

Um ensaio sobre as relações de semelhança a partir de uma artista surrealista, Leonora Carrington

JULIANA PORTILHO*

Resumo: O objetivo principal deste trabalho será estabelecer um recorte da vida e da obra de Leonora Carrington, uma artista surrealista, enfatizando algumas características da sua arte – negligenciada por algum tempo e exaltada em outro, por motivos questionáveis – para discutir uma questão vinculada a como pensamos e sentimos a nossa relação com os objetos. A noção que temos de forma (e de *informe*) está vinculada às relações de semelhança e não-semelhança pelas quais somos submetidos através da organização social, que fornece a maneira como nos reconhecemos no mundo, inclusive, como a forma do corpo da mulher é reconhecida. Nesse sentido, a obra e a vida de Leonora transgridem os acordos pré-estabelecidos e fornecem elementos para as discussões estéticas.

Palavras-chave: Leonora Carrington; Forma; Informe; Semelhança.

An essay on the relations of resemblance from Leonora Carrington, a surrealist artist

Abstract: The main objective of this work will be to establish a clipping of the life and work of Leonora Carrington, a surrealist artist, emphasizing some characteristics of her art - neglected for some time and exalted in another, for questionable reasons - to discuss an issue related to how we think and we feel our relationship with objects. The notion that we have of form (and *inform*) is linked to the relations of resemblance and non-resemblance by which we are subjected through social organization, which provide the way in which we recognize ourselves in the world, including the form of the woman's body is recognized. In this sense, Leonora's work and life break the pre-established agreements and provide elements for aesthetic discussions.

Key words: Leonora Carrington; Form; Inform; Resemblance.



* **JULIANA PORTILHO** é Psicóloga, Psicanalista e Professora. Mestre e Doutora em Filosofia (FFLCH-USP) e Pós-doutoranda em Psicologia Clínica (IP-USP).

Introdução

Após uma pesquisa de aproximadamente seis anos no universo surrealista um encontro ocorreu: uma mulher apareceu e não mais no lugar habitual de musa surrealista, mas como a artista que poderia fornecer um outro olhar para o movimento e para algumas investigações estéticas.

Leonora Carrington (1917-2011) foi uma pintora, escultora e escritora que nasceu no Reino Unido, viveu na França e estabeleceu a sua carreira até o final da vida no México. Foi conhecida por parte das pessoas como a amante de Max Ernest, ou como uma das musas surrealistas. Mas a sua história transcende os encontros fortuitos e de muita inspiração surrealista e se expressa na especificidade da sua arte.

Este artigo possui como objetivo fazer um breve recorte da obra da artista, atrelado a alguns ensaios estéticos. A partir disso, propõe-se dois objetivos: exaltar algumas características da arte de Leonora – negligenciada por algum tempo e exaltada em outro, por motivos questionáveis – e ensaiar a noção de forma e *informe* vinculada às relações de semelhança e não-semelhança pelas quais somos submetidos na organização social, inclusive sobre o reconhecimento da forma do corpo da mulher.

Leonora era proveniente de uma família rica e foi criada para ser uma mulher da sociedade burguesa, no entanto, desde o início da sua juventude transgrediu todas as expectativas, fato que a fez abdicar da educação formal, foi expulsa de duas escolas católicas, e do destino que estava pré-determinado para ela. A consequência dessa renúncia foi o afastamento definitivamente da família, um episódio importante da sua trajetória

que culmina com o início da sua relação com Ernest, aos 20 anos de idade.

Os dois estiveram juntos entre os anos de 1937 e 1940, inclusive em Paris, fato que fez com que a artista tivesse um contato próximo com o núcleo fundador do surrealismo. Pelo motivo da guerra, e da prisão de Ernest num campo de concentração nazista, Leonora foge para a Espanha onde passa um período internada em um hospital psiquiátrico. As consequências desse período a levaram até o México, em 1942, onde ela permaneceu até a sua morte, em 2011, e onde produziu a maior parte da sua obra literária e plástica, que seria ocultada para a maior parte do mundo.

Podemos interpretar o não reconhecimento, ou não aparecimento, de Leonora no meio artístico por alguns motivos: os mesmos que fizeram com que a obra de Frida Kahlo, por exemplo, ficasse nas sombras das de Diego Rivera; a dificuldade da aceitação de uma mulher surrealista por parte dos surrealistas homens, que exaltavam a mulher no lugar de musa ou como a imagem de um enigma (mistério) a ser explorado¹, ambos lugares da idealidade masculina; a pouca iniciativa da artista em promover a sua carreira, diferente de Frida, por exemplo. Ao que tudo indica, os três motivos devem ser levados em conta. No entanto, o que este artigo objetiva é explorar com maior ênfase o quanto as obras de Leonora nos fornecem elementos específicos para pensarmos alguns problemas estéticos e, dessa forma, prestar uma homenagem ao seu trabalho.

