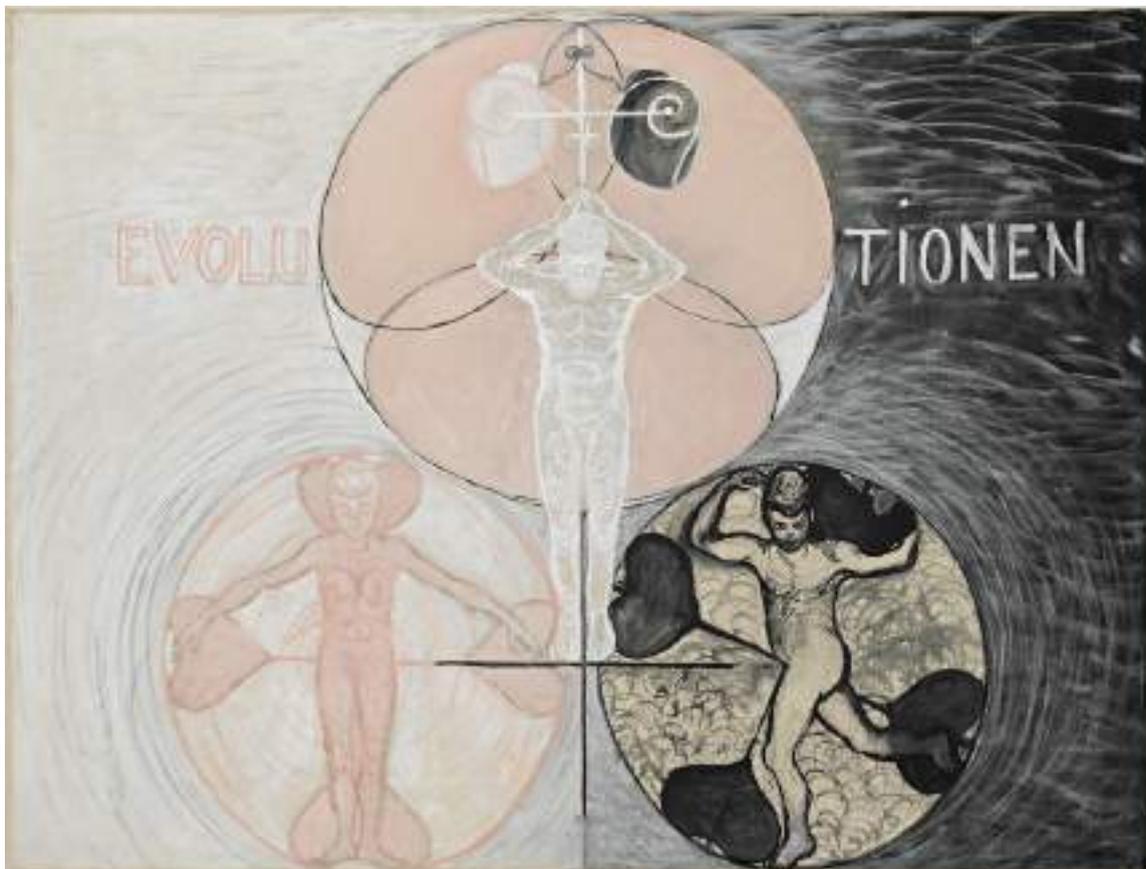
A essência da minha vida", escreveu af Klint no caderno em 9 de dezembro, "era uma verdade espartana contra o amor espartano de Gusten". [...] A designação "Espartano" continua voltando nos cadernos — uma referência a Plutarco, que menciona as práticas homossexuais das mulheres espartanas em sua biografia do príncipe espartano L Lycurgus (KLINT apud VOSS, 2022, n.p).

No seu livro não publicado *Estudos da Vida da Alma* escreveu:

Vou começar com uma nota lateral de grande importância. Muitos que lutam neste drama estão vestidos com a roupa errada. Muitas fantasias femininas escondem um homem. Muitos trajes masculinos escondem a mulher. (KLINT apud VOSS, 2022, n.p).

Hilma af Klint viveu numa época que a discussão de gênero ainda era muito distante, ao mesmo tempo para a artista provavelmente era um tópico essencial, que desdobrava a partir do seu entendimento espiritual sobre a vida terrestre. A artista usa o corpo humano como objeto de suas pinturas, mas não somente no sentido físico e sim dentro de um espectro da alma, que, portanto, a partir da compreensão de que existe uma existência corporal diferente da binária e que ela representa o ser humano evoluído. O entendimento da artista deriva dos escritos de Madame Blavtsky que escreve sobre esse corpo "hermafrodita", a partir do mito do ser andrógino dos escritos de Platão.

Figura 49: Hilma af Klint. Group VI, The Evolution, No. 2. 1908. Óleo sobre tela, 104 x 133.5 cm .



Fonte: © Stiftelsen Hilma af Klints Verk

Na tela No 2, 1908 da série Evolução, vemos uma tela bipartida com dois hemisférios de cores diferentes unidas pela figura ao centro. O lado esquerdo da tela tem um fundo branco, o personagem nu é rosa faz um gesto meditativo de braços abertos e está dentro de um círculo branco com traços rosas, atrás deste há uma cruz simétrica em que cada ponta existe uma espécie de folha, como se fosse um trevo de quatro folhas alongado. Ao lado direito um fundo preto com marcas brancas, o personagem nu está de lado como se desse um salto, há também uma cruz com pontas de trevo atrás dele mas dessa vez na cor preta. Ambos os círculos abaixo parecem emanar um movimento de ondas como algo flutuando sobre a água. Em cada lado da tela

há um trecho da palavra *evolutionen*. No centro um personagem que lembra as figurações clássicas de Jesus Cristo, desta vez não preso em uma cruz mas com os pés sobre ela. Atrás do personagem central há um círculo maior, dividido em três partes que se interseccionam, e ainda há duas conchas espirais uma de cada cor virada para cada lado da tela.

A imagem em questão traz a noção de evolução e unicidade a partir das figuras de dois seres conectados a uma divindade. É como se o ser evoluído tivesse sido aquele que conseguiu unir os dois hemisférios bipartidos. A combinação de cores desta vez parece trazer uma atmosfera mais leve e romântica, sem grandes saturações.

Enfim, o amor e seus desdobramentos foram tão significativos para Hilma af Klint ao ponto de fornecer muitos novos caminhos de leitura e pesquisa para o seu trabalho. Em 1919 a artista registrou em nota a importância de uma companhia para sua jornada: “dois indivíduos devem viajar juntos, pois o caminho torna impossível para uma pessoa prosseguir sozinha” (KLINT, apud VOSS, 2022).

Os aprendizados teóricos de Hilma af Klint sobre a dualidade da alma humana e a elaboração destes na pintura não tiveram apenas efeitos no sentido da sua própria sensibilidade emocional e afetiva, mas também foram uma forma de uma expressão social revolucionária. A união do masculino com o feminino supostamente era o caminho da evolução humana anunciado pelos espíritos guias, portanto, evocaram uma importante noção de igualdade sem hierarquias de gênero, consequências de um pensamento que abordava o microcosmos e o macrocosmos, acima e abaixo, dentro e fora, como eternos fluxos naturais da vida em equilíbrio.

Como já mencionado anteriormente, Hilma af Klint fez parte de uma das primeiras turmas acadêmicas destinadas para artistas mulheres, sua geração viu as mulheres ocuparem espaços inéditos na sociedade. As mudanças sociais eram intensas em muitos sentidos e os estudos espirituais frequentemente tratavam de forma igualitária ambos os sexos, e como um movimento de ruptura cultural, trouxe incômodo para aqueles homens que não

queriam ver seus espaços e estruturas de poder sendo compartilhados com mulheres.

(...) figuras proeminentes da ciência médica têm feito campanha há anos contra tentativas de expandir o papel das mulheres. Muitos estavam em movimento de provar que o movimento pelos direitos das mulheres era prejudicial à saúde das mulheres. Na Suécia, as teorias do psiquiatra austríaco Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) encontraram grande ressonância. Krafft-Ebing foi abalado pelo fato de que mais e mais mulheres frequentavam instituições de ensino superior e buscavam profissões. Ele alertou explicitamente contra a "aprendizagem de uma arte ou ciência, ou qualquer profissão de uma mulher..., se isso a colocaria em competição com o homem na esfera pública". As consequências? Distúrbios nervosos, disse ele, cujos resultados podem ser fatais. Ele alegou que na luta por empregos com o sexo masculino, "o número de mulheres derrotadas e mortas" era muito alto. A educação e o trabalho trouxeram consigo a doença e a morte para o sexo feminino - tal foi a conclusão de uma profissão científica que alegou que seus argumentos eram baseados em dados empíricos. (VOSS, 2022, n.p.)

Quando nos deparamos com esses tipos de enunciações proclamadas tão próximas do cenário em que Hilma af Klint vivia fica claro que ainda que com todas suas particularidades dissidentes, até mesmo ter uma vida independente com a pintura acadêmica não foi uma tarefa fácil. Infelizmente não temos registros de Hilma af Klint sobre essa parte da sua vida pois mais velha quando reservou aquilo que queria preservar muito provavelmente destruiu a maioria dos textos que contavam sobre suas questões pessoais que acreditava não ter relevância com o seu trabalho, principalmente levando em conta o momento que cogitou destruir suas pinturas na carta à Steiner.

Descompasso temporal

Os descompassos de Hilma af Klint com o seu tempo (ou seria o contrário?) não foram poucos, para além das problemáticas da independência feminina e da liberdade sexual, a artista também se deparou com as críticas a suas crenças e o descrédito dos processos mediúnicos.

Madame Blavatsky, cofundadora da Teosofia e uma das principais referências de Hilma af Klint foi acusada diversas vezes de fraude e falsificação, e mesmo hoje depois de ter se tornada uma figura quase lendária na história, sua imagem é atrelada a caricaturas do charlatanismo. Na época as

acusações eram associadas a casos clínicos de seguidores da Teosofia que passaram por problemas psicológicos, por exemplo. Alguns dos casos usados contra a Teosofia e o espiritismo por exemplo, segundo Voss (2022), foram o de August Strindberg, que entrou em paranoias e depressão assim como o personagem do seu próprio livro que fazia experimentos alquímicos, e também a história do artista Ernst Josephson que fazia sucesso com suas exposições, mas acabou entrando nos mesmos sintomas psicológicos que teriam sido consequência de uma sessão mediúnica.

O fato das alegações de danos psicológicos associados a membros do espiritismo ia se intensificando à medida que as acusações de fraude aumentavam, porém no mesmo momento o estudo da psicologia ganhava novos adeptos e maior relevância popular. Os médicos e cientistas descredibilizaram as experiências espirituais e passaram a classificar como doentes aqueles que acreditavam em vivências sobrenaturais, pois seriam sintomas de problemas mentais, e tão logo, classificados como histéricos. O cenário com certeza limitava e empurra Hilma af Klint mais para fora das convenções do socialmente aceito. De acordo com Voss (2022) na Suécia aumentavam a criação de asilos psiquiátricos, as mulheres eram internadas o dobro de vezes em relação aos homens, sob a justificativa de psiquiatras que consideraram que elas poderiam estudar e trabalhar não ia de acordo com a natureza delas. O movimento feminista que conquistou o direito de as mulheres trabalharem e estudarem era forte na Suécia e seus direitos não foram reivindicados, entretanto em contraposição o privilégio dos homens dava poder aos mesmos de limitar essa luta por igualdade, muitos conservadores chamavam aquelas mulheres que lutavam pela liberdade de “mannish” (algo como masculinizadas) como forma de reduzir suas feminilidades e identidade (VOSS, 2022). Logo, a chance dos trabalhos abstratos de Hilma af Klint ganharem exposição significativa tornava-se um sonho para um futuro cada vez mais distante, ainda assim, a artista não se sujeitou aos rumos da sua sociedade e continuou produzindo intensamente.

Em 1933, Hilma af Klint anotou um sonho em que o sexo feminino poderia intervir e mudar o destino humano, “a mulher”, ela havia escrito, “assará o controle e salvará a humanidade” (KLINT apud VOSS, 2022, n.p.).

Conclusão do capítulo

Tanto Djanira, quanto Leonora Carrington e Hilma af Klint precisaram superar pesadelos pessoais que estavam entrelaçados a questões sociais. As três artistas lidaram, por exemplo, com barreiras derivadas de seus status como mulheres diante do circuito das artes visuais, mas este não foi o único desafio. As obras de cada uma reverberam suas dores.

Djanira teve uma infância injustiçada socialmente, mas quando adulta se entende como artista e cria telas que ressoam as desigualdades vistas e vividas. A artista viveu uma viuvez precoce em decorrência da violência da guerra, superou adjetivismos rotulares como primitivista e ingênua comprovando seu repertório pictórico, deu lugar para as cenas de desalento social, enfrentou o governo e encontrou espaço para sua fé.

Leonora Carrington insinua em seus textos e telas como se sentia a estranha no ninho, e como desejava encontrar seu lugar no mundo. A artista arriscou-se em fugas solitárias (família, Europa, México), superou o estigma psiquiátrico resistindo a uma internação abusiva, presenciou os temores da guerra, e buscou a liberdade apesar dos governos autoritários. Sobreviveu criando outros mundos com criaturas complexas que hora provocam a imaginação do espectador e hora parecem servir como uma transformação de suas dores.

Hilma af Klint se convence ainda no início da sua carreira que o seu caminho artístico diferente daqueles já pré-estabelecidos. Ainda que tivesse bons clientes, por ser uma das primeiras gerações de artistas mulheres profissionais, via suas obras clássicas sempre expostas em segundo plano. Quando tenta conquistar espaço para suas obras abstratas também encontra rejeição. Como registram suas obras, a artista esteve essencialmente

deslocada do seu tempo, mas conseguiu encontrar lugar para suas pinturas abstratas pensando no tempo futuro, assim como nelas conseguiu processar o luto de dolorosas perdas e ainda manifestar parte dos seus amores secretos.

As obras selecionadas evidenciam dores e traumas, não como documentos determinantes de alguma verdade, mas como imagens enigmáticas, que dão vazão ao subjetivo, ao mesmo tempo que carregam vestígios do instinto de sobrevivência e do combate de cada artista contra um mundo em desacordo com suas existências.

4. PREMONIÇÕES

A palavra "premonição" é formada pela junção do prefixo "pre-", que indica antecedência, e o substantivo "monição". O substantivo "monição" deriva do latim "monitio", que significa "advertência" ou "aconselhamento" (CUNHA, 2004). O termo "premonição" é usado para descrever a percepção ou sensação antecipada de eventos futuros, geralmente associada a uma sensação de pressentimento ou intuição. É a ideia de ter conhecimento ou aviso sobre algo que ainda não aconteceu. Ainda é importante notar que a premonição é um conceito que pode ser debatido do ponto de vista científico, e diferentes perspectivas são adotadas quanto à sua natureza e validade. Na linguagem comum, no entanto, "premonição" é frequentemente usada para se referir a uma sensação de antecipação intuitiva em relação ao futuro.

Recordando o ponto de partida da pesquisa que considera os escritos de Freud sobre a interpretação dos sonhos, precisamos discernir aqui que o autor não acredita que eles tenham poderes premonitórios:

E o valor do sonho para o conhecimento do futuro? Isso está fora de questão, naturalmente. Deveríamos falar, em vez disso, do seu valor para o conhecimento do passado. Pois do passado é que provém o sonho em todo sentido. É verdade que a antiga crença de que o sonho nos mostra o futuro não é inteiramente desprovida de verdade. Ao representar um desejo como realizado, o sonho está nos levando para o futuro, de fato; mas esse futuro que o sonhador toma como presente é modelado, pelo desejo indestrutível, à imagem e semelhança do passado (FREUD, 2019).

Assim, Freud entende que o conteúdo dos sonhos é revelador e não premonitório, que os futuros que se confirmam depois de um sonho são na verdade questões do desejo do sonhador combinado a suas memórias inconscientes (FREUD, 2019).

Contudo, neste capítulo estamos mais inspirados na noção antiga de sonho, de Artemidoro, que dividia os sonhos em duas classes, uma influenciada pelo presente e pelo passado e outro que era determinante para o

futuro, subdividida em 3 tipos: profecia direta, predição e sonho simbólico (FREUD, 2019). Assim, a pesquisa se desdobra neste capítulo imaginando o poder premonitório dos sonhos das artistas, com o intuito de investigar que: se podemos olhar para as obras das artistas como sonhos, quais então são as obras que revelam conteúdos premonitórios sobre o que vivemos no contemporâneo?

Portanto, são abordadas as seguintes obras:

Djanira: Ritual de puberdade, 1962; Estudo para índia Canela do Maranhão, 1960; Orixás, 1966; Mina de ferro, Itabira, CVRD, 1976.

Leonora Carrington: The House Opposite (La casa de enfrente), 1945; Mujeres Conciencia, 1972; Vulturel, 2010.

