

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ – UNIOESTE CAMPUS  
MARECHAL CÂNDIDO RONDON. CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS,  
EDUCAÇÃO E LETRAS – CCHEL. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
HISTÓRIA – PPGH**

**GIULIA BEATRIZ SCHOSSLER PLASSMANN**

**TINTA E PERSPECTIVA.  
O EXÍLIO E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA DE REMEDIOS VARO  
(1940-1963)**

**Marechal Cândido Rondon**

**2024**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ CAMPUS DE MARECHAL  
CÂNDIDO RONDON PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM  
HISTÓRIA - PPGH**

**GIULIA BEATRIZ SCHOSSLER PLASSMANN**

**TINTA E PERSPECTIVA.**

**O EXÍLIO E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA DE REMEDIOS VARO  
(1940-1963)**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação Strictu Sensu História, Poder e Práticas Sociais da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Campus de Marechal Cândido Rondon, Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras, na Linha de Pesquisa Estado e Poder, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Ângela Meirelles de Oliveira.

**Marechal Cândido Rondon**

**2024**

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Schossler Plassmann, Giulia Beatriz  
TINTA E PERSPECTIVA. O EXÍLIO E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER  
NA OBRA DE REMEDIOS VARO (1940-1963) / Giulia Beatriz  
Schossler Plassmann; orientadora Ângela Meirelles de  
Oliveira.. -- Marechal Cândido Rondon, 2024.  
128 p.

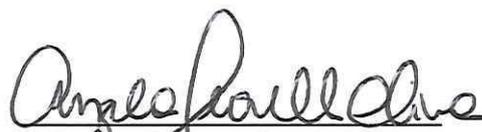
Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Marechal  
Cândido Rondon) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná,  
Centro de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em  
História, 2024.

1. História da arte. 2. Remedios Varo. 3. Exílio. 4.  
Mulher. I. Meirelles de Oliveira., Ângela , orient. II.  
Título.

### Programa de Pós-Graduação em História

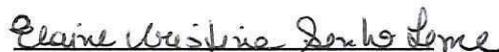
ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE **GIULIA BEATRIZ SCHOSSLER PLASSMANN**, ALUNO(A) DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE, E DE ACORDO COM A RESOLUÇÃO DO PROGRAMA E O REGIMENTO GERAL DA UNIOESTE.

Ao(s) 28 dia(s) do mês de maio de 2024 às 14h00min, no(a) sala 03 -prédio das Pós de História e Geografia, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação do(a) candidato(a) **Giulia Beatriz Schossler Plassmann**, aluno(a) do Programa de Pós-Graduação em História - nível de Mestrado, na área de concentração em História, Poder e Práticas Sociais. A comissão examinadora da Defesa Pública foi aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História. Integraram a referida Comissão os(as) Professores(as) Doutores(as): Ana Rita Uhle (videoconferência), Ângela Meirelles de Oliveira, Elaine Cristina Senko Leme. Os trabalhos foram presididos pelo(a) Ângela Meirelles de Oliveira. Tendo satisfeito todos os requisitos exigidos pela legislação em vigor, o(a) aluno(a) foi admitido(a) à Defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, intitulada: "**Tinta e perspectiva. O exílio e a representação da mulher na obra de Remedios Varo (1940-1963)**". O(a) Senhor(a) Presidente declarou abertos os trabalhos, e em seguida, convidou o(a) candidato(a) a discorrer, em linhas gerais, sobre o conteúdo da Dissertação. Feita a explanação, o(a) candidato(a) foi arguido(a) sucessivamente, pelos(as) professores(as) doutores(as): Ana Rita Uhle (videoconferência), Elaine Cristina Senko Leme. Findas as arguições, o(a) Senhor(a) Presidente suspendeu os trabalhos da sessão pública, a fim de que, em sessão secreta, a Comissão expressasse o seu julgamento sobre a Dissertação. Efetuado o julgamento, o(a) candidato(a) foi **aprovado(a)**. A seguir, o(a) Senhor(a) Presidente reabriu os trabalhos da sessão pública e deu conhecimento do resultado. E, para constar, o(a) Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE - Campus de Marechal Cândido Rondon, lavra a presente ata, e assina juntamente com os membros da Comissão Examinadora e o(a) candidato(a).



Orientador(a) - Ângela Meirelles de Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon (UNIOESTE)



Elaine Cristina Senko Leme

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon (UNIOESTE)

### Programa de Pós-Graduação em História

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE GIULIA BEATRIZ SCHOSSLER PLASSMANN, ALUNO(A) DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE, E DE ACORDO COM A RESOLUÇÃO DO PROGRAMA E O REGIMENTO GERAL DA UNIOESTE.

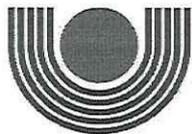
\_\_\_\_\_  
Ana Rita Uhle

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila)

  
Giulia Beatriz Schossler Plassmann  
Aluno(a)

  
Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em História

Prof. Dr. Marcos Nestor Stein  
Coordenador do Programa de  
Pós-Graduação em História  
Mestrado e Doutorado  
Portaria nº 1633/2023-GRE



**unioeste**

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**DECLARAÇÃO E PARECER DE PARTICIPAÇÃO EM BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO REALIZADA À DISTÂNCIA, DE FORMA SÍNCRONA, POR VIDEOCONFERÊNCIA**

Eu, Prof.(a) Dr.(a) **Ana Rita Uhle** declaro que **participei à distância, de forma síncrona e por videoconferência** da banca de Defesa de Mestrado em História do(a) candidato(a) **Giulia Beatriz Schossler Plassmann**, deste Programa de Pós-Graduação em História.

Considerando o trabalho entregue, apresentado e a arguição realizada, **formalizo como membro externo**, para fins de registro, por meio desta declaração, minha decisão de que o candidato(a) pode ser considerado(a) **APROVADO(A)**, na banca realizada na data de 28 de maio de 2024.

Descreva abaixo observações e/ou restrições (se julgar necessárias):

Atenciosamente,

---

Ana Rita Uhle  
Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)

Dedico este trabalho a minha vó, Erlita  
Madalena Stefler e a todas as mulheres artistas  
ou não, que assim como Remedios Varo, amam  
uma fantasia.

## AGRADECIMENTOS

Nestes dois anos de pós-graduação vivi inúmeros sentimentos, viajei, reencontrei velhos amigos e fiz novas amizades, foi uma experiência formadora e social repleta de fases e emoções, e hoje escrevendo estas linhas de agradecimento quero expor minha imensa gratidão a todas as instituições e pessoas que me acompanharam nessa etapa, me fazendo rir, me aconselhando e me confortando nos momentos em que nem mesmo eu acreditei.

Primeiramente agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo incentivo e pela bolsa de pesquisa que possibilitou a dedicação exclusiva a esse trabalho e essa experiência.

Agradeço aos professores, aos colegas e à coordenação do PPGH pelas horas e aulas em que estivemos juntos aprendendo, lendo e interagindo sobre nossas pesquisas e caminhos. Obrigada por seus sábios conselhos e seu tempo.

Sou imensamente grata à minha orientadora Profa. Dra. Ângela Meirelles de Oliveira que acreditou nessa ideia maluca e mesmo diante dos inúmeros empecilhos sempre acreditou em mim e na pesquisa e com enorme paciência me ouviu e me acalmou nos momentos em que mais precisava. Sem você professora, nada disso seria possível, muito obrigada por tudo.

Que minha gratidão também alcance as professoras Dra. Elaine Cristina Senko Leme e Dra. Ana Rita Uhle que estiveram presentes nas bancas de qualificação e defesa indicando correções, caminhos e mais importante, dedicando seus conhecimentos e seu tempo a minha pesquisa. Agradeço também a Profa. Dra. Regina Aida Crespo que com enorme carinho disponibilizou materiais importantíssimos para o andamento da pesquisa, diretamente do México.

Aos meus amigos e familiares sou grata por todo o apoio e incentivo, mas principalmente pelas inúmeras palavras de conforto que não me deixaram desistir.

Por fim, sou grata pela vida e obra de Remedios Varo, a mulher extraordinária que inspira este trabalho e que tem muito a nos ensinar através de suas produções artísticas e seu modo de vida, anseio que sua memória esteja expressa nessas linhas assim como meu agradecimento pela sua vida e suas produções.

A todos vocês, a meu companheiro e a meu gato Nosferatu, dedico essa produção acadêmica e expresso o mais honesto agradecimento.

“Puedes ir de acá para allá, pero mientras tú no estés bien, nada de lo que te rodea lo estará” - Remedios Varo.

## **RESUMO**

### **TINTA E PERSPECTIVA. O EXÍLIO E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA DE REMEDIOS VARO (1940-1963)**

Remedios Varo é uma artista espanhola que durante sua vida vivenciou inúmeras viagens, tanto pela profissão de seu pai, quanto pelas guerras iminentes, em especial, a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial. A artista possuía um estilo único de pintura que retrata resoluções de problemas pessoais, de dores, de conflitos, de vínculos e de sentimentos, que, conscientemente ou não, extrapolavam a si e sua subjetividade alcançando vivências comuns, fazendo críticas à sociedade e ao tempo em que vivia. Este trabalho terá como cerne investigar: 1) as representações da artista enquanto metáforas sobre o exílio e seus desdobramentos; 2) as representações femininas da artista; 3) as representações da artista sobre os avanços científicos e seus usos e consequências no período entre-guerras. Concluindo que Remedios Varo era uma artista intelectual de seu tempo que através de suas obras expos seus questionamentos e suas indignações com algumas temáticas e pautas que a incomodavam em meio as suas vivências, alcançando questões sobre a sociedade, a cultura, o exílio, a mulher, as guerras e os avanços científicos.

Palavras-Chave: Remedios Varo, Exílio; México; Mulher; Arte.

## **ABSTRACT**

### **INK AND PERSPECTIVE. EXILE AND THE REPRESENTATION OF WOMEN IN THE WORK OF REMEDIOS VARO (1940-1963)**

Remedios Varo is a Spanish artist who during her life experienced countless trips, both due to her father's profession and due to the imminent wars, in particular, the Spanish Civil War and the Second World War. The artist had a unique style of painting that portrays resolutions of personal problems, pain, conflicts, bonds and feelings, which consciously or not went beyond himself and his subjectivity, reaching common experiences, criticizing society and the time in which he lived. The core of this work will be to investigate: 1) the artist's representations as metaphors about exile and its consequences; 2) the artist's female representations; 3) the artist's representations of scientific advances and their uses and consequences in the inter-war period. Concluding that Remedios Varo was an intellectual artist of her time who, through her works, exposed her questions and indignations with some themes and issues that bothered her in the midst of her experiences, reaching questions about society, culture, exile, women, wars and scientific advances.

**Keywords:** Remedios Varo, Exile; Mexico; Woman; Art.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Gruta Mágica II, 1942.....	49
Figura 2 - Transmisión Ciclista Con Cristales, 1943. Gouache/Cartulina.....	50
Figura 3 - Vida Extraña 1945. Gouache/papel.....	52
Figura 4 - Funambulistas (1944). Temple/Masonite.....	55
Figura 5 - La torre, 1947. Gouache/Papel.....	59
Figura 6 - Comme un Rêve, 1938. Tinta/Papel.....	62
Figura 7 - Caminos Tortuosos, 1957 - 1958. Mixta/Cartón.....	64
Figura 8 - Locomoción Capilar, 1959 - 1960. Óleo/Masonite. ....	66
Figura 9 - Tailleur Pour Dames, 1957. ....	70
Figura 10 - Visita Al Cirujano Plástico, 1960. Óleo/Masonite. ....	72
Figura 11 - Mimetismo, 1960. Óleo/Masonite.....	73
Figura 12 - Lady Godiva, 1959. Óleo/Marfil.....	79
Figura 13 - Les Feuilles Mortes (Les Heures Mortes) (El Hilo) (Las Hojas Muertas) (Las Horas Muertas), 1956. Óleo/Cartón.....	81
Figura 14 - Bordando el Manto Lunar, 1956. Mixta/Papel.....	83
Figura 15 - Hacia La Torre, 1960.....	85
Figura 16 - Bordando el manto terrestre, 1961.....	86
Figura 17 - La huida, 1961. ....	87
Figura 18 - Personaje, 1959 Óleo/masonite.....	92
Figura 19 - Publicidade para a casa Bayer, AS, 1947.....	98
Figura 20 - Insomnio I, 1947. Gouache/Cartulina.....	100
Figura 21 - Insomnio II, 1947. Gouache/Cartulina.....	101
Figura 22 - Jean Nicolle, 1948. Óleo/Madera.....	103
Figura 23 - Piloto Explorador, 1948. Lápiz/Papel.....	104
Figura 24 - Explorador Piloto,1960. Mixta/Cartulina.....	106
Figura 25 - Descubrimiento de un geólogo mutante, 1961.....	109
Figura 26 - Planta Insumisa, 1961.....	110
Figura 27 - Fenómeno de ingravidez, 1963.....	112
Figura 28 - Naturaleza muerta resucitando, 1963.....	113

## FOTOGRAFIAS

Fotografía 1 - Remedios Varo no México.....	12
Fotografía 2 - De frente com a obra Ícono, (1945) no MALBA em Buenos Aires.....	15
Fotografía 3 - Remedios Varo na casa de Gabino Barrera, Cidade do México, 1941.....	39
Fotografía 4 - Documento retirado do livro Viajes inesperados, de Janet Kaplan.....	39
Fotografía 5 - Esteban Francés, Remedios Varo, and Gerardo Lazarraga building a diorama for the British antifascist propaganda office. Mexico City - 1942-43.....	49
Fotografía 6 - Remedios Varo con Jean Nicole en la selva, Venezuela, 1949.....	105

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
A VIDA E OBRA DE REMEDIOS VARO.....	18
A PINTURA SOB UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA.....	22
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>34</b>
<b>INCERTEZAS E COR: ÀS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS DE UMA MULHER NO ENTRE LUGAR</b> .....	<b>34</b>
1.1. A ARTE COMO TERAPIA. A METÁFORA SOBRE O EXÍLIO NA OBRA DE REMEDIOS VARO.....	47
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>61</b>
<b>A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA REMEDIOS VARO.</b> .....	<b>61</b>
2.1 A SOCIEDADE SOB OUTROS OLHOS. A MULHER NA REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA DE REMEDIOS VARO. ....	77
2.2. LEONORA CARRINGTON E REMÉDIOS VARO, UM LAÇO ARTÍSTICO.....	89
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>96</b>
<b>ENTRE VIAGENS E CONHECIMENTOS CIENTÍFICOS.</b> .....	<b>96</b>
3.1 AS PREOCUPAÇÕES CIENTÍFICAS DE REMEDIOS VARO.....	107
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>117</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>121</b>

## INTRODUÇÃO



Fotografia 1. Remedios Varo no México

Fonte: livro, *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo* de Janet Kaplan.

María de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Uranga (1908 – 1963) era mulher, amiga, artista, intelectual, escritora, amante de gatos, e repleta de experiências de ruptura. Uma artista que dentro e fora do movimento surrealista, investigava e criava maneiras de aprender e representar a si mesma e as relações sociais de seu tempo, produzindo obras que dialogassem com suas próprias necessidades femininas, filosóficas e místicas. Suas produções artísticas são repletas de significados, técnicas artísticas refinadas e sátiras.

Nas palavras de Margarita Nelken, “Remedios Varo, uma dos maiores artistas do México moderno, e sem exageros da pintura contemporânea, na noite de terça-feira, nos deixou

para sempre. Inesperadamente. Tão discretamente silenciosamente como ela viveu entre nós” (KAPLAN, 1988, p. 227).<sup>1</sup>

De personalidade calma, mas com vícios em cigarros e café<sup>2</sup>, com muitos traumas e conflitos internos, ela era um pouco triste e muito espirituosa. Remedios Varo deixou ao mundo obras ricas em detalhes e simbologias que denunciam insatisfações pessoais, buscas subjetivas e laços de amizade e amor. Mas que acima de tudo demonstram sua incrível capacidade imaginativa e criativa.

Em homenagem e por interesse pessoal essa pesquisa tem como objetivo investigar as obras de Remedios Varo em busca de alguns aspectos, 1) verificar o impacto do exílio mexicano na obra de Remedios Varo; 2) compreender e questionar as representações femininas construídas pela artista em suas obras; 3) investigar a relação entre os conhecimentos científicos e as representações da artista em algumas de suas produções.

Para tanto, utilizaremos as obras da artista como objeto e fonte. Partiremos da experiência da pintora como exilada política, tentando identificar a partir das fontes primárias (pinturas) e secundárias (entrevistas, anotações e cartas) como essa vivência de exílio influenciou suas produções artísticas. Outro objetivo em pauta é o de analisar as representações femininas, que são muito frequentes em suas obras e que possibilitam pensar qual o papel da mulher artista no século XX, suas produções e como a sociedade do período enxergava Remedios Varo e outras mulheres artistas exiladas. Por fim, outro objetivo visa investigar em algumas de suas obras as representações, cenas e personagens que possuem uma estreita relação com a ciência, demonstrando o interesse e as preocupações das artistas com o avanço científico e seu uso durante conflitos e guerras, buscando também conhecer um pouco das leituras de interesse da artista em especial sobre ciência e filosofia.

Antes de iniciar os desdobramentos e pormenores desta pesquisa, gostaria de expor algumas considerações pessoais sobre os caminhos que me levaram até a produção deste trabalho. Sou uma historiadora brasileira que durante a infância adorava desenhar e pintar, era minha brincadeira favorita. O tempo foi passando e entre as muitas mudanças de casa e de colégios, minha família se mudou definitivamente para Toledo, onde era oferecido

---

<sup>1</sup> Remedios Varo, one of the greatest artists of modern Mexico, and without exaggeration of contemporary painting, on Tuesday evening, left us forever. Unexpectedly. So discreetly quietly just as she had lived among us” (KAPLAN, 1988, p. 227).

<sup>2</sup> She also drank endless cups of coffee and smoked as many as three packages of cigarettes a day (rare is a photograph of Varo without a cigarette in her hand). But an EKG taken only ten days before she died indicated no signs of heart trouble, and her doctor had pronounced her to be in sound physical health (KAPLAN, 1988, p. 225).

gratuitamente um curso de desenho, no qual me inscrevi e participei ativamente. Os anos passaram, e além do desenho com lápis grafite, tive a oportunidade de entrar em aulas de grafiteagem, onde grafitei paredes pela cidade. Foram experiências que marcaram minha vida e que me fizeram me apaixonar pela arte.

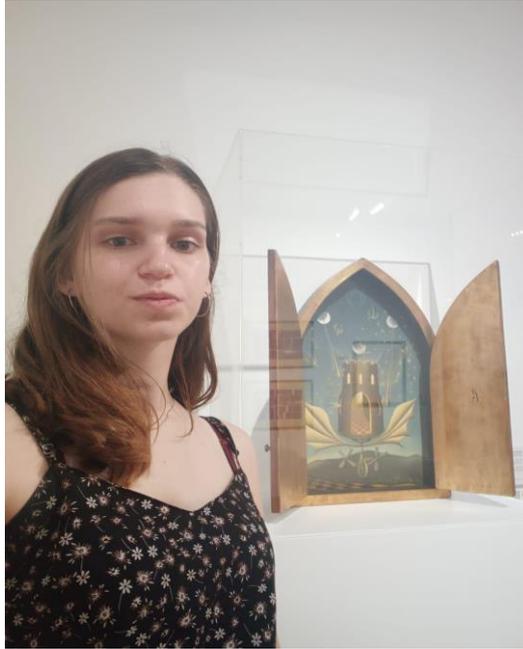
Quando ingressei no curso de história da Unioeste não o fiz pela realização de um sonho, era mais uma oportunidade que surgira e eu não quis recusar. No primeiro dia de aula o professor que nos recepcionou nos questionou qual era a profissão de nossos sonhos, após todos os meus colegas e eu apontarmos as mais diversas áreas, que não eram ser professor de história, ele terminou sua fala demonstrando a todos nós que mesmo não sendo a profissão dos nossos sonhos, ali naquelas aulas de história e em nossa formação acadêmica poderíamos estudar e nos aprofundar sobre as mais diversas áreas do conhecimento, inclusive em cada uma das profissões que havíamos citado anteriormente.

Aquele discurso não me afetou nos primeiros anos, eu era jovem e só almejava me divertir e aproveitar essa nova experiência como universitária. Os anos passaram e era hora de decidir o tema do TCC, aquele primeiro dia e a fala do professor voltou a minha memória e eu decidi que minhas fontes seriam obras de arte<sup>3</sup>. E hoje não me vejo estudando outra coisa.

Recentemente, o PPGH realizou uma viagem de internacionalização do programa a Buenos Aires, na qual estive junto a meus colegas. A princípio era para mim apenas uma oportunidade de viajar para a cidade sede do meu filme favorito (*Medianeras*, 2011), mas lá visitamos o Malba (Museu de Arte de Buenos Aires) e o Museu Nacional de Bellas Artes, onde pude ver ao vivo, sem acreditar, não apenas obras de pintores renomados como Van Gogh, Monet, Tarsila do Amaral, Francisco Goya, mas também, um autêntico Remedios Varo, a obra *Ícono de 1945*.

---

<sup>3</sup> Minha pesquisa de TCC intitulada “Los asuntos de brujas”. Goya entre a literatura e a pintura, teve como fonte e objeto de estudo as pinturas de Francisco Goya, em especial, um conjunto de seis obras, que faziam parte de uma coleção intitulada “Los asuntos de brujas” pintadas em 1797 e 1798. A série de obras foi encomendada pela Duquesa de Osuna e os quadros faziam referência a obras literárias do período, além de possuírem representações instigantes que denotavam um ar de sátira contra a emergente ideologia inquisitorial que estava em pauta no período.



Fotografia 2. De frente com a obra Ícono, (1945) no MALBA em Buenos Aires

Fonte 1 - Giulia Beatriz Schossler Plassmann, 12/2023.

Sempre achei as obras de Remedios Varo instigantes, mas ver sua produção artística pessoalmente foi muito mais profundo, suas pinceladas são muito mais precisas e sutis do que eu imaginava. Ver ao vivo uma de suas obras me proporcionou outra dimensão a respeito de suas técnicas artísticas, que são incrivelmente detalhadas, é quase como se antes de encostar as cerdas do pincel na tela, Remedios Varo calculasse minuciosamente a pressão, a espessura e a quantidade de tinta em cada uma de suas pinceladas, sem falar nas luzes e sombras que são impecáveis. Enquanto observava a obra, só conseguia pensar em quão leve eram as mãos dessa mulher enquanto segurava os pincéis e criava suas produções e ali tive uma epifania pessoal, de que ela não é apenas uma artista, mas uma cientista das artes.

Remedios Varo nasceu no ano de 1908 em Angles na Espanha, era filha de Rodrigo Varo y Zajalvo, engenheiro hidráulico, intelectual e amante de artes. Por conta da profissão do pai, a família viajava constantemente e tinha uma situação financeira abastada. Remedios sempre desenhava as plantas e os gráficos de engenharia do trabalho de seu pai, sendo este o primeiro contato da artista com o desenho e seu futuro ofício. A influência e o incentivo por parte do pai e a vida abastada foram essenciais para sua trajetória artística. Ademais, por conta das viagens paternas, a família teve contato com diferentes lugares e culturas que posteriormente reverberaram em sua arte. Em 1917 ela e a família se fixaram em Madrid, onde ela estudou matemática e desenvolve apreço pelo desenho. Em 1924, depois de terminar a

instrução básica na escola católica, seu pai a incentivou a entrar na famosa Academia de San Fernando em Madrid onde ela iniciou sua carreira artística e conheceu seu primeiro marido e colega de classe Gerardo Lizarraga, cujo casamento era apenas uma oportunidade para ambos saírem da casa de seus pais e conquistar maior independência (KAPLAN, 1988, p. 11).

Segundo Kaplan (1988), eles moraram juntos em Paris por um ano e depois se mudaram para Barcelona. O casamento perdurou até 1932, quando se separaram, mantendo uma estreita amizade. Em Barcelona (1932) Remedios Varo trabalha na casa de publicidade Thompson e entra em contato com outros artistas, dentre eles, Esteban Francés, Óscar Domínguez e José Luis Florit com quem ela partilha o ateliê e participa da exposição conjunta “Exposição de desenhos em Madrid”, em 1935 (KAPLAN, 1988, p. 31).

Em 1936, a artista participou da exposição coletiva "Logicofobista" em Barcelona, na galeria Catalonia. No mesmo ano ela conhece Benjamin Péret, (poeta e membro fundador do surrealismo filiado ao Partido Comunista Francês [PCF]), que se mudou à Espanha para ajudar na causa antifranquista. Em 1937, Remedios Varo mudou-se para a França junto a Péret em fuga da Guerra Civil Espanhola e lá eles se casaram. Neste período ela passa a integrar o círculo surrealista de Paris, compartilhando momentos e experiências com Breton e seu círculo íntimo de amigos e artistas (Max Ernst, Victor Brauner, Joan Miró, Wolfgang Paalen e Leonora Carrington entre outros). Ela participa de sua primeira exposição internacional em Palais de Tokyo, na França, abrindo portas para as outras exposições que aconteceram na Europa, dentre elas podemos citar: em 1938, a Exposition Internationale du Surréalisme na Galerie des Beaux-Arts em Paris e na Galerie Robert em Amsterdam, além de alguns trabalhos que apareceram nas revistas *Trajectoire du Rêve* e *Visage du Monde* e sua colaboração com alguns quadrinhos para o *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* (KAPLAN, 1988, p. 44-55).