¹ Ver figura 3, 4 e 5.

O problema estético

O problema estético proposto é o seguinte: a relação do sujeito com o objeto, especificamente com o objeto arte, na grande maioria das explorações estéticas deixa submetido o objeto a interpretação do sujeito que o faz a partir dos seus recursos simbólicos ou das suas possibilidades no campo da linguagem. A consequência dessa lógica é excluir a realidade dialética que existe entre sujeito e objeto e tornar o objeto um mero recurso interpretativo do sujeito, o que submete a arte à lógica humana e às formas de reconhecimento pelas quais o humano se estabelece no mundo, através de diferentes formas, conforme as mudanças e os interesses sociais se restabelecem na história.

Leonora Carrington auxiliará neste problema e traçará outro caminho possível para a relação sujeito-objeto, através de duas vias que serão exploradas: uma entrevista fornecida em 2007, quando ela tinha 90 anos, e através de algumas de duas de suas manifestações artísticas. Esses recursos auxiliarão neste trabalho na medida em que questionam a interpretação subjetiva do objeto arte e exaltam a importância de uma “autonomia” para as imagens ou para o objeto. Esse argumento intelectual, explícito no recorte da entrevista que será analisada, tem recorrência nas manifestações artísticas de Leonora que questionam a forma do corpo da mulher.

Joanna Moorhead, jornalista britânica, descobriu, no ano de 2005, que tinha um parentesco com Leonora, era sua prima, fato que a fez ir ao México entrevistar a artista e explorar a sua estória, rendendo a publicação do livro *The Surreal Life of*

Leonora Carrington, em 2017. No ano de 2007 Moorhead entrevista a artista e traz pontos interessantes sobre as suas hipóteses estéticas.

Ao perguntar sobre a criação artística de Leonora, e a uma possível hereditariedade como influente do processo criativo, a artista surrealista disse a seguinte frase: “Você está tentando intelectualizar alguma coisa desesperadamente e você está perdendo o seu tempo, esse não é o jeito de entender, fazendo uma espécie de mini lógica. Você nunca entenderá através desse caminho” (Moorhead, 2007).

A partir dessa resposta, Leonora elabora algo sobre a sua teoria estética durante a entrevista: “Podemos entender pelo nosso próprio sentir sobre as coisas”. “... [se trata] de um mundo visual. Você quer transformar a coisa numa espécie de jogo intelectual, não é. Um mundo visual é algo totalmente diferente” (Moorhead, 2007).

Em seguida ela diz que o mundo visual tem relação com o que vemos como espaço, o que muda o tempo todo. E continua: “Um jeito de encarar é [, por exemplo,] como eu sei caminhar até esta cama e ao redor dela sem esbarrar nela, isso é um conceito”. “Eu estou me movendo no espaço, ou eu posso ter o conceito [jeito de encarar] sobre isso [a cama] e encarar o objeto no espaço” (Moorhead, 2017).

Leonora explicitou na entrevista um problema estético clássico: a relação entre sujeito e objeto desde uma única perspectiva, que é a do sujeito. No entanto, é possível explorar ainda mais essa ideia a partir de algumas de suas obras, como no caso da figura abaixo.

Figura 1 - Criação dos Pássaros.



Fonte: Carrington, L. *Creation of the Birds*, 1956.

A nossa relação com as coisas está submetida à compreensão que temos sobre a necessidade de entendê-las, numa lógica de predomínio cartesiano – penso e por isso existo – que não submete apenas o indivíduo à razão, mas cria os objetos conforme o entendimento racional que temos sobre deles, atribuindo-lhes forma e toda uma espécie de interpretação – penso e logo as coisas passam a existir.