Hilma af Klint: *As dez maiores, N. 8, Idade adulta*, 1907; Bertha Valerius,: *Desenho automático, 22 de junho de 1886*; Georgiana Houghton: *The sheltering wing of the Most High*, 1862; Katharine Schöffner: *Sem título*, sem data; Anna Cassel, *No. 11. 1915 e No. 54. 1915*; *The W Series, Tree of Knowledge, No 1*, 1913.

Essa seleção foi delimitada pela forte conexão com as questões do tempo presente, desejos ou medos que parecem ter saído da experiência das artistas e se materializado na contemporaneidade, principalmente através de estados da natureza, noções de humanidade e fragilidade, revoltas e protagonismos. Ainda que as imagens premonitórias não sejam necessariamente um ineditismo e nem uma exclusividade das artistas, as obras aqui associadas trazem suas próprias especificidades e servem a narrativa da bolsa da história da arte do sonho conforme tem desenvolvido essa pesquisa.

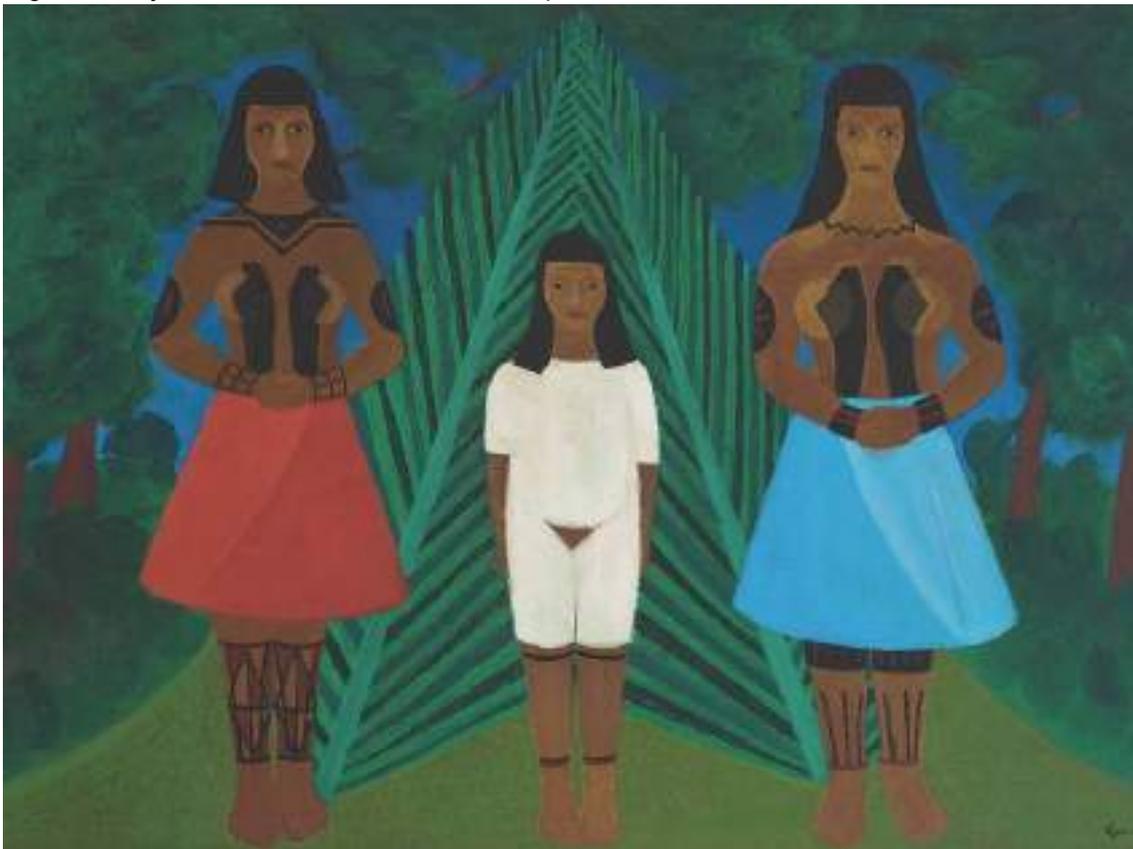
4.1 OUTROS PROTAGONISTAS

Indígenas

Djanira ao se comprometer com as questões pictóricas da pintura, através da imagem do povo brasileiro, foi atenta à complexa questão étnica do país. Diferentes de outros artistas modernistas, ao dar forma na pintura dos povos menos elitizados não caracterizou seus corpos nem suas expressões culturais. Hoje no campo da história da arte notamos a necessidade de revisar e principalmente propor novas leituras sobre trabalhos clássicos que entraram nos livros para elaborar uma narrativa mais justa, menos limitada, categórica, enviesada e colonial.

Como mencionado no capítulo Vigília, Djanira é descendente de austríacos, mas também de indígenas brasileiros (povos originários), e sempre teve muito orgulho disso. Em entrevista afirma "Sinto, dentro de mim, que a nossa arte não pode se desligar do índio. Ele é a própria terra. E eu tenho esse fascínio, acho que por uma questão de raça: eu sou meu pai escritinha, aquele caboclo índio" (DJANIRA apud PEDROSA, 2019). Em 1960 a artista conviveu em Canela no Maranhão com os indígenas locais que eram provavelmente da mesma etnia do seu pai (MOURA, 2019). Foi com o repertório dessa experiência que elaborou uma variedade de pinturas, como por exemplo *Ritual da puberdade*, de 1962, e *Estudo para índia Canela do Maranhão* de 1960.

Figura 50: Djanira da Motta e Silva. Ritual de puberdade, 1962. Óleo sobre tela, 81 x 116,5 cm.



Coleção particular. Fonte: Jaime Acioli (MASP).

Na pintura *Ritual de puberdade*, de 1962, Djanira insere três personagens femininas indígenas em uma composição que equilibra narrativa e elabora estudos pictóricos de geometria e cor. As três personagens estão simetricamente posicionada na tela; a esquerda uma mulher de pele parda, de pés unidos e mãos entrelaçadas no umbigo, cabelo preto aos ombros com franja, e seios expostos mas detalhados discretamente como círculos de tons mais claros, com pinturas corporais bem geometrizadas de cor preta (com muitos triângulos, retângulos, linhas e padrões de grade) com uma saia cônica na cor vermelha; ao lado direita uma outra mulher com características muito semelhantes mas com variações nas pinturas corporais, saia em azul, e cabelos longos; ao centro uma jovem de menor tamanho, de braços estendidos para baixo e pés encostados, seu cabelo preto é com franja e passa um pouco a altura dos ombros, veste uma roupa de cor esbranquiçada com mangas e calças curtas, em sua virilha há uma pintura triangular cor de pele. Ao fundo

das personagens duas grandes folhas verdes também bem geometrizadas com linhas criando texturas formam um grande triângulo; para além das folhas existe um chão verde, céu azul escuro e árvores, estes com poucos detalhes, mas bem curvados como se emoldurassem o fundo que contextualiza o ambiente da cena.

Na pintura em questão Djanira parece simbologizar a forma triangular, inspirada no órgão sexual feminino e na narrativa do ritual da puberdade das mulheres indígenas, ao destacar o triângulo na figuração da jovem, mas também no triângulo invertido que formam as folhas ao fundo, sendo que cada folha parte dos pés de cada uma das mulheres adultas. O posicionamento das personagens também cria uma noção de hierarquia, e nessa pintura o rosto das personagens é detalhado olhos, bocas e nariz (o que não acontece na maioria das obras de Djanira, mas, entretanto, aparece em uma quantidade que também não é rara), a expressão das adultas parece ser de seriedade e parcimônia, já a jovem parece mais séria mas também um pouco cabisbaixa e receosa.

De maneira muito particular a artista investigou as formas geométricas não só da natureza como também da cultura indígena, provavelmente muito afetada pela geometria das pinturas corporais, dos espaços montados com recursos da natureza bem caracterizados. Djanira parece ter associado mais uma vez essa noção de representação da forma geométrica com os estudos do movimento concretista mas aplicados de dentro de outros sentidos na pintura figurativa.

Figura 51: Djanira da Motta e Silva. Estudo para índia Canela do Maranhão, 1960, Guache e nanquim sobre papelão, 44,5 x 49,5 cm.



Coleção Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM, Rio de Janeiro. Fonte: Jaime Acioli (MASP).

Em *Estudo para índia Canela do Maranhão*, de 1960, Djanira faz o retrato de uma mulher indígena dentro do enquadramento clássico. A personagem possui pele parda, pintura corporal preta geometrizada, com seios de fora, alguns desenhos estão nos braços como faixas, retângulos com círculos no peito e no colo, uma forma com linhas lembrando um grande colar, sempre em cores nos tons de marrom e preto. A personagem tem cabelos longos e uma franja bem marcada, seu rosto assim como outros retratos de Djanira é detalhado, a expressão é de seriedade com olhos semicerrados que encaram o espectador. O fundo é uma padronagem geométrica, quadrados amarelos com um canto triangular em marrom.

É relevante notar que em ambas as pinturas as mulheres são retratadas com uma postura de muita seriedade, a artista não sexualiza seus corpos em nenhum momento. Todas as mulheres nas pinturas possuem o rosto detalhado, ainda que não tenha sido encontrado algum material em que Djanira explique

os momentos em que escolhe pintar as cabeças dos personagens em rosto ou sem, podemos considerar que a identidade dessas mulheres ganhou uma particularidade para a artista.

Outro fato é como as cores das personagens, os cortes de cabelo, e os traços dos rostos e olhar lembram muito os da própria artista em fotografias ou ainda sua própria representação nos autorretratos, como na pintura do capítulo Vigília (cabelo, cor e olhar). A empatia aqui de Djanira também é um encontro de si com a memória que havia sido perdida dos seus ancestrais indígenas, as mulheres retratadas espelham uma parte importante da identidade da artista. E ainda conforme Adriano Pedrosa, curador do MASP responsável pela maior exposição da artista depois da sua morte, diferentemente das pinturas com protagonistas indígenas realizadas por artistas renomados, a pintura de Djanira “foi feita não com base em uma obra literário ou em um imaginário genérico primitivista, mas do encontro da artista” (2019), ou seja, de uma vivência e experiência íntima e real e não romantizada ou caricaturada.

No momento em que a artista criava essas imagens a discussão sobre decolonialidade e representatividade era muito escassa, e longe de ser uma preocupação do circuito das artes visuais. Djanira quando traz essas imagens ela não a explicita a discussão étnica, mas as mesmas não deixam de ter uma importante força política para as discussões contemporâneas. Hoje vemos um movimento curatorial nacional que busca escrever essas histórias marginalizadas, exposições como *Véxoa nós sabemos* na Pinacoteca SP (2020-2021), *Histórias afro-atlânticas* no MASP (2021-2028), *34a Bienal de São Paulo (Faz escuro mas eu canto)*, 2021-2022, *Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros* no IMS (2022-2023), *Um defeito de cor* no MAR (2022-2023).

As pinturas de Djanira a partir dos indígenas possuem desde a sensibilidade de quem se reconhece no outro, e também a noção pictórica dessa cultura, a expressão e a simetria presente nos cocares e adereços, as pinturas e os desenhos cheios de linhas geometrizados que de certo modo se alinham com a exploração da forma pelos concretistas de sua época, mas propondo outros sentidos.

Orixás

Dentro dessa complexidade étnica, Djanira foi perspicaz em trazer para o plano pictórico também as diferentes manifestações culturais e religiosas. Um dos locais que mais visitou foi o nordeste brasileiro e lá foi encantada pelos rituais de candomblé, os trajes, as deusas e danças. Djanira provavelmente possuía uma simpatia muito forte considerando todas as culturas que conseguiu espaço para se inserir por determinados períodos, e mesmo sendo devota cristã encontrou e representou com um respeito irretocável a cultura e os costumes que ganharam o Brasil graças aos negros. São muitas as pinturas que a artista criou ao longo da vida sobre essa temática, mas talvez a mais atual seja *Orixás* de 1966. A obra traz tanto a representatividade dos negros quanto das religiões de matriz africana. Antes de adentrarmos a obra vale ressaltar que, a pesquisa percebeu que assim como quando Djanira retratava as santas cristãs, as personagens que traz para tratar as religiões africanas são, na maioria absoluta dos casos, divindades femininas.

Figura 52: Djanira da Motta e Silva. *Orixás*, 1966. Óleo sobre tela, 3,61 m x 1,12 m.



Palácio do Planalto, Brasília. Fonte: Revista Piauí (Fotografia de Rubens Valente)

A tela *Orixás* de Djanira da Motta (confundida por vezes com outra obra homônima da artista) é uma das coroações do seu propósito artístico. Na imagem vemos 3 orixás que parecem ser Iansã, por seu traje vermelho e adornos, Oxum por seu traje amarelo, adornos e adereços como o laço e lemanjá por seu traje em tons de azul e acessórios, acompanhados de duas

devotas mãe de santo, uma em cada extremidade que fazem gesto de referência às divindades. Djanira se colocou na missão de viajar por cada canto do Brasil e criar uma representação estética digna à vida do povo, e nesta tela conseguiu materializar na proporção de um mural, a religiosidade de matriz africana num país até hoje assombrado pelo racismo.

A soberania da sua tela não se encerra no ato criador, mas nas sucessivas instaurações a que foi sujeita, a começar por sua inserção no acervo público do governo federal. E como nada está dado, e sob uma perspectiva de acontecimentos, é imprescindível aqui trazer um pouco de uma problemática pública na esfera federal: conforme reportagem do jornalista Rubens Valente (2020) para a revista *Piauí*, a tela foi retirada da exibição pública do Salão Nobre (também conhecido como Salão dos Espelhos) em algum momento após Jair Messias Bolsonaro assumir a presidência, mais precisamente entre junho de 2019 e junho de 2020, indo parar na reserva técnica. Questionando a mudança, a reportagem recebeu um comunicado da Secretaria-Geral da Presidência da República que através de nota argumentou que a mudança da tela, por uma réplica da tela *Pescadores*, 1958, também de Djanira, foi um “procedimento usual que visa o descanso e o rodízio das peças de arte como medida de conservação preventiva, conforme as boas práticas da museologia”, entretanto o contexto parece trazer à luz outras problemáticas. Não é natural um espaço público de exibição de importantes obras de arte substituir uma tela original pela réplica de uma tela diferente, mesmo que de mesma autoria.

Outro fato, que traz a própria reportagem, é que o espaço público passível de visitação externa, estava sendo utilizado também para cultos evangélicos com personalidades do governo federal. Desde o início da campanha o presidente declarou por diversas vezes seu alinhamento com os pastores evangélicos, reforçou com sua esposa de que a mesma é evangélica e figura importante do meio, ao mesmo tempo que se auto declarava católico – e ainda há de se considerar que os seguidores evangélicos estão entre seus maiores contingentes de votos válidos. O acontecimento gerou discussões sobre o cunho racista da ação assim como o teor de intolerância religiosa

contra religiões de matrizes africanas. Investigando um pouco mais o percurso da tela, percebe-se que questões envolvendo a remoção desta tela não é um fato recente e isolado.

Nos anos 2000, enquanto Luís Inácio Lula da Silva foi o presidente do Brasil pelo primeiro mandato, a tela também chegou a ser removida, mas desta vez por um curto período de tempo graças a intervenção da então primeira-dama Marisa Letícia Lula da Silva. Conforme encontrado na reportagem de Gerson Camarotti, para O Globo preservada em forma de clipping pelo site do Senado:

Várias das telas já fazem parte da história do Palácio. A famosa com bandeiras azuis de Volpi, que foi a marca do gabinete presidencial do governo Fernando Henrique Cardoso, está hoje numa sala discreta de uma assessora da Casa Civil. Lula não quis ficar identificado com a imagem do seu antecessor. Em seu lugar, entrou uma paisagem verde de Reboló. Já o painel “Orixás”, de Djanira, chegou a ser retirado do Planalto e transferido para o Alvorada depois que funcionários evangélicos da Presidência fizeram pressão. Não queriam uma tela que reverenciasse os santos da religião afro-brasileira. Quando Dona Marisa soube, mandou reinstalar o quadro numa área de visibilidade no terceiro andar do Planalto. (2005)

Enquanto a pesquisa desta dissertação se desenvolvia (ago/2021 - jun/2023) o Brasil e o mundo passavam por intensas mudanças como o fim do isolamento social e mudança do governo federal pós-eleições etc (conforme mencionado na introdução). Um dos acontecimentos que surgiu no meio dessas mudanças foi a atualização do estado da obra mencionada anteriormente, Orixás, 1966.