Em 1940, Paris foi ocupada pelas tropas nazistas e o casal (Péret e Remedios) fugiu para Marselha, encontrando Varian Fry, o contato que os ajudaria a conseguir os documentos e passagens necessários para que se refugassem no México, como exilados políticos. Apesar da chegada das tropas de Hitler serem motivo suficiente para explicar a fuga dos artistas, há também a especulação de que houve outra motivação política diretamente ligada ao casal. A acusação era de terem escondido um piloto desertor do exército francês (Jean Nicolle). A condição de exílio que é parte da vida de Remedios Varo está entrelaçada à história de outras milhões de pessoas, que assim como ela, intelectuais ou não, também saíram (forçados) de seus países em busca de exílio político ou refúgio (KAPLAN, 1988, p. 71-75).

Ainda a respeito das produções artísticas de Remedios Varo, vale elencar que em seus quase 55 anos de vida, a artista dedicou-se não apenas a pintura de telas com tinta a óleo, mas também explorou técnicas com giz pastel, aquarela, parafina e esboços crus apenas a lápis e carvão. Seu acervo de obras é constituído por mais de 100 pinturas, sem contar os muitos esboços. Além da pintura e do desenho, a artista, ao chegar ao México em 1941, aceitou inúmeros trabalhos para sustentar sua família, dentre eles: costura de figurinos para peças de teatro, pinturas decorativas em móveis e desenhos publicitários para a Casa Bayer.

Nem só de arte vivia Remedios Varo, ela produziu magníficas obras escritas sem finalidade monetária: escreveu cartas, contos e uma peça de teatro em conjunto com Leonora Carrington. Suas produções artísticas constituem aspectos diferentes em detrimento do espaço e temporalidade vividos pela artista. Em Paris, junto ao movimento surrealista, seus desenhos transbordam um aspecto formativo. Nestes anos, ela se dedicou, assim como fizeram outros artistas, a aprender as técnicas do movimento, sendo este um período de aperfeiçoamento artístico e estético. No México, a artista transpõe em certa medida esse aspecto tecnicista em sua arte e consegue expor de modo significativo o amadurecimento estético e as subjetividades de suas criações. Contudo, ela transcende o movimento surrealista em muitos aspectos, como iremos apresentar no decorrer dos capítulos.

Infelizmente não há registros exatos de quantas obras Remedios Varo produziu em toda a sua vida, porém não é um empecilho visto que não usaremos uma análise quantitativa, mas sim qualitativa sobre suas produções. Já a despeito da temporalidade da pesquisa, a delimitação escolhida é de 1940 (ano em que a artista chega ao México como exilada política) até 1963, ano de falecimento de Remedios Varo.

Para além, retornando a discussão anterior, sobre os caminhos e desdobramentos desta pesquisa, é caro evidenciar que o ofício do historiador sempre é limitado pelos documentos e fontes e, por isso, existem alguns empecilhos a respeito do material da pesquisa. Embora exista uma enorme contribuição de trabalhos, monografias, teses e livros, muitos deles são muito caros para adquirir um exemplar e em sua maioria estão escritos em inglês ou espanhol; este fato dificultou o acesso desta pesquisa a algumas informações que poderiam ser substanciais, mas a pesquisa decorreu cumprindo suas propostas iniciais.

Ademais, também é parte do ofício do historiador delimitar a temporalidade e escolher menos fontes do que gostaria, por isso foram escolhidas algumas obras como sendo principais para a realização da pesquisa: *Funambulistas* (1944); *Vida Extraña* (1945); *Locomoción Capilar* (1959); *Caminos Tortuosos* (1957). No trabalho aparecem algumas outras obras e não

há como dizer que não houve certa análise sobre elas, contudo, essas obras elencadas podem ser entendidas enquanto fontes centrais para a pesquisa.

A partir da leitura da obra *Unexpected journeys*, de Janet Kaplan e da estratégia de leitura de imagens realizada pela autora, apontamos um passo a passo para a análise das fontes nesta pesquisa: 1. Descrever todos os elementos (objetos, pessoas e espaços) representados nas obras. 2. Identificar as cores predominantes; 3. Elencar quais elementos se repetem em mais de uma obra; 4. Perceber a diferença de tamanho e os locais que estão dispostos os elementos no contexto (fundo) da obra. Através desses passos, a pesquisa caminha em conjunto com a biografia e a exposição do contexto social, político e cultural do período já definido e da vida e obra de Remedios Varo. Com o objetivo já citado, de instigar questões e reflexões sobre a condição da mulher, da arte e do exilado político no século XX, abrangendo também, em certa medida, política, viagens, traumas e conflitos vivenciados pela artista e outros intelectuais no período de 1940 a 1963.

#### A VIDA E OBRA DE REMEDIOS VARO.

Remedios Varo possuía uma personalidade peculiar e uma concepção própria sobre suas produções. Para investigar sobre os sentidos que a artista dava a suas próprias produções, ainda que de forma geral e alegórica, nos defrontamos com o recorte de uma carta que a artista teria enviado a seu primeiro marido, Gerardo Lizarraga.

Me cuesta mucho comprender la importancia que parece tener para ti el reconocimiento de tu talento. Yo pensaba que para un creador lo importante es el crear y que el devenir de su obra era cuestión secundaria y que fama, admiración, curiosidad de la gente, etcétera, eran más bien consecuencias inevitables que cosas deseadas (CASTELLS, 1994, p. 69).

Nesta carta Remedios Varo questiona Gerardo Lizarraga a respeito da enorme importância que ele tem dado à falta do reconhecimento de suas produções, ao mesmo tempo em que expõe suas concepções pessoais de ser essencialmente uma criadora. Pois, para Remedios Varo, era mais importante criar, a fama seria uma consequência secundária na qual ela não estava tão interessada.

Nessa mesma perspectiva, seu último marido em um depoimento expõe que teria questionado a artista, sobre seus sentimentos, diante da nova possibilidade de expor suas obras na “*exposición en su pequeña galería ‘Diana’*” (GRUEN, 1994).

Le pregunte si estaba satisfecha con el éxito logrado, y me contestó que no le importaba, que se consideraba como una artesana, aunque quizás ponía mayor interés en su trabajo, pero si alguien destrozaba su cuadro terminado, no le importaba. Para ella se trataba de resolver un problema psicológico a veces filosófico o muy complejo, y esto era todo (GRUEN, 1994, n.p.).

A resposta da artista ao marido Walter Gruen revela parte das intenções que Remedios Varo coloca sob todas as suas produções, o fio condutor de suas criações era de ser essencialmente um meio de expor ou resolver questões e problemas psicológicos por vezes muito filosóficos e complexos. Podemos compreender, portanto, que ela julgava que suas obras eram todas sobre si mesma, seu modo de pensar e viver neste mundo. Era um meio da artista lidar com suas questões psicológicas e propor reflexões sobre seu próprio universo. Remedios Varo não pensava na fama, o mais importante para ela era criar. Essas informações nos levam novamente aos objetivos propostos nesta pesquisa, pois se suas obras são sobre lidar e construir soluções e problemas psicológicos, o ser mulher e a experiência do exílio são temas inevitáveis e recorrentes de suas produções.

Hay algunos contactos particulares os eventos que  
hayan influenciado su estilo de pintar?  
—Conscientemente, no. Sin embargo, no cabe duda que  
personas o acontecimientos han influido sobre mi modo de  
pintar de una forma no deliberada (CASTELLS, 1994, p. 68).

Segundo a citação acima, uma entrevista que consta no livro *Remedios Varo Cartas, sueños y otros textos, introducción y notas de Isabel Castells* (1994), Remedios Varo é questionada se alguns eventos de sua vida teriam influenciado suas produções e ela afirma que conscientemente não, mas inconscientemente sim, através das pessoas com quem construiu amizade ou relacionamentos e dos acontecimentos, suas experiências teriam influenciado sua forma de pintar.

Esse quadro é uma parte do projeto que fiz quando me encarregaram daqueles murais para o Pavilhão de Cancerologia que no final eu não quis fazer. Em cima se vê uma pequena parte do zodíaco. Nas navezinhas estão, da esquerda para a direita, Escorpião, Sagitário e Capricórnio – fica subentendido que o resto do zodíaco. Como você verá, eles estão puxando substâncias celestes com as mãos, que saem depois pelos tubos de escape das naves, esses tubos de escape têm cada um a forma do signo; as substâncias celestes caem nessa espécie de templo, no qual após uma fervura adequada e transformação química, se produzem as várias criaturas que saem pelas portas e se espalham pelo mundo. Ao sair, são todos brancos e estão envoltos em uma vestimenta branca comum, como uma placenta celeste, e ao se separarem os indivíduos tomam cor. Por um lado, eu trato de seguir uma espécie de determinismo, e

por outro, de harmonia, essa última, por meio do astro motor que move as mãozinhas, e que é único. Na parte do projeto que não pintei nesse quadro, a falta de harmonia era uma nave horripilante, obedecendo a dois centros motores, etcétera (MICROCOSMO, s.d.).

Remedios Varo possuía uma personalidade tímida e introspectiva, sendo importante citar que, em 1950, ela foi convidada pelo governo mexicano a pintar murais para o pavilhão de Cancerologia. Ela realizou uma obra que seria o esboço desse projeto, mas artista desistiu do projeto e da fama que viria com ele, nos deixando apenas a descrição e a obra, intitulada *Microcosmo ou Determinismo*, pintada apenas em 1959, alguns anos antes de sua morte.

A autora Janet Kaplan, que escreveu uma biografia de Remedios Varo, nos dá conta de que a artista, de temperamento tímido e reservado, nunca se acostumou com a fama repentina que seu trabalho lhe trouxe a partir dos anos 1950. Estar presente em eventos não lhe agradava. Nesse sentido, a grande responsabilidade e exposição que viria com o mural fizeram com que Remedios Varo desistisse. A tela *Determinismo* é, assim, a mais famosa evidência da fama que sua autora alcançou no país em que viveu. E a julgar pela quantia que a obra alcançou quando foi leiloada pela casa Sotheby's em 2020, um pouco menos de 2 milhões de dólares, o apreço pela arte de Remedios Varo não parece ter ficado no passado (MICROCOSMO, s.d.).

Sua obra foi vendida em nosso século por uma bagatela de quase 2 milhões, mas ela, assim como outros artistas, não obteve fama ou fortuna em vida. Remedios Varo, entretanto, nunca se acostumou ou teve pretensão de ser famosa, pintar, era para ela, suficiente.

Essas considerações são primordiais para a interpretação e os caminhos que suas obras expressam, pois, se as produções artísticas de Varo são expressões de questionamentos psicológicos e filosofias pessoais, pode-se supor que ao visualizarmos suas obras, estamos de frente com o mundo interior e subjetivo de Remedios Varo que não pode ser interpretado como algo unicamente subjetivo, mas que também espelha pessoas, laços, conflitos, e posicionamentos políticos e sociais da artista e das pessoas com quem convivera em detrimento de entender ou criticar a sociedade e o tempo ao qual fazia parte.

A arte constrói materialidade e critica perspectivas sociais e culturais de seu tempo e sociedade. Todas suas obras são em certa medida uma autorrepresentação mental da artista e suas produções traçam um caminho de descobrimento espiritual, de uma intelectual artista que era também leitora e escritora, com conhecimento em misticismo, bruxaria, ocultismo, matemática, arte, psicologia e entre outros, que investigaremos a posteriori.

Como já elencado, Remedios Varo foi uma artista e intelectual exilada durante a Segunda Guerra Mundial, no México. À vista disso, é imprescindível discutir os trabalhos

acadêmicos e os caminhos para analisar os motivos e consequências do exílio não apenas na vida e obra da artista, mas de modo geral, em seu contexto histórico, político, social e cultural.

Para isso, a obra “*Os exílios europeus no século XX*”, de Brunno Groppo, é provocativa ao tratar de dados que demonstram o enorme crescimento nos números de exilados na Europa no século XX. Ele defende que as guerras e a instauração de regimes autoritários e ditaduras foram a principal causa de fluxo dos refugiados, evidenciando que são os regimes autoritários e ditatoriais que “produzem” os refugiados e exilados políticos e que o papel dos países democráticos é de acolhimento. O autor dá ênfase aos 450.000 exilados, que antes e após a vitória de Franco na Guerra Civil Espanhola, refugiaram-se na França. Segundo ele, o pós-guerra expressou um aumento ainda maior se estendendo para outros continentes e tornando-se um problema mundial (GROPPO, 2002, p. 12).

Em relação ao século XIX, o salto quantitativo é impressionante. Assim, onde contavam-se anteriormente milhares, ou dezenas de milhares, contam-se, de agora em diante, centenas de milhares e milhões (e em alguns casos, como logo após a Segunda Guerra Mundial, dezenas de milhões). A noção mesmo de refugiado deve ser redefinida (GROPPO, 2002, p. 12).

Remédios Varo e Benjamin Péret não são, portanto, uma exceção; eles são sujeitos de um processo político que “produz” exilados políticos na Espanha e na Europa nos anos 1930 e 1940. Assim como o casal, outras milhões de pessoas foram forçadas a deixar a Espanha em busca de refúgio na França e na América Latina. Esse processo político envolveu milhões de sujeitos e certamente ecoou em muitas mudanças sociais, políticas e econômicas, deixando marcas desse deslocamento em diferentes países e sociedades. Por isso, é importante ressaltar que os processos de exílios têm suas particularidades e Remédios Varo, tendo participado tanto do refúgio para a França em 1936 quanto para o México em 1940, traz à tona certos cuidados que cabem a esta pesquisa, principalmente o de não desconsiderar as diferenças e fazer a devida abordagem em relação aos processos de exílio da artista, durante a Guerra Civil Espanhola (de 1936 a 1939) e durante Segunda Guerra Mundial (de 1939 a 1945) nos próximos capítulos.

Ao tratar do processo de exílio do século XX é necessário ter em mente algumas perspectivas. Edward Said em sua obra “*Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*”, de 2003, faz uma crítica ao romantismo das leituras sobre o exílio, expondo que apesar de haver muitas produções artísticas e intelectuais de alta qualidade, frequentemente realizadas por exilados, isso não é algo positivo e não é passível de romantização.

Na escala do século XX, o exílio não é compreensível nem do ponto de vista estético, nem do ponto de vista humanista: na melhor das hipóteses, a literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão; mas pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como “bom para nós” (SAID, 2003, p. 49).

Remedios Varo é parte desses sujeitos intelectuais e artistas que produziram trabalhos nesse contexto. Bruno Groppo é revelador quando expõe considerações sobre a individualidade e a subjetividade que cada exilado carrega consigo: “O exílio não é somente uma situação objetiva, mas, também, uma experiência que cada exilado vive de maneira individual, em função da sua subjetividade” (GROPPO, 2002, p. 78). Tal consideração nos permite refletir sobre as subjetividades e sobre a dor individual do exílio. Para além da romantização, a dor de cada sujeito é diferente e única, o não pertencimento afeta cada sujeito em sua individualidade ainda que tenham algumas camadas em comum.

#### A PINTURA SOB UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA.

Antes de darmos “corpo” a essa pesquisa é necessário trazer considerações a respeito do uso de pinturas e fontes visuais como fontes históricas. Citando, Ulpiano Bezerra de Meneses (2003), pode-se dizer que a historiografia, desde 1960 iniciou um processo de aceitação de obras de artes e de recursos visuais como fontes históricas, mas essa premissa era por vezes acompanhada de um descaso a respeito do tratamento, do uso e das funções dessas fontes. O estudo das fontes visuais era, antes de 1960, em sua maioria, movido por narrativas concentradas em fontes secundárias. Deixando as fontes visuais à margem e transmitindo uma conotação de insuficiência para os documentos visuais, seus usos e suas funções dentro das abordagens comumente construídas ao seu redor, como se elas fossem a-históricas. Meneses (2003), foi um dos primeiros autores no Brasil que observou e caracterizou tal prática, denunciando o empecilho recorrente do uso ilustrativo de fontes visuais, que em detrimento de documentos escritos eram colocadas em segundo plano com pouca ou nenhuma análise histórica (MENESES, 2003, p. 20). O autor expõe recursos e caminhos metodológicos para além das concepções cristalizadas dos anos 50, mas obviamente a discussão sobre as fontes visuais se desdobra para outras direções nos anos 1970, 80 e 90.

Dentre suas considerações, ele traz a essa abordagem a premissa de que as imagens obrigam o historiador a percorrer caminhos externos a elas, como a sua produção, circulação,

consumo e ação. “É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se aprende na fala, em situação. Daí também a importância de retrazar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens” (MENESES, 2003, p. 28). Essa perspectiva ultrapassou outros autores e foi imprescindível para construções metodológicas futuras como veremos adiante.

Outra consideração importante de Ulpiano, que está presente ainda nas perspectivas mais atualizadas sobre história visual, é a consideração de que a análise de fontes visuais precisa se ater às interações sociais que ela produz. “É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar” (MENESES, 2003, p. 28).

Com o passar dos anos (décadas de 1980 e 1990), isso foi se modificando, devido a contribuição de outros pesquisadores, não apenas sobre o tratamento de fontes visuais, como a introdução de uma concepção de *cultura visual e visualidades*, na medida em que se implementavam e se retiravam metodologias e perspectivas distintas, através de vários autores e várias produções acadêmicas, chegamos a alguns pormenores importantes que veremos a seguir.

Segundo o livro *Cultura visual & história* de Iara Lis Franco Schiavinatto e Eduardo Augusto Costa, a cultura visual se estabeleceu como disciplina a partir de 1990, contudo seus usos são anteriores, datando de 1969, quando utilizado por Caleb Gategno. No decorrer dessa obra, os autores exibem uma cronologia da abordagem e do uso do termo cultura e outros como “história do olhar” e “olhar de época”, terminologias referentes ao campo da cultura visual em meados de 1970 a 1980.

Para este trabalho, no entanto, não abordaremos essa cronologia em detalhes, dando maior atenção aos anos 90, momento em que segundo os autores há, “um reordenamento, um deslocamento e uma expansão da acepção de cultura visual” (SCHIAVINATTO; COSTA, 2016, p. 19). A cultura visual deixava de ser uma abordagem tão cristalizada para tornar-se um campo de problematização onde estabelecia, agora, “uma noção ativa de espectador [...] O ver consiste, então, numa construção visual que se aprende e cultiva” (SCHIAVINATTO; COSTA, 2016, p. 19-20). Em outras palavras, não apenas a imagem é a pauta, mas também as relações externas que estão entre elas, o que inclui “a construção social do olhar”.

A cultura visual não se delineia apenas pela interpretação das imagens, define-se pela construção social do olhar que em si enreda a elaboração da subjetividade, a configuração identitária, o desejo, as operações de memória e esquecimento, as articulações entre imaginação, razão, sensibilidades,

percepções, habilidades cognitivas, interrogando-se em *pari passu* que tipo de conhecimento pode dar lugar à imagem – aludindo a uma instigante proposição de Didi-Huberman (SCHIAVINATTO; COSTA, 2016, p. 20).

Tal reflexão nos faz inferir uma extrapolação da concepção da imagem como algo estático, demonstrando que as imagens estão imbuídas de fatores externos a ela, que são ativas, que constroem materialidade e que a chamada cultura visual não é desinteressada ou apolítica, mas ao contrário, carrega intenções não apenas de seus criadores, mas também de seus consumidores que também expressam e dão sentidos a essas imagens, seja por sua visualidade ou pela falta dela. O apagamento, o esquecimento, o não pertencimento e a falta também são fatores que dão sentido a essas produções visuais.

visualidades, dispositivos, instituições, tecnologias, discursos, figurações, materialidades, poderes, desejos, linguagens, processos de significação coletivos partilhados e entremeados a processos de subjetivação, operações de memória-esquecimento erigindo-se, assim, num artefato cultural, mesmo quando a imagem, que muitas vezes busca a linguagem, torna-se invisível, desaparece, ou não chega a constituir sentido (SCHIAVINATTO; COSTA, 2016, p. 20).

Segundo os autores, essas relações externas não podem ser ignoradas, por isso é importante ter em mente que a imagem se projeta no político assim como está envolvida socialmente de acordo com a lógica e a estética de “*ver e ser visto*”. Além de que a invisibilidade ou a falta também produz sentido. Essa, por sua vez, é “um processo ativo configurado por governabilidades, perpassadas por instituições, comunidades, construção de subjetividades, debates intelectuais, protocolos e sanções de valores e significados, desejos e convencimentos” (SCHIAVINATTO; COSTA, 2016, p. 21), que produz e reproduz a materialidade de uma condição e cultura social e política que permeia a sociedade em diferentes “tempos” e que está, seja pela presença ou pela falta, em um constante “jogo” de mediações de poderes, controles e articulações políticas e sociais, sejam de coerção ou de luta, “articulados ao dar a ver/não dar a ver, ser visto/não ser visto” (SCHIAVINATTO; COSTA, 2016, p. 21).

Ademais, a cultura visual é um “campo de saber” muito produtivo na medida em que é interdisciplinar; em prol dessas mesmas relações do “*ver ou não ver*”, uma relação de interlocução e produção de sentidos com a história, antropologia, filosofia, ciências humanas, sociologia, antropologia, arquitetura e outras áreas do conhecimento qual ela está imbricada ou é capaz de se relacionar diretamente. Nas palavras dos autores,

A cultura visual resultaria num lugar de conhecimento que nasce dos entrecruzamentos desses saberes, um lugar de convergência e diálogo com outros saberes. E, num efeito bumerangue, a cultura visual se reinstalaria na cultura verbal, não sendo neutra a sua capacidade de afetar outras instâncias da cultura (SCHIAVINATTO; COSTA, 2016, p. 22).

A cultura visual que, como exposto, não é neutra, possuindo capacidade de afetar outras instâncias culturais, está ainda em constante enfrentamento com seus próprios procedimentos, de modo que seja suficiente para “explicar e entender a construção visual do real, sendo assim um campo de estudo que alcança não só a modernidade, mas também a Antiguidade e as medievalidades” (SCHIAVINATTO; COSTA, 2016, p. 22).

Como citado anteriormente, Ulpiano é um dos autores base para esse campo de estudo e no livro de Schiavinatto e Costa (2016, p. 23) ele é citado, pelas concepções do que seriam os três eixos de desenvolvimento para uma problemática histórica, enquanto conceitos operacionais de compreensão e questionamentos para os sentidos das imagens na história, que são divididos em: visual, visível e visão.

*o visual*, que engloba a “iconosfera” e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção/circulação/ consumo/ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais etc.; *o visível*, que diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, à “ditadura do olho”, ao ver/ser visto e ao dar-se/ não-se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade etc.; *a visão*, os instrumentos e técnicas de observação, os papéis do observador, os modelos e modalidades do “olhar” (SCHIAVINATTO; COSTA, 2016, p. 23).

Nesse mesmo sentido, os autores, ainda bebendo da concepção de produção, consumo e circulação, elencam a necessidade de se extrapolar o trato e a tipologia documental, partindo da premissa de que estas produções visuais possuem uma biografia própria, que é “mapeada pela sua produção, circulação e consumo, e que adquirem significados, eficácias, efeitos e sentidos nas dinâmicas sociais e essa condensação de sentidos na imagem instiga a História” (SCHIAVINATTO; COSTA, 2016, p. 23).

Ou seja, é preciso tratar as fontes visuais, como agentes vivos, que a partir da visualidade ou da falta dela são produtoras de materialidade na sociedade em que estão inseridas, abrangendo campos políticos, econômicos, sociais e culturais para fora e além do campo das artes, assim como possuem uma biografia própria, proveniente de sua circulação e consumo.

Com isso em mente, nesta pesquisa sobre as produções de Remedios Varo, haverá a análise das fontes partindo dessa concepção biográfica das obras, onde será abordado as

relações internas e externas às pinturas da artista, de modo a instigar reflexões sobre os efeitos e sentidos das obras de Remedios Varo em sua sociedade durante os anos 40 a 60, pois,

A imagem é um entremado de relações temporais do qual a presente deriva e participa. Ela nos afeta, desconcertando-nos a linguagem, a percepção, o entendimento. Por sua vez, essa noção de temporalidade escapa da linearidade temporal e força a pensar nas formas, nos mecanismos, nos fluxos e sentidos historicamente aí estabelecidos (SCHIAVINATTO; COSTA, 2016, p. 24).

Sobre a proposta de metodologia, utilizada nesta pesquisa, em especial no que se refere a análise das fontes iconográficas já citadas, tem-se como base algumas das reflexões metodológicas criadas por Gombrich e analisadas no texto de Ginzburg. Entretanto, não é o objetivo central deste trabalho ater-se com profundidade em aspectos iconológicos, mesmo que sejam utilizadas, inevitavelmente, em alguma medida. A análise proposta, ainda que se baseie em alguns simbolismos e na semiótica, não almeja ser uma análise completa da iconologia apresentada. Pois, citando Ginzburg, mais importante do que suas produções em si, são as mensagens transmitidas pela artista por meio de suas criações.

O que se recusa é a sobreposição à arte do passado de uma concepção, nascida na Idade Moderna, da arte como ruptura com a tradição, da arte como expressão imediata da individualidade (ou talvez do inconsciente) do artista. Prosseguindo coerentemente ao longo dessa linha, Gombrich acabou por afirmar, em polêmica contra toda estética de tipo "romântico", que a obra de arte não deve ser considerada "sintoma" nem "expressão" da personalidade do artista, mas o veículo de uma mensagem particular, a qual pode ser entendida pelo espectador na medida em que este conhece as alternativas possíveis, o contexto lingüístico em que se situa a mensagem (GINZBURG, 1989, p. 76).