Entretanto, o que pode ficar prejudicado nessa leitura cartesiana? Leonora parece ter ficado incomodada quando a jornalista tenta investigar alguma explicação para a sua criação, atribuindo uma espécie de juízo lógico-intelectual para a existência dos objetos. A artista, em contrapartida, exalta uma autonomia para a imagem, que ela chama de “mundo visual”, ou para a existência dos

objetos que estão no espaço, independente do olhar que atribuímos a ele: há algo do objeto que olha o sujeito e vice-versa². Devido a este motivo que Leonora fala na entrevista sobre a existência do “objeto cama” no espaço, para além da compreensão que podemos dar para a cama. Nessa perspectiva, a artista explica que fazia com que o sujeito não esbarrasse na cama não é o entendimento sobre o objeto, mas a compressão sobre a existência da cama enquanto um objeto por ele mesmo, o qual está em diferentes lugares no espaço conforme o sujeito se relacione com ele e vice-versa.

É muito sutil a diferença entre encarar o objeto em relação com o sujeito e encarar a relação sujeito-objeto através de uma

² Essa ideia é explorada pelo historiador de arte George Didi-Huberman no seu livro “O que vemos, o que nos olha”, 2010.

perspectiva dialética, este é um exercício que Leonora nos ajuda a praticar.

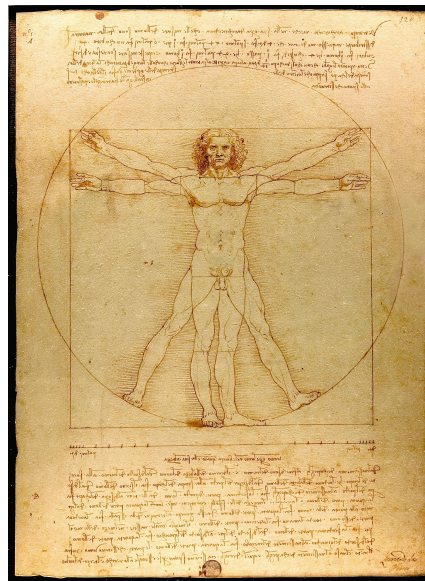
Na sua obra de 1956, “Criação dos pássaros”, ela representa a dialética que há entre sujeito e objeto no processo criativo. Ao mesmo tempo em que o sujeito cria objetos, os objetos estão no sujeito e por isso o constituem. Há uma interdependência que transcende a ordem da razão sobre as coisas e que faz com que as coisas (que são mutáveis no espaço) participem da criação subjetiva.

A partir disso é possível marcar três pressupostos referentes à relação do sujeito com o objeto: primeiro: a relação é dialética (as representações subjetivas estão vinculadas também à atualização histórica-espacial da representação dos

objetos); segundo: o objeto pode ser manipulado para sensibilizações e/ou percepções específicas, conforme a lógica (interesse) que lhe for atribuída e terceiro: o objeto enquanto uma das possibilidades de conhecimento do mundo sensível é suposto através de uma noção consensual de forma, que fornece tanto ao objeto como ao próprio sujeito um ideal de reconhecimento (de semelhança e de não-semelhança).

Desses três pressupostos levantados torna-se possível encarmos uma possível relação entre tudo isso e a forma como o corpo do homem foi representada durante o tempo e, conseqüentemente, como o corpo da mulher foi reconhecido.

Figura 2 - A imagem do homem semelhante.



Fonte: Da Vinci, L. Homem Vitruviano, 1490.

O Homem Vitruviano é a imagem semelhante. A forma do corpo do homem é representada como o paradigma da forma humana ideal. Essa forma é acordada num coletivo e desse acordo surgem as relações de semelhança e de não-semelhança. A vista disso, se a imagem do corpo do

homem é o paradigma da imagem semelhante, o corpo da mulher estaria em qual lugar de identificação?