Em dezembro de 2022, após as eleições democráticas que deram vitória ao Presidente Luís Inácio Lula da Silva, foi publicada uma matéria também na revista Piauí, por Tatiane de Assis, lembrando as questões trazidas pelo jornalista Rubens Navarra e complementando com novidades sobre a pintura. A reportagem se atinha ao fato de que a tela voltaria a ser exibida a partir de uma exposição intitulada Brasil do Futuro: As Formas da Democracia no Museu Nacional da República, curada por Lilia Schwarcz e o arquiteto Rogério Carvalho. Já em 4 de janeiro de 2023, após a posse, a tela volta a ser notícia, agora por Valmir Moratelli na revista Veja, por mais um problemático motivo: quando a nova administração foi cuidar das obras do acervo, descobriram a

obra estava avariada com um buraco provavelmente feito com caneta. Em outra reportagem da mesma data, Plínio Teodoro, na Revista Fórum, traz a notícia a mais um dado histórico: a pintura Orixás já havia sido retirada do Planalto em mais um outro momento, durante a ditadura na época de Ernesto Geisel, que era luterano. A notícia ainda complementa com a informação de que a primeira dama Janja declarou durante a reinauguração do Ministério da Cultura e posse de Margareth Menezes que a tela será reparada e voltará a ser exibida ao público.

As histórias e narrativas que se criam em volta da pintura ascendem a sua relevância para o pensamento contemporâneo. A *soberania* da artista, nos termos de Didi-Huberman, e a relevância da sua força representacional que ainda nos assombra até o dia de hoje é a prova real de que escapou de qualquer moldura e fez o mesmo com suas *obras sem mestre* que muito já foram ameaçadas com rótulos como popular, folclórica, *naif* etc. Conforme Didi-Huberman, *uma obra sem mestre* faz com que “o próprio trabalho tome então a palavra de um mundo em direção ao outro” (2019) ou seja, a imagem produzida pela artista vive por si só, e através da história permite novas instaurações perceptivas. Enquanto a artista *sobre o fio*, no caso o encontro com o íntimo do seu povo, investigava os temas religiosos, principalmente os de matriz africana, seu processo pictórico seguiu sempre em movimento. Sua preocupação com a justaposição de formas, os elementos culturais brasileiros, e o jogo das cores são transportados para suas criações de paisagens sem permitir que sejam colocadas etiquetas, sejam elas ingênuas ou não. Djanira segue seu desenvolvimento autodidata sem obedecer a regras ou manifestos, correndo riscos para deixar que suas imagens prevaleçam antes de qualquer categoria.

Quando a pintura de Djanira de 1966 ganha as notícias nos dias atuais fica evidente a relevância, os novos problemas que podem ser elaborados a partir dessas imagens, e o quanto muitos problemas do Brasil dito moderno ainda estão longe de serem superados. A escravidão dos negros marcou profundamente a história do Brasil e deixou cicatrizes na nossa cultura. Apesar de terem contribuído para a formação do país, os negros sofreram violências e

discriminações que persistem até hoje. Somente em 1989, o racismo foi tipificado como crime pela Lei nº 7.716, que estabelece as penas para essa prática.

A complexa discussão social se entranha em todas as questões e não é diferente quando o assunto é artes visuais, os sérios problemas que encontramos desde na defasagem de conteúdos dos livros mais difundidos até a obra de artistas com títulos e representações ofensivas. No entanto, é importante destacar que graças aos movimentos populares mais recentes e às exigências tanto da sociedade quanto de artistas, temos visto historiadores e curadores de arte determinados a resgatar as narrativas que foram excluídas ou distorcidas. Um exemplo notável ocorreu em 2019, quando o Museu de Arte de São Paulo (MASP) dedicou um ano inteiro a exposições, palestras, oficinas, publicações e mostras de filmes voltados às Histórias Afro-Atlânticas. Essas iniciativas têm contribuído para ampliar a consciência coletiva e promover uma representação mais inclusiva e respeitosa da herança afrodescendente no cenário artístico brasileiro.

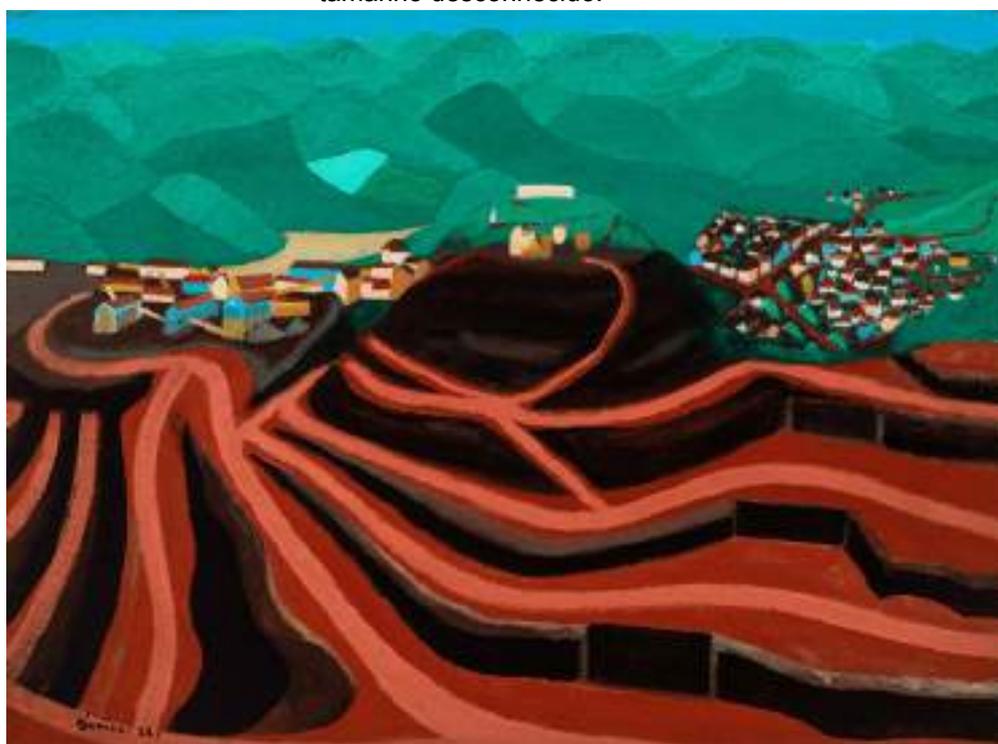
Enquanto transcorre a presente pesquisa, acontece no Rio de Janeiro (RJ) no Museu de Arte do Rio (MAR) a exposição *Um problema de cor*, curada por Ana Maria Gonçalves, Amanda Bonan e Marcelos Campos que possui cerca de 400 obras discutindo a história dos negros no Brasil, e 6 das obras que estão expostas são de Djanira: *Vista do Desterro*, 1960; *Sobrado de São Luís*, 1970; *Folia do Divino*, 1960; *Alambique*, 1960; *Bananal*, 1961; *Mercado do Peixe*, 1957. A artista (que em uma das salas tem sua obra acompanhada de uma tela de Milton Dacosta, *Paisagem de ladeiras nas imediações de Porto do Rio de Janeiro*, 1937) é recuperada agora dentro destas novas discussões, e suas obras parecem exibir aquilo que a história da arte ainda não tinha visto, nos provocando novos pensamentos a partir destes deslocamentos curatoriais.

Natureza x industrialização: problemas ambientais

Enquanto algumas premonições nos assustam à medida que parecem prestes a emergir a qualquer momento, algumas infelizmente já até se

concretizaram. Djanira da Motta, pintou durante quase quatro décadas, num processo atravessado que exigia viagens pelo Brasil inteiro, implicando no constante contato com a multiplicidades de paisagens do país. Chegar, voltar e ainda retornar aos estados brasileiros entre 1940 e 1970 é testemunhar não só a vida da mão de obra brasileira, mas também perceber os movimentos e efeitos da industrialização do país.

Figura 53: Djanira da Motta e Silva. Mina de ferro, Itabira, CVRD, 1976. Óleo sobre tela, tamanho desconhecido.



Coleção Luiz Carlos Ritter, Rio de Janeiro. Fonte: Jaime Acioli (MASP).

Na tela *Mina de ferro, Itabira, CVRD*, Djanira denuncia as agressivas mudanças na geografia brasileira, com uma atmosfera quase premonitória de um pesadelo que se sucedeu. Na obra a paisagem da pequena cidade de Itabira em Minas Gerais é tomada pela extração de ferro da Companhia do Vale do Rio Doce. A artista já num estado bem avançado da sua carreira trabalha a geometrização pictórica da natureza, contrastando na tela em questão as linhas produzidas pela natureza versus a linhas produzidas pelo homem e pelas máquinas. Djanira da Motta e Silva viajou pelo Brasil durante toda sua vida, conhecendo as mais diferentes formas de sobrevivência do

povo, e notavelmente desenvolveu uma aguçada percepção e representação dos efeitos que a industrialização causava na vida dos brasileiros. A cena ausente de personagens, faz referência ao povo através das pequenas casas espremidas e amontoadas no limite entre as terras. Nessa paisagem a artista anuncia um limite, ou uma área de tensão através da tangente de uma história: o limite da devastação seria o território do povo – ou até mesmo as casas e o povo seriam engolidos por essa destruição?

Hoje a cena não pode mais ser vista apenas como uma denúncia de ameaça iminente, mas pode ser encarada como a confirmação de um oráculo, um pesadelo, o presságio – sobre as tragédias nas barragens da extração de minérios das cidades de Brumadinho e Mariana também em Minas Gerais, não tão distantes de Itabira.

De certa forma aqui Djanira foi como o protagonista da novela *The Time Machine* (H. G. Wells, 1895), que “volta com as têmeoras grisalhas e traz do porvir uma flor murcha” como relembra Jorge Luis Borges no texto *A Flor de Coleridge* em *Otras Inquisiciones* (1957) ainda que esse porvir no caso da artista venha dos sonhos como Coleridge, é um sonho presságio que a levou a uma prefiguração da paisagem futura. Os conflitos ambientais produzidos pela extração dos minérios são frutos do movimento agressivo observado e representado pela artista. A tela por um ato soberano de Djanira instaura problemáticas atuais mesmo que na época da sua criação não existissem profundas discussões ambientais no país.

4.2 NOVAS OCUPAÇÕES

Leonora Carrington foi constantemente uma peça descolada do espaço que a circundava: a criança que se rebelava no espaço escolar, a jovem rica que odiava a elite, a mulher do círculo surrealista que não aceitava a posição de *femme enfant*, a artista que não queria se associar a galerias e outros espaços elitizados da arte, a estrangeira no território mexicano, e assim por diante. Portanto, o infamiliar, conceito já abordado, se adequa tanto para pensar a sensação que suas obras causam no espectador, quanto se adequa para pensar a biografia da artista. Esse pertencer e não pertencer ao mesmo tempo é recheado de camadas de uma complexa produção. A inadequação da artista com seu contexto pode se relacionar com as tomadas de posição da artista diante de problemas que somente hoje ganharam alguma relevância a altura dos seus sentimentos.

Conforme mencionado em diversos momentos da pesquisa, a identidade mulher artista é pressuposto de diversas lutas. No século XX Leonora Carrington sabia disso, e não obstante, ainda encarnou uma identidade social ainda mais difícil: ser mulher, artista e mãe vivendo em um país latino.

Um trio feminino

No México em 1950 Leonora Carrington já havia vivido experiências o suficiente para saber que sua posição social apenas tornava a sobrevivência com seu trabalho artístico mais difícil. Entre ceder a pressão econômica, familiar e social ou seguir com a sua liberdade criativa, obviamente, a rebelde artista escolheu o poder de continuar com sua arte. Por sorte, Leonora Carrington não estava sozinha enfrentando esses desafios, e outras artistas mulheres fizeram as mesmas escolhas. A artista reconheceu essas outras mulheres de seu país e fez delas suas irmãs, principalmente Remedios Varo e Kati Horna.

Seu carinho e identificação com suas amigas artistas do México são tão fortes, que assim como outros relacionamentos, reverberam em suas obras. No livro *La trompeta acústica* mencionado anteriormente questões do feminino ficam muito claras. A personagem principal Marian (de origem inglesa) conta com a ajuda de uma amiga Carmella (de origem espanhola), para lidar com a experiência de ser uma mulher que envelhece e entra em desacordos com a família. As personagens funcionam como um alter ego de Remedios Varo e Leonora Carrington, e servem para dar vida a uma narrativa que parece ser uma maneira de pensar problemas futuros (infelizmente ambas não envelheceram junto pois Remedios Varo acaba falecendo cedo nos anos de 1960).

Quando se reunia o trio de artistas era muito ativo e prolífero,

(...) começávamos a passear por volta das oito da tarde e continuávamos até à uma da manhã, sem parar de falar. Falávamos de uma infinidade de coisas, desde a nossa atividade criadora até aos nossos filhos ou às nossas vidas. (HORNA, apud MOORHEAD, 2017).

Essas conversas tratavam da vida de mulheres que não cediam suas vidas a seus maridos, que amavam e cuidavam dos filhos e não cediam suas próprias liberdades.

Figura 54: Leonora Carrington. The House Opposite (La casa de enfrente), 1945.



West Dean College of Arts and Conservation. © Estate of Leonora Carrington / VEGAP, Madrid, 2022.

A tela *The House Opposite*, 1945, faz uma panorâmica do interior de uma casa como se estivéssemos a vendo através das paredes, no fundo uma paisagem de natureza com o céu revelando um sol e uma lua em conjunção

como em um eclipse. No primeiro aposento na esquerda superior duas figuras de vestido acompanhadas por um gato veem uma terceira cair por um buraco triangular do chão; um fantasma metade árvore parece guiar os olhos do espectador para o quarto a direita, que em um desnível parece apresentar uma área submersa que é ao mesmo tempo um campo verde, onde uma menina cabisbaixa está sentada entre árvores com um cavalo branco de brinquedo ao fundo; A porta leva a uma escada que serve de passagem para uma mulher de vestido preto, neste quarto de chão xadrez como em um tabuleiro, três figuras mexem em caldeirão, acompanhadas por duas galinhas da angola; uma escada simples leva ao andar de cima, que é um quarto com uma capa simples, nessa escada um ser se ergue envolto de um brilho fantasmagórico; na passagem inferior do quarto anterior uma mulher avança a sala principal carregando uma ave azul em suas mãos, na sala três personagens saem do buraco do chão e observam a cena, uma mulher esta sentada sozinha na mesa enquanto mexe em um pote e ve a personagem de vestido roxo do primeiro quarto caindo pelo buraco; por fim voltando ao canto esquerdo, vemos um personagem com cabeça de árvore entrar pela porta carregando uma cabeça pelos cabelos loiros.

A imagem cheia de pequenas cenas parece contar a história de um filme cheio de personagens, ou ainda uma história em quadrinhos, em que cada aposento apresenta um acontecimento. As personagens todas são mulheres, algumas mais humanas outras menos. A presença de grupos de trio aparece pelo menos três vezes. A história parece contar diferentes aventuras de Leonora Carrington e suas duas amigas artistas, que estudam, cozinha, cuidam e aprendem juntas novas formas de experienciar o mundo. A artista parece ainda antever a noção de multiversos populares nos dias de hoje, em que uma mesma figura existe em dimensões paralelas levando vidas diferentes.

A imagem criada poucos anos depois que Leonora Carrington, Remedios Varo e Kati Horna se conheceram, parece dar forma a alter egos das mesmas. Assim como as personagens da cena, elas criavam juntas, desde pratos de comida a imagens de arte. O conteúdo da imagem ainda lembra que as três estudaram juntas muitos assuntos místicos e esotéricos como alquimia

e astrologia, além de medicina natural, culinária, literatura e é claro, arte. A interpretação dos assuntos da tela além de complexos, indicam um fio narrativo muito elaborado que parece combinar diferentes tempos numa mesma representação. Poderiam os quartos também funcionarem como recortes de diferentes momentos da vida da artista? O quarto verde a sua infância, o quarto vazio sua internação, o trio de mulheres no caldeirão o seu presente? A questão é que nos universos particulares criados por Leonora Carrington em suas obras, somente ela mesma saberá os segredos herméticos que apresentam. A artista é sempre a deusa que fornece vida às criaturas, guia os seus destinos de acordo com seus problemas e emoções, e depois os entrega de forma misteriosa para o mundo. Para a pesquisadora Glória Orenstein, as obras de Leonora Carrington:

Falam de eras passadas, de ciclos de matriarcado e patriarcado, e de continentes perdidos que uma vez tiveram culturas matrísticas. Ao meditar sobre a sua obra, o espectador descobre uma nova formulação tanto da realidade como da identidade, do espaço, do tempo, do ser e da história cósmica. (apud MOORHEAD, 2017).

A experiência de Leonora Carrington dentro do trio de amigas no México é a história de uma resistência artística feminina. A artista aprendia com elas até mesmo no momento de perdas: percebeu que seu reconhecimento poderia vir somente depois da sua morte quando viu Remedios Varo, uma de suas melhores amigas morrer (de um ataque cardíaco) e em seguida ganhar uma exposição com direito até a livro biográfico. As três juntas lutaram pelas suas carreiras ainda que cada uma da sua maneira, não levantaram bandeiras nem faziam discursos, mas se dedicaram a viver conforme achavam justo, servindo de referência desde aquela época até hoje para novas mulheres artistas.

Política e mitologia

Leonora Carrington nunca se intitulou feminista, nunca gostou de ver as coisas serem resumidas a palavras. Por outro lado, isso não significa que a artista não se identificava com as identidades que reconheciam na sua personalidade e seu trabalho, talvez apenas não quisesse ser resumida a algo, nem presa a uma identidade.