O autor propõe em conjunto com essa abordagem, o conceito de função, como uma alternativa ao problema do estilo proposto por outros historiadores da arte e discutido por ele em sua obra. Através da perspectiva das funções ele demonstra que a mudança dos estilos artísticos ocorre devido à mudança das exigências da sociedade. Em resumo, as obras de arte são mensagens transmitidas por indivíduos que estão inseridos em uma gama de exigências e frustrações que permeiam a sociedade e inevitavelmente as mensagens, que são elementos constitutivos de suas representações artísticas. Em outras palavras, as obras são representações que transmitem mensagens sobre as novas exigências e frustrações da sociedade em que vive.

No polo transmissor, temos as "exigências" (não só estéticas, mas políticas, religiosas e assim por diante) feitas pela sociedade "onde aquela determinada linguagem visual é válida "no polo receptor, temos o mental set, isto é,

segundo a definição de Gombrich, "as atitudes e expectativas que influenciaram as nossas percepções e vão nos dispor a ver ou ouvir uma coisa em vez de outra" (GINZBURG, 1989, p. 91).

Neste sentido, as obras de Remédios Varo transmitem mensagens (através de suas representações) sobre as suas próprias exigências e inevitavelmente de uma gama de interesses que extrapolam sua individualidade e alcançam as frustrações e exigências dos exilados políticos de 1940 no México e da condição feminina nos anos 1940 e 1950. Mas afinal de contas, o que é representação? Qual sua função? Partindo da premissa que as representações carregam mensagens de seus autores e que essas mensagens não são facilmente decifradas. Então, quais são os impactos que elas causam ou estão imbricadas em relação à sociedade e seus interesses? Segundo Roger Chartier,

A relação de representação e assim confundida pela acção da imaginação, essa parte dominante do homem, essa mestra do erro e da falsidade, que faz tomar o logro pela verdade, que ostenta os signos visíveis como provas de uma realidade que não o é. Assim deturpada, a representação transforma-se em máquina de fabrico de respeito e de submissão, num instrumento que produz constrangimento interiorizado, - que é necessário onde quer que falte o possível recurso a uma violência imediata: Só os homens de guerra não se mascaram dessa maneira, porque efectivamente o seu papel é mais essencial, eles afirmam-se pela força, enquanto os outros o fazem por meio de dissimulações (CHARTIER, 1988, p. 11).

Para uma abordagem significativa da história através de fontes visuais é imprescindível levar em consideração as relações que permeiam as representações, visto que obras de arte, escritos, roupas e vários outros aspectos culturais e cotidianos são basicamente representação de algo que existe ou não. Por isso, é necessário constatar que é ingênuo delimitar que essas representações são sempre desinteressadas ou feitas pelo capricho de alguém ou de algum grupo. Estamos longe de supor teorias da conspiração e dizer que tudo tem um plano, um motivo ou uma razão, mas dizer que tudo é desinteressado é tão presunçoso quanto o contrário.

Roger Chartier é explicativo quando se trata de conceituar e explorar os enredos e caminhos das representações na sociedade. Conforme a citação, a representação pode ser utilizada como meio de coesão social. É uma ferramenta que pode ser utilizada para deturpar e construir novas realidades na sociedade. "Assim deturpada, a representação transforma-se em máquina de fabrico de respeito e de submissão, num instrumento que produz constrangimento interiorizado, - que é necessário onde quer que falte o possível recurso a uma violência imediata [...]" (CHARTIER, 1988, p. 11). A representação é em alguns casos agente substituto da

violência (direta) e isso não a torna mais branda, pois toda forma de violência tem o mesmo objetivo, de tornar uma classe, um grupo ou um indivíduo submisso, exercer poder sobre o outro. Tratando-se de um conceito, a representação não se resume a um lado da moeda, ela é também espaço de luta política, cultural e social, sendo capaz de modificar e instigar lutas que partem do cultural ao político, de acordo com a citação a seguir. “E no processo de longa duração, de erradicação e de monopolização da violência, que é necessário inscrever a importância crescente adquirida pelas lutas de representações, onde o que está em jogo e a ordenação, logo a hierarquização da própria estrutura social” (CHARTIER, 1988, p. 11).

O conceito de representação, dentro de narrativas historiográficas é de extremo valor, principalmente no que se refere compreender a disputa de poder em sociedade.

A problemática do mundo como representação, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real. Daí, neste livro e noutros, mais especificamente consagrados às práticas da leitura, o interesse manifestado pelo processo por intermédio do qual é historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação. Tal tarefa cruza-se, de maneira bastante evidente, com a da hermenêutica, quando se esforça por compreender como é que um texto pode aplicar-se à situação do leitor, por outras palavras, como é que uma configuração narrativa pode corresponder a uma refiguração da própria experiência (CHARTIER, 1988, p. 11).

Com grandes conceitos aparecem grandes empecilhos e dentre eles está o ponto de articulação entre o mundo do sujeito e o do objeto (documentos visuais, escritos, audiovisuais etc.). Como identificar a representação de maneira apropriada, se como indivíduos estamos carregados de nossas próprias representações?

Para isso é necessário, segundo Chartier, uma teoria capaz de ler e compreender a apropriação dos discursos. Logo, a metodologia proposta é de relacionar a representação criada pelo indivíduo com as relações sociais, políticas e culturais, de seu tempo, rompendo com a premissa de sujeito universal, ao colocá-lo dentro das estruturas de poder de sua sociedade. Realizando essa análise sempre tendo em mente os limites de leitura e construção da história a partir do tempo presente, evitando anacronismos. “Pensar assim a individualidade nas suas variações históricas equivale não só a romper com o conceito de sujeito universal, mas também a inscrever num processo a longo prazo — caracterizado pela transformação do Estado e das relações entre os homens — as mutações das estruturas da personalidade” (CHARTIER, 1988, p. 25).

Para além, a representação é elemento de compreensão de processos históricos e de transformações sociais, pois serve para compreender o funcionamento da sociedade ou “definir as operações intelectuais que lhes permitem apreender o mundo” (CHARTIER, 1988, p. 11). Esta ainda deveria ser protagonista das abordagens históricas.

Essas matrizes elencam perspectivas de análise para pensar a vida e obra de Remedios Varo. Uma artista exilada que através da simbologia e da representação criadas em suas produções artísticas exhibe sua própria maneira de estar no mundo dando sentido a sua posição ao mesmo tempo em que reconhece sua identidade social. E por fim, fazendo referência ao surrealismo e até mesmo o grupo de exílio europeu no México, no qual a artista fazia parte, pode se citar que eles marcaram (por meio de suas produções) a existência de si e de sua classe/grupo no México em sua condição de exilados. O exílio por sua vez, é uma forma de violência e por isso é cabível dizer que as representações de Remedios Varo e de alguns de seus colegas exilados, assim como de muitos outros artistas e sujeitos que vivenciaram a dor do exílio, são meios de luta contra essa violência.

Após as reflexões teóricas em torno da imagem de da História, é essencial tratarmos também a relação da arte com as mulheres; afinal de contas, o que significava ser artista em 1940-1963? E ainda, o que significava e quais os empecilhos e desdobramentos de ser um artista europeia na América Latina, como o caso de Remedios Varo? Por fim, quais os desdobramentos do exílio para essas mulheres? Isso afetou suas produções e visibilidade artística e social?

Para entrarmos nesse assunto, cabe citar a autora Aracy Amaral que em sua produção textual, *História da arte moderna na América-Latina (1780-1990)* chama atenção para aspectos socioeconômicos de algumas das artistas latino-americanas no século XX.

Arte de qualidade ou original é o que conta, e não arte feita por mulheres ou homens. A menos que se deseje abordar a feminilidade na arte, tendo em vista o grande número de mulheres artistas em nosso continente, decorrência, a meu ver, de uma facilidade de vida na classe média pela assistência de auxiliares domésticos que nem as norte-americanas ou europeias puderam gozar neste século (AMARAL, 1996, p. 6).

Contraria a concepção da autora, Remedios Varo ainda que fosse uma artista europeia, estava fora dessa lacuna de mulheres artistas que tiveram a facilidade de uma vida de classe média, dentro da América Latina. A artista em pauta teve inúmeras dificuldades financeiras e diversos empregos, para sustentar a si mesma e seus gatos. Isso não desabona a análise de Amaral, já que é provável a existência de outras artistas com essa condição financeira abastada. Porém, é pertinente expor que Remedios Varo não teve a sorte de uma vida abastada e não

possuía auxiliares domésticos, rejeitando concepções que generalizam as artistas latino-americanas e suas condições financeiras e sociais.

Exposto isso, é importante trazer à discussão a autora Ana Paula Cavalcanti Simioni que em sua obra textual *Profissão artistas. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*, de 2008, expõe a contraposição do papel feminino nas artes no século XIX e XX, onde primeiramente – Século XIX - havia a perspectiva do amadorismo da mulher, negando a ela espaço nas produções artísticas. Já no século XX, essa concepção se inverte para defender que este seria um trabalho feminino, “leve” e adequado para o “sexo frágil”, além de ser conveniente, uma vez que a mulher poderia realizar o trabalho em casa, cumprindo conjuntamente seu “papel” de mãe e dona de casa. “Ou seja, a categoria de amador servia diversamente para homens e mulheres. Para os primeiros, era um momento da carreira que seria superado com estudo, com profissionalização. Para as mulheres, era um rótulo que as discriminava de modo permanente, independentemente de serem profissionalizadas, jovens ou maduras” (SIMONI, 2008, p. 55).

Ademais, pode-se pressupor que a concepção do “amadorismo” do século XIX não tenha sumido diante da aceitação do trabalho feminino. Nas artes o valor está intrínseco na concepção de arte feminina, doméstica, através desvalorização da mulher e de suas habilidades, que se mostram presente em ambas as concepções. As mulheres artistas são tratadas pela sociedade e principalmente pelas academias de arte como amadoras, onde a arte é apenas um “hobby” para ocupá-las. Em se tratando das mulheres, e nenhuma das duas abordagens a profissão foi contemplada por uma valorização científica, acadêmica ou profissional dentro e fora dos movimentos artísticos da época, no que inclui o surrealismo, qual será debatido a posteriori.

Os espaços e as funções eram claramente demarcados. Para a mulheres "a vida privada é seu único domínio, ali ela reina como a senhora do lar, como dona de casa, como governanta e mentora dos filhos, "enquanto o homem possui o governo da força, que dirige a vida pública e modifica o mundo, ela, que dispõe só de amor, dirige a vida privada e modifica o homem. Depreende-se desse raciocínio que o gênio feminino fora agraciado com o poder de dar à luz e criar novas vidas (para a sociedade), no entanto era incapaz, pelas determinações de sua natureza de voltar-se para atividades abstratas, intelectuais e criativas. Estas estavam presentes no corpo e almas dos homens, os quais, também por natureza, eram mais propensos às atividades de criação intelectual, científica ou artística, com as quais atuavam nas arenas públicas da sociedade (SIMONI, 2008, p. 65).

Em meio a essa noção equivocada de “amadorismo” da arte feminina se reproduz a inferiorização da mulher em âmbitos intelectuais e físicos perante a figura masculina. A

titulação também obscurece todas as produções femininas e desvaloriza significativamente essas produções, proporcionando silêncios e esquecimentos a essas mulheres. “Nessa época, inventou-se algo conhecido como "arte feminina", o que englobava esses fazeres desvalorizados pelas instâncias legítimas. As artistas que buscavam notoriedade em suas atividades depararam-se com esse poderoso obstáculo: uma tendência socialmente difusa a se rotular suas obras como "menores, de antemão” (SIMONI, 2008, p. 62).

Remedios Varo retrata em inúmeras obras figuras e representações do feminino. Algumas representações trazem características positivas ao colocar a mulher como protagonista de um mundo imaginário ou uma realidade utópica, onde ela detém poder e dirige máquinas fantásticas. Mas parte significativa de suas produções despertam no observador arrepios, ao colocar a mulher em uma posição frágil perante a figuras masculinas que a espreitam, as seguem e até as sequestram.

Para pensar as críticas inseridas nas representações de Remedios Varo, é necessário pensar o conceito de gênero sob diferentes perspectivas feministas. Joan Scott em sua obra *Gênero: uma categoria útil para a análise histórica* (1989) nos proporciona um ponto de partida no que se refere compreender a função e os deslocamentos do gênero na sociedade.

Na perspectiva da autora, o gênero é uma categoria de análise para entender as relações de poder e dominação na sociedade. Tendo a premissa de que gênero é uma construção social histórica, nascida de aspectos biológicos, que é percebida através da divisão dos sexos (homem e mulher) pelo menos no ocidente.

Contudo, para além da concepção biológica, a sociedade construiu paradigmas sociais e históricos problemáticos a respeito da função social de cada gênero, ditando seus comportamentos sociais e definindo uma hierarquia sobre os sexos. Isso ocorre porque, como defende Joan Scott, o gênero é uma relação primária de poder e dominação capaz de construir realidade social. Segundo ela, essas funções sociais determinadas são implementadas através da simbologia, que essencialmente permeia a cultura das sociedades. Percepções como: “mulher é melhor em cuidar da casa e dos filhos e o homem tem o dever de prover sustento e trabalhar” são exemplos claros de como essas simbologias permeiam a cultura da sociedade até o nosso século. Um exemplo do universo das artes é a concepção do homem forte, retratado nos bustos de Michelangelo, que denotam o poder e a virilidade que é por determinação da função social do homem. A pintura “O nascimento de Vênus” de Boticelli, exibe a função social da mulher, uma vez que ela está despida, sob uma concha que representa fertilidade e prazer, essencialmente ser feminina e reprodutiva é parte da mensagem que o quadro transmite.

Após essas reflexões, fica claro que o gênero e a divisão das funções sexuais são parte eminente da cultura da sociedade ocidental, que ultrapassa as delimitações do tempo. Por isso, pensar gênero e desconstruí-lo é essencial não apenas para este estudo, como para a evolução da sociedade do século XXI, uma vez que as relações de gênero estão imbricadas nas relações de poder e dominação de classe, dentro e fora da lógica capitalista de consumo e produção.

O gênero é uma das referências recorrentes pelas quais o poder político foi concebido, legitimado e criticado. Ele se refere à oposição homem/mulher e fundamenta ao mesmo tempo o seu sentido. Para reivindicar o poder político, a referência tem que parecer segura e fixa, fora de qualquer construção humana, fazendo parte da ordem natural ou divina. Desta forma, a oposição binária e o processo social das relações de gênero tornam-se, ambas partes do sentido do próprio poder. Colocar em questão ou mudar um aspecto ameaça o sistema por inteiro (SCOTT, 1989, p. 8).

Pensando nos escritos de Silvia Federici (2017) em conjunto a esta citação, fica claro que as lógicas de dominação social partem da construção social de gênero, que deve ser abordado como algo definido e imutável e que necessita firmar suas bases em concepções inquestionáveis, para que exerça seu poder de dominação sobre os corpos (feminino e masculino). Entretanto, essas concepções cristalizadas são apenas uma falácia, o uso do gênero enquanto uma categoria de análise social, permite formular questões e destituir essa concepção cristalizada do conceito, libertando as classes e ameaçando o sistema.

Seguindo a lógica das simbologias de Joan Scott (1989), as mensagens transmitidas pelas representações criadas por Remedios Varo em seus quadros constituem a criação de simbologias que através da relação cultural exibem uma perspectiva de gênero. Quando ela retrata mulheres que são metade humanas e metade máquinas, a crítica é evidente: mulheres são máquinas utilizadas para trabalhar ou reproduzir.

Extrapolando as considerações de Scott, é importante trazer também os elementos que constituem o feminismo decolonial. Oyeronke Oyewumi (2021), neste sentido, abre uma chave de reflexão sobre a importância da “cosmovisão”, fazendo referência à abordagem do conceito de gênero para além da Europa. Propondo romper em certa medida com o eurocentrismo e com concepções coloniais, ao abordar o feminismo e as relações de gênero não como algo universal aplicável em qualquer canto do mundo, mas constituir perspectivas que considerem as diferenças culturais, sociais e políticas de cada sociedade.

Com essas considerações se torna inegável a relação entre as produções de Remedios Varo e suas representações femininas de empoderamento e de denúncia ao tratamento social e estigmas sociais, culturais e políticos que estão imbricados ao ser mulher no século XX.

No que se refere à organização dos capítulos, estes foram delimitados da seguinte forma: o capítulo um é constituído pela análise das fontes/obras da artista, com o objetivo de investigar a influência dos processos de exílio em suas produções. No intuito de criar reflexões que contribuam para a contemporaneidade e historiografia, no que se refere a produção de conhecimento sobre as marcas culturais do exílio.

O segundo capítulo é dedicado a construir uma análise de gênero sobre as fontes escolhidas, cuja centralidade é a representação feminina. Remedios Varo no México encontrou certa maturidade artística e em muitas de suas obras a presença feminina é enfática, no que tange suas próprias considerações sobre como a mulher é vista e tratada na sociedade e tempo que viverá. Também sendo possível pensar e relacionar as representações da artista com as situações cotidianas e comuns ainda vivenciadas pelas mulheres do século XXI.

No terceiro capítulo é investigada, em algumas obras selecionadas, a viagem da artista à Venezuela e a relação entre as leituras, a viagem e os conhecimentos científicos de Remedios Varo com algumas de suas produções artísticas, que transpõem esses conhecimentos e proporciona pensar alegoricamente nas críticas construídas pela artista, sobre o avanço científico e seus usos durante a Segunda Guerra Mundial.

## CAPÍTULO 1

### INCERTEZAS E COR: ÀS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS DE UMA MULHER NO ENTRE LUGAR.

O exílio de Remedios Varo no México, em 1940, enquadra-se em um processo muito amplo, ocorrido durante e após o final da Guerra Civil Espanhola. Como é de conhecimento amplo, o México foi um dos destinos prioritários dos refugiados, em especial devido as políticas adotadas pelo país para abrigá-los.

Lazaro Cardenas foi eleito presidente do México em 1934 com o mandato até 1940. Dentre suas políticas, o que mais nos importa foi o apoio de seu governo à República Espanhola, abrindo suas fronteiras para dar asilo político a milhares de espanhóis durante e após a Guerra Civil Espanhola. Seu governo foi essencial para a vivência de Remedios Varo e outros 20 mil refugiados espanhóis que entre 1936 e 1941 se refugiaram no México, segundo o artigo “*Exilios epistolares. La Asociación de Padres y Familiares de los niños españoles refugiados en México (1937-1940)*” de Verónica Sierra Blas publicado no livro *A Guerra Civil Espanhola e a América Latina* (2018). Os primeiros refugiados espanhóis a chegar no México foram crianças entre os 3 e 15 anos, de famílias humildes que residiam em grandes cidades espanholas, como Barcelona, Valencia, Madrid, Sevilla ou Córdoba. A iniciativa de retirar as crianças dos centros de batalha durante a guerra foi de vários países: México, França, Bélgica, Inglaterra, União Soviética e Dinamarca e seu objetivo era o de proporcionar um lugar seguro com alimentação, moradia, contato com os familiares a partir de cartas e o estudo longe dos perigos da guerra. Contudo, “Fue el Comité de Ayuda a los Niños del Pueblo Español el órgano encargado de organizar, junto al Gobierno republicano, la expedición infantil a México” (BLAS, 2018, p. 134). O Comitê foi fundado em 1936 por decisão do governo mexicano, sendo a esposa de Lazaro Cardenas a presidente de honra, em conjunto com Amalia Solórzano, embora a responsabilidade recaísse em maior instancia sobre Mária do los Ángeles de Chavéz Orozco, encarregada da organização e gestão do comitê. As crianças ao chegarem ao país americano eram matriculadas na Escuela Industrial España-México.

Às políticas governamentais somaram-se iniciativas de intelectuais de prestígio, solidários à causa republicana, e de organismos de auxílio empenhados em intermediar o envio de refugiados à América Latina. Dentre outros, a SERE (Servicio de Emigración de Refugiados Españoles) e a JARE (Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles) contribuíram para que o México fosse a nação hispano-americana a receber o maior número de espanhóis refugiados da Guerra Civil. As negociações que esses organismos

estabeleceram com o governo mexicano foram facilitadas pelo ex-secretário da educação do México, Narciso Bassols, embaixador de seu país em Paris (SOARES, 2007, p. 388).

Outra contribuição importante, elucidada por Gabriela Pellegrino (2007), é a respeito das políticas governamentais mexicanas, que com auxílio de intelectuais e de outros órgãos como a SERE (*Servicio de Emigración de Refugiados Españoles*) e JARE (*Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles*) foram essenciais para organizar o país no acolhimento desses refugiados.

A SERE era filiada a partidos de esquerda que lutaram contra o franquismo e teve como missão administrar os fundos enviados pelo governo republicano para o exterior, e levá-lo ao México para ser distribuído pelo governo de Lazaro Cárdenas. O dinheiro foi revertido para a criação da JARE, cuja sede era em Paris e teria representação no México. A SERE também era responsável por captar mão de obra especializada para suprir as demandas nos países, privilegiando assim muitos intelectuais, mas deixando muitos trabalhadores exilados na França e com menos qualificação à mercê da iminente Segunda Guerra Mundial (SOARES, 2007, p. 388).

Segundo Margarida Nepomuceno (2018), os historiadores registram que cerca de um milhão de pessoas saíram da Espanha rumo à Europa e à América Latina antes do fim do conflito em 1939. Ainda que essas pessoas tenham se refugiado em vários outros países latino-americanos, o México teve um número expressivo de refugiados devido às políticas de Lazaro Cárdenas que fez do país a sede administrativa do derrotado governo republicano espanhol até 1946. Estima-se que até 1941 o México já havia recebido cerca de 20 mil refugiados políticos espanhóis, fazendo do país uma espécie de herdeiro de um grande patrimônio cultural e intelectual espanhol, visto que muitos exilados eram professores e intelectuais de diversas áreas do conhecimento.

Diferentemente da sociedade argentina, na visão de Dora Schwarzstein, a sociedade mexicana foi mais reticente para com os refugiados espanhóis, reagindo à receptividade manifesta pelo governo. A imprensa e a opinião pública expressaram seu receio de que técnicos e intelectuais espanhóis viessem a ocupar o lugar dos trabalhadores nacionais, pressionando o governo a restringir o leque de profissionais cuja imigração seria facilitada. Apesar das pressões, além de ter sido o rumo tomado na América Hispânica pelo maior número de espanhóis egressos da Guerra Civil na Espanha, o México foi o país a receber, proporcionalmente, o maior número de indivíduos educados, dentre os quais intelectuais ligados à vida acadêmica e ao universo editorial. Foram importantes nesse sentido as mediações realizadas pelo intelectual e editor mexicano Daniel Cosío Villegas, estabelecido em Lisboa em 1937 para ocupar um posto junto à embaixada mexicana. Ao lado do poeta Alfonso

Reyes, Cosío Villegas foi responsável pela criação da Casa de España, logo rebatizada como Colegio de México, destinada a absorver, a exemplo das universidades norte-americanas que abriram as portas para cientistas alemães perseguidos pelo nazismo, acadêmicos espanhóis. Cosío Villegas previa que a Argentina, por ser um país rico e com grande infra-estrutura educacional, figuraria como destino preferencial de muitos deles. Por isso, concebeu uma forma de oferecer-lhes condições de trabalho convidativas no México (SOARES, 2007, p. 391).

Segundo Gabriella Pelegrino Soares, ao chegarem no México, os exilados foram recepcionados de maneira satisfatória, devido a criação de fundações e instituições de auxílio a esses indivíduos, como o caso do *Fondo de Cultura Económica*, criado por Daniel Cosío Villegas em 1934, que era uma instituição cultural que abriria oportunidade de trabalho para muitos dos intelectuais refugiados, sendo importante para impulsionar as editoras já existentes e possibilitando campo para a abertura de novas editoras e trabalhos a esses intelectuais exilados. “Um núcleo expressivo de refugiados ajudou a dar corpo à empresa, atuando nas áreas de impressão, revisão de provas, ilustração, tradução, ou ainda como editores ou diretores de seção” (SOARES, 2007, p. 395).

Outra instituição significativa nesse processo foi a Casa de España também fundada por Daniel Cosío Villegas em 1938, que posteriormente recebeu o nome de Colégio de México e possuía o objetivo de abrir as portas do México a cientistas e acadêmicos espanhóis.

Essas medidas e a quantia expressiva de espanhóis intelectuais influenciaram o mercado das agências publicitárias e editoriais, fazendo com que houvesse a criação de muitas outras empresas no país. “Dentre as editoras que assim tiveram origem, está a Editorial B. Costa Amic, responsável por um catálogo de obras em diferentes idiomas – do catalão e o espanhol ao francês e o inglês” (SOARES, 2007, p. 396). A autora ainda elenca que apesar do conflito iminente, a falta da concorrência espanhola no espaço editorial proporcionou aos países como México e Argentina a ascensão de seu mercado editorial e de suas produções.

Por fim, para mencionar algumas das muitas implicações das drásticas reviravoltas políticas na Europa, a atuação de exilados espanhóis em diferentes níveis da arte da edição na Argentina e no México transferiu práticas, conceitos e sensibilidades aos companheiros de trabalho que se iniciavam no métier, aproveitando as oportunidades de emprego oferecidas por uma indústria que não era nova em seus países, mas que se expandia naquele momento (SOARES, 2007, p. 398).

Diante disso, é possível relacionar a citação com as considerações de Edward Said (2003, p. 49) a respeito da qualidade das produções de exilados. Talvez devido as trocas e dos

relacionamentos culturais, em junção com os sentimentos de ruptura do exílio, esse conjunto de experiência proporcione a esses indivíduos intelectuais outras perspectivas e caminhos que se desdobram sobre suas produções resultando em trabalhos com novas perspectivas, dando sentido a essa maior qualidade de produção intelectual.