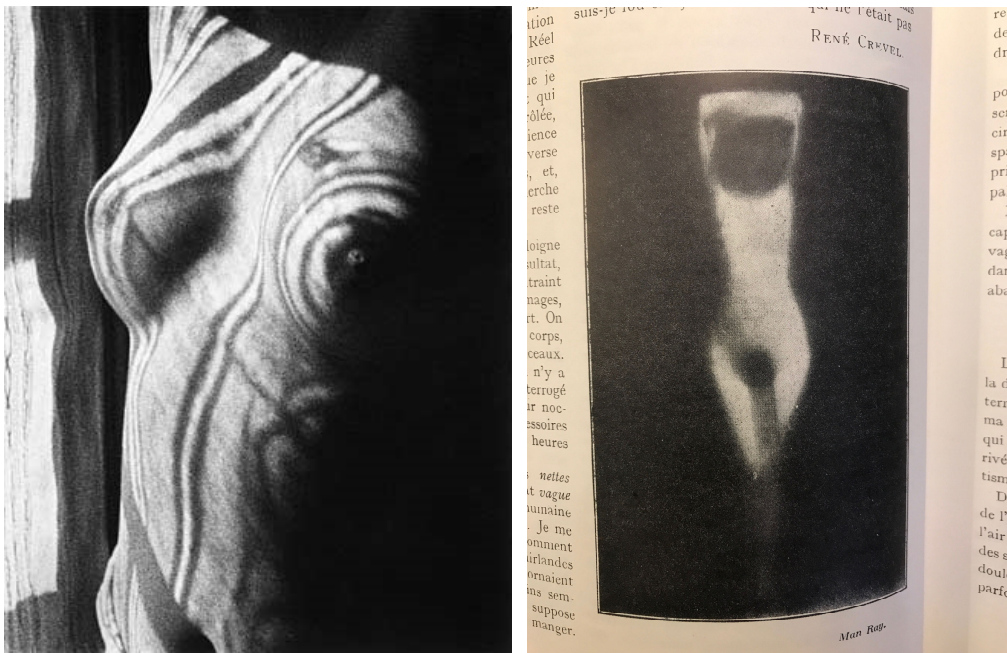
Os artistas surrealistas homens exploraram a imagem do corpo da mulher inúmeras vezes principalmente no lugar de mistério a ser desvendado ou

no lugar de imagem *informe*, conceito que foi explorado por George Bataille³ e fornece elementos interessantes para compreendermos a relação que existe entre forma-*informe* e entre semelhança e não-semelhança. É o caso do que aparece na figura 3 e 4. Nos dois casos trata-se de formas do corpo da mulher que surgem no meio do texto da revista surrealista (escrita e ilustrada por

homens) para mostrar aquilo que é “estranho”, o *informe* naquele espaço de criação masculino.

No caso da figura 5, o corpo da mulher aparece no lugar idealizado, “impossível” de ser captado e representado pelo olhar masculino, uma outra manifestação da forma que não possui semelhança: o *informe*.

Figura 3 e 4. Fotografias de Man Ray.

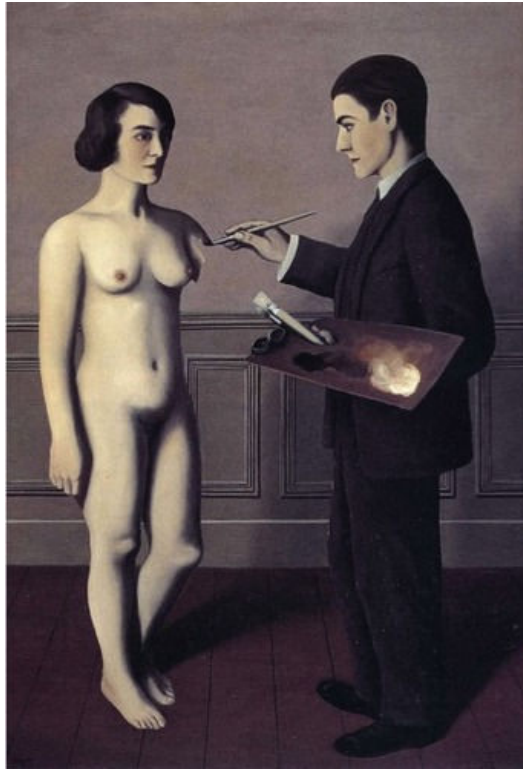


Fonte: Revista RÉVOLUTION SURREALITE, 1925.

³ O *informe* foi testado por Bataille nas mais diversas formas, sobretudo através da Revista *Documents*, entre 1929 e 1930, onde o peso das palavras ganhou contorno de imagens estranhas.

E onde o corpo da mulher serviu inúmeras vezes como paradigma, sobretudo para os parceiros surrealistas que utilizavam de novas imagens a partir da noção de *informe*.

Figura 5 – A figura do corpo da mulher como impossível.



Fonte: Magritte, Attempting the Impossible, 1928.

A noção de *informe* – explorada pelos surrealistas, pela psicanálise e pela filosofia, parte do seguinte pressuposto: a percepção que o sujeito investe nos objetos está submetida à uma noção de forma pré-estabelecida que cria um ideal de referência (presença) e de semelhança para como o sujeito percebe o mundo e a ele próprio. No entanto, há algo que sempre irá escapar a esse ideal de presença, o *informe*. O conceito pode ser pensado como a forma que transgride o reconhecimento que tínhamos sobre a forma que era acordada no coletivo, inclusive, sobre o próprio acordo em relação a forma humana em sua idealidade.