No final dos anos de 1960, Leonora Carrington estava morando em Nova York. Lá se vinculou a grupos de mulheres que pensavam questões do feminismo, a política para as mulheres, assim como a natureza e o meio ambiente em um nível espiritual (ARCQ, T.; MARTÍN, C., 2023). Logo, em 1973, atuante nos movimentos e indignada com questões políticas, projetou o pôster inicial da Libertação das Mulheres, *Mujeres Conciencia*, 1973.

Figura 55: Leonora Carrington. Mujeres Conciencia, 1972. Guache sobre papel cartão, 75 x 49 cm.



Gallery Wendi Norris, San Francisco.

A imagem do poster produzido pela artista tem apenas três cores, o fundo verde e os desenhos em preto e branco. A composição é construída a partir de 5 círculos, um ao centro, e que dele derivam os outros quatro, acima, abaixo, à esquerda e à direita, tangenciando seus limites. Duas personagens,

uma branca e uma preta, parecem complementares como *yin* e *yang*, uma de cabelos para cima e outra para baixo, uma com uma fruta branca e a outra com uma fruta de cor preta. Entre elas há uma cruz com três pontas simétricas, e com sua base se transformando em raízes. Há ainda uma grande serpente no centro da cena, branca e preta, que está envolta por frutas e galhos.

Leonora Carrington deixa claro que estava envolvida com as lutas sociais da sua época, mas sempre à sua maneira. A imagem com forte papel político é usada de elementos espirituais e mitológicos para tratar de assuntos terrenos como os conflitos sociais. A pesquisadora Rebecca Mortimer (2019) com acesso a obra original, descobriu que no seu verso existia o seguinte recado deixado pela artista:

Winged Cihuacoatl (mulher cobra)
Quetzalcoatl serpente sagrada hermafrodita
ressurge na árvore da vida onde
Eva devolve a fruta a Eva
da sabedoria
As mulheres retomam a sabedoria original.
Leonora Carrington
1972 abril

A imagem é uma subversão da história bíblica sobre a origem da humanidade. A artista coloca duas mulheres como figuras complementares para recompor a ordem da terra, e ainda transforma a traiçoeira cobra da antiga história para a posição de uma deusa que as acompanha. Para Leonora Carrington, é a sabedoria e espiritualidade ancestral, da natureza e dos animais, que são capazes de proporcionar um modo de vida socialmente mais justo.

A artista nos anos de 1970 e 1980 estava morando nos EUA por ter ficado desapontada com os acontecimentos políticos e sociais no México, mas ainda assim visitava o país conforme tinha condições. O movimento feminista americano estava passando por discussões efervescentes naquela época e a Leonora Carrington sentiu necessidade de contribuir com sua parte. Em 1970 a artista ajudou a fundar o Movimento de Libertação das Mulheres no México, e reforçava a fala de que as mulheres precisavam retomar o poder que lhes pertencia. A artista, ainda que não tenha se denominado assim, colaborou com as ideias do ecofeminismo que nasceu dos movimentos que fez parte. Apesar

de ser um movimento pequeno e criticado por seu teor espiritual, tem ganhado forças e principalmente desdobramentos nos movimentos sociais contemporâneos por diferentes países do mundo. A história da artista acabou inspirando um filme que mistura personagens de ficção no mundo real da arte com trechos documentados em vídeo de Leonora Carrington e leva como título um dos seus textos: *Animal Humano Fêmea*, 2018.

Ocupação feminina dos espaços

As obras de Leonora Carrington demoraram muito para serem adquiridas por algum grande museu ou grande universidade. A artista nunca foi ingênua, e sabia que boa parte dos motivos que faziam sua obra não ser reconhecida era o fato de ser uma mulher. Leonora Carringtons teve uma vida longa, mas até o fim da sua vida em 2011 o circuito das artes visuais ainda estava bem distante de oferecer algum tipo de igualdade de gênero.

Figura 56: Guerrilla Girls. YOU'RE SEEING LESS THAN HALF THE PICTURE, 1989-1990.
Cartaz, impressão digital sobre papel, 45 x 58.4 cm.



Em meados dos anos 1980, o coletivo artístico Guerrilla Girls deu início a uma produção em Nova York que segue até os dias atuais discutindo a representatividade nos espaços de arte trazendo principalmente questões sobre igualdade de gênero e cor. No cartaz de 1989, por exemplo, intitulado YOU'RE SEEING LESS THAN HALF OF THE PICTURE, o grupo escreveu "Você está vendo menos do que a metade da imagem sem a visão de mulheres artistas e artistas de cor". As críticas são embasadas em pesquisas estatísticas sobre, por exemplo, a quantidade de exposições com mulheres artistas, ou quantas obras de artistas mulheres estão presentes no acervo de uma instituição. Essa produção que começou nos anos 1980 ganhou força internacional mais recentemente, com o grupo visitando instituições internacionais como o MASP aqui no Brasil em 2017-2018 onde evidenciaram os problemas locais diante das questões de representatividade. Os dados

evidenciam os limites da realidade em que a artista Leonora Carrington estava inserida.

No final de sua vida (quando começa a ganhar um pouco mais de popularidade internacional), em 2010, Leonora Carrington aceita fazer parte de um novo projeto do governo mexicano para cultura do seu país. Apesar de ter nascido na Inglaterra e levar para o mundo suas histórias, nunca foi muito bem reconhecida por seus conterrâneos. Considerando os países que viveu, Inglaterra, França, Espanha, Portugal, e México, foi este último o que mais lhe reconheceu em vida, portanto é foi natural que apesar de não gostar de se vincular a grandes instituições, cederia ao convite do governo.

O projeto intitulado *Estampas, Independencia y Revolución* tinha como objetivo promover o reconhecimento internacional da arte produzida no México. Para isso, foi negociada a produção de 100 pastas, cada uma medindo 120 x 140 cm, contendo 51 gravuras de renomados artistas mexicanos e/ou com profunda conexão com a história do país, além de uma escultura.

Dentro desse projeto, Leonora Carrington teve um papel especial como responsável pela escultura intitulada *Vulturel*, de 2010. Após a conclusão das obras, o montante seria dividido de acordo com a seguinte diretriz: 50 pastas seriam destinadas ao México, para serem expostas em museus, secretarias de cultura, parceiros do museu nacional, entre outros; as outras 50 pastas seriam enviadas para acervos de instituições internacionais especializadas e reconhecidas mundialmente, por meio de envios diplomáticos coordenados pelo governo do país em colaboração com outras nações.

Figura 57: Leonora Carrington. *Vulturel*, 2010. Escultura em bronze, 40 x 30 cm.



A escultura *Vulturel*, 2010, uma de suas últimas, apresenta um ser desconhecido do tamanho de um gato doméstico. A criatura é feita em bronze, pintada na cor dourada; está apoiada com as quatro patas no chão, cada uma com 3 dedos e unhas compridas; sua cabeça tem a anatomia semelhante à de uma ave de bico alongado, mas cheia de dentes pontudos; seus olhos são feitos com uma pedra preciosa, um rubi rosa avermelhado; sua pele parece lisa como sem pelos, sua cauda como a de um rato, faz um movimento curvilíneo acima do seu próprio corpo. Seu gesto lembra um quadrúpede doméstico, que se agacha no chão para então saltar em direção a um alvo, seja para brincar ou então agarrar uma presa.

Até então foram encontradas, ou não existem literaturas sobre esta obra em específico além das documentações do projeto. Uma das 100 unidades da obra foi presenteada ao acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP) pelo governo mexicano. Essa obra, segundo etiqueta do próprio MAC e os documentos do Museu Nacional de Belas Artes do México (MNBA) é intitulada *Sculture/Vulturel*, assim como uma de suas cópias que foi para o MAC da Universidade do Chile. Contudo, uma outra unidade que está localizada e catalogada online no *Ireland's National Cultural Institution for Modern and Contemporary Art*, está catalogada como *Vulture (Dragon)* (abutre, dragão). A pequena variação do nome já indica as dificuldades de apreensão

da obra por uma catalogação animal ou fantástica. Sua forma metamorfoseada e a combinação entre o dócil e o perigoso já abre portas para diferentes formas de existências que não cedem a aprisionamentos.

Assim como outras obras já mencionadas, existe um conto que podemos pensar junto com a obra, no caso a história publicada dentro do livro ilustrado *Milk of Dreams*, *The Gelatin and The Vulture*:

Figura 58: Leonora Carrington, *The Gelatin and the Vulture* in *The Milk of dreams*.



Fonte: *The Milk of dreams*. Nova York: New York Review of Books, 2013.

No breve conto, um abutre cai dentro de uma gelatina; e lá preso acaba sendo devorado pelos outros abutres. A histórias de Leonora Carrington não tem uma preocupação com lógica ou a demonstração clara de lição ou sentido, cabendo sempre ao espectador criar respostas.

Podemos pensar nos abutres do conto com o *Vulture* criado pela artista. Considerando que Leonora Carrington passou a maior parte de sua vida excluída do circuito das galerias e instituições de arte, apagada dos ditos grandes livros da história da arte, e que por vezes teve que sobreviver com o mínimo de renda financeira, o que poderia ela querer deixar de presente em um convite nos últimos momentos da sua vida?

Fato é que a artista permaneceu firme em suas convicções, guardou com a sua história o valor da liberdade e da confiança, sabe que o mundo

contemporâneo que começa a enaltecer não verdade não é tão diferente do mundo que um dia a confiou em um hospício. Portanto, poderia a artista talvez fingir, ceder, blefar, e nos presentear com o enigma de um possível deboche sobre quem guarda (come) os abutres dourados com olhos de pedras preciosas? Teria a artista visto nessas pastas institucionais a gelatina do seu conto? Ou seria enfim uma redenção da artista, reconhecendo a preciosidade de sua obra? Pode o *Vulture*, o abutre, estar apenas disfarçado sob a forma de um monstro-joia para entrar nas instituições e então desde lá dentro instaurar um espaço para uma gama de obras rejeitadas e esquecidas até então? Pode a escultura fazer o mesmo papel dos cartazes das Guerrillas Girls que entraram nos museus questionando a ocupação destes, mas não só isso, como também arditosamente tomar conta dele?

Seja sua intenção ou não, Leonora Carrington conseguiu encaminhar suas criaturas para os mais diversos e distantes lugares, preciosas e perigosas, conseguindo ser mais uma engrenagem de mudança no repertório do acervo de arte das grandes instituições. A criatura que já existia em suas pinturas e era desprezada pelas instituições, agora ganha tridimensionalidade, se camufla como um antigo tesouro, relíquia preciosa (dourada e com cristais) para entrar nos grandes acervos e propor novas perguntas: por um espaço mais justo, e por que não, mais onírico, por vagas para outros tipos de existências, diferentes das pré-determinadas pelas convenções elitistas das artes.

Como em *Sobre o fio*, se pensarmos que suas obras são charadas ou quebra-cabeças e que finalmente entendemos, acabamos na verdade colando as peças em lugares errados, pois os sentidos desse tipo de obra nunca se permitem encaixar perfeitamente. O estranhamento em relação as suas obras indecifráveis (pinturas, esculturas, contos...) funciona para Leonora Carrington como para Man Ray funciona fórmula que ele usa para designar sua própria produção e a de Marcel Duchamp: “Nunca findamos nada [portanto, somos artistas, somos] homens infinitos” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 8).

Por fim, Leonora Carrington sempre lutou pela sua independência, mesmo quando tinha família, amante ou amigos que poderiam lhe inserir nos

mais elitizados e respeitados ambiente, preferia conquistar sua liberdade seguindo seus próprios passos solitários, mesmo que isso envolvesse correr numa fuga solitária em busca de paz. Entre as obras do Museu Leonora Carrington existe a seguinte citação de Leonora Carrington em uma de suas paredes:

Se todas as mulheres do mundo decidissem deter a explosão da população global, se posicionassem contra a guerra, a discriminação sexual e racial e obrigassem os homens no poder a trabalhar para garantir a sobrevivência contínua do planeta, seria um verdadeiro milagre. (apud BRUNTON, 2019).

4.3 ALÉM DOS RÓTULOS

Abstracionismo

Independente de qualquer crença ou confiança que tenhamos em processos artísticos que envolvem experiências mediúnicas, o fato é que os guardiões de Hilma af Klint não estavam errados quanto a premonição do momento ideal para exibição de suas produções. A artista viveu uma época conturbada da história em relação a independência das mulheres, e como se isso não fosse o suficiente, as mulheres que ousassem se mostrar muito fora da curva do comportamento e das ideias europeias eram logo consideradas histéricas e internadas em “hospitais psiquiátricos” muitas vezes violentos e abusivos, como ocorreu com Leonora Carrington. As produções abstratas e esotéricas que Hilma af Klint manteve em segredo hoje são entendidas como as primeiras pinturas abstratas, o que num fio temporal clássico a coloca como a pioneira a frente de Mondrian e Kandinsky, os homens que levam os créditos por essa inovação até os dias de hoje na maioria dos livros de história da arte. Essa história ganhou força internacional, popularizando o nome de Hilma af Klint, principalmente em 2018 com a exposição no Museu Guggenheim. Seu nome agora carregava em diversas manchetes uma etiqueta muito significativa: a primeira artista do abstracionismo. A alta capacidade de desdobramentos de problemáticas e de revisões a partir dessa delimitação são tantas, mas será que são justas, ou as melhores, para acessarmos as obras da artista?

Considerando a força que vem ganhando as imprescindíveis lutas das mulheres no circuito das artes por mais representatividade, com textos, performances, questionamentos e principalmente com a atual ocupação dos espaços, como o exemplo das Guerrilla Girls (e seus enfrentamentos dentro dos museus) e Eva Marie Landahl & Ditte Ejlerskov (também suecas, que fazem uma instalação com livros de mulheres artistas que ainda estão com páginas em branco), podemos perceber logo que o trabalho de Hilma af Klint também é a proposição de importantes revisionismos na história da arte. Reescrever a história da arte agora com a notoriedade da artista, a inserindo

no sistema de movimentos modernistas, como pioneira da arte abstrata parece interessante, mas seria o suficiente? Não seria esse movimento na realidade apenas mais uma replicação atualizada do sistema linear e hierárquico de gênios (gênicas) da história da arte?

Bem verdade que quando Hilma af Klint fez suas obras, não existia uma intencionalidade de ruptura de paradigmas estéticos na história da arte. Suas inovações não vieram dentro de uma linha pré-estruturada, nem tentava dialogar (pelo menos não explicitamente) com outros artistas, assim como não estava numa experiência de autocrítica da arte e seus desafios pictóricos.

Figura 59: Hilma af Klint. As dez maiores, N. 8, Idade adulta
1907. 315 x 234 cm



Fonte: © Stiftelsen Hilma af Klints Verk

Na grande tela *N. 8 Idade adulta*, 1907, da série *As dez maiores*, vemos uma imagem de difícil interpretação: um fundo lilás com manchas azuis, é sobreposto por formas baseadas em curvas feitas a partir de linhas, além de círculos, letras e folhas. O conteúdo todo vem de um processo de automatização mediúnica, seus símbolos estão associados a um repertório teosófico, em que por exemplo o azul significa energia feminina, o amarelo

energia masculina e o “w” matéria (como já mencionado ao longo da pesquisa). Contudo, por mais que essa e outras telas sejam abstratas (termo que surge posteriormente para arte), para a artista essa estética surge quase que espontaneamente, e não dentro de um processo intencional de investigar problemas pictóricos. Hoje nós vemos a imagem através de uma perspectiva diferente, pois independente das raízes da sua intencionalidade, são pinturas que desafiam nosso desejo de compreensão e classificação, e conseqüentemente exige que busquemos o repertório da história da arte para considerar suas questões e problemáticas. Essa imagem assim como outras obras de Hilma af Klint são primeiramente uma experiência espiritual, e sua preocupação pictórica era menos a de inovar ou revolucionar a o circuito das artes e mais investigar como as formas da natureza e os conceitos sociais existem em um nível espiritual.

A história de Hilma af Klint na realidade é provocação ao contemporâneo de que essas histórias lineares e hierárquicas não funcionam e não servem mais para pensarmos as obras de arte. Se colocássemos Hilma af Klint como essa gênio, pioneira, já estaríamos de novo apagando a história de pelo menos outras quatro mulheres artistas:

1. Bertha Valerius (1825-1895) foi uma das primeiras pessoas a introduzir Hilma af Klint nos processos mediúnicos já realizava desenhos automáticos e foi, lembrada pela artista até o fim de sua vida nas suas notas. Valerius era artista formada pela Royal Academy, e depois estudou em Paris, além de pintora foi fotógrafa e espiritualista. A artista tinha uma relevante cartela de clientes importantes, chegando a fazer retratos da família real sueca. Paralelamente ao seu reconhecido trabalho artístico, a artista liderava sessões mediúnicas onde recebia mensagens através de diferentes formas, como os desenhos automáticos. Nessas sessões fazia contato com diferentes tipos de espíritos, incluindo personalidades históricas como Linnaeus e Voltaire até Jesus Cristo. Os espíritos que a artista invocava também demonstravam ter opiniões marcantes, alguns chegavam a dizer que a igreja estava doutrinando os fiéis com falsidades teológicas. Em dado momento, Valerius faz uma pintura

secreta que levou quase 10 anos para ficar pronta, e consistia num retrato figurativo de Jesus Cristo que acabou ganhando espaço em exposições espiritualistas.