Sobre o governo de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) e o exílio europeu de 1940, o texto *México y España: exilio y diplomacia, 1939-1940*, (2017) de José Francisco Mejía Flores é detalhado para explicar todas as relações econômicas e diplomáticas que envolvem o governo de Manuel Ávila e Cárdenas. O México possuía relações comerciais com diversos países, dentre eles a Alemanha, os Estados Unidos, a França e o Japão, porém ao estourar a Segunda Guerra Mundial o país abriu seus portos para exilados republicanos espanhóis e rompeu com o governo Vichy, em 1941. Sob o comando de Camacho, se declarou parte dos Aliados e estreitou relações com a Europa, se distanciando da Alemanha, país com grande investimento no México.

En el marco del desarrollo de la guerra mundial, México reconsideró sus relaciones diplomáticas y comerciales con los países europeos. Con las naciones del Eje, por ejemplo, las interrumpió formalmente en diciembre de 1941. México y Gran Bretaña reabrieron sus embajadas a partir del 21 de octubre de 1941, y con Francia “Libre” se solidarizó a tal grado que reconoció a su principal líder, Charles de Gaulle, y canceló su representación diplomática con la Francia de “Vichy” en el transcurso de 1942. Por último, también las relaciones con la Unión Soviética tuvieron una definición de su desarrollo en este período. México resolvió muchas diferencias con Estados Unidos porque, entre otras cosas y según el trabajo de Rafael Velázquez Flores, el noventa por ciento del comercio mexicano se realizaba con ese país; todo en el marco del panamericanismo, recurso empleado por la administración de Franklin D. Roosevelt desde el inicio de su mandato en 1933. Por todo ello, México asumió su participación en la guerra internacional, declarando la guerra a los países del Eje. A partir del segundo semestre de 1941 sucedieron dos eventos que reencauzaron el rumbo de la guerra: la invasión alemana a territorio soviético, y con eso la automática ruptura del pacto germano-soviético —suscrito a finales de agosto de 1939— y la beligerancia estadounidense con motivo de los sucesos de Pearl Harbor en diciembre de 1941. Aunque el Ejecutivo mexicano no declaró la guerra hasta la primavera de 1942, fue entre 1939 y 1940 cuando se sentaron las bases que visualizan cómo Cárdenas transitó de una manifiesta neutralidad a un simulado pero cada vez más frecuente apoyo a los aliados, una línea que mantuvo su sucesor Manuel Ávila Camacho (FLORES, 2017, p. 22).

Estas linhas resumem o desenrolar das políticas e relações diplomáticas no mandato do presidente Camacho, que levou o México a participar da guerra ao lado dos aliados, se declarando oficialmente antifascista.

Em 1942, sob a presidência de Camacho, México anuncia guerra contra o Eixo, adentrando no contexto internacional de guerra. Obviamente a negociações não foram brandas,

e os Estados Unidos foram ardilosos para conquistar o apoio de outros países, dentre suas medidas, houve a implementação da política da boa vizinhança e o pan-americanismo, ambos demonstrando ser meios de persuasão estadunidense para recrutar aliados na América Latina.

Las claves de la relación económica con el vecino del norte se encuentran precisamente en ese lustro, porque generaron una serie de acuerdos, convenios y tratados comerciales que permitieron una alianza comercial de México con la potencia económica y militar de América del Norte. Acuerdos comerciales, como el de noviembre de 1941 en el que se llegó a una negociación por el tema del petróleo convenios de colaboración militar estratégica, producto de la guerra, y la formulación de un tratado migratorio, debido a la demanda de mano de obra mexicana, en aquellos años, son solo algunos de los sucesos que enmarcan esa trascendente relación bilateral (FLORES, 2017, p. 47).

Contudo, o México em cinco anos de negociação com o país norte americano fez diversos acordos e tratados para uma aliança comercial e militar. Dentre esses aspectos, o que mais impera para a pesquisa é a formulação do tratado migratório, em prol de uma demanda mexicana de trabalho. Partindo dessa relação bilateral com os aliados, o México recebe esses intelectuais e a mão de obra que negocia com os aliados, dentre eles Remedios Varo e centenas de outros exilados em fuga da guerra e da invasão de Hitler à França.

Em 1944, Charles de Gaulle assumiu como presidente da França e declarou uma França livre da ocupação nazista, encaminhando o país para a democracia novamente. Camacho reconhece o governo democrático e restabelece relações comerciais com a França, abrindo as fronteiras para os exilados franceses retornarem, dentre eles Benjamin Péret.

Devido a essa complexa relação diplomática no período de guerras que Remedios Varo e demais exilados foram recebidos no México assim como em 1944 puderam retornar a seus países de origem caso desejassem, como fez Benjamin Péret.

Segundo a biografia escrita por Walter Gruen, no livro *Remedios Varo: Catalogo Razonado/Catalogue Raisonné* de 1994, Remedios Varo e Péret chegaram em Orán (Argélia) e continuam por terra até Casablanca (Marrocos). Péret pediu ajuda para Picasso e Remedios vendeu alguns lençóis para que juntassem dinheiro suficiente para comprar a passagem de um navio português com destino ao México. Não se tem mais detalhes, apenas que em 1941 eles chegaram a Veracruz, onde alugaram uma casa em ruínas na rua Gabino Barreda. Nesta casa aconteceram posteriormente inúmeros encontros do casal com amigos intelectuais e artistas exilados, dentre eles Gunther Gerzso, Eva Sulzer, Kati Horna e seu esposo José, Leonora Carrington e outros.



Fotografia 2. Remedios Varo na porta da casa de Gabino Barreda, Cidade do México, 1941.

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Todas as políticas e a ascensão do mercado publicitário descritos anteriormente são elementos significativos para pensar quais os trabalhos que Remedios Varo encontraria ao chegar na América, já que ela realizou vários trabalhos publicitários para manter seu sustento no México.

PRINCIPAL *Registro NE 6906*  
**SERVICIO DE MIGRACION**  
 NUM. 176175

TARJETA DE IDENTIFICACION EXPEDIDA POR EL DEPTO. DE MIGRACION EN MEXICO D.F. *REMEDIOS VARO BRANCA DE LIZAMA*  
 CUYO RETRATO Y FIRMA CONSTAN EN SEGUIDA

MEJORA FILIACION DEL INTERESADO  
 PATRIALIA..... COMPLEJION.....  
 COLOR..... DIENTES..... PIEL.....  
 CEJAS..... OJOS.....  
 NARIZ..... BOCA.....  
 BIGOTE..... BARRA.....  
 SERAS PARTICULARES.....

ANO EN QUE NACIO..... ESTADO CIVIL.....  
 PROFESION, OFICIO U OCUPACION.....  
 IDIOMA NATIVO.....  
 OTROS IDIOMAS QUE HABLE.....  
 LUGAR DE NACIMIENTO.....  
 NACIONALIDAD ACTUAL.....  
 RELIGION..... PARA.....  
 LUGAR DE RESIDENCIA.....

REMEDIOS VARO  
 F.º DEL JEFE DEL DEPTO. DE MIGRACION  
 EN ENC. DE LA CENIA  
 [Signature]

NOBRE Y DOMINIO DE SU PARIENTE MAS CERCAO  
 ENTRO COMO ASILADA POLITICALE-15-11-1906-1906  
 FERIA DEL 15 DESEMBRE DE 1901 EN CAYIBAS DE  
 AGLAJA POLICIA POR UN AÑO REPRESENTANTE CUNDE  
 DIENDO EN LA CENIA EN LA CENIA EN LA CENIA  
 DEL 15 DESEMBRE DE 1901 EN LA CENIA EN LA CENIA  
 DEDIQUE ACTIVIDADES REMUNERADAS O LUCRATIVAS  
 FIESTA DE LAS DE CASARIS CAYIBAS REPRESENTANTES  
 ETC SIN DESPLAZAR A NINGUN TRABAJADOR

Fotografia 3. Documento retirado do livro *Viajes inesperados*, de Janet Kaplan

Fonte: Livro *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo* de Janet Kaplan.

Segundo este documento, Remedios Varo recebeu sua documentação de asilada política com validade do dia 15 de dezembro de 1941 até 15 de dezembro de 1942. E de acordo com Janet Kaplan (1988), a chegada do casal (Péret e Varo) ao México, ainda que muito bem amparada pelo governo de Lázaro Cárdenas, não foi mil maravilhas. Remedios Varo trabalhava em inúmeros ofícios para manter o sustento da casa e de seus gatos. Ela não pintava só quadros ou guaches, seu trabalho se estendia a costurar roupas, pintar móveis, fazer desenhos publicitários, escrever poemas e peças teatrais.

Remedios hizo entonces trabajos propagandísticos en apoyo a los aliados, en los que participaron sus amigos y también el recién llegado Gerardo Lizarraga. después consiguió algún trabajo en la galería Clardecor, decorando algunos muebles. También pintó sus primeros cuadros que se vendieron en esta casa con gran éxito. Por ejemplo” “Simpatía”. Hizo dibujos de decoración interior para un arquitecto francés, Mr. Jagu. hay dos muebles decorados por Remedios con imágenes Rococo al estilo del pintor francés Watteau. (GRUEN, 1994, n.p.).

Mesmo após anos no México e com os inúmeros trabalhos que a artista teve, é valioso citar que Remedios Varo e Benjamin Péret não estreitaram laços com artistas latino-americanos. Eles formaram um círculo social estreito com outros exilados artistas e intelectuais europeus, como: César Moro, Esteban Francés, Gerardo Lizarraga, Ghünter Gerzso, Kati Horna, Eva Sulzer entre outros.

Deixando aberta a questão. Por que esses intelectuais exilados não estreitaram laços com os artistas surrealistas locais? Por que seu círculo intelectual se limitava aos refugiados? Seria esse afastamento uma condição social diretamente ligada à condição de exílio? Porque mesmo ela permanecendo no México, após o fim da guerra, seu círculo social não se expandiu para a população nativa mexicana de maneira significativa? Mesmo que as respostas não sejam concretas, essas questões são pertinentes para pensar a obra e a vida da artista no exílio mexicano.

Márcio Moreira Alves chamou de "tribos de canibais", os exilados fechados em si. Entretanto, a vida em gueto, como os próprios exilados se referem, teve um importante papel. Era uma tentativa de amenizar as inseguranças do exílio, de se resguardar da rejeição e dos preconceitos contra o estrangeiro, de evitar o estranhamento em relação à sociedade, para muitos, de sobreviver. Voltando-se para os que tinham uma história comum, buscavam recuperar o passado que dera sentido à vida, reconhecendo-se naquela cultura que ia muito além dos pratos típicos, enfim, preservando a própria identidade. Ao longo da história, a vida em gueto é constantemente um recurso do qual diferentes grupos sociais, em diferentes épocas e lugares, lançaram mão quando viram a

identidade ameaçada ou questionada. O gueto foi, portanto, uma forma de resistência, a luta contra a fragmentação, e até de sobrevivência, a negação da negação (ROLLEMBERG, 2007, p. 11).

Para trilhar alguns caminhos a respeito dessa rede de sociabilidade do exílio é preciso refletir sobre a condição do exilado frente a essa nova cultura. Trata-se de uma “história de desorientação”, ou “a vida de gueto”, como na citação acima, que consiste em formar uma rede de socialização com outros sujeitos exilados, a fim de amenizar as “*inseguranças do exílio*” como uma forma de manter parte da identidade que está ligada a outro lugar, outra cultura, outro país. Dessa desorientação se traduz: “O afastamento do universo de referências faz com que o exílio pareça com vazio, ausência, intervalo. As noções de tempo e lugar perdem a nitidez, confundindo o passado e o presente, sobrepondo o país de origem ao de destino, num esforço para manter o que não existe mais” (ROLLEMBERG, 2007, p. 8).

Essas considerações, portanto, permitem supor que dentre os motivos pelos quais Remedios Varo ao chegar ao México limitou seu círculo social a exilados, se dá em partes por essa desorientação, essa “*formação de gueto*” que a mantinha próximas de pessoas com a mesma experiência de exílio e que amenizava os conflitos identitários pessoais e psicológicos da artista e dos exilados em geral.

Outro fator imprescindível para estudarmos uma artista latino-americana, ainda que emigrada da Europa, é debater as considerações de Silviano Santiago (2000) em sua obra *Uma literatura nos trópicos*, na qual o autor propõe questões e caminhos sobre o lugar do discurso literário latino-americano mediante o espaço europeu, dando ênfase aos aspectos negativos e a permanência de pensamentos e posicionamentos coloniais que nos assombram até os dias de hoje, como uma herança enraizada. Santiago traz a importância de confrontar e desmitificar essa herança indesejada.

Em suas linhas, o autor evidencia que durante a colonização ocorre, como já sabemos, um apagamento da cultura e tradição indígena latino-americana ao passo em que os colonizadores em nome da religião obrigam os povos originários a aderirem às culturas e tradições europeias. Santiago expõe que o povo colonizado é regado por muito tempo com ideologias, estéticas e costumes europeus – provenientes de uma ideologia descabida cuja premissa é a superioridade intelectual do Europeu – que resulta, após muitos anos de exploração e violência, na falácia europeia de que os intelectuais latino-americanos são eternos copiadores, e que não possuem identidade e originalidade.

A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua origem, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização. É assim que vemos nascer por todos os lados essas cidades de nome europeu cuja única originalidade é o fato de trazerem antes do nome de origem o adjetivo "novo" ou "nova" (SANTIAGO, 2000, p. 14).

Segundo o autor, “O neocolonialismo, a nova máscara que aterroriza os países do Terceiro Mundo em pleno século XX” (SANTIAGO, 2000, p. 15). Ao passo que os valores rejeitados na metrópole, juntos aos objetos já fora de moda, são transformados em um novo centro da sociedade de consumo do terceiro mundo. “Hoje, quando a palavra de ordem é dada pelos tecnocratas, o desequilíbrio é científico, pré-fabricado; a inferioridade é controlada pelas mãos que manipulam a generosidade e o poder, o poder e o preconceito” (SANTIAGO, 2000, p. 15). Essa sabotagem e opressão dos valores culturais realizada pelos colonizadores não é cristalizada e passiva, já que os intelectuais latino-americanos foram reativos, ao destruírem a força dos conceitos de *unidade e pureza*, disseminados pelos colonizadores e religiosos. Ao desmistificar as rasas bases de seus conceitos norteadores, vai-se perdendo a concepção equivocada de superioridade europeia que é contaminada pelo trabalho latino-americano.

A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de "paraíso", de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia - silêncio, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é, no entanto, preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra (SANTIAGO, 2000 p. 16).

A América Latina, seus povos originários e seus intelectuais estão muito longe da passividade de uma história única, porém isso não significa que todo esse processo de colonização não teve efeitos adversos sobre a construção da cultura e da intelectualidade latino-americana. Pois a perda de grande parte da história original somados aos anos de “cópia”

européia trouxeram à tona a necessidade de discutir, agora já sem o “véu do imperialismo cultural”, qual a condição em que os artistas e intelectuais produziram suas obras. Por isso, Santiago declara “falência” ao método histórico que leva em consideração apenas essas relações europeias, descartando aspectos inerentes ao ser latino-americano.

Segundo ele, quando o cerne da análise das fontes é apenas comparar as produções latinas com as europeias, se reduz toda as produções latino-americanas a um local de opressão cristalizada. “Tal discurso reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe de escola” (SANTIAGO, 2000, p. 18). A redução desses intelectuais a parasitas da intelectualidade europeia não cabe e não se diferencia das concepções neoliberais.

O segundo texto se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. O escritor trabalha sobre outro texto e quase nunca exagera o papel que a realidade que o cerca pode representar em sua obra. Nesse sentido, as críticas que muitas vezes são dirigidas à alienação do escritor latino-americano, por exemplo, são inúteis e mesmo ridículas. Se ele só fala de sua própria experiência de vida, seu texto passa despercebido entre seus contemporâneos. É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida. Nosso trabalho crítico se definirá antes de tudo pela análise do uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público, do partido que ele tira (SANTIAGO, 2000, p. 20).

Por isso, as produções intelectuais latino-americanas não são alienadas, parasitas ou sem identidade e seu caráter “reprodutivo” é um método de combate diante das adversidades e da posição de inferioridade que lhe foi injustamente atribuída. A estratégia é de utilizar-se dos escritos europeus para reescrever algo que combata suas ideologias, dentro de seu próprio palco, pois como evidenciado na citação, as produções sobre a vida e as experiências latino-americanas não alcançariam a Europa etnocêntrica por excelência, obtendo maior espaço e impacto através das paródias.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Segundo Santiago (2000, p. 23), a metáfora ideal para bem precisar a situação e o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue.

Por fim, é neste entre lugar que está o escritor e o intelectual latino-americano, que não é desinteressado e inocente e que vive entre a assimilação do original europeu e a necessidade de escrever algo novo que combata ideologias dominantes coloniais sobre o terceiro mundo.

O escritor latino-americano nos ensina que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a fiesta, colônia de férias para turismo cultural. Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Retornando para o viés deste trabalho, não se pode dizer que Remedios Varo enquanto uma intelectual europeia está neste entre lugar latino-americano, mas este trabalho sim, tendo em vista que quem o escreve é uma mulher latino-americana e está em busca de escritos europeus sobre a vida e obra da artista, no intuito de contestá-los e aprofundá-los, a fim de realizar uma pesquisa acadêmica. Deste fato decorre que, para além de debruçar-se sobre o objeto de estudo e as fontes, é também parte do ofício se debruçar sobre sua própria intelectualidade, seu lugar de produção, sua nacionalidade, sua identidade latino-americana, onde nós, intelectuais orgânicos, demonstramos ao mundo, já com a cortina do imperialismo cultural, um pouco abaixada, que: “as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes. Não poderiam nunca sê-lo” (SANTIAGO, 2000, p. 22).

Mesmo que Remedios Varo não seja nativamente latina ela ainda é uma mulher no entre lugar do exílio e toda sua produção intelectual está nesse entre lugar, na constante ruptura e busca de entendimento, sobre ser europeia na América Latina, no conflito das viagens, culturas e tradições que compõem inevitavelmente todas as suas produções.

Para além dessas relações, retornando a questão inicial, sobre os motivos que levaram os artistas e intelectuais exilados - companheiro de Remedios Varo – ao afastamento do círculo social e artístico mexicano, é caro evidenciar que Benjamin Péret, companheiro de Remedios Varo nos anos de chegada da artista ao México, teria escrito duras críticas ao muralismo mexicano, junto a André Breton, já que ambos possuíam concepções contrárias e discordavam em certa medida das pautas políticas-artísticas de Diego Riveira e do movimento muralista. Segundo o texto *Olhares sobre o México: a América Latina sob a perspectiva surrealista* de Tânia Gomes Mendonça (2015),

O desejo de Péret de encontrar uma arte realmente mexicana nos parece, em parte, muito semelhante ao anseio de Artaud. Como resultado dessa procura,

ambos excluíram a arte moderna mexicana como possível exemplo dessa arte nacional e teceram críticas a Diego Rivera, sob a afirmação de Artaud de que as influências europeias do famoso pintor muralista eram condenáveis (MENDONÇA, 2015, p. 151).

Péret discordava que era possível encontrar no muralismo a arte mexicana em um estado “embrionário”, já que essa estava mais próxima de artes e artesanatos realizados pelo povo mexicano e não por pintores cuja técnica e habilidades artísticas foram influenciadas por escolas de arte e formações acadêmicas. “Segundo Péret, nesses lugares seria possível encontrar a arte mexicana em um ‘estado embrionário’, e não nos grandes painéis do famoso muralista Diego Rivera. Em suma, seria possível afirmar que a arte, em um estado profissional, foi criada pelos ‘menos’ artistas (MENDONÇA, 2015, p. 150).

Em vista disso, pode-se pensar que essas concepções divergentes sobre o emergente movimento muralista de artistas intelectuais mexicanos tenha influenciado em certa medida o afastamento dos artistas europeus recém-chegados como exilados, até pela própria premissa do movimento muralismo cujo os princípios eram essencialmente de se afastar de concepções artísticas e culturais exteriores e intensificar as produções latino-americanas, de modo a exaltar a cultura mexicana e a memória do povo originário - pré-colombiano - no país.

Janet Kaplan (1988) traz outras informações imprescindíveis para pensar esse afastamento. Segundo a autora, os artistas surrealistas mexicanos, em especial Kahlo e Riveira celebravam um compromisso com as raízes mexicanas ligada às culturas indígenas, rejeitando influências “coloniais”, ou seja, estrangeiras, mantendo seu círculo social restrito ao México e afastando o grupo surrealista europeu, o que incluía Remedios Varo e seus amigos exilados.

The fierce Mexicanidad of Rivera, Kahlo, and their circle, based on a revolutionary commitment to Mexico's roots in the indigenous Indian culture, involved rejection of foreign "colonializing" influences, prompting them to keep Varo and her European friends at some distance, at least as a public stance (KAPLAN, 1988, p. 88)<sup>5</sup>.

A autora cita ainda que Péret e Leonora Carrington teriam visitado o estúdio de Frida Kahlo, talvez na tentativa de minimizar esse distanciamento entre eles, assim como, Breton teria convidado o casal (Rivera e Kahlo) para sua casa em uma reunião. Contudo a reação de

---

<sup>5</sup> Tradução: A feroz mexicanidade de Rivera, Kahlo e seu círculo, baseada num compromisso revolucionário com as raízes do México na cultura indígena, envolveu a rejeição de influências "coloniais" estrangeiras, levando-os a manter Varo e seus amigos europeus a alguma distância, pelo menos como uma posição pública (KAPLAN, 1988, p. 88).

Rivera não foi amistosa, já que após a reunião ele declarou publicamente que os surrealistas europeus eram “falsos artistas”, acusando-os de perpetuar uma condição semicolonial da arte e da cultura mexicana sob a cópia da Europa (KAPLAN, 1988, p. 87). Frida Kahlo também foi convidada e participou de uma das reuniões surrealistas em Paris, contudo, sendo mais indelicada que seu marido, ela declarou, “They make me vomit. They are so damn 'intellectual and rotten that I can't stand them anymore.... I'd rather sit on the floor in the market of Toluca and sell tortillas, than to have anything to do with those artistic' bitches of Paris<sup>6</sup>.” (KAPLAN, 1988, p. 88).

Por fim, Kaplan elucida que em prol dessa conturbada relação, e complementa: “Péret distrusted Rivera because he believed him to have been implicated in an early assassination attempt on Trotsky, and Rivera reportedly "coaxed" Péret with a drawn pistol to dance the Mexican *sapateado*<sup>7</sup>” (KAPLAN, 1988, p. 88). Remedios Varo e seus amigos surrealistas teriam criado seu próprio grupo de encontros aos sábados à noite, na casa de Gunther Gerszo, para manter viva a comunidade que eles já conheciam, se afastando do grupo de Frida e Riveira, já que eles não os aceitariam como companheiros.

As described by Dorothy Hood, an American artist living in Mexico who was part of the group for some years, "Their guiding habit was to have no habits," and their operating principle was to have a good time. They were people burst out of their homeland. The structure of their lives therefore was totally their own (KAPLAN, 1988, p. 88).<sup>8</sup>

Conforme a descrição de Dorothy, o grupo europeu no México estava mais interessado em se divertir do que se envolver nesse conflito com o grupo surrealista mexicano, já que eles não tinham hábitos determinados e almejavam divertimento e companhia, pois como dispõe Dorothy, “a estrutura de suas vidas estava totalmente em suas mãos”. Após todo o conflito vivenciado é de se esperar e supor que eles só queriam estar juntos em prol de formar seu “*gueto*” europeu, no objetivo de discutir e lidar com os traumas do exílio. Estavam muito

---

<sup>6</sup> Tradução: “Eles me fazem vomitar. Eles são tão malditos 'intelectuais e podres que não os suporto mais... Prefiro sentar no chão do mercado de Toluca e vender tortilhas, do que ter qualquer coisa a ver com aquelas vadias artísticas de Paris.” (KAPLAN, 1988, p. 88).

<sup>7</sup> Tradução: Péret desconfiava de Rivera porque acreditava que ele estava implicado em uma das primeiras tentativas de assassinato de Trotsky, e Rivera supostamente “persuadiu” Péret com uma pistola em punho a dançar o *sapateado* mexicano (KAPLAN, 1988, p. 88).

<sup>8</sup> Tradução: Conforme descrito por Dorothy Hood, artista americana radicada no México e que fez parte do grupo por alguns anos, “seu hábito norteador era não ter hábitos”, e seu princípio de funcionamento era se divertir. Eles eram pessoas saíram de sua terra natal. A estrutura de suas vidas, portanto, era totalmente sua (KAPLAN, 1988, p. 88).

ocupados lidando com suas próprias questões identitárias, distantes da pauta e disputa surrealista mexicana em prol de suas raízes.

De fato, a aversão dos muralistas justifica esse distanciamento, mas partindo do pressuposto que o ataque mais exacerbado foi ocasionado pelo casal surrealista Diego Rivera e Frida Khalo, isso não justifica esse distanciamento completo dos exilados com os demais artistas mexicanos, o que infere nessas outras resoluções sobre uma fragmentação identitária e a busca por um “*gueto*” europeu por parte dos exilados.