Esse acordo social em relação a forma fornece a ideia que temos de semelhança, que acaba sendo uma salvação da aparência para continuarmos exercendo os mesmos combinados sociais que já existiam e, conseqüentemente, para criar

relações de não-semelhança. Isso significa que há também aquela semelhança que surge porque algo que não é semelhante se apresenta. É nesse ponto que está a ideia de *informe*.

Para compreendermos melhor essa perspectiva dialética teremos que retornar à maneira habitual como pensamos a forma a partir de um referencial comum, ou seja, como reconhecemos os objetos a partir de acordos de compreensão coletiva. Por exemplo: existe um consenso sobre a forma do planeta, da água, ou mesmo com a forma de uma música. Esses acordos relacionados à forma explicitam o quanto ela pode ter como referencial o concreto e/ou o abstrato, o que está em jogo não é necessariamente os contornos sensíveis ou característica de símbolo que a forma estabelece na realidade, mas o ideal de presença que um objeto tem no mundo a partir da percepção subjetiva

até o acordo num determinado coletivo. Em outras palavras: precisamos criar acordos, não necessariamente conscientes, sobre como reconhecemos as formas dos objetos e como tornamos cada uma delas semelhante, ou não.

O reconhecimento do corpo do homem como a forma semelhante pela qual estamos submetidos – onde o “Homem Vitruviano” é o paradigma – e o corpo da mulher como o *informe* (mistério), ou a forma não-semelhante em relação a forma do corpo do homem – que os surrealistas exploraram inúmeras vezes através das imagens do corpo da mulher – evidenciam como nós nos organizamos

em sociedade e como a mulher transgride esses acordos, tanto em relação ao ideal pelo qual o seu corpo foi representado, como em relação ao que a sua arte pode explorar a partir de diferentes percepções que não estão em consenso em um universo de predomínio de interpretações masculinas.

A obra e a vida de Leonora Carrington auxiliam nessas questões e fazem com que a prática dialética entre sujeito-objeto possa ser praticada. É o caso do que acontece na figura a seguir, que transgride a representação surrealista do minotauro.

Figura 6 – A filha do Minotauro de Leonora.



Fonte: Carrington, L. *And then We Saw the Daughter of the Minotaur*, 1953.

É conhecido o quanto a imagem do minotauro foi importante para os surrealistas, que a exploraram através de poesias, pinturas e esculturas. Além dos diversos trabalhos que representaram o ser mítico. A revista *Minotaure* (1933-

1939) publicada por Albert Skira, foi uma das mais importantes e de maior duração do movimento e teve a sua capa, a figura do minotauro, representada por diversos artistas, como: Salvador Dáli, Andre Masson, Pablo Picasso, René

Magritte, Diego Rivera, Matisse, Miró, Duchamp, entre outros.

O ser mítico assumiu para os surrealistas uma possibilidade de reconciliar o homem à natureza, e isso porque se considerava que a percepção estava cada vez mais submetida à interesses específicos que atrapalhavam a imaginação e, conseqüentemente, às possibilidades criativas, tanto na realidade como na imaginação. Nesse sentido, o minotauro, que é metade homem e metade animal, representou uma possibilidade para a imaginação através da relação entre o corpo do homem e do ser animal macho, geralmente representado pelos músculos do corpo e/ou pelo semblante agressivo.⁴ Essa ideia é interessante na medida em que um dos maiores pleiteios surrealistas, à imaginação, torna-se possível a partir da reconciliação do homem com a natureza, desde a figura idealizada do corpo masculino, assim como representou Da Vinci.

A obra de Leonora traz um outro olhar possível. Existe algo de revelador no encontro de crianças com seres fantásticos e com a “filha no minotauro”. O ser é retratado não mais a partir da forma idealizada do corpo viril masculino; há uma dialética entre forma e *informe*. O minotauro é representado através de sua filha, um ser delicado – mãos, pés e olhar pequenos e de aparência frágil – que está em relação com crianças, seres fantásticos, animais, bolas de cristal...

A forma criada por Leonora existe porque a figura do minotauro, representada inúmeras vezes pelos surrealistas homens, já existia como uma

imagem semelhante, de referência mítica no percurso histórico, onde o homem ou o animal são figuras fortes, agressivas que lutam para desvendar ou sobreviver no labirinto. É nesse sentido que a artista surrealista criou um outro olhar possível, onde a forma-*informe* criada fornece uma outra relação de semelhança, a partir de imagens não-semelhantes, promovendo uma experiência estética.