Figura 60: Desenho automático por Bertha Valerius, 22 de junho de 1886.



Fonte: Hilma af Klint: A Biography, Voss, 2022

Entre os desenhos automáticos feitos por Valerius, o de 22 de junho de 1886 foi o que os espíritos lhe solicitaram na data que Hilma foi em uma das suas sessões. Feito em uma folha de caderno, uma forma abstrata lembra um arbusto, nele os caules mais altos parecem culminar em flores; ao mesmo tempo que tudo parece o percurso e a explosão de fogos de artifício, como um fotografia noturna de longa exposição

Valerius também escreveu um livro anonimamente com a assinatura apenas das suas iniciais, nele relatou receber mensagens do mundo invisível através da escrita, e ainda que Eon, um espírito, previa uma mudança nas artes visuais com expressões completamente diferentes. Hilma af Klint tinha

esse livro e um caderno com 170 páginas de mensagens espirituais escritos por Valerius.

2. Georgiana Houghton (1814-1884) nasceu nas Ilhas Canárias mas vivia em Londres e pouco se sabe sobre sua formação artística. A artista fazia pinturas como as tradicionais da sua época, até que em 1851 sua irmã que também era pintora morre, Houghton só volta a pintar 9 anos depois, após participar da sua primeira sessão mediúnica (VOSS, 2022). As obras da artista são em grande parte aquarelas abstratas, e eram explicadas como frutas e flores, pois seriam elementos equivalentes ao desenvolvimento da alma humana (VOSS, 2020). A artista passa pertencer ao movimento espiritualista inglês, e assim como Hilma af Klint acreditavam que os espíritos trariam força e direcionamento para uma evolução social. Em 1871 a artista consegue expor suas pinturas espirituais em Londres, na New British Gallery.

Figura 61: Georgiana Houghton, The sheltering wing of the Most High, 1862.



Fonte: Collection of the Victorian Spiritualists' Union, Melbourne.

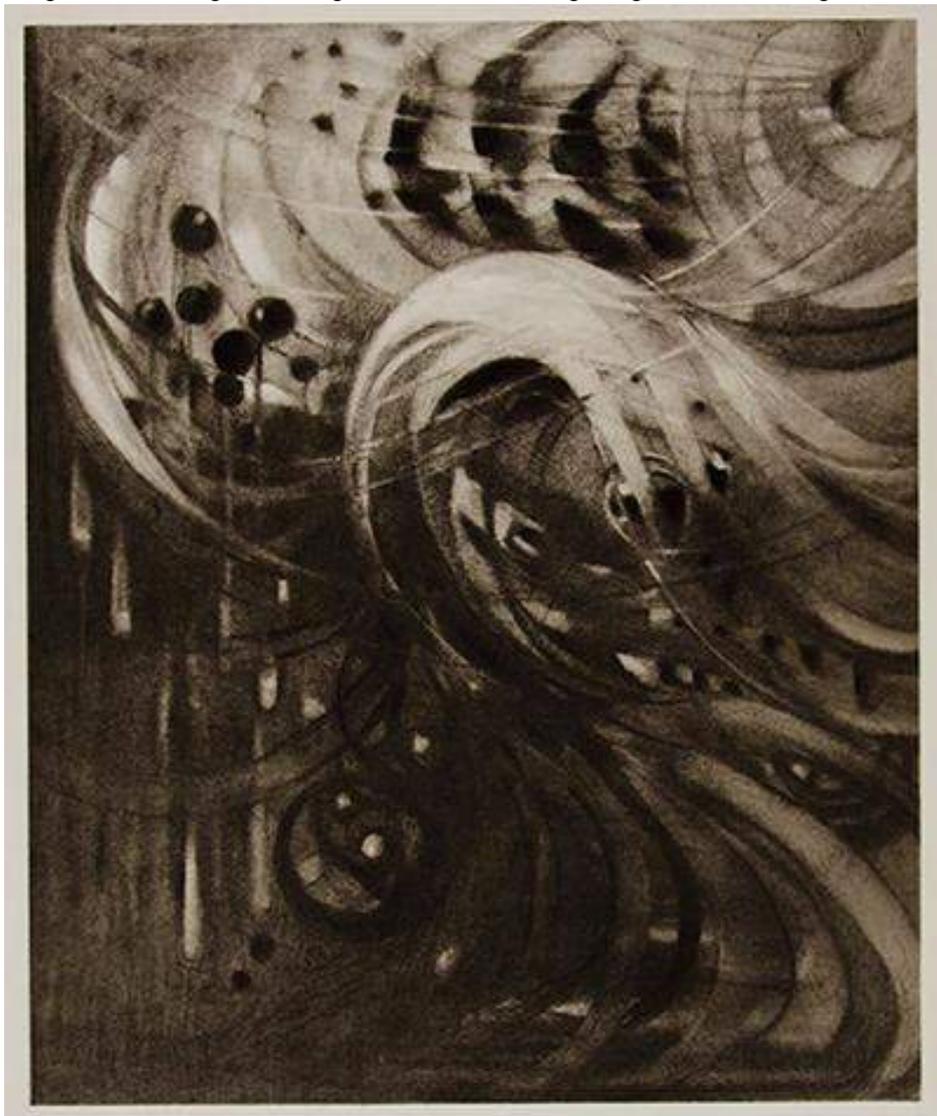
A exposição foi duramente criticada, mas em resposta a artista escreveu:

Uma grande proporção de críticos de jornais não sabe nada no mundo sobre Arte; eles podem olhar para fotos, onde veem que um cavalo é um cavalo, e reúnem da conversa dos estúdios o que deve ser dito sobre tal ou tal produção, mas minha Exposição os confundiu totalmente. (HOUGHTON, apud VOSS, 2022).

A artista fica decepcionada com a recepção do público mas não desacreditada do seu trabalho, resolveu preservá-lo e escrever um livro autobiográfico que tratava deles e suas experiências mediúnicas. Em um livro publicado por Helena Blavatsky, sua exposição é mencionada numa nota de rodapé, que de forma elogiosa compara as obras expostas com sonhos budistas (VOSS, 2022).

3. Katharine Schöffner nasceu em Praga, em 1884 e morreu em 1908. Pouco ou quase nada se sabe sobre a artista, mas o material que preservou sua memória foi a antiga revista de arte Der Kunstwart. Em uma das edições da revista Ferdinand Avenarius (1856-1923) faz uma elogiosa crítica sobre as obras de Schöffner, afirmando que a artista desenvolvia uma nova linguagem e que teria uma carreira muito proeminente nas artes (VOSS, 2022).

Figura 62: Georgiana Houghton, The sheltering wing of the Most High, 1862.



Fonte: Collection of the Victorian Spiritualists' Union, Melbourne

Infelizmente a trajetória da artista segue apagada, havendo quase nenhuma documentação de suas obras e história. Além da matéria na revista, há apenas duas edições de um caderno de portfólio com seis pinturas diferentes atribuídas a ela, que foram adquiridas pela Biblioteca Estadual de Berlim.

4. Anna Cassel (1860-1937), a artista amiga e também amante de Hilma af Klint também realizou suas próprias pinturas abstratas. Como mencionado em outros momentos da pesquisa, Cassel e Hilma af Klint foram próximas

durante quase a vida toda. A dupla criava em conjunto desde as aulas preparatórios para a Royal Academia de Artes, as criações com o *De Fem* quase sempre eram resultado de uma experiência divididas em partes grupo, e por mais que Hilma af Klint fosse normalmente a encarregada de dar forma às mensagens recebidas, Cassel por vezes também era convocada a desenhar.

Em 1912 em meio a conflitos entre membros do *De Fem*, Anna Cassel cria seu próprio caderno, onde escreve com tinta turquesa e cria muitas imagens coloridas. A artista dá andamento a sua produção, chegando a criar sua própria série em 1913 (VOSS, 2022).

Figura 63: Anna Cassel, No. 11, 1915. Oil on canvas, 55 x 40 cm



Fonte: The Hilma af Klint Foundation, Stockholm.

Na pintura No.11, 1915, vemos uma estética semelhante a de Hilma af Klint. A imagem ainda assim apresenta um elemento solitário sobre um fundo preto que parece emanar energia. Considerando que um dos primeiros da série e sua forma, a sensação é que nos deparamos com um ovo sagrado que emite uma energia ascendente. Se compararmos o trabalho com o de Hilma af Klint podemos notar que este é mais ausente de grafismos e a composição tem uma atmosfera mais icônica.

Em 1913 acontece uma das exposições organizadas pela Sociedade Teosófica em Estocolmo, assim como Hilma af Klint, Anna Cassel também consegue participar com suas obras.

Figura 64: Anna Cassel, No. 54, 1915. Oil on canvas, 55 x 40 cm



Fonte: The Hilma af Klint Foundation, Stockholm.

Na obra No. 54, Cassel faz uma pintura bem bidimensional sobre um fundo azul de pinceladas bem marcadas. A imagem apresenta três elementos bem alinhados: um círculo cromático ao centro, que não segue o fluxo comum das ondas de cor; uma forma semelhante a forma do Paus de um baralho, com contorno amarelo; e ao topo uma pessoa sem gênero definido nua de braços abertos serve como início estruturante de um círculo amarelo. Os elementos não são conectados a não ser pelo alinhamento estrutural, que nos instiga a pensar em algum código de equivalência.

Em 1919, durante uma fase mais harmoniosa com Hilma af Klint, eles encomendaram sessões fotográficas conjuntas para registrar suas obras. Foram produzidos dez álbuns, sendo que três deles continham reproduções realizadas em 1913 por Anna Cassel. Em fevereiro de 2023, nos últimos meses desta pesquisa, foi lançado um livro dedicado às obras de Anna Cassel, intitulado *The Saga of the Rose*.

Pensar outras artistas com trabalhos próximos ao de Hilma af Klint, é pensar o quão problemático pode ser definir o início de uma representação estética, assim como a ideia de definir uma pessoa como gênica sem antecessores. A realidade é que não existe o raio da genialidade que cai sobre um indivíduo iluminado, mesmo quando esse indivíduo possui contatos com espíritos evoluídos de outra matéria e outros tempos. O movimento de criação e seus processos são conjuntos complexos, problemáticos (no sentido de gerar novos questionamentos), com efeitos frutos de biografias, do inconsciente, dos sonhos, e até de pontos inalcançáveis. A história e o trabalho de Hilma af Klint não estão procurando uma vaga linha da história da arte moderna, mas estão sim nos provocando a dar movimento para novas formas da história da arte. Como propõe Ursula Le Guin, não mais constar a história da lança, da guerra, do herói, do escolhido, mas contar a história da bolsa, (LE GUIN, 2021, p. 24), onde coisas existem e coexistem, coisas coletadas e agrupadas nos trazem novas narrativas, novas leituras, novas possibilidades de percepção de existências (LAPOUJADE, 2017). O tempo da obra de Hilma af Klint é outro, que ainda estamos nos esforçando para escrever.

Xamanismo

As imagens de Hilma af Klint previam um tempo mais tolerante, novas representações gráficas, autoras mulheres e também certo ecletismo religioso e espiritual – de certa forma o presente é algo mais próximo desses sonhos, porém como humanidade ainda estamos bem longe daqueles ideais evoluídos compartilhados pelas entidades espirituais. As investigações derivadas de textos de Rudolf Steiner também ganharam mais admiradores, assim como a

credibilidade do autor em questão que chega a influenciar metodologias de escolas aqui no Brasil. Os artistas que trabalham com processos mediúnicos também começaram a aparecer com maior frequência – talvez os que podemos encarar em maior evidência sejam os que têm uma noção de xamanismo mais bem desenvolvida como os artistas indígenas, que nos trazem imagens às vezes abstratas e outras vezes figurativas de seres de outro mundo, acessadas a partir de rituais muito específicos de suas culturas.

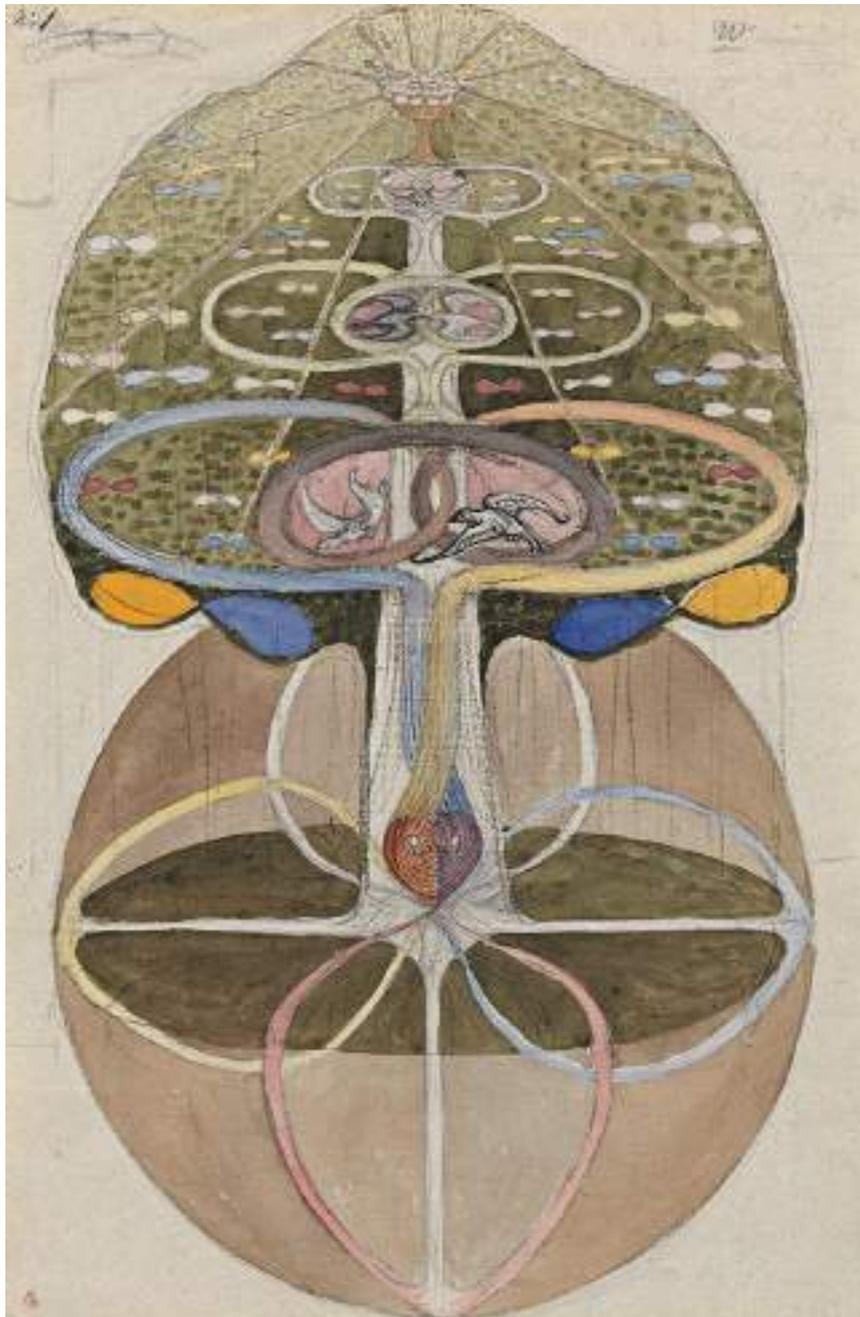
No livro *Technicians of ecstasy: Shamanism and the modern artist* o professor Mark Levy propõe uma relação direta entre o xamanismo e os processos de criação dos artistas. Na intenção de provocar uma diferente forma de olhar para as complexidades das atitudes e das motivações por trás das criações artísticas, Levy descobre que alguns artistas não só criam novas formas de expressão, como também estão envolvidos em um processo de dar forma a sentidos de maneira semelhante aos processos xamânicos, como interiorizar, ver, sonhar e performar. Conforme Levy (1993) xamãs emergem não apenas em florestas ou vilarejos isolados, mas também nas grandes cidades ou em qualquer lugar em que certas necessidades permanecem sem resposta. Ou seja, xamãs não estariam restritos a sociedades em tempos específicos, mas sim a seres que assumem a posição de buscar resposta para enigmas. Ainda de acordo com Levy, estas seriam os três critérios para um xamã:

(...) primeiro ele/a pode acessar estados alterados da consciência pela própria vontade, (...) segundo ele/a serve sua comunidade, aceita como um compromisso da vida (...) e terceiro ele/a é um mediador entre o sagrado e o secular quando traduzem mensagens recebidas para uma linguagem entendida por todos. (LEVY, 1993, p. 11, tradução nossa).