Trata-se de uma conjuntura que culmina no afastamento dos exilados ao círculo artístico mexicano e não exclusivamente a crítica de Péret e o conflito entre os grupos surrealistas – europeus e mexicanos – pois independente de grupo e do marido, Remédios Varo era intelectualmente independente e não há como colocá-la em uma situação de subalternidade nesta disputa. Ela detinha posicionamentos intelectuais, políticos e artísticos próprios dos quais não se tem documentos ou fontes para sustentar argumentos que explicitem diretamente os seus posicionamentos, por isso não é possível citar concretamente se ela era a favor ou contra o movimento muralista, podendo ainda ser indiferente.

### 1.1. A ARTE COMO TERAPIA. A METÁFORA SOBRE O EXÍLIO NA OBRA DE REMEDIOS VARO.

Como já elencado neste trabalho e citado por Janet Kaplan, os primeiros anos de Remedios Varo e Péret no México não foram fáceis, eles chegaram ao país mexicano sem dinheiro e sem trabalho e apesar de receberem auxílio financeiro do governo, não era um valor substancial.

Despite the Surrealist spirit with which the group devoted itself to such games, these early years in Mexico were far from easy. Varo and Péret had arrived with no money and no jobs. Although they received some financial assistance from funds brought to Mexico by the Spanish Republican Government in exile, they had to make do with very little. Hayden Herrera has placed Péret teaching French at the Mexican Ministry of Public Education's School of Painting and Sculpture (known as La Esmeralda), and Buñuel has reported that Péret came to him for work in making films ("I tried to help him, but I myself was in dire straits at the time"); but it was primarily through Varo's determined efforts that the family stayed alive. "She had to make the money

to keep her family going. Péret and the cats. Mustering all the skills at her disposal, she worked at any job that she could find (KAPLAN, 1988, p. 97).<sup>9</sup>

Em decorrência desses empregos “fora de área” Remedios Varo não se dedicou a pintar muitas obras nos primeiros anos em que esteve no México, ou ao menos não tivemos acesso a essas pinturas para esse trabalho. De toda forma, a pintura mais próxima a 1941 – ano em que chegaram ao México – à qual tivemos acesso é a obra *Gruta mágica* realizada em 1942 e em duas versões. Curiosamente neste mesmo ano a artista estava trabalhando no escritório de propaganda antifascista britânico onde realizava dioramas e pequenos cenários ilustrativos em prol da vitória dos aliados na Segunda Guerra Mundial.

Through Gerszo's recommendations, Varo got work with the British antifascist propaganda office, making dioramas and small stage sets to illustrate Allied war victories: these were placed in display windows to rally the Mexican public to the Allied cause in Europe. As a photograph from her collection documents (plate 83), she shared the job with Lizarraga and Francés, who were also living a hand-to-mouth existence (KAPLAN, 1988, p. 98).<sup>10</sup>

Dentre esses trabalhos publicitários, tivemos acesso somente a fotografia tirada em 1942 de Remedios Varo, junto a Esteban Francés e Gerardo Lizarraga construindo um diorama como propaganda antifascista. Vejamos a seguir a fotografia e as segunda versão da obra *Gruta Mágica*.

---

<sup>9</sup> Apesar do espírito surrealista com que o grupo se dedicou a tais jogos, estes primeiros anos no México não foram nada fáceis. Varo e Péret chegaram sem dinheiro e sem emprego. Embora tenham recebido alguma assistência financeira proveniente de fundos trazidos ao México pelo governo republicano espanhol no exílio, tiveram de se contentar com muito pouco. Hayden Herrera colocou Péret ensinando francês na Escola de Pintura e Escultura do Ministério de Educação Pública do México (conhecida como La Esmeralda), e Buñuel relatou que Péret o procurou para trabalhar na produção de filmes ("Tentei ajudá-lo, mas 1 eu mesmo estava em apuros na época"); mas foi principalmente através dos esforços determinados de Varo que a família permaneceu viva. "Ela tinha que ganhar dinheiro para sustentar a família. Péret e os gatos. Reunindo todas as habilidades à sua disposição, ela trabalhava em qualquer emprego que encontrasse (KAPLAN, 1988, p. 97).

<sup>10</sup> Através das recomendações de Gerszo, Varo conseguiu trabalho com o escritório de propaganda antifascista britânico, fazendo dioramas e pequenos cenários para ilustrar as vitórias dos Aliados na guerra: estes foram colocados em vitrines para reunir o público mexicano à causa Aliada na Europa. Como fotografia de seus documentos de coleção (ilustração 83), ela dividia o trabalho com Lizarraga e Francés, que também viviam uma existência precária (KAPLAN, 1988, p. 98).



Fotografia 4. *Esteban Francés, Remedios Varo, and Gerardo Lazarraga building a diorama for the British antifascist propaganda office. Mexico City - 1942-43.*

Fonte 1 - Livro *Unexpected Journey* de Janet Kaplan, 1988, p. 97.



Figura 1. *Gruta Mágica II*, 1942

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Nesta obra é representado um cenário carregado de cores fortes, que simulam um ambiente perigoso, com o céu repleto de nuvens e fumaças, o chão é sinuoso e possui alguns picos em tons de branco, que remetem a algo espinhoso – ou ainda, as explosões da guerra.

Sobrevoando esse cenário há duas criaturas, uma vermelha a esquerda e uma amarela a direita, as criaturas possuem dentes afiados e voam, nos fazendo pensar. Se trata de pássaros ou aviões?

Esse quadro e seu ano de produção nos instigam a supor que ele é parte das produções sobre a Segunda Guerra Mundial, realizadas pela artista enquanto trabalhava no escritório de propagandas antifascista britânicos.

Contudo, o que mais chama atenção nesta obra é a tinta marcante e carregada, em tons de azul, vermelho e amarelo. Cores e pinceladas que nos remetem a outras obras da artista que veremos a seguir.

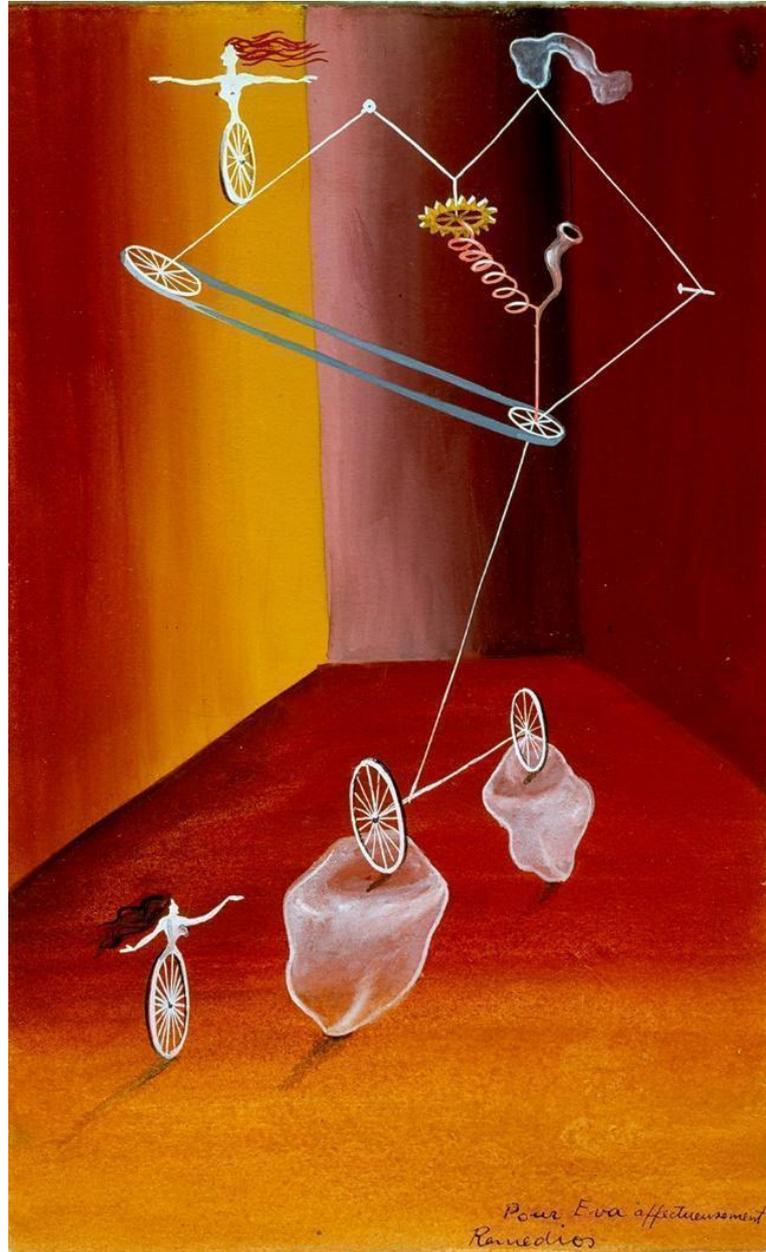


Figura 2. Transmisión Ciclista Con Cristales, 1943. Gouache/Cartulina

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Seguindo cronologicamente, após a pintura *Gruta Mágica*, a artista pintou a obra *Transmisión Ciclista Com Cristales*, em 1943, data próxima da viagem de exílio da artista. A produção artística traz cores (amarelo, laranja e vermelho) fortes e manchadas em degradê, proporcionando luz e sombra, enquanto cria o fundo da pintura.

Nela é representada a (recorrente) imagem da mulher com rodas de monociclo; ela olha para cima onde paira uma engrenagem com duas rodas, equilibradas em dois cristais, de onde se ergue uma haste (corda) que equilibra outras hastes e uma segunda mulher metade monociclo junto a algo que se assemelha a um cristal. Conectando ao meio, há algumas hastes que equilibram uma espiral vermelha, de onde emerge uma trombeta.

Levando em conta alguns aspectos relacionados à vida de Remedios Varo, chegaremos a algumas reflexões sobre esta obra. Remedios Varo era uma mulher muito supersticiosa, que tinha o costume de envolver a casa e sua vida com cristais e pedras que, para ela, transmitiam energias; frequentemente ela dava cristais aos amigos de presente, pois acreditava que eles eram artefatos de proteção (KAPLAN, 1988).

Na obra, percebemos que os cristais estão nessa representação como bases que mantem o equilíbrio dessas cordas bambas que sustentam a mulher-máquina. Dito isso, é possível supor que a representação é uma mensagem da artista sobre uma mulher metade máquina que se equilibra na condição e nas incertezas do exílio? A metade-máquina da mulher pode simbolizar as máquinas e rodas que literalmente ela usou para chegar ao México? Ou ainda, a imagem remete à condição feminina de máquina reprodutora, crítica que ela faz com a sua obra *As in a dream, 1938*? Antes de ponderarmos caminhos para a relação entre a obra e o exílio da artista, vejamos outras pinturas que denotam essa proximidade.



Figura 3. Vida Extraña 1945. Gouache/papel

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Nesta obra *Vida Extraña*, de 1945, está representado um cenário marcante, com cores fortes e silhuetas de árvores, sugerindo que o ambiente da cena é uma floresta. Na parte superior direita, há uma representação que se assemelha com a silhueta de um cavalo; ao centro, estão dispostas criaturas – pássaro e pipa – andando de monociclos.

Apesar de um tanto abstrata, na obra não há nenhuma figura humana, seus elementos e título nos permite algumas suposições, como: O título da obra que significa “vida estranha” junto da representação conturbada, seria uma alusão da artista enquanto exilada, que não se sentia “humana”, ou seja, parte daquele novo lugar? O quadro poderia ser uma representação de sentimento de ser estranho em um novo “mundo”? Ainda, no quadro estão representadas várias criaturas distintas, talvez indicando que em suas viagens, Remedios não estaria sozinha, sempre acompanhada de outros artistas e refugiados? Seriam essas criaturas, caricaturas e representações de seus companheiros de exílio? Vejamos algumas considerações sobre o exílio da autora Denise Rollemberg, para investigarmos aspectos dessa produção artística e suas possíveis metáforas sobre o exílio.

As memórias no exílio e do exílio brasileiro dos anos 1960 e 1970 são memórias de estranhamento, desenraizamento, sofrimento, perdas, luto, dor, confusão, loucura, morte. Mas também de descobertas, aprendizado, enriquecimento, redefinições, amplitudes, nascimentos, resistência, vida. O diálogo entre História e Psicanálise contribuiu na compreensão de diversidades, contradições e dubiedades que a experiência impõe ao exilado (ROLLEMBERG, 2007, p. 2).

Sob a perspectiva da psicanálise nos estudos a respeito do exilado, o texto de Denise Rollemberg é esclarecedor para pensar esses sujeitos e a influência do exílio em suas vidas. Dentre elas, a dualidade de sentimentos que o exilado carrega consigo, essa dor e essas vivências enriquecedoras que desembocam em perda ou descobrimento de uma nova identidade. Para os estudos em torno de sujeitos exilados a autora elenca a mediação que o historiador deve buscar, evitando trabalhar dicotomicamente os sentimentos desse sujeito. O exílio ocorre em meio a conflitos e é um processo de ruptura doloroso, contudo, essa percepção não deve ser o centro da pesquisa ou da análise mediante a esse objeto de estudo. É imprescindível tratar também das partes positivas e indagar como essa ruptura e essa vivência espelhada em meio a outra cultura abre caminhos e possibilita novos contatos e perspectivas a esses sujeitos.

Ao contar sua vida, ao lembrar para o historiador sua trajetória de exílio, aquele que viveu a experiência conta-a para si mesmo, fazendo uma espécie de balanço das perdas e ganhos, das dores, dos sofrimentos, mas também das descobertas, das possibilidades que se abriram porque vivia a experiência do exílio (ROLLEMBERG, 2007, p. 3).

Neste ponto cabe elucidar que a psicanálise é parte substancial das obras de Remedios Varo, pois ela utilizava as técnicas e abordagens artísticas do movimento surrealista que tem suas bases junto a concepções psicanalíticas. Não cabe a esse trabalho aprofundar a relação da psicanálise com as obras da artista, deixando abertas as possibilidades para um novo e futuro trabalho. Retornando a discussão, dentre as dores e rupturas causadas pelo exílio, a autora dá ênfase às relações de trabalho e à vida financeira, o que reverbera retornar as considerações iniciais deste capítulo, em especial sobre as dificuldades financeiras enfrentadas pela artista, ao chegar no país de exílio.

O status social igualmente pesava: enquanto alguns exilados eram reconhecidos como profissionais ou como personalidades públicas, não lhes faltando convites institucionais para prosseguirem trabalhos interrompidos, outros precisavam impor sua presença, lutando pelo visto e pela sobrevivência material, muitas vezes realizando atividades que nada tinham a ver com suas

expectativas e para as quais estavam superqualificados (ROLLEMBERG, 2007, p. 6).

Essa citação nos leva a interpretar a obra (*Vida Extraña, 1945*) sob essa perspectiva, pois, como já elucidado, na obra são representadas várias criaturas de diferentes rostos, porém todos na mesma situação, ou seja, estão em cima de monociclos tentando se equilibrar em meio a uma situação de total desequilíbrio. Essa metáfora artística pode ser entendida alegoricamente como a corda bamba da sobrevivência do exilado que precisa buscar trabalho em meio a uma cultura à qual não está acostumado, em empregos que nem sempre são os mesmos de suas áreas de formação. Remedios Varo ao chegar ao México fez inúmeros trabalhos, desde confecção de figurinos a pintura de móveis, dentre outros, demonstrando a instabilidade financeira, profissional e emocional causada pelo exílio (KAPLAN, 1988).

Logo, os questionamentos propostos anteriormente sobre a obra *Vida Extraña*, parecem relevantes; as alegorias e os sentidos que atribuímos a obra, em conjunto com as cores marcantes, as diferentes criaturas e o fio que transmite uma noção de equilíbrio e desequilíbrio, de um jeito ou de outro desbocam sobre os sentidos, os sentimentos e as vivências do exílio da artista, em especial pela figura improvável do cavalo, que pode remeter a Espanha, se considerarmos que os cavalos foram trazidos para a América pelos espanhóis no século XVI, tendo sido essenciais para a conquista do continente (ARAÚJO, 2011, p. 1).<sup>11</sup>

Em vista disso, podemos citar outra produção artística de Remedios Varo, na qual alguns elementos são comuns e o cenário e a composição da obra nos levam a supor que se trata de outra produção artística que nos permite investigar as metáforas do exílio. Até porque, como já citado no início do trabalho, Remedios Varo pintava como meio de expor e resolver problemas íntimos e pessoais, sendo assim, é possível ponderar que, inevitavelmente a sua vivência de exílio seja uma dessas questões, e esteja diretamente relacionado com alguns de suas produções artísticas, podendo ainda, estar em todas elas.

---

<sup>11</sup> Assim, é possível perceber, que a conquista da América não se concretizou somente por uma superioridade tecnológica, existiu um elemento a mais e, talvez, esse elemento tenha sido a capacidade dos conquistadores de domesticar animais e utilizá-los a seu benefício. Embora tenham sido criados impedimentos ao uso do cavalo, estes não foram suficientes para inutilizá-lo e em muitas ocasiões eles foram fundamentais para o triunfo espanhol, como reconheceu o próprio Cortés ao escrever em suas cartas que devia a sua vitória a Deus e aos cavalos.



Figura 4. Funambulistas (1944). Temple/Masonite.

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Em *Funambulistas* (1944) não há várias criaturas, mas uma criatura só com vários rostos, diante disso, seria possível alegoricamente supor que se trata de uma metáfora para as várias vidas que vivem o mesmo sentimento, no caso o do exílio? Talvez, demonstrando que mesmo tendo diferentes rostos, possuem um “corpo”, uma experiência em comum, na corda bamba do exílio? Outra abordagem de análise possível, é pensar que os vários rostos são as várias personalidades da artista durante esse rompimento espacial e cultural? Quem é Remedios Varo no México?

Segundo Rollemberg,

Medo do desconhecido, incompreensão, solidão, isolamento, incertezas, violência do clima, tudo isto rompe a unidade que ele dominava e provoca

"...esta quebra interior, este desequilíbrio do espírito (...), partido como um cristal trincado por um vento cruel". Deste sentimento, surge um ser de duas faces, olhando em direções opostas, desejando partir e ficar, vivendo em um "caos de valores contraditórios", onde oscila, hesita e sofre (ROLLEMBERG, 2007, p. 4).

As “duas faces” mencionadas na citação podem ser relacionadas com a obra *Funambulistas* (1944), onde está representada uma criatura não com apenas duas, mas muitas faces; a visão nos proporciona supor que essas várias “faces” são de Remedios Varo, uma mulher de desdobramentos que é ao mesmo tempo, espanhola, francesa e mexicana, sem contar seus anos na Venezuela e sua visita à África quando criança. Uma mulher de muitos lugares, muitas identidades e rupturas.

A derrota de um projeto político e pessoal, o estranhamento em relação a outros países e culturas, as dificuldades de adaptação às novas sociedades, o sentimento de infantilização que a adaptação muitas vezes implica, o não-reconhecimento nos novos papéis disponíveis, tudo isto subvertia a imagem que os exilados tinham de si mesmos, desencadeando crises de identidade. Em diversas situações cotidianas foi possível ver a manifestação destas crises: na batalha pelos documentos ou na recusa em obtê-los; no trabalho e no estudo; na militância política ou no seu abandono; nas atividades culturais e artísticas; na vida familiar e afetiva (ROLLEMBERG, 2007, p. 5).

A crise de identidade de Remedios Varo está espelhada em suas obras e na mistura de estilos que ela utiliza em suas criações; muitas obras possuem técnicas surrealistas desenvolvidas na França por colegas do movimento, outras possuem inspirações arquitetônicas medievalistas com algumas semelhanças com as obras Greco, já outras, apresentam fundos esfumados talvez inspirados em Goya. Há ainda referências a artefatos pré-colombianos e cenários tropicais que remetem a sua vida mexicana e sua viagem a Venezuela. “Imerso nas dificuldades para redefinir um projeto político e de vida, o passado foi, para muitos, a procura de si mesmos e se impunha como essencial à própria sobrevivência” (ROLLEMBERG, 2007, p. 8). Por meio desta citação é possível ligar a vida passada e as influências artísticas espanholas de Remedios Varo ao conjunto de obras denominado *Tríplice*, pintadas em 1961. Obras tardias e de caráter biográfico, o qual veremos mais além, mas que de antemão, julgamos importante expor por se tratar de um conjunto de três obras que evocam esse sentido, exposto por Rollemborg, de resgatar o passado em busca de uma identidade.

Retornando a análise das obras, *Vida Extraña* (1945) e *Funambulistas* (1944), é preciso prestar atenção aos elementos que se repetem em ambas as obras, no caso, a corda bamba ou fio de equilíbrio. O que ele representa? É tão literal quanto os olhos podem deduzir e essa corda

bamba possui uma conotação de incerteza, insegurança e desequilíbrio? Poderíamos supor que essa simbologia é um meio da artista expor suas incertezas e inseguranças diante do exílio? Ou pelo fato de ela estar em uma nova terra, sob a condição de não pertencimento e não lugar?

Mesmo com toda essa insegurança, a história dos exilados não pode ser tratada apenas pelo viés do vitimismo, por isso é importante situar que Remedios Varo viveu no México até o ano de sua morte, e expressou em carta sentimentos de apreço e amor ao país latino-americano, tendo encontrado ali uma inspiração e um suporte artístico, o qual transformou positivamente sua vida.

Llegué a México buscando la paz que no había encontrado, ni en España -la de la revolución- ni en Europa -la de la terrible contienda-, para mí era imposible pintar entre tanta inquietude [...] Soy más de México que de ninguna otra parte. Conozco poco España: era yo muy joven cuando viví en ella. Luego vinieron los años de aprendizaje, de asimilación en París, después la guerra... Es en México donde me he sentido acogida y segura (CASTELLS, 1994, p. 10).

Contudo, contrário a atos de romantização do exílio, cabe elucidar que esses sentimentos expressos em carta pela artista não configuram o apagamento de sentimentos dolorosos, como a perda de seu lar, a dor do exílio, e as dificuldades que tenha enfrentado no Novo Mundo.

Sendo assim, a imagem de uma “corda bamba” nos proporciona atribuir o sentido alegórico da representação das inseguranças, do equilíbrio e do desequilíbrio que ela precisou ter enquanto uma artista europeia exilada em um país latino-americano. Além de que, a corda bamba se repete em várias de suas produções, em especial no recorte de 1939-1955, anos próximos à vivência de exílio da artista.

Na concepção de Said (2001, p. 58), “obstinação, exagero, tintas carregadas são características de um exilado, métodos para obrigar o mundo a aceitar sua visão”.

Nas obras *Vida Extraña* (1945) e *Funambulistas* (1944), a artista usa cores fortes, pinceladas marcantes e representa criaturas com vários rostos, andando com um monociclo em uma corda bamba. Essa rasa descrição possibilita supor alegoricamente que a artista, com essas representações pictóricas demonstra sentimentos sobre suas inúmeras viagens, que aconteceram em fuga, sem segurança, e em meio a muitos outros rostos, em especial de outras pessoas exiladas e desconhecidas.

Mas nem tudo é tragédia, por isso é importante considerar que o exílio e os desdobramentos de Remedios Varo foram de certa forma essenciais para suas criações, a estadia

e as viagens proporcionaram a ela uma gama de referências e inspirações que sem dúvidas influenciaram suas produções.

O exílio, entretanto, também foi vivido como ampliação de horizontes. Impulsionou a descoberta de países, continentes, sistemas e regimes políticos, culturas, povos, pessoas. Através dele, os exilados entraram em contato com outras trajetórias históricas, com outras referências. Formaram-se profissionalmente, experimentaram trabalhos qualificados e não qualificados (ROLLEMBERG, 2007, p. 18).

O exílio, enquanto um meio de ruptura, também foi palco para produções que criticassem a moralidade e os padrões sociais vigentes, foi espaço de luta e conquista cultural, política e social. Dito isso, cabe aqui mais uma interpretação de outra obra que remonta a mensagens semelhantes relacionadas ao exílio da artista.

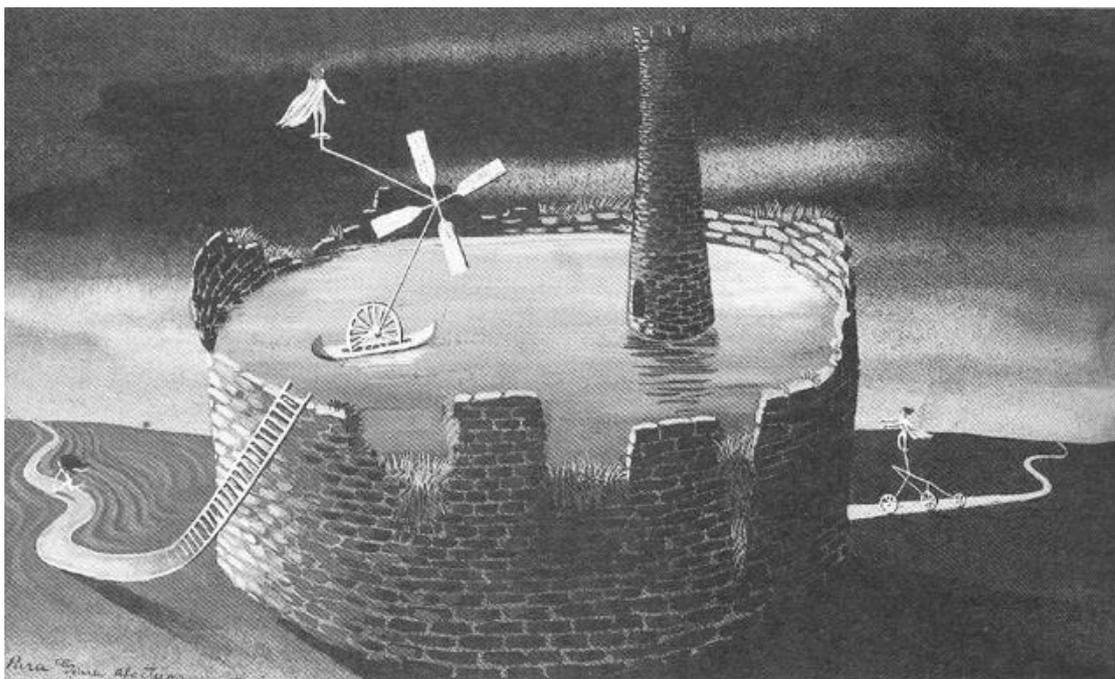


Figura 5. La torre, 1947. Gouache/Papel

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Na obra denominada *La torre*, pintada em 1947, há uma figura humana equilibrada, mas desta vez a artista retrata inúmeros equilíbrios em uma só imagem. O fio equilibra um personagem humano, um moinho, que se equilibra por outro fio ao monociclo e este está sobre um barco. Coincidência ou não, todos esses elementos equilibrados estão presentes em uma numerosa quantia de suas obras, são elementos-chaves de sua personalidade artística, assim como a representação da torre, que neste quadro está na base e ao lado do indivíduo que se equilibra. Antes de formularmos questões, cabe elencar que Janet Kaplan (1988) tem em seu livro, *Unexpected Journeys*, uma análise específica desta obra.