Outro elemento da obra é importante para essa experiência: a sensação que as nuvens oferecem. Elas criam um ambiente mítico onde nós (expectadores) estamos envolvidos junto às imagens estranhas representadas no quadro. O *informe* está presente tanto nos diferentes seres que olhamos, como no ambiente que as nuvens fazem com que sintamos que participarmos. Algo nos toca (olha): o não-semelhante. Ele (ou ela) cria possibilidades para a experiência para além dos acordos que foram pré-estabelecidos por aqueles que representaram o semelhante durante a história.

Considerações finais

Este trabalho procurou explorar um problema advindo da relação entre sujeito e objeto, que é o quanto a nossa percepção está habituada às compreensões a partir de formas pré-estabelecidas, conseqüentemente, geram as relações de semelhança e não-semelhança pelas quais somos submetidos. Se entendermos que a lógica interpretativa (um dos recursos simbólicos que temos a nosso dispor) esteve sempre atrelada a percepção masculina sobre o mundo, então podemos pensar que a mulher e a sua percepção ficaram submetidas ao lugar

e objetos enigmáticos, que podem representar os segredos da vida e da morte (o qual o corpo da mulher é o único capaz de revelar), novamente o lugar idealizado que o corpo feminino representa.

⁴ Talvez a única exceção seja a capa que Salvador Dalí produziu para a edição da revista *Minotaure* de 1936, n.8. De qualquer maneira, a cabeça do minotauro juntasse ao corpo feminino que é composto por uma grande gaveta

de não-semelhança, ou mesmo de *informe*.

Leonora Carrington exaltou a autonomia para a imagem, que ela chamou de “mundo visual”. Isso significa retirar a lógica interpretativa comum (a forma a partir dos consensos pré-determinados) como o único campo possível da experiência estética, inclusive da experiência estética promovida pelos surrealistas homens.

Além disso, a sua vida transgrediu as formas pelas quais ela seria reconhecida em um lugar de semelhante (mulheres da sociedade burguesa, mãe, amante de Ernest, musa...). Ao transgredir na vida ela criou imagens transgressoras que nos olham e que permitem que ainda novas relações de semelhança e não-semelhança possam existir. Ela produziu dialética dando autonomia às imagens.

Assim, procurou-se neste trabalho desenvolver a ideia de que a relação de não-semelhança precisa da semelhança para atuar, como no caso de Leonora que mesmo tendo o universo surrealista ao seu dispor produziu outras formas e ainda novas possibilidades de experiência com o objeto.

Nesse ponto é possível pensar que o corpo da mulher aparece como a forma estranha, *informe*, em relação a forma como idealidade. Porque é intrusiva é negada. É uma forma que tem características materiais diferentes, consideradas muitas vezes até mesmo opostas, e que não podem ser assimiladas dialeticamente porque romperiam com os acordos sociais necessários para as relações de semelhança. Leonora rompeu essa lógica.

Para concluir, a obra e a vida de Leonora Carrington transgridem as relações de semelhança pelas quais fomos submetidos. Espera-se que este trabalho tenha cumprido o objetivo de prestar a artista surrealista a homenagem merecida e abrir caminhos para novas explorações.

Referências

CARRINGTON, L. *And then We Saw the Daughter of the Minotaur*. 1953.

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/393384>. Acesso em: 26 de abr. 2022.

_____. *Creation of the Birds*. 1956. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/remedios-varo/creation-of-the-birds>. Acesso em 26 de abril de 2022.

DA VINCI, L. **Homem Vitruviano**. 1490. Disponível em: <https://mymodernmet.com/leonardo-da-vinci-vitruvian-man/>. Acesso em 26 abr. 2022.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

MAGRITTE, R. *Attempting the Impossible*. 1928. Disponível em: https://www.reddit.com/r/museum/comments/2dj2w3/rene_magritte_attempting_the_impossible_1928/. Acesso em: 26 de abr. 2022.

MOORHEAD, J. **Leonora Carrington: uma vida surrealista**. Tradução Vidal, Laura. Madri: Turner, 2017.

_____. *The Guardian Interview*. 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lqXePrSElR0>. Acesso em 26 abr. 2022.

RAY, M. **Fotos de Man Ray**. In: Revista RÉVOLUTION SURREALITE, 1925, vol.2.

Recebido em 2022-03-04
Publicado em 2022-06-01