Portanto o xamã de cada sociedade precisa lidar com problemas específicos do ambiente em que vive e deve, alterando o estado da sua consciência, acessar um conteúdo de outra dimensão, com a finalidade de colaborar com a realidade do seu mundo terreno. Ou seja, é como o artista que deveria, no seu processo de imersão e alteração, acessar novas imagens (sonhos?), com a finalidade de materializar novas questões para sua sociedade.

Considerando esse alcance para a palavra xamã, podemos elaborar que Hilma af Klint foi uma artista xamã que buscava problematizar questões da sua sociedade através de imagens trazidas por um estado alterado de consciência. Logo, podemos aproximar a artista, dentro de uma bolsa da história da arte, de artistas contemporâneos que tem como chave dos seus processos sessões ritualísticas que alteram o estado da consciência no intuito de acessar informações mediúnicas destinadas à sociedade.

Figura 65: Hilma af Klint. The W Series, Tree of Knowledge, No 1, 1913. Watercolor, gouache, graphite, metallic paint, and ink on paper, 45.7 x 29.5.



The Hilma af Klint Foundation, Stockholm. Photo: Albin Dahlstrom, Moderna Museet

Na pintura *Árvore do Conhecimento, No. 1*, 1913, vemos a primeira árvore de um grupo de oito variações, e por isso essa pintura é a que mais revela o conteúdo comum de uma árvore. A imagem que vemos mostra uma copa de árvore esverdeada, com um tronco cinza, e raízes simples conectadas em formas geométricas, que ao fundo formam um círculo amarronzado como a

terra. Nessa árvore parece existir canais que fluem energia a partir de um coração ao centro da base, esse coração é dividido com listras vermelhas e azuis; de cada lado se ergue uma faixa em direção a copa, uma verde e uma amarela, que se encontram formando um laço que abriga duas aves brancas. Da outra ponta do coração ainda saem outros canais e que contornam de maneira circular a raiz em formato de cruz. A base da copa da árvore está sombreada, e de cada lado tem um símbolo do infinito preenchido com amarelo e azul de maneiras contrárias. A partir da altura do primeiro casal de pássaros brancos, as faixas que parecem fluir energia criam mais dois pares de laços, no segundo os dois pássaros em cores opostas se alinham pelo bico, no terceiro e mais alto os pássaros parecem fazer uma fusão e formando uma só ave. No topo da copa, em seu interior, ainda existe um cálice cheio de um líquido rosado, destes raios saem bem divididos se conectando aos limites da árvore. No canto ainda há um W, que marca a série do qual o grupo faz parte, e que significa matéria.

A primeira imagem da árvore do conhecimento apresenta elementos da natureza junto de formas abstratas, além de símbolos e objetos. A composição das formas cria ritmo para a leitura imagética e traz a sensação constante de movimento. A imagem parece representar o equilíbrio entre os opostos agora num nível mais conectado ao meio ambiente. O estilo e a combinação de cores com as formas torna a imagem da copa da árvore semelhante aos desenhos científicos que detalham partes de uma célula, como mitocôndrias e etc.

Assim como em outras séries, Hilma af Klint criou em *Árvore do Conhecimento* um grupo de imagens que funcionam como quadros de um filme de animação, em que uma nova imagem surge para cada elemento alterado. Assim como também lembram uma história em quadrinhos, que dessa vez representam a natureza em um nível espiritual e suas etapas de evolução.

Assim como Hilma af Klint, Jaider Esbell (1979-2021) que infelizmente faleceu no meio da produção desta dissertação, entrava em contato com espíritos quando produzia algumas de suas obras. Na Bienal de São Paulo: *Faz Escuro mas eu Canto* (2022), o artista exibiu uma série pinturas, que tinham o tamanho um pouco maior de um metro, e que foram feitas durante

rituais amazônicos, uma destas é a imagem *A Guerra dos Kanaimés*, 2019-2020.

Figura 66: Jaider Esbell. *A Guerra dos Kanaimés* (série), 2019-2020. Acrílica e caneta Posca sobre tela, 1 de 11 telas, 110 cm x 145 cm (cada).



Coleção Particular. Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para a 34ª Bienal de São Paulo. Fonte: Marcelo Camacho

A série foi feita mais de 100 anos após as telas de Hilma af Klint e estava disposta no pavilhão da bienal uma ao lado da outra resultando em 11 partes. A tela em questão é dominada por uma ousadia de cores e de um particular *horror vacui*. As dimensões da cena se confundem, não há uma definição de luz e sombra dimensional, assim como também não existe o recurso de perspectivas e profundidade de campo. Podemos perceber

elementos que indicam que a cena acontece sobre uma paisagem semelhante a uma floresta fantástica: cogumelos vermelhos fluorescentes gigantes, folhas verdes e roxas, árvores ao fundo no canto superior direito, uma padronagem pontilhada em azul no céu. As criaturas na tela confundem até mesmo onde iniciam e terminam seus corpos; embaixo há a cabeça como a de um mico-leão-dourado, ao seu lado parecem sair duas aves, uma de bico curto e amarelado, e outra de contorno azul e olhos rosa com bico alongando; a criatura protagonista da cena é de difícil distinção, parecendo uma metamorfose de muitos animais. A dificuldade do espectador em reconhecer os animais é porque os seres da pintura de Jaider Esbell não estão ali para serem classificados e ordenados como fez a ciência, essas criaturas se apresentam como espíritos ancestrais e pertencem a outra dimensão que não a nossa.

Quando Jaider Esbell entra em um estado alterado de consciência, ele está invocando os poderes xamânicos de contato com a sabedoria espiritual. As mensagens que os indígenas recebem nesses rituais são tão relevantes em sua cultura quanto os sonhos que experienciam, "o processo pelo qual passam quando inalam a substância psicoativa é semelhante àquele que ocorre quando sonham" (LIMULJA, p.159). Para os indígenas yanomamis, por exemplo, o sonho não configura uma ilusão, mas o acesso a outra dimensão da realidade, em que tudo que sonham se torna parte da vida em vigília, levando muito a sério cada mensagem e experiência vivida durante a experiência inconsciente. Logo:

Não se trata, portanto, de duas realidades paralelas, mas antes de duas formas de acessar um mundo que só pode ser plenamente compreendido a partir dessas duas perspectivas, a saber, a do corpo durante o dia e da imagem durante a noite. (LIMULJA, p. 69).

Assim, quando um indígena imerge em experiências xamânicas com ervas entorpecentes é com o propósito de abrir o canal dos sonhos para que de forma sagrada manifestem o conteúdo latente proporcionado pelos espíritos.

Quando Jaider Esbell criou a série *A guerra dos Kanaimés*, em 2020, foi no processo de um ritual sagrado com a erva ayahuasca. Em estado de transe, o artista trouxe com suas ferramentas (papel, caneta posca e etc.) um recado

de outra dimensão carregado de alertas, preocupações e talvez algumas premonições para a nossa sociedade contemporânea.

A sociedade que o homem branco fundou acarretou numa vasta destruição não só ambiental, mas também de saberes ancestrais que hoje nos colocam vulneráveis a problemas que parecem sem saída, como pandemias e o aumento dos problemas psicológicos. O filósofo originário ensaia no livro *Futuro Ancestral* que o caminho para uma mudança de paradigma social é recorrermos à ancestralidade. Ao questionar o que a sociedade atual ensina, relata sobre como a experiência da liberdade poderia ensinar a nos sentirmos parte da terra e a partir daí ter outro tipo de comportamento:

Essa liberdade que tive na infância de viver uma conexão com tudo aquilo que percebemos como natureza me deu o entendimento de que eu também sou parte dela. Então, o primeiro presente que ganhei com essa liberdade foi o de me confundir com a natureza num sentido amplo, de me entender como uma extensão de tudo, e ter essa experiência do sujeito coletivo. Trata-se de sentir a vida nos outros seres, numa árvore, numa montanha, num peixe, num pássaro, e se implicar. A presença dos outros seres não apenas se somo à paisagem do lugar que habito, como modifica o mundo. Essa potência de se perceber pertencendo a um todo e podendo modificar o mundo poderia ser uma boa ideia de educação. Não para um tempo e lugar imaginários, mas para o ponto em que estamos agora. (KRENAK, 2022, p.102-103).

Assim a obra de Jaider Esbell não é uma distorção da realidade na floresta, muito pelo contrário, suas imagens produzidas parecem nos provocar uma imersão no contato com a natureza. As cores e formas sobrepostas, criaturas cheias de detalhes, ricas padronagens, tudo sobre um esquema de composição cheio de movimento que nos convoca: encarar vida de maneira menos fria, menos objetificada, e sim mais sensível com abertura aos pequenos atravessamentos da coexistência com a natureza.

Enquanto Hilma af Klint se preocupava com a sociedade e buscava um caminho de paz, espiritualidade e unicidade através de seus processos mediúnicos na arte, Jaider Esbell com os mesmos desejos de uma humanidade mais justa, se apoiava nos princípios filosóficos e na sabedoria ancestral indígena. Ambos se colocam na difícil tarefa de propor uma visão menos objetiva da existência, através dos seus rituais materializam a mensagem de um canal invisível. Suas obras dão forma para aquilo que não se pode fechar

completamente, assim provocam perguntas e dão vida a enigmas, são imagens de existências virtuais, desenharam metade de uma ponte e agora resta a nós lidarmos com a outra metade da ponte (LAPOUJADE, 2017) que existe e desaparece na medida que nos entregamos a experienciar suas imagens.

Conclusão do capítulo

As artistas, ainda que tivessem desejos de mudanças sociais, não podiam prever acontecimentos futuros. Neste capítulo, quando notamos que suas obras ressoam no tempo presente, com prenúncios que se tornam fatos, é menos um acaso ou um dom e mais a consequência da manifestação de seus olhares sensíveis para a realidade.

Djanira deu forma aos seus incômodos, percebeu muitas brechas naquelas artes que deveriam representar seu país, buscou a imagem dos personagens ausentes e das paisagens com trechos pouco notados, que somente alguém muito presente na realidade e com uma entrega muito íntima seria capaz de elaborar. A artista trouxe os indígenas em suas obras a partir de um local sensível, como alguém que ali de perto se reconhece, a mesma subjetividade que traz ao representar as figuras sagradas dos orixás, atenta para cada trecho revelador assim como para a significância de suas representatividades.

Leonora Carrington foi muito limitada por diferentes tipos de autoridades, estigmas, e estruturas de poder em geral, mas ainda assim não se sujeitou e sobreviveu criando mundos que cabiam sua existência até que o mundo real fornecesse brechas para suas criaturas internas ocuparem espaços externos. A artista encontra força em outras artistas mulheres, aproxima a política da mitologia, e ainda subverte o sistema com a ocupação de suas esculturas.

Hilma af Klint trabalhou superando rótulos do seu tempo, suas obras desafiam hoje as narrativas lineares e questionam a ausência de outras mulheres, assim como ainda problematiza os processos artísticos quando os aproxima de rituais espirituais ou xamânicos. A artista insistiu na sua missão pessoal mesmo quando entendeu que o tempo que viveu não lhe retribuiria

com reconhecimento, e num ato esperançoso enviou uma mensagem para o futuro, onde ainda que ausente da existência terrena, poderia ser ouvida.

5. REUNIÕES

Isso que poderia se chamar conclusão a pesquisa entende por reuniões. Reuniões porque no início da pesquisa, ao introduzir o conteúdo a partir da dispersão, ficou claro que a investigação se daria a partir de três artistas que a princípio eram muito diferentes entre si. Djanira, Leonora Carrington e Hilma af Klint não tiveram a oportunidade de se encontrar em vida nem de verem as obras umas das outras, mas puderam aqui ser reunidas a partir do recorte dos sonhos.

Durante os três capítulos de desenvolvimento se evidenciaram pontos de encontro, que podemos pensar como estrelas independentes, que vistas da terra, podem ser alinhadas e formar constelações.

5.1 INSTAURAÇÃO DE EXISTÊNCIAS

(O CACHORRO, O CAVALO E O CISNE)

Conforme mencionado na introdução, a pesquisa faz um paralelo com a teoria das existências de David Lapoujade. Assim, considera-se a criação da bolsa narrativa dos sonhos unindo as artistas como um gesto instaurativo, que torna as imagens produzidas por elas em almas sujeitas a criação de novos sentidos ou novas existências. Convém lembrar uma das definições do autor sobre instauração:

[...] a instauração é imanente àquilo que instaura. A instauração só se sustenta com seu próprio gesto, nada preexiste a ela – daí a filosofia dos gestos de Souriau. Ou seja, fundamental é fazer preexistir, enquanto que instaurar é fazer existir, mas fazer existir de certa maneira a cada vez (re)inventada. Existir é sempre existir de alguma maneira (LAPOUJADE, 2019, p. 89).

Dentre essas almas atribuídas, foi notado nessa narrativa dos sonhos da história da arte o poder das três artistas de dar outra vida, ou potencializar as existências representadas:

Djanira, como foi investigado, se dedicou a pintar pessoas anônimas mas com forte poder representativo, ela não mostra quem são aqueles trabalhadores específicos, quem é quem nos parques, ou quem são aquelas crianças nas ruas. Leonora Carrington criou uma imensa quantidade de personagens e criaturas nas suas obras, tanto em pinturas e esculturas quanto em textos, mas nenhum deles tem um sentido muito claro, sempre estão em uma atmosfera enigmática inebriada por sonhos, fantasias e misticismos. Hilma af Klint traz a plantas, animais, e humanos para a dimensão invisível do espiritual, onde sua figuração não delimita seus sentidos. Assim, as artistas dão um espaço, que fica evidenciado a partir dessa narrativa, para a atribuição de novas almas. Atribuir almas, é conforme Lapoujade (2019):

Atribuir uma alma é aumentar uma existência; é a generosidade da leitura, da visão da emoção de ver mais ou com mais intensidade, de ver, em certas realidades, a presença de uma alma. (p. 89).

Portanto, as obras das artistas reunidas funcionam como seres virtuais onde "toda realidade é inacabada" (LAPOUJADE, 2019, p. 61) que pensadas e experienciadas juntas potencializam suas existências, criam novos sentidos ou pelo menos deixam os pré-existentes ainda mais intensos.

Para dar forma a esse processo pensemos nos personagens da pesquisa como estrelas que reunimos numa bolsa de sonhos, os personagens como constelações, e que destas coletamos temporariamente a estrela de cada uma que mais parece ser adequada para pensá-las através dos sonhos, e que armazenamos nessa gigante narrativa. Logo, convém considerarmos que cada estrela tem um nome, portanto precisamos nomeá-las.

Não é raro artistas desenvolverem alter egos que se manifestam em suas obras. O próprio Max Ernst conforme mencionado na pesquisa tinha como seu alter ego o pássaro mitológico Loplop. Vamos então nomear as estrelas dessa história a partir de alter egos que parecem sintetizar a produção de cada artista. Leonora Carrington, ainda que tenha sugerido diversas vezes sua identificação com o cavalo, também se metamorfoseou em outras criaturas, animais, fantasmas e até como personagens como a *Dama do Vento*. Logo, identificaremos um alter ego para cada, menos por uma associação feita pelas artistas e mais por aquilo que podemos associar entre o conteúdo pesquisado

e o animal que poderia sintetizá-lo. Esse processo pode ser considerado como uma atividade de semelhança inverificável, entre as obras das artistas e os animais, proporcional ao pensamento de Walter Benjamin quando analisa a linguagem e a mimesis a partir de uma origem na clarividência "em outras palavras: a clarividência confiou, no decorrer da história, à escrita e à linguagem às suas antigas forças" (BENJAMIN, 1985).

Outra razão para essa escolha é lembrar que nos sonhos tudo é possível, e não raro, temos o poder de nos transformar em animais. Em quais animais Djanira, Leonora Carrington e Hilma af Klint se metamorfoseariam, ou ainda, que animais apareceriam como seus protetores ou guias? Se nos sonhos pode existir um sentido especial para os animais que lá habitam, na história da arte dos sonhos os animais estariam em comunhão com uma leitura que podemos ter das artistas.

Djanira: o cachorro

Djanira pintou alguns cachorros durante sua carreira, alguns são coadjuvantes e aparecem como vira-latas em algum canto da tela, como por exemplo a obra mencionada sobre o menino pobre que dorme na rua com seu cachorro, um outro aparece sozinho na tela relativamente grande, como é o caso da obra *Sem título*, 1959.

Figura 67: Djanira. Sem título, 1959. Óleo sobre tela. Tamanho: 59 x 80 cm.



Coleção Marcelo Guarnieri e Silvia Velludo. Fonte: Fotografia do autor.

Na obra *Sem título*, 1959, vemos um cachorro sobre um fundo vermelho com um prato no chão. O animal é metade preto e metade marrom, considerando as orelhas pontudas e o rabo cortado parece ser alguma variação de um cão da raça Doberman (considerada muito fiel). O cachorro está em pé e cabisbaixo, enquanto com um olhar discretamente melancólico encara o prato vazio. Não foram encontrados muitos dados sobre essa pintura, mas ela foi recentemente exibida na exposição *Constelação Clarice*, do IMS, curado por Eucanaã Ferraz e Veronica Stigger.