This is the first example of Varo's creating fantasy imagery that suggests references to her life and her first use, beyond the Bayer ads, of a unified, readable narrative. As such, it marks her break with the Surrealist mode of chance juxtaposition and her first use of elements, both technical and thematic, that would become central to her mature work (KAPLAN, 1988, p. 108).<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Este é o primeiro exemplo da criação de imagens de fantasia de Varo que sugerem referências à sua vida e ao seu primeiro uso, além dos anúncios da Bayer, de uma narrativa unificada e legível. Como tal, marca a sua ruptura com o modo surrealista de justaposição do acaso e a primeira utilização de elementos, tanto técnicos como temáticos, que se tornariam centrais no seu trabalho maduro (KAPLAN, 1988, p. 108).

A análise de Kaplan a esta obra possui detalhes minuciosos, contudo consideramos equivocada a leitura de que *La Torre* seria “a primeira obra da artista onde ela expressa aspectos da sua vida” (KAPLAN, 1988, p. 108). Kaplan não considera os quadros pintados anteriormente (*Funambulistas*, 1944 e *Vida Extraña*, 1945). Realizados cerca de dois anos antes de *La torre*. Ambos os quadros possuem elementos que se repetem, como o monociclo, a corda bamba e vários rostos, além de ter cores marcantes e pinceladas fortes, deixando uma janela de interpretação na qual estes quadros são representações da vivência de exílio da artista.

*La torre*, na interpretação de Kaplan, também possui como temática o período e vivência de exílio, contudo por ser uma obra realizada em um período muito distante da vivência (1947), não só é mais madura artisticamente, como a mensagem elencada por Kaplan demonstra muito mais detalhes, como se a artista já estivesse em um processo de aceitação de suas dores do exílio. Já as obras *Funambulistas e Vida extraña* transmitem um sentimento menos amadurecido.

Reiteramos a discordância de não sermos capazes de determinar as “primeiras vezes” da artista, já que foi elencado que a expressão dos sentimentos de exílio está presente nas obras datadas anteriormente, nos contrapondo assim ao argumento de que *La torre* seja o primeiro quadro onde a artista expressa fragmentos e sentimentos pessoais. Adiciono ainda, que os quadros *Funambulistas e Vida Extraña* também não podem ser classificados enquanto “uma primeira vez”. Sendo importante citar que todas as obras da artista retratam aspectos de sua vida.

Com a análise e os questionamentos realizados a essas produções, mesmo que alegoricamente, é possível considerar que existe, nessas e talvez em muitas outras obras, uma estreita relação com as vivências do exílio. Essas obras são parte de uma produção artística e intelectual que proporciona caminhos e considerações sobre o exílio e seus desdobramentos culturais, sociais e políticos, possibilitando a historiografia não apenas o leque das fontes visuais, como também uma materialidade cultural, contraria ao apagamento de artistas exilados e de artistas mulheres.

## CAPÍTULO 2

### A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA REMEDIOS VARO.

Recuerdo si aves, polvos astrales y máquinas locomotrices. Fabricadas como extensión del sueño o con las prendas de sus usuarios. Apareado al verbo la palabra esencial, su lenguaje visual remontó hasta el núcleo de una feminidad generatriz. En la que rasgo a rasgo. Iba encarnando las aspiraciones recónditas de la mujer, de la mujer que se piensa, la que crea y recrea plenitud, como adueñada de un poder intuitivo, tan trascendental que inevitablemente se vuelve hiriente y más poderoso que lo ficticio o delimitado por la construcción literaria, tan exacerbada por sus admirados surrealistas, al atreverse con el psiquismo, se aventuró esta gran artista catalana, en la región, donde acaso también William Blake (Podcast: Mujeres del siglo XX, 2001).

Remedios Varo, segundo Marta Robles (2001), é uma artista cuja linguagem visual evoca o íntimo da mulher. Através de suas obras, ela reproduz sentimentos e aspirações femininas ocultas, ao pintar mulheres criadoras poderosas, que muitas das vezes são translúcidas ou surgem no cenário quase como uma entidade espiritual detentora de sabedoria mística.

De tom humorado e místico, suas obras misturam os mais absurdos cenários e personagens, transbordando humor, ao denunciar através de uma técnica artística refinada a realidade de momentos vividos, sob o véu da fantasia. Por isso, este capítulo será dedicado a fazer reflexões sobre como Remedios Varo representava as mulheres em suas produções artísticas, investigando qual seria as insatisfações e aspirações da artista sobre o ser mulher em 1940-1963, como a sociedade, os costumes e a própria Remedios Varo enxergavam o feminino.

Suas produções apesar de harmoniosas não são inocentes ou desinteressadas, elas transbordam significados e uma busca que, segundo Robles (2001), tem começo e fim no silêncio, de uma Espanha consumida pelo preconceito, e cega pelas batinas clericais.

Tendo em vista que Remedios Varo teria estudado quando criança em uma escola católica e conservadora, dentro do contexto da emergência de uma Espanha franquista, Robles cita que as produções da artista, entre voos e navegações, estão em busca de palavras, aquelas que não podem mais permanecer no silêncio. “¿Representan ese repudio social a las fábulas liberadoras? Sin las cuales lo femenino se queda tan cojo o incompleto como sus implícitas posibilidades creativas, cuando frustradas por el acoso” (ROBLES, 2001). Partindo dessa reflexão, vejamos a seguir algumas das obras de Remedios Varo que possuem representações femininas, um tanto ásperas, em tom de denúncia e insatisfação, onde a mulher está em posição de perigo e dor.



Figura 6. *Comme un Rêve*, 1938. Tinta/Papel

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

*Comme un Rêve* (*Como un Sueño*), de 1938, é o primeiro desenho da artista onde ela adiciona rodas às mulheres. Na obra, podemos ver a representação de uma mulher esticada em um aparato ondulado que se parece a um equipamento de tortura; seus pés foram substituídos por rodas e o cenário tem fim em uma escada longa, que desboca em um chão irregular e montanhoso, sugerindo que essa mulher está suspensa e até que talvez o aparato onde ela esteja sendo esticada, em cima de algo que se assemelha a tábuas de uma ponte. O desenho foi feito em 1938, ano em que ela ainda frequentava as reuniões do movimento surrealista parisiense.

Although Varo's works of this period differ markedly in style, many include a female body that is a victim of physical violence. In a drawing of 1938, *In a Dream* (plate 55), the woman is being stretched along a sharply undulating surface as though on a torturer's rack. Precariously balanced between rows of planking suspended over a barren volcanic landscape, she is pulled at one end by long hair that cascades down a steep ladder, at the other end by her greatly elongated legs, which terminate in wheels rather than feet. This is the first example in Varo's work of people whose appendages are replaced by wheels, an image that she returned to often in her later work. Varo experimented not

only with subject matter but also with materials these years. (KAPLAN, 1988, p. 60).<sup>13</sup>

Com análise de Kaplan (1988) sobre essa obra podemos pensar em algumas questões. A mulher claramente esticada para caber nas tábuas onduladas que são muito maiores que ela, nos instiga a crer que é uma mulher sendo obrigada pela sociedade a caber um espaço que não é essencialmente feminino? Seria uma abordagem sobre os procedimentos estéticos que as mulheres se submetem para alcançar o padrão irreal de beleza da sociedade? A mulher como uma máquina de reprodução de exigências sociais? As rodas em seus pés e a impossibilidade de se movimentar seriam um reflexo da capacidade intelectual e artística dessas mulheres que são comumente reduzidas pela “máquina de torturar mulheres”, vulgo o pressuposto papel da mulher na sociedade de 1930- 40?

Indo um pouco além, seria possível exprimir que essa obra reflete em alguma medida as insatisfações de Remedios Varo com o movimento surrealista? Onde a mulher tem que se esticar para caber nas exposições e ter certa representatividade artística? Questão formulada em especial devido a data de produção do desenho, ano em que ela ainda era parte do movimento surrealista parisiense. Infelizmente são apenas indagações e daqui não sairão respostas concretas a respeito dos objetivos dessa representação, mas fica claro a preocupação da artista em representar certas condições de violência feminina, que por sua vez, podem ser parte de suas experiências, vivências, leituras e visões de mundo que vão ao encontro com uma insatisfação de como a mulher é tratada socialmente e politicamente.

---

<sup>13</sup> Embora as obras de Varo deste período difiram marcadamente em estilo, muitas incluem um corpo feminino vítima de violência física. Num desenho de 1938. Em um Sonho (ilustração 55), a mulher está sendo esticada ao longo de uma superfície fortemente ondulada, como se estivesse no suporte de um torturador. Precariamente equilibrada entre fileiras de tábuas suspensas sobre uma paisagem vulcânica árida, ela é puxada em uma extremidade por longos cabelos que descem em cascata por uma escada íngreme, e na outra extremidade por suas pernas muito alongadas, que terminam em rodas em vez de pés. Este é o primeiro exemplo no trabalho de Varo de pessoas cujos apêndices são substituídos por rodas, imagem à qual ela voltou frequentemente em seus trabalhos posteriores. Varo fez experiências não apenas com assuntos, mas também com materiais nestes anos (KAPLAN, 1988, p. 60).



Figura 7. Caminos Tortuosos, 1957 - 1958. Mixta/Cartón.

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Na obra denominada de *Caminos Tortuosos*, de 1957, são representados dois personagens, uma mulher usando um vestido amarelo e segurando um guarda-chuva que possui uma hélice de moinho em sua ponta. Esta mulher é representada com “pernas” de roda de monociclo, usa uma echarpe preta que cobre seus cabelos e tem na ponta do chapéu, uma hélice de moinho. O vestido dela é revestido de penas e no lugar do coração/seios da moça é possível ver uma engrenagem. O segundo personagem da cena é um homem escondido de canto,

observando a moça, ele está de roupa preta, chapéu, e tem um bigode branco que se liga como um fio ao braço da moça.

Na imagem, a mulher está em um beco escuro, diante de um homem que a espreita, uma situação que proporciona terror aos olhos de espectadoras femininas; defrontar-se com essa cena é algo um tanto assustador, que sugere uma situação de vulnerabilidade da mulher diante de uma figura masculina. Seria essa cena pictórica uma apologia aos medos femininos diante de situações de assédio e violência? As penas no vestido da mulher e a roda, fazem alusão à liberdade? A mulher almeja ter “penas/asas” para alcançar uma posição mais alta na sociedade, ou apenas a liberdade de andar em becos escuros sem medo da violência iminente?

A respeito da representação do homem na cena, que está espreitando e agarrando a moça com seus bigodes, poderíamos supor alegoricamente que se trata da figura de um homem que espreita e busca uma oportunidade para cometer assédio e violência? Esse personagem, no entanto, um tanto esfumado, ainda que possa representar o assédio dos homens contra as mulheres em um tom um tanto literal, também pode denotar uma condição de “bicho papão”, demonstrando um medo iminente de situações cotidianas, em especial de violência e assédio contra as mulheres.

En Los caminos tortuosos hay un hombre medio escondido detrás de una arcada que lanza un tentáculo de su bigote para atrapar a una mujer que pasa por allí. Esta mujer, que es uno de los numerosos híbridos inventados por Varo, es en realidad una máquina humana cuyo corazón es una rueda dentada, cuya pelvis está hueca, y cuyas piernas, como las del Homo Rodans y las del viajero de Los antepasados, han sido sustituidas por una rueda. Con unos molinos de viento encima de la cabeza y del paraguas, va navegando por la calle. Sin embargo, a pesar de las partes mecánicas, el encuentro está expresado de una forma muy personal y humana. El hombre tiene aspecto malévolo, la mujer está tensa. Para la pintora el temor de ese peligro en la calle estaba siempre presente, como lo expresa muy convincentemente en el fragmento de un cuento, doblado dentro de uno de sus cuadernos de dibujo: Doña Milagra tiene miedo de la oscuridad, nunca está segura de que no va a surgir de algún lugar una mano abrasadora que la agarre de un tobillo y la deje clavada en el sitio mientras un fuego devorador se propaga del tobillo al resto de su cuerpo convirtiéndola en un montón de cenizas. Los encuentros que tienen sus personajes están asimismo cargados de esa misma sensación de amenaza (KAPLAN, 1989, p.155).

A descrição e análise de Janet Kaplan sobre a obra acrescenta ainda o fragmento de um conto, denominado *Doña Milagra*, uma personagem criada pela artista, que tem medo do escuro e em especial de uma mão de fogo que a agarre seu tornozelo e a deixe queimar, o sentimento que elucida Kaplan é de temor.

O sentimento de terror do conto de Doña Milagra pode ser entendido enquanto uma representação dos medos da artista e de muitas mulheres? O medo de ser agarrada no escuro por um homem é um sentimento que ultrapassou gerações e alcançou nosso século, em raízes culturais transmitidas de mulheres para mulheres, devido ao terror da violência iminente? Vejamos outra obra de mesmo tom, para aprofundarmos essas relações.



Figura 8. *Locomoción Capilar*, 1959 - 1960. Óleo/Masonite.

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Na obra *Locomoción Capilar*, de 1959, são retratados cinco personagens, dois homens no centro da tela usando um manto que cobre todo o corpo, de azul e o outro de preto, ambos têm barbas compridas que não só encostam o chão, como parecem sustentá-los e os fazer flutuar pelo cenário. Como alusão ao nome da obra, “Locomoção Capilar”, suas barbas são seus meios de transporte. O cabelo dos homens é representado como uma nuvem cinzenta. O terceiro homem no canto direito do quadro segue a mesma lógica, mas está à margem em uma perspectiva de quem seguiu por um corredor. À esquerda do quadro temos uma mulher vestida com o mesmo manto preto qual o tecido marca seus seios; ela também flutua, mas flutua porque

está sendo puxada pela barba de um quarto homem que está com a cabeça à mostra em uma janela acima dos outros dois homens, bem ao centro do quadro. A captura da mulher pela barba faz referência a um sequestro. O espectador da obra visualiza de forma clara o ocorrido, mas os outros três personagens homens da composição não possuem a visão do suposto rapto da mulher.

Como de costume as possibilidades são infinitas para análise deste quadro, mas é definitivamente inegável que o quadro se refere ao rapto da moça, e ao fato dos outros homens representados, convenientemente, não possuírem visão do rapto que está acontecendo.

A obra nos proporciona pensar em vivência cotidiana, pelo menos para as mulheres. A omissão dos homens que ignoram e/ou deixam passar os comentários e assédios cometidos por seus colegas, amigos, conhecidos e desconhecidos. Os homens comumente não se metem na vida de outros homens e não defendem mulheres, reiterando no fato de que muitas mulheres já sofreram assédio em frente a homens, seja na escola, no trabalho, na rua e em muitos destes ocorridos, os homens espectadores e a omissão deles foi tão prejudicial quanto o assédio.

Remedios Varo propõe em seus quadros situações comuns e quase cotidianas na vida das mulheres, que alcançam nosso século proporcionando reflexões caras sobre a realidade vivenciada pelas mulheres de 1950 a 2023.

As cenas criadas por Remedios Varo trazem à tona, pelo menos para as mulheres espectadoras, um arrepio na espinha quando vemos o homem escondido no canto, agarrando a moça com o bigode, seja em *Caminos Tortuosos* ou em *Locomoción Capilar*. Essas obras revisitam sentimentos comuns vivenciados por mulheres. Aquele sentimento de quando temos que voltar a pé para casa à noite, aquele conselho de mãe e avó que diz para as mulheres olharem para todas as direções e atravessarem a rua quando veem um homem desconhecido vindo em sua direção. A artista, através do uso da imaginação, da fantasia e das cores vibrantes, torna esses quadros mais alegres do que deveriam. Parece um sonho, mas é parte da realidade de muitas mulheres, e esse bigode, aparentemente inofensivo, na realidade não o é.

En Locomoción capilar, el peligro se convierte en realidad al ser secuestrada una chica por un hombre que la acechaba desde una ventana que da a la calle y que la atrapa con su larga barba, que extiende hasta dar la vuelta a la esquina. Otros tres hombres, identificados en las notas de la artista como detectives enviados para investigar el crimen, y ridículamente ineficaces, van flotando por encima del suelo, con la cabeza en las nubes, que curiosamente, se parecen a los sombreros de piel que llevan los judíos hasidas. Tienen las barbas largas y rígidas y terminan en unas ruedas sobre las que avanzan. Los bigotes, que se han alargado y atiesado igualmente, les sirven de manillar. La chica secuestrada, sorprendentemente parecida a Remedios cuando era joven, no

está nada divertida. La tensión que manifiesta su rígido cuerpo es una clara prueba de su preocupación, y contrasta con el ingenioso humor, que la pintora con frecuencia utiliza para mitigar el dolor. Desde su obra más temprana realizada en Europa se aprecia la preocupación de Varo por la violencia y sus efectos sobre la mujer. No importa la diversidad de estilos, no importa que sean más o menos surrealistas, el caso es que los personajes ultrajados de sus obras tempranas son claramente femeninos (KAPLAN, 1988, p. 155).

Na mesma perspectiva, temos a análise de Janet Kaplan (1988) sobre o quadro, na qual ela dá ênfase aos escritos da própria Remedios Varo, que indicam que os homens ali pairando no ambiente seriam detetives.

A consideração de que estes homens são detetives dá outra conotação à análise realizada a priori: a concepção da omissão masculina perante a violência contra a mulher extrapola os homens comuns e alcança a justiça dos homens. A mensagem transmitida com a representação desses detetives que são, nas palavras de Kaplan, “ridiculamente ineficazes e flutuam com a cabeça nas nuvens” poderia ser interpretada enquanto uma justiça falha, dominada por homens com pouco ou nenhum interesse em de fato solucionar esse crime?

Podemos supor que Remedios Varo, em 1950, já visualizava o problema da justiça falha em relação a crimes contra mulheres? Mesmo que sejam períodos históricos com valores muito distintos, a percepção e a representação da artista denotam como ela e nós, mulheres do século XXI estamos imersas em uma lógica de dominação masculina, que mesmo com os muitos avanços realizados na luta feminista nesses 74 anos, ainda se tem resíduos patriarcais de dominação que não se modificaram em nada, dentro do aparato estatal e das formas de justiça.

Se em 1950 Remedios Varo pinta detetives que eram desinteressados, hoje temos todo um aparato político e estatal com policiais, delegados e juízes que também não solucionam esses casos. Obviamente o número de casos solucionados e registrados como violência contra a mulher é muito maior em 2024 que em 1950, já que neste período as mulheres tinham menos ou nenhum apoio para denunciar os crimes.

Retornando um pouco outra relação importante na alegoria do quadro *Caminos Tortuosos*, de 1957 é a representação da mulher enquanto máquina. Esse não é o único quadro com essa abordagem iconológica e por isso tal repetição merece ser elencada, buscando estabelecer quais possíveis mensagens a representação mulher-máquina carrega. Dentre os quadros onde é representado a mulher-máquina podemos citar: *Transmisión Ciclista Con Cristales*, 1943; *Comme un Rêve (Como un Sueño)*, 1938; *Ruedas Metafísicas (bicicletas en café)*, 1944; *Lady Godiva*, 1959; *Au Bonheur Des Dames*, 1956 e *La Calle de las Presencias Ocultas*, 1956. Ao prestarmos atenção às datas, é possível ver que a temática mulher-máquina

não está em somente uma parte da vida da artista, mas que essa representação está presente desde 1939 até 1959.

O que essas obras têm em comum, de modo geral, é o fato de que a roda do monociclo faz parte do ventre ou dos pés da mulher. Na obra analisada anteriormente, *Transmisión Ciclista Con Cristales*, de 1943, foram discutidas as questões do exílio, contudo as mulheres com pés de rodas e cabelos encaracolados longos são sugestivas para pensarmos a autorrepresentação da artista, que também possui cabelos enrolados e longos. Seria a roda nos pés e no ventre uma alusão a si mesma, como uma mulher de desdobramento e de viagens? Sem dúvidas, boa parte da vida da artista ela passou viajando. Quando criança, ela, junto à família, visitou vários países devido ao trabalho de seu pai, na juventude saiu da Espanha para a Europa, e em sua idade madura da Europa para o México, além de estadia de alguns anos na Venezuela. Apesar de ser uma possibilidade, outro aspecto a se considerar é a ascensão de ideologias modernistas, o contexto das guerras e as concepções futuristas que traziam aspectos e simbologias mecânicas e que foram utilizadas por muitos artistas no período, seja para criticar ou exaltar esse modernismo e futurismo eminente.

Também podemos estabelecer outras relações para compreendermos a representação das máquinas na obra de Remedios Varo: a profissão de seu pai, que era engenheiro hidráulico. Essas simbologias mecânicas também têm relação com sua trajetória pessoal e artística, de quando era criança, desenhava e estudava as plantas mecânicas de seu pai; é daí onde vem tamanho conhecimento e técnica para desenhar meios de transportes.

É importante situar que Remedios Varo pintou outras obras com a representação feminina, mas enfocando na denúncia aspectos que vão de encontro a ideais de beleza da sociedade, vejamos a seguir:



Figura 9. Tailleur Pour Dames, 1957.

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Podemos entender que esta obra trata de uma insatisfação de como a mulher é tratada socialmente em 1957, já que na obra *Tailleur Pour Dames* a própria artista fez suas considerações escritas sobre a obra.

Hay una obra en especial, realizada en 1957, que demuestra la capacidad de imaginación que desplegaba en el diseño de trajes. En *Tailleur pour dames* (Sastre de señoras, 11.89), cuyo título francés evoca el mundo de la alta costura, representa el salón de una casa de modas en el que el sastre exhibe sus últimas creaciones ante una potencial cliente. Y Varo describe las peculiaridades de los vestidos, fruto de su inventiva, de esta manera: un modelo es para viaje, muy práctico, en forma de barco por detrás, al llegar ante una extensión de agua se deja caer de espaldas, detrás de la cabeza está el timón que se maneja tirando de las cintas que van hasta el pecho y de las que cuelga una brújula, todo ello sirve también de adorno, en tierra firme rueda y las solapas sirven de pequeñas velas, así como el bastón en el que hay una vela enrollada que se despliega, el modelo sentado es para ir a esos coctel-party en donde no cabe un alfiler y no se sabe uno hi dónde poner su vaso ni menos sentarse, el tejido del echarpe es de una sustancia milagrosa que se endurece a voluntad y sirve de asiento, el modelo de la derecha es para viuda, es de un tejido efervescente como el champane, tiene un bolsillito para llevar el frasco de veneno, termina en una cala de reptil muy favorecedora. El sastre tiene la cara dibujada en forma de tijeras, su sombra es tan rebelde que hay que sujetarla al techo con affiler. La cliente que contempla los modelos se despliega en dos personas más porque no sabe cuál de los tres modelos elegir y las repeticiones de ella, a cada lado y algo transparentes, representan la duda en que se encuentra (KAPLAN, 1988, p. 101).

A obra, devido ao texto redigido pela própria Remedios Varo e apresentado no livro de Janet Kaplan (1988), pode ser interpretada enquanto uma crítica à alta costura francesa. A artista criou, nesta representação visual, vestidos que se adaptam às exigências construídas pela indústria da moda francesa, de modo a expor os absurdos dessas exigências, com o clássico tom bem-humorado da artista.

O modelo central é destinado a viagens e é muito semelhante a uma barata, intencionalmente ou não, jamais saberemos. O modelito azul a direita é para ser usado em festas e coquetéis onde não há cadeiras, o modelo preto a direita é o mais enfático, destinado a viúvas, que supostamente carregavam uma garrafa de veneno; ela termina seu texto com a palavra, “enseada de réptil” que nos leva a imaginar uma cobra, seria uma alusão à personalidade venenosa das viúvas? Por fim, a cliente que está escolhendo os vestidos está em um estado de indecisão, por isso há três representações dela.

Cabe aqui elencar que a artista desde a infância fazia suas roupas, sob o pretexto de que os alfaiates não sabiam nada de anatomia feminina, ela aprendera a costurar com sua avó (KAPLAN, 1988). Partindo dessa premissa e desse aborrecimento da artista com alfaiates, é possível supor que a crítica contida na obra é destinada aos padrões de beleza e moda que comumente são ditadas por homens, ainda que sejam destinadas exclusivamente para mulheres? A vista disso, seria plausível pensar que Remedios Varo se incomodava com a presença massiva de opiniões masculinas diante do corpo e da vida íntima das mulheres? *Tailleur Pour Dammes* não é a única obra neste sentido de crítica aos padrões estéticos construídos socialmente, como veremos a seguir

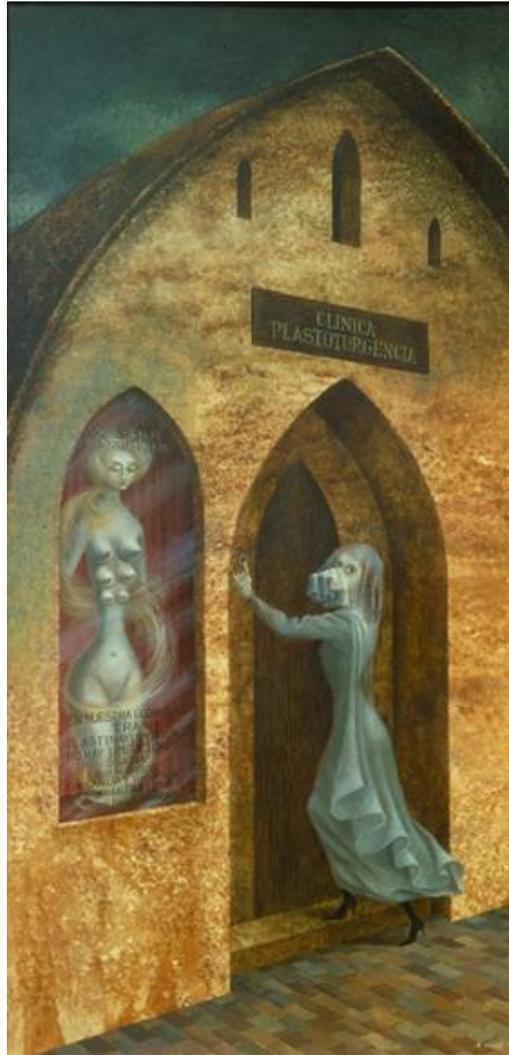


Figura 10. Visita Al Cirujano Plástico, 1960. Óleo/Masonite.

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

A obra *Visita al Cirujano Plástico* (1960), em um tom de sátira, traz a representação de uma mulher entrando em uma clínica de cirurgia plástica. Ela usa um véu no rosto, com o objetivo de tapar o nariz grande. Na vitrine da clínica de cirurgia plástica está exposta uma mulher (manequim) que possui três pares de seios, a cintura finíssima e o quadril largo, ela é loira e tem cabelos cumpridos como a de Rapunzel. Seria essa obra uma referência ao padrão de beleza socialmente construído? Podemos supor que o padrão da manequim transmite uma mensagem sobre a manipulação dos corpos femininos e suas funções sociais? Coincidência ou não o lugar possui uma arquitetura gótica remetendo não apenas ao medievo e às catedrais, mas dando a esta obra mais um tom de conservadorismo em contraste ao manequim. Independente dos pormenores e das relações, fica escancarado em ambas as obras a insatisfação de Remedios Varo com a moda, a estética e os padrões que com tom humorístico ela exhibe de forma absurda

e fantasiosa, fazendo com que o espectador enxergue o absurdo dessas imposições socialmente construídas.

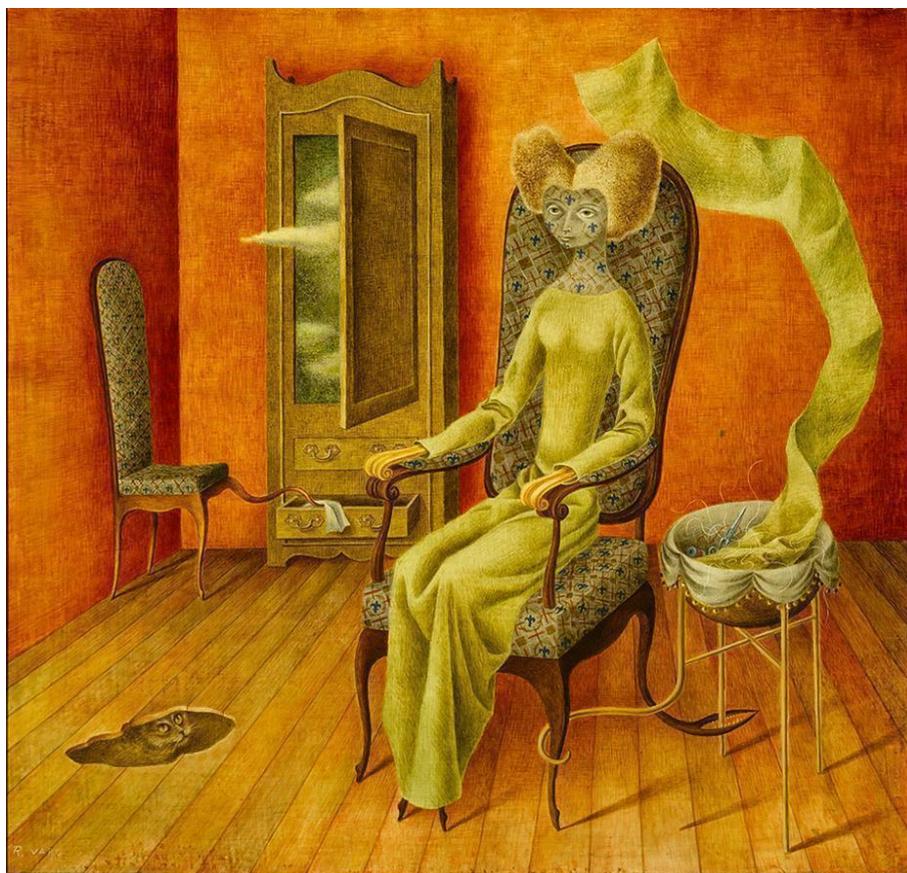


Figura 11. Mimetismo, 1960. Óleo/Masonite.

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remédios-varo.com/#>.

Na obra *Mimetismo*, de 1960, podemos ver outra abordagem a respeito da condição feminina. No quadro há representada uma mulher sentada em uma poltrona, contudo, seus braços já são iguais ao encosto e seu rosto já possui a mesma estampa da poltrona, como se ela estivesse aos poucos se transformando na poltrona, sugerindo que já está sentada ali há muito tempo; seus pés já não são mais humanos e a cadeira ao fundo aparenta ter vida própria, pois ela está pegando uma roupa do guarda-roupa com seus “pés”. Podemos também visualizar um gato no buraco do piso que assiste à transformação da mulher em um móvel.

Quando observamos a obra logo pensamos que esta mulher está nessa mesma posição a mais tempo que deveria. O quadro tem um tom humorístico, mas a obra é um tanto desesperadora, trata-se de uma mulher impossibilitada de se mover. Os olhos atônitos da mulher sugerem que ela está perdendo sua vida e em breve se tornará um objeto inanimado. Na obra

de Janet Kaplan, há uma nota escrita por Remedios Varo explicando esse quadro, vejamos adiante.

Aunque Varo pudo haber tenido buenas razones para temer las indagaciones en un terreno potencialmente doloroso, temía incluso aún más la parálisis en que podía desembocar la apatía y prevenía contra ella en un estudio, lleno de fuerza, sobre la pasividad femenina, *Mimetismo* (II. 140), en el que la protagonista es una mujer aislada e inmovilizada en un salón rodeada de muebles que están entregados a una animada actividad. Los muebles están antropomorfizados y por ello lo inanimado se anima, en marcado contraste con la mujer, cuya situación la pintora describe así: ... Esa señora quedó tanto rato pensativa e inmóvil que se está transformando en sillón, la carne se le ha puesto igual que la tela del sillón y las manos y pies ya son de madera torneada, los muebles se aburren y el sillón le muerde a la mesa, la silla del fondo investiga lo que contiene el cajón, el gato que salió a cazar, sufre susto y asombro al regreso cuando ve la transformación. Aunque está presentado con humor (como en el caso de las patas de la silla y de la mesa que juegan a darse pataditas), *Mimetismo* transmite desesperación. La energía de los muebles hace resaltar la sumisión de la mujer, cuya apatía sorprende incluso al gato. Así como la mujer que salía del psicoanalista se veía enmudecida por el velo, ésta queda silenciada al metamorfosearse en las flores de lis de la tela del sillón. Parece de lo menos probable que Remedios Varo, que había tirado los platos sucios a un rincón por no fregarlos y que siempre había trabajado para ganarse la vida, se viera atrapada por la pasividad doméstica. Pero el personaje de *Mimetismo* refleja su conocimiento de que esa pasividad puede llegar a ser una coloración protectora (otra definición de mimetismo) de las mujeres cuya vitalidad se ve minada por el aislamiento doméstico (KAPLAN, 1988, p. 160).

Embora longa, essa citação é essencial, pois de maneira completa ela explica as metáforas da obra, possibilitando supor que Remedios Varo realiza alegoricamente uma crítica à condição da mulher e à rotina que todas nós estamos imbuídas, por vontade ou não. Durante toda a história das mulheres, sua função social era de limpar a casa, cuidar, educar e alimentar as crianças, isso nos persegue até o século XXI e as consequências são mulheres apáticas e cansadas que agora além de ter esse “dever social” ainda trabalham, estudam e muitas vezes sustentam a casa e os maridos. Como em *Mimetismo*, essas mulheres exaustas estão se tornando suas famílias, seu trabalho, sua mobília, não possuem mais brilhos nos olhos, estão imersas em uma rotina angustiante, elas não fazem as coisas por si mesmas, pois estão sempre cuidando de algo (casa, trabalho etc.) ou alguém (filhos, maridos, família). Ainda é válido retomar aqui algumas linhas anteriores, nas quais é demonstrado que Remedios Varo, durante toda sua vida, não possuía privilégios financeiros, não dispo de serviços para auxiliar e realizar os afazeres domésticos, como algumas outras artistas europeias e latino-americanas de condição financeira abastada dispunham.

A diferença em relação ao trabalho doméstico reside no fato de que ele não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. O trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho, porque foi destinado a não ser remunerado. O capital tinha que nos convencer de que o trabalho doméstico é uma atividade natural, inevitável e que nos traz plenitude, para que aceitássemos trabalhar sem uma remuneração. Por sua vez, a condição não remunerada do trabalho doméstico tem sido a arma mais poderosa no fortalecimento do senso comum de que o trabalho doméstico não é trabalho, impedindo assim que as mulheres lutem contra ele, exceto na querela privada do quarto-cozinha, que toda sociedade concorda em ridicularizar, reduzindo ainda mais o protagonismo da luta. Nós somos vistas como mal-amadas, não como trabalhadoras em luta (FEDERICI, 2019, p. 42).

Com base em Silvia Federici (2019), a obra *Mimetismo* de 1960 parece ir ao encontro com essa mesma perspectiva, ainda que seja anacronismo colocá-los em mesmas linhas. Contudo, a obra de arte é sempre passível de interpretações a *posteriori*, o que nos possibilita investigar novas leituras à crítica desse “estado natural” da mulher implantado pelo bem do capitalismo, tratando-o como reflexo das propagandas e dos ideais, que foram reforçados nos anos cinquenta, onde era comum a representação de mulheres usando vestido e maquiagem, que aguardavam, com um sorriso no rosto e uma casa impecavelmente limpa, seus maridos com a janta pronta.

A representação da mulher por meio da arte é importante para pensar as imagens como meio de luta e resistência. As personagens de Remedios Varo não são mulheres dependentes, não estão prontas para atender outra pessoa, como filhos ou maridos e as críticas construídas em suas obras são incisivas contra a violência contra a mulher de diversas maneiras, seja um sequestro, um assédio ou uma violência estrutural e capitalista, até porque, podemos afirmar que a artista era anticapitalista e revolucionária em seus ideais políticos. Ciente de que não é possível ter conhecimento ou especular sobre os pormenores dos pensamentos criativos de Remedios Varo enquanto ela pintava, ainda resta uma alternativa tangente: diante dessas inúmeras questões formuladas até aqui. Pode-se dizer que o tema que se repete, e a posição em que ela pinta essas mulheres não é apenas um acaso desinteressado, sendo possível afirmar que são obras cujo intuito é exprimir certos descontentamentos da artista sobre como a sociedade enxerga e trata a mulher no século XX.

Com a abordagem de Diana Cunha (2016) em seu texto *Mulheres na arte e na vida: Representação e representatividade*, podemos adentrar em algumas problemáticas a respeito das representações femininas realizadas na arte ocidental. No texto ela elenca que até o século XX a

maioria das representações femininas foi realizada por homens, ditando uma “arte universal” que, “corresponde às perspectivas masculinas, brancas e ocidentais e produz, conseqüentemente, efeitos sobre os modos de pensar, ver e viver as noções de gênero, raça e sexualidade” (CUNHA, 2016, p. 2). Citando Luciana Loponte, ela ainda dá ênfase ao que seria “pedagogia visual do feminino” responsável por produzir uma imagem universalizante e essencialista do que é ser mulher. A autora ainda elucida as relações de poder que estão imbricadas nessa conduta de representações estigmatizadas do feminino.

No século XIX a sexualidade tornou-se foco de análise, regulação e intervenção, combinando a disciplinarização individualizada dos corpos e o controle da população, o que Michel Foucault chamou de uma bio-política (1988, p. 152). Legitimado pela autoridade do poder-saber médico, em nome da saúde da família e da sociedade, os corpos e mentes frágeis (contém ironia) de uma parcela de mulheres foram cada vez mais circunscritos ao espaço privado do lar. No entanto, se é na vida que o poder investe é também na vida que as forças de resistência atuam, tornando-se o objeto principal das lutas políticas (CUNHA, 2016, p. 3).

Destas considerações fica evidente que, apesar das inúmeras representações e condutas médicas que defendiam o ideal de mulher frágil, havia também a resistência, advinda da primeira onda do feminismo que contestavam o mito da fragilidade feminina. Esse mito, assim como muitos paradigmas do feminismo ocidental, não alcançou outra camada da população, as mulheres negras em maioria não se reconheciam dentro do mito da fragilidade assim como as pautas feministas dos séculos XIX e XX não as englobava em muitas características que seriam europeias, brancas e elitistas. Tal fato se dava principalmente por desconsiderar que o racismo estrutural e os anos de escravidão que as mulheres pretas foram submetidas, era um dos motivos pelo qual essas mulheres não se entendiam frágeis como as mulheres brancas e europeias. Cunha (2016) ainda cita Simone de Beauvoir para tratar de questões de gênero que ultrapassem a lógica biológica dos corpos.

A chamada segunda onda do feminismo (1960-1980) tinha por objetivo a reivindicação do direito das mulheres ao próprio corpo. Antes de irmos adiante na discussão cabe situar que Remedios Varo estava inserida nesse contexto da primeira onda feminista até o início da segunda, e possivelmente teve contato com os escritos “feministas” nesse período. Embora seja importante elucidar que ela, assim como as feministas do período, enquanto artista não fez representações de pessoas pretas, mesmo que ela tenha representado a androginia, suas obras não alcançaram críticas raciais expressivas.

Uma recuperação histórica de mulheres artistas escondidas pela história da arte ocidental, a produção de uma metacrítica da arte, uma produção artística e crítica

que respondesse ao encontro entre as ideias feministas e a arte num processo de afetação mútua. Trata-se da luta pela representação, uma reivindicação pelo protagonismo feminino no lugar da histórica objetificação. O corpo feminino, exaustivamente representado narrado, estudado, determinado, consumido e docilizado pela cultura visual ocidental, tornou-se ele mesmo o território da resistência, apresentado sem mediações, num movimento transbordante entre arte e vida (CUNHA, 2016, p. 6).

Embora a citação corresponda as artistas dos anos 1960-1980, sabemos que essas rupturas cronológicas não são literais e os processos da segunda onda feminista podem ter sido iniciados muito antes. Comparando a citação com as obras de Remedios Varo analisadas até aqui, temos elementos de protagonismo feminino e a representação da violência contra a mulher em destaque, cenas que coincidem com as perspectivas dessa abordagem feminista, o que nos proporciona fazer uma ligação entre as representações de Remedios Varo e as abordagens feministas em construção. Neste caso, a expressão “*a frente de seu tempo*” pode ser apenas o início de um processo no qual a historiografia se vê na necessidade de delimitar uma cronologia estimada, porém com uma margem de erro, cujo cerne são as trocas culturais desses indivíduos que não podem ser delimitadas com exatidão. Por isso insisto em mencionar que Remedios Varo possuía contato com as abordagens feministas da primeira e segunda onda do feminismo, transbordando-os em suas produções.

Essas relações mais teóricas transbordam a teoria, quando percebemos que todas as representações das mulheres elencadas até aqui demonstram um sentimento de insatisfação da artista, que por meio de cenários fantásticos, místicos e humorísticos transmite uma mensagem no mínimo anticonservadora sobre a figura e as funções sociais das mulheres no século XX.

## 2.1 A SOCIEDADE SOB OUTROS OLHOS. A MULHER NA REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA DE REMEDIOS VARO.

En marcado contraste con el vagabundo están las mujeres cuya espiritualidad se despierta a través de la disciplina de tradiciones esotéricas, como en *La llamada* (1961), en donde la mujer sostiene una retorta alquímica y porta como collar un mortero con macillo alquímico alrededor de su cuello, mientras su cabello se conecta a los planetas. Las mujeres en *Nacer de nuevo* (1960) y *Luz emergente* (1962) reflejan un aire de revelación. Un aura mística emana de sus adentros. Mostrando que vuelven a nacer como completamente integradas en la naturaleza. Sus cuerpos desnudos sugieren que la verdad que han adquirido, tanto en cuerpo como en mente, está de algún modo relacionada con la sexualidad femenina (NONAKA, 2012, p. 16).

Nem só como vítima a mulher foi retratada na obra de Remedios Varo. Há outros quadros cuja temática instiga reflexões de empoderamento feminino. Remedios Varo realizou representações femininas ligadas ao misticismo, ao mágico e inegavelmente a uma condição de poder transcendental no qual o feminino parece deter uma sabedoria mística. Como é o caso da obra retratada na citação acima, *La llamada* (1961).

Contudo, além desses aspectos místicos, para tratar do empoderamento feminino na obra de Remedios Varo existem outras produções, dentre elas, a obra *Lady Godiva*, de 1959.

A obra é inspirada na lenda de Lady Godiva, que conta a história de uma nobre que era casada com o lorde Leofric, que estava cobrando altos impostos de seu povo na cidade de Coventry. A *lady* teria pedido ao marido que ele baixasse os impostos, após alta insistência, ele anunciou que faria o desejo de sua esposa, se ela andasse nua pela cidade em cima de um cavalo branco, os moradores não deveriam sair de casa, no entanto um homem ousou olhar a *lady* e como punição o deixaram cego. A lenda que teria origem no século XI (1000-1099) teria aparecido pela primeira vez no livro *Flores Historiarum*, permanecendo na tradição cultural ocidental por séculos e sendo representada por inúmeros artistas e escritores nas mais distintas versões, inclusive por Remedios Varo.



Figura 12. Lady Godiva, 1959. Óleo/Marfil

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Na representação de Remedios Varo, Lady Godiva não está a cavalo, mas montada em um meio de locomoção oriundo de seu próprio penteado, um “rabo de cavalo” que se une a um leme com uma tocha que ilumina o caminho. Há também uma roda de monociclo conectada ao leme, garantindo a locomoção dessa “máquina de cabelo”. Nesta representação da lenda, não há o envolvimento do cavalo branco ou de qualquer propriedade do lorde em seu ato nobre pelo povo. Ademais, nesta representação, ela não está completamente nua, apenas com os seios à mostra, mas o homem a espia pela janela à esquerda e seu rosto tem o formato pontiagudo, quase formando uma lua de ponta cabeça. Sua feição é áspera como se estivesse com raiva.

“A Lady Godiva de Remedios se mostra muito zangada com as imposições de seu marido. Não monta o cavalo branco com belos arreios, propriedade de seu cônjuge como nos conta a lenda, mas são seus próprios cabelos que lhe servem de sela para um transporte singular”

(ROSSI, 2020, n.p.). Como já mencionado, nesta representação de Remedios Varo, a personagem Lady Godiva não está em um cavalo branco, negando o envolvimento e os bens de seu marido e dirigindo em cima de si mesma (o cabelo) e de suas vontades. É uma pintura em tom bem-humorado a respeito de uma lenda muito antiga, o fato de Remedios Varo realizar uma obra sobre essa lenda em especial infere em alguns questionamentos devido às escolhas de sua representação.

Sem dúvidas a alegoria do quadro é uma mulher que luta pelos direitos do povo, mesmo quando ela já possui uma vida abastada. A mulher é a protagonista que mais uma vez precisa dispor de seu corpo para conseguir algo em troca, as reflexões que surgem são novamente a respeito da função social desse corpo feminino. O rei queria expor essa mulher como um troféu, mas ao mesmo tempo a trata enquanto uma posse preciosa demais para permitir que o povo a veja. O lorde a tratou como um objeto de luxo e sua proposta de fazê-la desfilarem nua tem uma conotação de castigo diante do pedido que ela o fizera, por isso, é possível colocar que a representação de Lady Godiva criada por Remedios Varo é uma alegoria de poder feminino.



Figura 13. *Les Feuilles Mortes (Les Heures Mortes) (El Hilo) (Las Hojas Muertas) (Las Horas Muertas)*, 1956. Óleo/Cartón

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Em *Les Feuilles Mortes*, de 1956, há uma mulher de longos cabelos vermelhos trançados, a estética da obra e os modelos de roupa que remetem ao medievalismo. Esta mulher enrola um novelo de lã azul, que está conectado a uma sombra humana, sem gênero ou rosto, e que possui em seu peito uma série de arcos, que se aprofundam em perspectiva criando a ideia de um longo corredor e deste corredor, saem dois pássaros pequenos. O fundo da obra é um quarto feminino com tapete de grama; há cortinas, janelas, poltronas e uma porta de saída, com folhas de outono e vento movendo as cortinas. O quarto parece sujo e mofado, talvez sejam teias de aranha ou musgos pendentes do teto.

Tal imagem obrigatoriamente nos remete ao mito de Penélope. Ulisses e Penélope teriam se casado há apenas um ano quando Ulisses partiu para a Guerra de Tróia. Devido à ausência prolongada do marido, o pai de Penélope pediu para que ela buscasse novos pretendentes para se casar, pois não tinha certeza do retorno de Ulisses. A mulher comprometeu-se a arrumar novos pretendentes após finalizar a tela que tecia para o dossel do funeral de seu sogro.

Contudo, Penélope determinada a não se casar novamente, tecia durante o dia, aos olhos de todos e a noite secretamente, desfazia o trabalho realizado. Segundo o mito, ela demorou vinte anos para tecer o dossel e reencontrar Ulisses.

Não considero esse um mito sobre amor. O que se destaca nesse conto – pessoalmente e alegoricamente – não é o início (motivação de Penélope para tecer) e muito menos o fim (reencontro com Ulisses), mas sim o processo e o meio desse mito, cujo foco é vida dessa mulher sozinha tecendo por vinte anos. O ato de tecer para adiar um novo casamento foi o pretexto desesperado de uma mulher para tecer sua liberdade, já que por vinte anos Penélope teceu e foi livre do casamento.

Após essa exposição, o título da obra acima – que significa “As folhas mortas” ou “As horas mortas” – nos proporciona pensar na obra enquanto uma alegoria ao mito. Vejamos alguns aspectos que considero demonstrar a proximidade da obra com o mito de Penélope.

A mulher que tece neste “vazio” em forma de silhueta humana, parece segurar um fio entre dois mundos, e o enrolar do fio mantém um certo equilíbrio. Seria o fio uma alegoria ao tecer sem fim de Penélope? O fio assim como o tecer de Penélope, e os pássaros que saem desse outro mundo seriam sinônimo de liberdade? Independente das possibilidades desta obra, cabe elencar que Remedios Varo – como já mencionado – teve contato desde muito nova com a costura e o tecer, pois sua avó lhe ensinara quando ainda era uma criança.



Figura 14. Bordando el Manto Lunar, 1956. Mixta/Papel.

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Outra obra que está relacionada com o tecer é a obra *Bordando el Manto Lunar*, de 1956. Ali está representada uma mulher bordando um manto em frente a um edifício; o manto, entretanto, não segue as leis da gravidade, não está encostando no chão, ele está subindo ao céu quase como se voasse ou possuísse vida própria. O título mais uma vez é esclarecedor, ela está a bordar um manto lunar, alegoricamente é possível supor que o bordado dessa mulher esteja alimentando e mantendo o tecido da lua.

A suposição é de que há uma ligação mística de poder entre a mulher e a manutenção de astros (lua) sugerindo uma relação de equilíbrio entre a mulher e a natureza. Os fios e o tear que estão presente em inúmeras das obras da artista parecem remeter a essa estreita relação da artista com sua avó.

Ademais, é preciso elencar que Remedios Varo repete algumas simbologias em suas produções, como podemos indicar: as rodas, as roldanas e máquinas que possivelmente remetem a seu pai e sua profissão; os gatos que fizeram parte de sua vida; as torres que podem ser entendidas como uma referência a Espanha e as obras de *Giorgio de Chirico*, que ela

recriava falsificações junto com Oscar Dominguez em seu período de boemia e desespero financeiro parisiense<sup>14</sup>.

Ainda sobre a obra *Bordando el Manto Lunar* (1956), é interessante expor outra peculiaridade a respeito do título da obra que é muito similar a uma das obras pintadas anos após essa e que compõem o *Tríptico de Remedios Varo*, uma sequência de três pinturas constituídas pelas obras: *Hacia la Torre* (1960); *Bordando el Manto Terrestre* (1961); *La Huida* (1961).