A mimetização de alma entre Djanira e o cão se dá antes de tudo pelo seu olhar empático com os estranhos pelo mundo. Como investigamos anteriormente, não é um olhar de superioridade, distante nem frio, ao contrário, é a percepção da vida brasileira nas ruas e nos campos, de um carinho e de uma vital fidelidade com o povo trabalhador e os indivíduos marginalizados. Em entrevista, Djanira afirma: "O pouco que sou devo ao povo, não abandono minhas raízes populares como mulher e como artista" (apud PEDROSA, A.; RJEILLE, I.; MOURA, R. (Org.), 2019). Pintar o povo sem nome, a empatia por

toda história da vida esquecida, com a preocupação e a esperança de dias melhores para seus semelhantes.

Não que a vida de Djanira tenha sido de cão, mas a infância de uma criança que servia de mão de obra, que transitou entre vários lares e dependeu de desconhecidos para sobreviver de alguma forma se assemelham a vida sofrida de um cão vira-lata, desconhecido, sem nome, sem dono, sem casa, mas cheio de carinho pelas mais sofridas das pessoas. Assim como um cachorro que vive liberto, Djanira caminhou muito, não pelas ruas da cidade, e sim pelo país inteiro. O cão é fiel como Djanira foi fiel ao compromisso que estabeleceu com seu país e seus princípios estéticos.

Leonora: o cavalo

Os cavalos correm pelas telas de Leonora Carrington. A relação da mesma com o animal é explícita e precoce. A artista pintou e desenhou cavalos durante a vida toda, alguns mais jovens outros mais velhos, de várias cores, mas sempre intrigantes. Como abordado, um cavalo corre no seu autorretrato enquanto outro foi transformado em um brinquedo, outros cavalos ganham corpo de humano, e ainda tem aqueles cavalos levemente alterados que parecem deuses ou outro ser místico animal espiritual. Na obra *Beared Horse*, 1941, um raro desenho, vemos um dos cavalos que criou quando ainda estava no final da sua traumática internação.

Figura 68: Leonora Carrington. Bearded Horse, 1941. Lépis sobre papel, folha do caderno de desenho de Setembro de 1940 (Sanatório Morales, Santander).



Fonte: Mutual Art. Disponível em:
<<https://www.mutualart.com/Artwork/Bearded-Horse/FB9F069D328A5C65>>

O estilo do desenho bem enevoado, com linhas delicadas e preenchimentos esfumados dão uma qualidade onírica muito única. O cavalo tem um pêlo manchado, está de perfil sentado e possui uma longa barba, sua cabeça está recuada para trás e com os olhos brilhantes como se encarasse algo em frente ou acima; seu rabo é longo e ondulado com pêlos que parecem se transformar em alguma matéria mais etérea; mas talvez o principal seja sua crina esvoaçante escura e ondulada. A crina do cavalo, volumosa e como se pegasse muito vento, se assemelha demais aos cabelos de Leonora Carrington em seu autorretrato. Esse animal poderia ser a própria artista em um estado que mistura sua submissão diante da internação ao mesmo tempo que se ainda percebe sua força e necessidade de liberdade. Assim como poderia ser o desenho do desejo por alguma invocação de um cavalo antigo e mágico que estaria lhe aguardando para libertá-la.

Em Leonora Carrington o cavalo faz jus ao seu significado xamânico mas que também vai de encontro com o sentido de outras culturas e da história

da relação humana com o animal. O cavalo é comumente associado à liberdade, mas também é um dos mais importantes animais domesticados pelos humanos. Foi graças aos cavalos que nossos ancestrais percorreram pela primeira vez grandes distâncias, realizando importantes viagens e carregando muito mais do que costumavam conseguir (MARTIN, 2010).

Leonora Carrington traz o cavalo para suas telas assim como traz sua energia em seus atos de rebeldia. A artista encara em sua trajetória o desafio de atravessar grandes distâncias, teima por sua independência ao se libertar de diferentes tipos de confinamentos, e coloca seus traumas em um novo lugar na criação de suas obras, conseguindo preservar sua liberdade ao mesmo tempo em que encontrava outras formas de sobrevivência.

Hilma: o cisne

O cisne é famoso pela fábula do patinho feio, aquele pássaro estranho que no futuro se torna uma das mais lindas aves. O cisne branco e o cisne preto aparecem e nomeiam algumas obras da Hilma af Klint.

Figura 69: Group IX/SUW, No. 1, The Swan, No. 1, (1914-1915)



Found in the Collection of Courtesy of Stiftelsen Hilma af Klints Verk. Artist Hilma af Klint (1862-1944). Photo: Fine Art Images/Heritage Images/Getty Images

Ainda que a artista trouxesse representações espirituais de outras existências, o cisne surge em suas telas com um sentido muito sensível e espiritual, ajudando a formar um yin e yang e um coração (VOSS, 2022). Para os indígenas xamânicos o mito do cisne como animal espiritual é de um pequeno pássaro que chega em frente a um gigante portal com um lago na frente, e entre a escolha de se acomodar no lago ou atravessar o portal misterioso, decide encarar o portal e descobre que o lago era apenas uma ilusão da libélula xamânica testando o propósito e a convicção do pássaro: ele

entra então no portal que a libélula diz fornecer uma consciência do futuro, um poder premonitório que exige lidar com as bonanças e dores desse dom com responsabilidade, o pássaro faz a passagem e volta de lá transformado num lindo e grande cisne consciente da sua missão temporal (MARTIN, 2010).

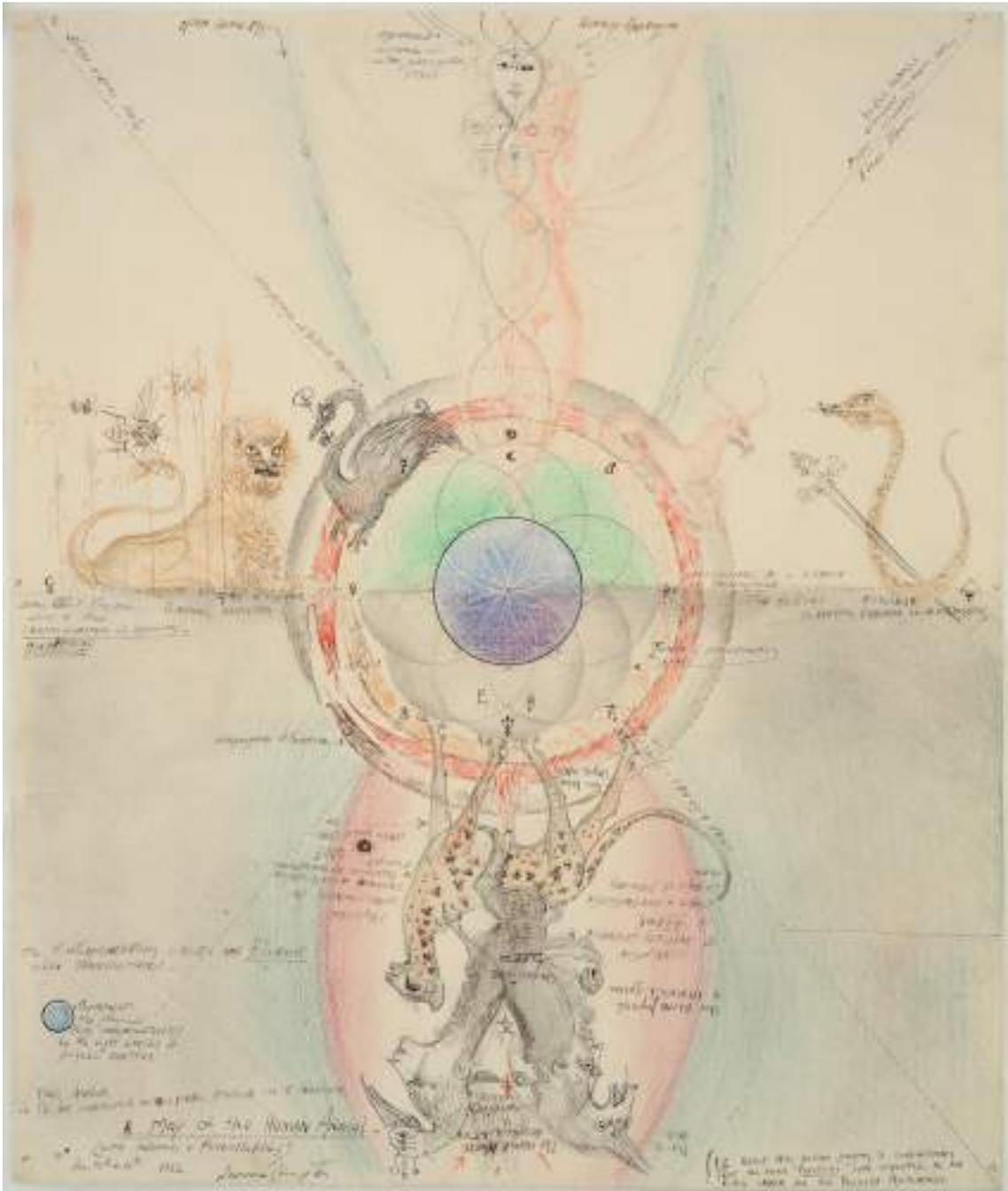
Hilma af Klint parece ter entrado nesse mesmo portal do cisne: percebeu que o seu tempo não estava preparado para entender sua arte e seus objetivos, tomou consciência do seu deslocamento e mesmo assim se dedicou a aprender e produzir aquilo que em contato com espíritos lhe foi ensinado, assumindo a árdua tarefa de dar forma ao mundo invisível, encarregada de transmitir uma mensagem para nós, pessoas de outro tempo.

5.2 OBRAS QUE SE CONFUNDEM

As propostas e as estéticas das artistas eram diferentes em suas essências, mas como existências virtuais abriram suas possibilidades de leitura. Portanto, além das aproximações mencionadas anteriormente entre as artistas, a pesquisa tomou a liberdade de listar algumas das obras cujo conteúdo indaga suas autorias.

Aqui consta uma tentativa de pensar os encontros que confundem e questionam o espectador, podendo levar a considerar que estamos sujeitos a nos enganar com regras de identidade pré-estabelecidas e consequentemente sermos surpreendidos.

Figura 70: Leonora Carrington, *A Map of the Human Animal*, 1962, Watercolor, ink and pencil on paper, 17 x 14 1/3 inches (43.6 x 36.5 cm)



© 2019 Estate of Leonora Carrington / Artists Rights Society (ARS), New York

Na obra, *A map of the Human Animal*, 1962, Leonora Carrington faz uma aquarela bem incomum à maior parte da sua produção. Na imagem vemos uma espécie de complexo diagrama esotérico, que apresenta uma cartografia sobre seres humanos e animais, dividido ao centro. No centro há uma esfera azul, com círculos simetricamente sobrepostos ao seu redor parecendo com uma flor; contornando a folha existe um mapa astrológico, dividido em 12 partes (signos) com o símbolo dos planetas todos desenhados ao redor, que ao seu limite possui um tipo de serpente vermelha com pelos seguido outra cinza. Do lado superior direito um bode está sentado, do seu lado oposto vertical há uma ave semelhante a um cisne; para além deles de um lado existe um existe uma cobra amarela com a espada excalibur, e do outro um leão com algumas abelhas. No centro na parte de cima há o desenho de dois corpos humanos, asculino e feminino interseccionados formando outro corpo, uma nota o chama de andrógino; enquanto do lado oposto embaixo há também dois humanos, um masculino e outro feminino, de suas cabeças são um pássaro e um cão, equanto estão pmontados em um leopardo. Por final no final da imagem Leonora Carrington ainda acrescenta uma nota de observação: "Observe, antes de tirar conclusões precipitadas, que a palavra 'psicose' foi inventada como um salvador de ego para o psiquiatra confuso."

A imagem de Leonora Carrington parece reunir elementos de estudos alquímicos, astrológicos, e espirituais para representar uma conexão entre os animais e os humanos. A obra é muito semelhante ao que Hilma af Klint se dedicou em algumas séries, principalmente as que traz elementos da natureza e nas que trata de evolução.

O que podemos notar é que, embora vivessem realidades diferentes, quando ambas as artistas se apropriaram do vasto repertório místico acabaram encontrando soluções parecidas para dar sentido à existências invisíveis.

Figura 71: Djanira da Motta e Silva, *Vendedora de flores*, 1947. Óleo sobre tela, 100.5 x 65 cm.



Foto: Eduardo Ortega.

A obra *Vendedora de flores*, 1947, de Djanira, apresenta uma jovem gigante de vestido vermelho e pés descalços carregando um buquê com muitas flores. Ao fundo podemos ver uma cidade com prédios que parecem miniaturas dadas as proporções. A cena está cheia de pessoas e anjos que parecemos estimulados pelo movimento da jovem. Há ainda um cachorro com asas de anjo sentado no canto da tela .

A tela lembra muito a pintura *A Guardiã do Ovo*, 1947, de Leonora Carrington, mencionada no capítulo Vigília. Uma das probabilidades que atestam as semelhanças talvez sejam referenciais em comum, como as

pinturas de Hieronymus Bosch, que tem em comum a apresentação de personagens aglomerados em uma mesma imagem combinados a criaturas oníricas e muito movimento em cena. Mas a semelhanças entre as duas obras não termina aí, em ambas temos uma mulher protagonista, e em ambas elas se parecem com uma deusa que ao mesmo tempo assusto e agrada as pessoas comuns, ambas protagonistas ainda estão acompanhadas de seres alados, e também possuem alguma conexão forte com plantas (os cabelos da guardiã e o buquê da jovem de vermelho).

Portanto, podemos perceber que apesar dos diferentes interesses das suas carreiras artísticas, principalmente considerando seus assuntos, as artistas se encontram pela forma que podem representar a figuração feminina (o que também nota-se em outras telas).

Figura 72: Hilma af Klint, Grupo 10, Castidade Humana, 1915. Têmpera em óleo sobre tela, 46 x 30 cm.



Fonte: Hilma af Klint: A Biography, Voss, 2022

Na obra de Hilma af Klint, do Grupo 10, chamada *Castidade Humana*, 1915, vemos uma tela de fundo azul com um anjo. O fundo é um azul sólido com poucas marcações do pincel; ao centro existe um círculo de contorno dourado com o interior preto. O personagem do centro é um anjo feminino, sua cor é lilás e os cabelos loiros, parece ter duas duplas de asas; seu gesto é delicado, olha de perfil com uma expressão sutil de surpresa para o lado direito; suas mãos estão unidas entre os seios e carrega um coração dourado que emite da sua base raios verdes semelhantes a feixes de luz, sua posição é como estivesse de joelhos em uma oração; no fundo há ainda mais 3 feixes, que unidos ao do coração formam uma sutil cruz de quatro lados iguais. Se

abstrairmos um pouco, podemos notar que a composição do anjo, junto com algo que parece ser uma sobreposição de pares de asas uma dentro da outra, poderia ser muito bem uma insinuação do órgão sexual feminino.

Essa imagem divina lembra muito um conjunto de pinturas de Djanira que representa os anjos como mulheres. Ambas as artistas ressaltam a importância da fé em suas obras, com um repertório grande da religião cristã, ao mesmo tempo que não se submetiam às regras tradicionais da igreja.

Relevante reafirmar aqui que a forma como as três artistas representam o feminino parece ser o maior ponto de encontro entre as suas obras. Todas elas dão um lugar diferente para o corpo feminino na história da arte. Nas obras dessas artistas as mulheres não são objetos sexualizados, ou coadjuvantes, mas protagonistas, muitas vezes até seres espirituais, ricas em nuances de interpretações.

É possível que essa semelhança esteja muito relacionada a seus atos soberanos, pois todas elas presenciaram um mundo da arte muito masculinizado, com poucas mulheres artistas, e que quando eram representadas em uma tela estavam quase sempre subjugadas.

Por fim, o que podemos notar é que, embora as artistas jamais tivessem tido contato uma com a outra (principalmente pelas épocas mas também pela condição de exibição das obras no caso de Hilma af Klint), quando justapostas exibem qualidades e interesses semelhantes, e se associam principalmente pela apropriação de questões do onírico para dar vida a outras existências invisíveis.

5.3 ENIGMAS DAS SOBERANIAS

Além dos recortes destinados à aproximação mencionados anteriormente, é válido relembrar as histórias dos capítulos anteriores para considerarmos mais uma perspectiva de encontro das artistas: Como as artistas deram conta da dupla arte e vida? Como suas existências podem se relacionar se nunca se conheceram e nem se citam como influências uma da outra?

Djanira teve uma infância muito pobre, sem acesso a educação formal, só foi aprender sobre artes quando já estava com cerca de 30 anos de idade. Precisou enfrentar críticas um tanto quanto preconceituosas sobre a estética da sua pintura, sendo acusada de ingênua, primitiva e limitada. Além disso, precisou lidar com os problemas de um Brasil que era tomado pela ditadura, chegando a ser presa sob a acusação de ser suspeita de ser uma ameaça para o país.

Leonora Carrington viveu uma vida dissidente. Sua escolha sempre foi a de ser artista, mas o mundo em que nasceu tentava incessantemente lhe encaixar em outro lugar: mulher de família tradicional elitizada, mulher objeto, louca e rebelde.

Hilma af Klint viveu dedicada a um aprendizado sobre a unicidade espiritual do mundo, mas sujeita a lhe considerarem paranóica, lésbica ou farsante acabou decidindo levar uma vida reservada.

Com histórias particularmente bem diferentes, o encontro entre as artistas se dá na maneira como encaram suas obras, permitindo ver, entre condensações e desvios, os desafios e obstáculos experienciados durante a vida. Para isso, convém traçarmos um paralelo ao texto de Didi-Huberman que trata do artista soberano.

Djanira mesmo com as críticas ao seu estilo e seus temas, que divergiam muito do primeiro modernismo e se distanciava de influências européias, segue determinada até o fim da vida com sua proposta de pesquisa pictórica. Os propósitos da artista e a sua proposta estética são reafirmados em entrevista com José Roberto Teixeira Leite em 1962:

Creio que tudo possa ser pintado, o preconceito do tema, ou chamado assunto, pode ser prejudicial ao artista. O Brasil, meu geográfico, o povo no trabalho e nas festas, nas ruas e nos campos, nossos objetos cotidianos, a nossa imaginária erudita e popular, eis a linha mestra da minha vida, meu alento maior [...] O pouco que sou devo ao povo, não abandono minhas raízes populares como mulher e como artista. (apud PEDROSA, A.; RJEILLE, I.; MOURA, R. (Org.), 2019).

Leonora Carrington mesmo sujeita a constantes riscos não cederia jamais sua liberdade criativa a qualquer tipo de autoridade ou instituição do circuito das artes. Foram constantes as tentativas de definir a produção da

artista, encaixá-la em alguma caixa, assim como foram várias as tentativas de definir o que era cada uma da sua obra, o que significaria cada elemento, quem são os personagens e o que ela teria intencionado dizer. A resposta de Leonora Carrington era sempre uma defesa de que o espectador apenas deveria encarar sua obra, e apenas ela, e dali tirar seu próprio pensamento. Em conversa com historiadoras da arte, a artista declarou:

"A sua opinião é tão importante como a de qualquer pessoa", disse-me ele. Você tem o mesmo direito de dizer o que sente em relação a uma pintura que qualquer um. Os historiadores da arte ditam as leis - disse ela à distinta historiadora da arte Whitney Chadwick em frente a uma câmara de televisão - mas eu não sigo as leis. Quando Chadwick comentou que devia ser difícil para ele quando os historiadores da arte criticavam sua obra, Leonora respondeu, em um tom que era ao mesmo tempo engraçado e resolutamente sincero: "Não é difícil, porque eu ignoro o que eles dizem" (VOSS, 2022, n.p).

Hilma af Klint decide não tentar mais expor suas obras abstratas depois de não serem reconhecidas pelo público e pelas autoridades teosóficas, mas segue com suas abstrações até a suas últimas criações. Apesar de não ser uma declaração explícita da artista, um dos seus espíritos auxiliares lhe enviou um dos recamados mais importantes da trajetória de Hilma af Klint, sobre continuar produzindo apesar da incompreensão:

Não espere que os signos e símbolos que você elaborou com muito esforço sejam compreendidos pelos irmãos que você encontra, mas trabalhe bastante para o futuro. Esta saga vai ser uma grande bênção para seus próximos. Um dia vai se alegrar por não ter abandonado esta aventura [...]. As imagens devem se dissimular aos olhos do público antes de o tempo de aparecerem chegar. (PINHEIROS, 2019, p. 102)

Logo, nenhuma das três artistas cederam às pressões que poderiam apagar suas obras. Todas elas precisaram enfrentar sociedades machistas, as cobranças por uma estética da sua época, e ainda precisaram lutar até o fim de suas vidas contra as insistentes tentativas de etiquetagem das suas obras (que perdura até o dia de hoje) que limitam violentamente as possibilidades de leitura. Esse ato de não cederem seus processos criativos e suportarem a pressão social é correspondente ao que Didi-Huberman descreve sobre o processo de um artista soberano funâmbulo: "O próprio artista estaria, assim,

entre o quarto de criança (o ateliê), onde sua imagem continua soberana, e o mundo público (político) onde as realidades se impõe duramente sobre *sobre o fio*" (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 73).

Quando Didi-Huberman pensa o artista soberano, ele não está o colocando no sentido clássico romântico, e sim tentando levar ele para o caminho justamente oposto dessa figura genial e poderosa. O artista soberano é antes de tudo quem cria a imagem soberana:

Portanto, uma obra só seria soberana na medida em que se mostrasse vã, ou seja - longe de toda vaidade mundana, é claro - inútil em relação às estratégias de poder e inestimável em relação às economias mercantes (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 27)

Ou seja, a obra soberana é aquela que não pode ser apreendida pelo sistema, que recusa uma delimitação - e assim foram as obras das artistas, que pareciam ter consciência desse sentido até mesmo através das suas próprias falas.

Assim, quando aproximamos as artistas, percebemos mais facilmente que tanto Djanira, quanto Leonora Carrington e Hilma af Klint são definitivamente artistas soberanas, que sobre um o fio da corda bamba das pressões sociais e artísticas do seus (e outros) tempos, conseguiram persuadir em suas visões artísticas e atravessar o difícil caminho de se manterem fiéis a si mesmas. As artistas são rainhas dos seus sonhos, soberanas de reinos distantes, onde sonhos são territórios que às vezes nem elas mesmas compreendem. Suas obras como sonhos funcionam como mônadas "compartimento, um apartamento inteiramente coberto de linhas de inflexão variável" em que a clausura "dá ao mundo a possibilidade de recomeçar em cada mônada" (DELEUZE, 2012).

5.4 MOEBIUS

A história da arte como sonho permite colocar numa mesma bolsa narrativa a história de diferentes artistas sem a necessidade de inserção de rótulos. Recortando a produção das artistas em três momentos (vigília, pesadelo e premonição), vamos distinguindo suas biografias, descobrindo

quais seus interesses artísticos, como os problemas que enfrentaram aparecem em suas obras e ainda como suas produções reverberam no contemporâneo. A partir dessa narrativa podemos elaborar novos problemas para as imagens, interseccionando aproximações e afastamentos, acompanhados por textos teóricos e literários, além de obras de outros artistas como forma de complementar uma ideia ou dar margem para outras possibilidades.

Foi graças a essa história da arte dos sonhos que a pesquisa encontrou formas relacionar as três artistas que parecem à primeira vista muito diferentes - artistas que viveram em países diferentes, que nunca se conheceram, com pesquisas diferentes, com obras que não dividiram nem uma mesma exposição coletiva, e que a princípio não haviam sido colocadas em justaposição nem em outros textos - mas que dentro da proposição em conjunto com os conceitos escolhidos revelaram novos nuances que enriquecem as histórias e obras de cada uma.

Esse breve trecho de uma possível história da arte que une as obras em narrativas de uma grande bolsa dos sonhos acaba abrindo questões para pensarmos as artistas quase que de um modo exponencial. Segue então uma lista de apenas alguns dos problemas que a pesquisa encontrou e deixa em aberto: Djanira e Hilma af Klint x artistas concretistas; A representação não binária do corpo e da sexualidade humana a partir das imagens produzidas por Hilma af Klint e Leonora Carrington; Djanira e os autorretratos não explícitos; Política e espiritualidade em Leonora Carrington; O abstrato como ferramenta codificada para a representação do amor em Hilma af Klint; Hilma af Klint e as pinturas de Clarice Lispector. Estas questões encontradas durante a presente pesquisa e aqui listadas, às vezes até aparecem nos capítulos anteriores mas apenas como uma reflexão introdutória, visto que são problemas densos, fragmentos das novas possibilidades de investigação.

A potência de uma imagem do sonho tomada como obra a coloca como um dispositivo disparador de novas críticas e questões para a sociedade que a encara. Em um mundo que parece esgotar as alternativas de sobrevivência

humana, as obras das artistas fornecem repertórios diferentes para outras possibilidades, pensamentos singulares que alimentam novas referências.

A pesquisa encontrou aproximações entre as artistas e problematizações para pensarmos nosso mundo contemporâneo, mas também abriu muitas outras perguntas. Pensar a história da arte dos sonhos, funcionou como uma fita de Moebius: sem fim e sempre dando a ver um outro lado.

REFERÊNCIAS

ADAMS, DAVID. *The Esoteric Botany of Hilma af Klint*. Nova York: Lightforms Art Center, 2020. Disponível em: <https://www.lightformsartcenter.com/david-hilma-lecture>. Acesso em 26 junho 2023.

AKIER, Mary. *Djanira volta a expor*. In: PEDROSA, A.; RJEILLE, I.; MOURA, R. (Org.). *Djanira: a memória de seu povo*. São Paulo: MASP, 2019.

ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Edição da Casa do Estudante do Brasil, 1942.

ARCQ, Tere; MARTÍN, Carlos. *Leonora Carrington: Revelación*. Madrid: Fundación MAPFRE; ARKEN Museum of Modern Art, 2023.

ASSIS, Tatiane de. *A reconquista dos orixás*. São Paulo: Piauí, 2022. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/reconquista-dos-orixas/>. Acesso em: 23 maio 2023.

BENJAMIN, Walter. *A doutrina das semelhanças*. In: Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORGES, Jorge Luis. *Enquêtes, 1937-1952: (Otras inquisiciones)*. Paris: Gallimard, 1957.

BORGES, Jorge Luis. *Jorge Luis Borges: Obras Completas, volume 2*. São Paulo: Globo, 2000.

BOTELHO, Shannon. *Lembrar para não esquecer: Arte e Política no Salão Preto e Branco (1954)*. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 247-259, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI:

<https://doi.org/10.37235/ae.n40.17>. Disponível em:
<<https://revistas.ufjf.br/index.php/ae/article/view/3321-9415/21631>>.

BRODSKAYA, Nathalia. *Naive Art*. Nova Iorque: Grange Books, 2007.

BRUNTON, Ruby. *Leonora*. In: Search of the Surreal at the Leonora Carrington Museum. New York: Literary Hub, 2019.

CABAÑAS, Kaira M. *O rosto da pintura*. In: PEDROSA, A.; RJEILLE, I.; MOURA, R. (Org.). *Djanira: a memória de seu povo*. São Paulo: MASP, 2019.

CAMAROTTI, Gerson. *A arte nos corredores do poder*. Rio de Janeiro: O Globo, 2005. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/388157/noticia.htm?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 23 de maio de 2023.

CARRINGTON, Leonora. *Lá embaixo*. São Paulo: 100/Cabeças, 2021.

CARRINGTON, Leonora. *The complete stories of Leonora Carrington*. St. Louis: Dorothy a publishing project, 2017.

CARRINGTON, Leonora. *The milk of dreams*. Nova York: New York Review of Books, 2013.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. São Paulo: Moderna, 2010.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 2004.

DE JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Editora Ática: São Paulo, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobre o fio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

FEMALE HUMAN ANIMAL. Direção: Josh Appignanesi. Reino Unido, 2018. Digital.

FREUD, Sigmund. Freud (1900) - Obras completas volume 4: A interpretação dos sonhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

FREUD, Sigmund. *Freud - O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffmann*. Belo horizonte: Autêntica, 2020.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOMEZ, Frida. “*Lepidóptera*”, el grito de Leonora Carrington por la matanza de 1968 que la orilló a dejar México. México: SDP Noticias, 2018. Disponível em: <https://www.sdpnoticias.com/columnas/lepidoptera-carrington-matanza-leonora-grito.html>. Acesso em: 11 jun. 2022.

HERKENHOFF, Paulo. *A arte e seus materiais*; Salão Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985.

INTERLENGHI, Luiza. *Mulher na janela*. In: PEDROSA, A.; RJEILLE, I.; MOURA, R. (Org.). *Djanira: a memória de seu povo*. São Paulo: MASP, 2019.

JÚNIOR, Geisel. *História de Djanira*: Brasileira de Avaré. São Paulo: Editora Arcádia, 2000.

LAPOUJADE, David. *As Existências Mínimas*. São Paulo: N-1, 2017.

LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa ficção*. São Paulo: N-1, 2021.

LEONORA CARRINGTON AND THE HOUSE OF FEAR. Direção: Kim Evans. Reino Unido: BBC, 1992. Digital.

LEVY, Mark. *Technicians of ecstasy*: Shamanism and the modern artist. Oakland: Bramble Books, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOS ARTISTAS POR SÍ MISMOS: LEONORA CARRINGTON. Direção: Alfredo Robert. México: ILCE. Digital.

MACMASTERS, Merry. *Leonora Carrington and Sculpture*. In: *Voices of Mexico*. México: Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2021.

MARTIN, Kathleen. *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. [S.l.]: Taschen, 2010.

MOORHEAD, Joanna. *The Surreal Life of Leonora Carrington*. Madrid: Titivillus, 2017.

MORAIS, Frederico. *Djanira e a crítica de arte*. In: PEDROSA, A.; RJEILLE, I.; MOURA, R. (Org.). *Djanira: a memória de seu povo*. São Paulo: MASP, 2019.

MORATELLI, Valmir. *O que Janja fará com quadro 'Orixás', danificado na gestão Bolsonaro*. São Paulo: Veja, 2023. Disponível em:

<https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/o-que-janja-fara-com-quadro-orixas-danificado-na-gestao-bolsonaro/>. Acesso em: 23 maio 2023.

MORTIMER, Rebecca. *Mujeres Conciencia* (Women's Awareness): Leonora Carrington's Agit-Prop by Catriona Meara and Jonathan P. Eburne [artigo]. Manchester: Manchester University Press, 2019. Disponível em: <https://manchesteruniversitypress.co.uk/blog/2019/07/11/mujeres-conciencia-womens-awareness-leonora-carringtons-agit-prop-by-catriona-meara-and-jonathan-p-eburne/>. Acesso em: 23 jun. 2023.

MOTTA E SILVA, Djanira. *Entrevista*. In: FERREIRA, G.; HERKENHOFF, P. A arte e seus materiais; Salão Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954 [livro]. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985.

MOTTA E SILVA, Djanira. *Revista Chuvisco* N. 40. Rio de Janeiro: Editora Chuvisco, 1961

MOURA, Rodrigo. *Djanira: A memória de seu povo*. In: PEDROSA, A.; RJEILLE, I.; MOURA, R. (Org.). *Djanira: a memória de seu povo*. São Paulo: MASP, 2019.

NACLÉRIO FORTE, G. *Djanira da Motta e Silva: modernista de cenas e costumes brasileiros*. *Revista Novos Rumos*, [S. l.], v. 54, n. 1, 2017. DOI: 10.36311/0102-5864. 2017. v54n1. 09. p124. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/8523>. Acesso em: 22 jun. 2023.

ORGAMBIDES, Fernando. *Leonora Carrington: "No me arrepiento de mi vida"*. Espanha: El País, 1993. Disponível em: https://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084001_850215.html. Acesso em: 11 jun. 2023.

PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; MOURA, Rodrigo (Org.). *Djanira: a memória de seu povo*. São Paulo: MASP, 2019.

PEDROSA, Mário. *Djanira*. In: ARANTES, Otilia. *Acadêmicos e modernos 3*. São Paulo: Edusp, 1988.

PEDROSA, Mário. *Djanira*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PINHEIRO, Luciana. *A vida de Hilma af Klint: as cores da alma*. São Paulo: Editora Ground; Editora Oka, 2019.

PONIATOWSKA, Elena. *Leonora*. Barcelona: Planeta, 2011.

SALGADO, Marcos Rogério. *Notas sobre o texto*. In: CARRINGTON, Leonora. *Lá embaixo*. São Paulo: 100/ Cabeças, 2021.

TEODORO, Plínio. *Quadro Orixás, retirado a mando de Michelle Bolsonaro e danificado com caneta, voltará ao Planalto*. São Paulo: Revista Fórum, 2023. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/politica/2023/1/4/quadro-orixas-retirado-mando-d-e-michelle-bolsonaro-danificado-com-caneta-voltara-ao-planalto-129646.html/>. Acesso em: 23 maio 2023.

TRÓCOLI, Isabel Garcia. *Leonora Carrington: “The Magical World of the Mayans” (1963/64)*. Espanha: El Temps de les Arts, 2021. Disponível em: <https://tempsarts.cat/arts-visuals/leonora-carrington-the-magical-world-of-the-mayans-1963-64/>. Acesso em: 23 jun. 2023.

VALENTE, Rubens. *O exílio dos orixás*. São Paulo: Piauí, 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-exilio-dos-orixas/>. Acesso em: 23 maio 2023.

VOSS, Julia. *Hilma af Klint: a biography*. Chicago: University of Chicago Press, 2022.