As três obras possuem, segundo Masayo Nonaka (2012), uma estreita relação da artista com sua amiga Kati Horna além de supostamente ser uma produção autobiográfica da artista,

Uno de los ejemplos más sorprendentes de las dos amigas que comparten una parte de sus vidas subconscientes es el hecho de que la inspiración inicial para *Hacia la torre* (1960) de Varo surgió de una conversación con Horna quien sirvió a Varo como fuente de perspicacia psíquica. Horna tuvo un sueño enigmático en que una gran compañía de muchachas asaltaba una torre. No entendió la esencia del sueño, pero a Varo le intrigaba la imagen del sueño. Con el tiempo, unió gradualmente la imagen fragmentaria con sus propios recuerdos, conceptos alquímicos, y los elementos intrínsecamente enigmáticos del cuento de hadas, desarrollándola así en un tríptico a gran escala. En *Hacia la torre* un grupo de muchachas sale de una torre vigilada por pájaros. La oscura y sombría atmosfera con neblina y árboles estériles evoca la niñez católica de Varo en España, así como los peinados y expresiones de las muchachas parecen reflejar enseñanzas católicas de virtud y moral como inculcadas por supervisores y monjas. Varo se representa entre las muchachas, mirando en una dirección distinta de las demás, y transforma partes de los atuendos de las muchachas y de la monja en bicicletas fantásticas (NONAKA, 2012, p. 12).

A primeira obra do tríptico, intitulado “*Em direção à torre*”, foi inspirada, segundo Masayo Nonaka (2012), em um sonho que a Kati Horna teve e contou para Remedios Varo. Contudo, apesar da inspiração do sonho, a obra tem caráter autobiográfico e contém simbologias marcantes que remetem à vida da artista. Dentre essas características, podemos

---

<sup>14</sup> For a more lucrative (and less ethical) means of earning a living. Varo is said to have joined with Oscar Dominguez in producing paintings faked in the style of Giorgio de Chirico. As the Mexican painter Gunther Gerszo remembers it. "Once Remedios told me. 'If you ever want to fake a de Chirico, don't forget to sprinkle some bicarbonate of soda when the painting is finished to give it a mat sheen. As Gerszo understood it. they sold these works "out of sheer desperation" when they were acutely short of funds in Paris. Further suggestion of Dominguez's collaboration in such an enterprise is found in a cryptic passage written by Marcel Jean, his close friend at the time: "[Dominguez was] directly inspired by the more superficial aspects of Chirico's early work. and followed that artist's technique... but the influence of Chirico sometimes involved him in mimicry, and even in outright deception. (Such deceit was not limited to Dominguez and Varo. In his later years de Chirico himself painted many so-called false de Chiricos, reproducing multiple versions of his earlier paintings to which he assigned dates from decades past) (KAPLAN, 1988, p. 64).

supor que a freira, além do sonho, remete também a infância e juventude da artista, que estudava em um colégio de freiras.



Figura 15. Hacia La Torre, 1960

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Doña Ignacia envió a la niña a un colegio de monjas que, como los comunes en la cerrada costumbre española de aquella época, no sólo se distinguían por la severa rigidez de sus reglas. Sino especialmente por el caudal de prejuicios que apareados al histórico temor al pecado que caracterizó al catolicismo indiviso de políticas excluyentes, supersticiones y actitudes intolerantes formaban a las mujeres con moralismo tan abyecto que de esa experiencia abominada de por vida, remedios extrajo una parte fundamental de sus metáforas pictóricas (ROBLES, 2001).

Pode-se presumir que era uma experiência de educação pautada por regras, autoridade e com muitos ensinamentos arraigados à tradição, à religião e à preconceitos. Remedios Varo, no entanto, tinha a figura do pai como um suporte contra toda essa tradição e esses ensinamentos tradicionais, ele compartilhava com elas outras vivências e leituras. Perante essa experiência contraditória, a artista, em *Hacia la Torre*, pinta todas as meninas iguais, mas uma olha para

frente, como se estivesse fitando o espectador da pintura, é sutil, mas existe uma pequena inclinação em seu olhar, e essa poderia ser a protagonista da obra.



Figura 16. Bordando el manto terrestre, 1961

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Em *Bordando el manto terrestre* (1961) são representadas as mesmas meninas de *Hacia La Torre* (1960), mas agora elas estão na torre acompanhadas não mais por uma freira, mas uma pessoa coberta até a cabeça que segura e lê um livro para elas, enquanto elas bordam o que parece ser o “manto terrestre” sugerido pelo título da obra.

En *Bordando el manto terrestre* (1961), la segunda imagen del triptico y la obra maestra de Varo, las mismas muchachas están en lo alto de una torre aislada, muy ocupadas recitando su catecismo mientras bordan el tejido del mundo. Varo introduce la visión alquímica de la transformación de la realidad cotidiana a través del trabajo de las muchachas, mientras un supervisor enigmático revuelve una retorta alquímica. Varo borda ingeniosamente a una muchacha rebelde que hace una cita con su amante (NONAKA, 2012, p. 12).

Segundo a citação, o segundo quadro é uma representação das mesmas meninas do primeiro exemplar, agora não mais indo à torre (à escola), mas isoladas no alto dela, tecendo o que seria o tecido do mundo.

As meninas não estão sozinhas e novamente há dois personagens em pé como se estivessem as ensinando e supervisionando.



Figura 17. La huida, 1961

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

A última obra do Tríptico representa a saída de Remedios Varo dessa torre, junto com um homem, provavelmente um de seus amantes. É difícil dizer quem é este homem, pois Remedios Varo além de ter tido muitos amantes, teve muitas fugas. A fuga da casa dos pais com Gerardo Lizarraga; a fuga da Espanha junto a Péret para Paris; a fuga com Victor Brauner e Péret ao México, e pôr fim a fuga da Venezuela com Walter Gruen. Todas as fugas são possíveis, mas independente da fuga ou de qual amante, resta apenas a certeza de que essas obras são autobiográficas e deixam claras os desdobramentos, a condição de exílio e busca, seja física ou espiritual que Remedios Varo dedicou à sua vida e obra.

El tríptico se completó con la representación de la salida de España hacia un nuevo mundo en *La huida* (1961), en donde una muchacha y su amante, representados con proporciones alargadas a la manera del Greco, huyen de las convenciones represivas de la sociedad, zarpando, hacia una gruta, sobre un mar de nubes, en un bote fantástico forrado de piel (NONAKA, 2012, p. 13).

A citação infere que a representação da obra se trata da fuga da artista para longe da Espanha, onde a menina e o amante fogem das convenções repressivas dessa sociedade rumo a uma gruta. Essa gruta, por sua vez, remeteria à gruta que Remedios Varo esteve junto a Victor Brauner no caminho do exílio mexicano?

Como já apontado, é um tanto presunçoso afirmar as concepções reais desta fuga, já que ela teve diversas fugas em sua vida, mas a obra não deixa de ser entendida enquanto uma metáfora para tais essas vivências como um todo, até por que as obras foram realizadas em 1960-1961, período em que a artista já estava junto de Walter Gruen e dedicava-se exclusivamente a pintar, sem os empecilhos financeiros. Sendo possível ainda supor que ela criou essas obras em torno de todas as suas vivências até chegar nesse momento de paz, fazendo das obras uma reflexão de si mesmo e suas experiências.

Retomando a análise para as representações da artista onde a mulher é retratada como imagem de poder feminino, é possível elencar que o tríptico não é diferente, pois as protagonistas das três obras são meninas e mulheres que bordam o manto da terra. E em especial na obra *La Huida* (1961) é a mulher quem pilota a “máquina” que os levará para longe. Ainda que haja a figura masculina ela não é central ou poderosa, é apenas observadora e contemplativa.

A vista disso tudo, impera essa relação da menina e adolescente Remedios Varo, cujas tradições culturais e religiosas, formadoras e rígidas, ela conseguiu transpor e escapar, demonstrando em suas produções artísticas representações que contrariam as tradições e as culturas clericais espanholas, ainda que os cenários de algumas de suas obras evoquem certa arquitetura espanhola por vezes inspirada em Greco e Goya.

*O tríptico* constitui uma metáfora sobre a fuga da artista, não apenas da Espanha, mas dessa cultura tradicional, preconceituosa e religiosa. A obra evoca um sentido sobre a transformação ideológica e cultural que primeiramente foi impulsionada pelo pai da artista, através das leituras que ela teria acesso, e depois por si mesma, seu vínculo com os surrealistas e suas viagens.

Sendo assim, conclui-se que as produções artísticas acima citadas demonstram duras críticas, ainda que satirizadas e expressas de maneira alegórica, as obras demonstram o interesse de Remedios Varo em lidar com as questões sobre o ser mulher e o tratamento que as mulheres têm recebido em sociedade, denunciando ainda que com um tom bem-humorado, as relações de poder, as diferenças de gênero e a violência feminina, seja estrutural ou social.

## 2.2. LEONORA CARRINGTON E REMÉDIOS VARO, UM LAÇO ARTÍSTICO.

Varo conoció por primera vez a Leonora Carrington en compañía de Max Ernst en casa de Breton en París, pero no fue sino hasta México que establecieron realmente un lazo. Animadas y llenas de vida. Las dos mujeres surrealistas disfrutaban los juegos revoltosos y colaboraban en historias escritas de acuerdo al famoso método del cadavre exquis inventado por los surrealistas (NONAKA, 2012, p. n.p.).

Remedios Varo tinha uma amizade muito próxima com Leonora Carrington, uma artista surrealista inglesa, que dentre os horrores da guerra, sofreu violência sexual e acabou em um sanatório na Espanha, separada de seu então marido, Max Ernst, que foi levado a um campo de concentração, de onde conseguiu escapar passando a viver em Nova York.

Leonora passou anos no hospital psiquiátrico a pedido da própria família e só escapou ao forjar um casamento com o diplomata mexicano Renato Leduc (DAVIS, 2017). No final de 1942, ela se estabeleceu no México, onde permaneceu pelo resto da vida. Leonora e Remedios já se conheciam desde o movimento surrealista parisiense, mas foi no México onde elas estreitaram laços.

Basada en los extraños poderes de inspiración que una y otra sentían con tanta fuerza, en la creencia de ambas en lo sobrenatural y en los poderes de la magia, desarrollaron una profunda relación, ya que encontraban que podían comunicarse de una forma que sustentaba sus respectivas vidas y trabajo. Carrington, que acababa de salir de un manicomio español, y Varo, que no hacía mucho había sido puesta en libertad en Francia, crearon entre sí una unión espiritual y emocional fundada en un profundo sentido de confianza mutua, un sentido por el cual el dolor y la desesperación que ambas habían experimentado podían ser comprendidos por la otra (KAPLAN, 1988, p. 94).

A amizade entre as artistas se estreita possivelmente perante suas experiências em comum. Ambas se sentiam excêntricas e tinham personalidades afiadas e criativas que as deslocavam dos costumes e dos padrões da sociedade em que estavam inseridas, além de terem vivido conflitos e rupturas semelhantes. Segundo Janet Kaplan (1988), Leonora e Remedios Varo tinham uma ligação muito próxima, elas se visitavam frequentemente e conversavam

sobre diversos assuntos. Segundo informações de Walter Gruen, último marido de Remedios Varo: “Extrañamente nunca recibió visita de Leonora Carrington porque prefirió visitarla en su casa, a poca distancia de la nuestra” (GRUEN, 1994, n.p.).

Juntas, elas criaram jogos e escreviam contos, novelas e histórias onde frequentemente os personagens principais eram duas mulheres, criadas a partir de suas próprias personalidades, constituindo uma autorrepresentação das duas artistas e sua amizade. Temos como exemplo a novela *La trompetilla acústica*, na qual são retratadas duas amigas, Marion y Carmela, que seriam respectivamente Leonora e Remedios Varo.

Carmela teje unos suéters muy elegantes, pero el gran placer de su vida consiste en escribir cartas. Carmela escribe cartas a gentes de todas partes del mundo a quienes nunca ha conocido, firmándolas con toda suerte de románticos nombres, jamás, desde luego, con el suyo propio. Carmela despreciaría las cartas anónimas y ¿quién sería tan poco práctico como para responderlas? Estas cartas maravillosas salen por correo aéreo, escritas en una forma celeste con la fina caligrafía de Carmela. Nunca llega una respuesta. La gente no tiene tiempo para nada realmente interesante. Desde que me robé la guía de teléfonos de París, en el consulado francés, mi producción de cartas ha aumentado. No tienes idea de los bellos nombres de Paris. Esta carta va dirigida a Monsieur Belvedere de Oise Noisis, Rue de la Roche Potin, París. A duras penas podrías inventar algo más sonoro. Puedo imaginármelo como un frágil caballero, todavía elegante, con una pasión por los hongos tropicales que cultiva en un armario estilo imperio. Usa chalecos bordados y viaja con maletas de color púrpura (CASTELLS, 1994, p. 34).

A protagonista Carmela escrevia cartas para desconhecidos e depois fazia sua descrição imaginária e quase pictórica de como seria esse remetente misterioso. Em um enredo de conversas com Marion, ela responde, dando sua própria versão da personalidade e da aparência do remetente misterioso.

On Mondays, in clement weather, I walk two blocks down the road and visit my friend Carmella. She lives in a very small house with her niece who bakes cakes for a Swedish teashop although she is Spanish. Carmella has a very pleasant life and is really very intellectual. She reads books through an elegant lorgnette and hardly ever mumbles to herself as I do. She also knits very clever jumpers but her real pleasure in life is writing letters. Carmella writes letters all over the world to people she has never met and signs them with all sorts of romantic names, never her own. Carmella despises anonymous letters, and of course they would be impractical as who could answer a letter with no name at all signed at the end? These wonderful letters fly off, in a celestial way, by airmail, in Carmella's delicate handwriting. No one ever replies. This is the really incomprehensible side of humanity, people never have time for anything (CARRINGTON, 1996, p. 11).

Leonora Carrington, nesse trecho em que descreve Carmela, na verdade faz uma descrição casual e despreziosa de Remedios Varo. A artista inglesa descreve Carmela como uma leitora intelectual que faz lindos suéteres e ama escrever cartas, utilizando de assinatura nomes românticos, mas nunca seu verdadeiro nome.

Assim como Carmela, Remedios Varo também escrevia cartas e as dedicava a pessoas desconhecidas, embora tivesse certa preferência por psicólogos e psiquiatras. O objetivo dessas cartas seria trazer humor e mistério à vida cotidiana, além de obviamente exercitar a criatividade e esboçar futuras ideias para suas obras. Remedios Varo ainda escreveu em algumas ocasiões, em cartas a desconhecidos e conhecidos, separando a si mesma de seu suposto alter ego, (Carmela).

De ahí data su intensa amistad con Leonora Carrington, que ya había conocido antes, pero se intensificó más. Remedios consideró que Leonora era la única mujer que la comprendió. Pero, según más tarde me dijo que hablaron de todo menos de pintura. Un día, Leonora se invitó a casa de Remedios escribiéndole “Vamos a beber de tu tequila” [...] (GRUEN, 1994, n.p.).

Ainda que elas não conversassem ou discutissem ideias para a realização de pinturas, durante a criação de suas histórias e contos certamente floresciam nas artistas inspirações para suas produções artísticas individuais. Até porque em uma entrevista para Raquel Tibol, documentada na obra de Isabel Castells, é descrito: “¿Es usted escritor así como es pintor? — A veces escribo como si trazase un boceto” (CATELLS, 1994, p. 68). Ficando evidente que mesmo inconscientemente as conversas e encontros das duas artistas influenciavam suas produções.



Figura 18. Personaje, 1959 Óleo/masonite

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Na obra intitulada *Personaje*, de 1959, é representada uma mulher alta usando uma túnica cor de laranja com textura de folhas e raízes; a mulher está de meia calça preta e esconde o que parece ser o rosto da própria artista em sua túnica, ficando apenas a cabeça à mostra. A mulher parece estar entrando escondida com sua amiga e seus olhos arregalados demonstram preocupação e uma ansiedade particular como a de uma criança que acaba de aprontar “poucas e boas”.

Após a leitura da novela de Leonora Carrington, a representação dessa obra nos induz a absurda suposição de que se trata de Marion e Carmela, entrando ou fugindo da casa de repouso de idosos. Logicamente, não é tão literal e não se pode constatar essa especulação. Contudo, entende-se que é importante elencar que, apesar de frágeis semelhanças, há sim traços da amizade delas em muitas de suas produções artísticas e isso é indispensável.

Leonora Carrington e Remedios Varo iniciaram a produção do que seria um projeto de peça teatral conjunta, elas não levaram essa peça tão a sério e deixaram já no início a explicação de que não seria uma peça possível de realizar, era complexa e tratava-se apenas de um exercício para a diversão e nada mais (CASTELLS, 1994). O texto era fragmentado e cada uma delas

escrevia uma parte dando continuidade a história, infelizmente apenas alguns fragmentos desse texto estão disponíveis no texto escrito por Isabel Castells (1994), o que dificulta a análise da obra em muitos detalhes significativos, já que esses fragmentos não são sequenciais.

Contudo, os personagens dessa peça conjunta nos possibilitam investigar a amizade e as ramificações do imaginário e da personalidade dessas pintoras. Uma vez que Felina Caprino-Mandrágora, uma das personagens da peça teatral, ganhou uma representação pictórica de Remedios Varo em seu desenho *Dama Felina* (1950).

Milagra en el primer texto, Felina Caprino-Mandrágora en el segundo son nuevas transposiciones literarias de Remedios Varo y reflejo de su personalidad angustiada o soñadora y de sus inquietudes características. Nada impide pensar que, de haber sido terminado, este texto constituiría una de las muestras más completas de una obra en la que se entremezclan lo autobiográfico y lo imaginario (CASTELLS, 1994, p. 55).

Antes de atribuir maior profundidade a esses escritos, nos atemos a um outro em particular que também foi realizado em conjunto pelas artistas, com o título de *Consejos y recetas*. O texto é provavelmente uma das primeiras páginas de uma proposta maior. O conto inicia expondo que uma biblioteca chamada “*biblioteca VIR*” estava estudando os livros e documentos dos séculos XX e XXI, que nesta perspectiva já se trata de documentos históricos ultrapassados, vestígios do passado. Ao estudar esses documentos e livros, encontram receita e conselhos mágicos que teriam dado poder e glória ao Império cruel de “Gibraltar”, e este teria usado o poder do livro para subjugar outras vilas e impérios.

Las feroces y sanguinarias guerras que se desencadenaron a fines del siglo XX no fueron ocasionadas por diferencias políticas, sino por la posesión de este libro. Las recetas y consejos que contiene, una vez practicados por la mayoría de la población del Imperio de Gibraltar, llevaron a éste hacia la cúspide del poder, amenaza intolerable para los otros imperios. Fue robado, pasó por muchas manos y, finalmente, el intrépido caballero Igor López Smith, su último poseedor, murió en una hoguera de plástico verde. El libro se encontraba en un bolsillo interior y, por estar todavía verde el plástico, no se quemó totalmente. Hoy día, tales recetas no tienen mucho valor práctico, pues las gallinas actuales, de un metro de altas, sin huesos ni pluma, no pueden proporcionar la materia prima para las sábanas afrodisiacas (CASTELLS, 1994, p. 107).

Mesmo se tratando de um texto “futurista” elas elencam os terrores da guerra, uma relação direta com a vivência das duas artistas, e um certo conhecimento de mundo que denota

um pessimismo inevitável, de crer que a guerra sempre será uma realidade independente do século a ser tratado.

Ademais, esse livro teria sido usado por um império para estabelecer poder e conquistar e dominar outros impérios e civilizações. O que possibilita supor que se trata de uma metáfora para o capitalismo e a lógica imperialista em ascensão nos anos 1950. Visto que as artistas possuem um viés político bem definido, que vão ao encontro com ideais anticapitalistas e anarquistas, elas são mais que artistas e escritoras, elas são leitoras em primeira instância.

Segundo o conto, esse livro de feitiços havia sido roubado e passou por muitas mãos até chegar no cavaleiro Igor Lopez Smith, que, posteriormente, morreu em uma fogueira de plástico. Essa fogueira de plástico é provocativa, tanto para ponderar uma relação da fogueira com a inquisição e, conseqüentemente, com alguns aspectos dos estilos artísticos das pintoras, que possuem inúmeros cenários que remetem ao medievalismo.

Ao fim do conto elas evidenciam que este livro já não serviria para nada, uma vez que os ingredientes das poções e receitas mágicas que um dia deram poder ao império de Gibraltar, já não existiam mais, pois tratava-se de um espécime – imaginário – raro de galinhas, que compunham a receita como um ingrediente essencial e que agora estariam extintas.

Depois de finalizado a história do livro, as próximas páginas são receitas, sendo a primeira página intitulada: *Recetas y consejos para ahuyentar los sueños inoportunos, el insomnio y los desiertos de arenas movedizas bajo la cama. Traducido del árabe por Felina Caprino-Mandrágora*. Novamente Felina-Caprino Mandragora, a personagem criada para ilustrar a própria Remedios Varo aparece.

ALA ES ALA Y MAHOMA SU PROFETA, sin embargo... Es muy desagradable pasar toda la noche corriendo perseguido por un león, llegar, por fin, ante una puerta, buscar refugio tras ella y encontrar que hay un pozo profundo donde desearíamos caer (en brazos placento-maternales, desde luego) pero donde no caemos. Inesperadamente, volamos por encima, llegamos a una sala enorme con muchas puertas y, tras cada una de ellas, está el mismo león. La única huida es subiendo por el candil de cristal tallado, pero es imposible, porque precisamente del candil baja el cartero con un telegrama, anunciando el nacimiento de cuatro gemelos mauritanos en la cocina etcétera, etcétera. ¡Ya saben ustedes lo que viene después! Para evitar tales contrariedades, lo mejor es seguir los sencillos y sanos consejos que damos a continuación (CASTELLS, 1994, p. 108).

A escrita das artistas é um exercício de criatividade que pretende unir inúmeras situações e objetos aparentemente impossíveis de estarem em um mesmo contexto, o absurdo de suas linhas é pautado em crenças espirituais, na lei de causa e efeito, na bruxaria e no panteísmo,

junto da concepção de que tudo está interligado e que Deus e universo são um só. A mistura excêntrica de elementos, personagens e objetos é a expressão dessa ligação aparentemente impossível onde tudo está conectado e que é parte das crenças de Remedios Varo e Leonora Carrington. Essa mistura expressa como uma escrita automática, exercício de escrita que elas desenvolveram junto dos surrealistas em Paris e que mantiveram nos costumes de sua amizade. O laço entre as artistas é parte importante da vida e obra de ambas as artistas, pois como cita Octavio Paz,

Hay en México dos artistas admirables, dos hechiceras hechizadas: jamás han oído las voces del elogio o reprobación de escuelas y partidos... Insensibles a la moral social, a la estética y al precio. Leonora Carrington y Remedios Varo atraviesan nuestra ciudad con un aire de indecible y suprema distracción. ¿Adónde van? Adonde las llaman imaginación y Pasión (NONAKA, 2012, p. n.p).

Passando despercebidamente, essas artistas de extraordinária criatividade não tinham pretensão de serem famosas, apenas se divertiam cotidianamente, pintando, conversando e praticando suas escritas automáticas. Segundo as palavras de Leonora Carrington, “Estábamos experimentando con otra realidad, una realidad hermética y compartíamos muchas cosas, excepto la pintura” (Nonaka, 2012, n.p.).

Entretanto é preciso reforçar que, sem uma à outra, o caminho de suas produções poderia ter sido diferente, diante de tantos conflitos vividos não há como romantizar a vida desses sujeitos históricos e pintar uma história complexa como a delas apenas com bons momentos. Ambas as artistas passaram por momentos de infortúnio e dificuldade, no exílio, na vida financeira e familiar e mesmo que os empecilhos as tenham unido em uma longa amizade, isso não é passível de romantização.

### CAPÍTULO 3

#### ENTRE VIAGENS E CONHECIMENTOS CIENTÍFICOS.

Como exposto nos capítulos anteriores Remedios Varo era uma artista preocupada com questões culturais e sociais, era uma leitora assídua e tinha inúmeras questões e preocupações com o ser mulher, o funcionamento da sociedade e a experiência de exílio e de ruptura cultural vivenciado por ela nos contextos históricos de guerra que vivenciou.

Por isso, parece intuitivo questionarmos se ela era interessada em questões políticas e científicas. A confirmação desse questionamento está presente em algumas das obras da artista, datadas de 1960-1963. As obras são construídas de cenários e personagens que denotam uma estreita relação com a ciência.

Contudo antes de darmos a devida atenção a esses aspectos de suas produções, é preciso por questões cronológicas investigarmos um breve período da vida de Remedios Varo no qual ela morou por alguns anos na Venezuela e teve uma significativa proximidade com as temáticas científicas, ao produzir obras para fins comerciais, que possivelmente influenciaram e proporcionaram novas técnicas artísticas que anos depois culminariam nas obras cuja temática, cenários e personagens demonstram certa preocupação com os avanços científicos.

No fim de 1947 Remedios Varo separa-se de Benjamin Péret, que retorna a França. Ela inicia então um relacionamento com Jean Nicolle, um piloto e refugiado francês que ela havia acolhido em seu apartamento no México. Juntos eles vão à Venezuela, para encontrar sua mãe e seu irmão Rodrigo que trabalhava em uma campanha de prevenção a doenças, dentre elas malária e tifo.

A pesar de que no le gustaba viajar, a finales de 1947 se marchó a Venezuela con Nicolle y dos amigos, quizá para alejarse un poco después de su ruptura final con Péret, y para visitar a la familia. Su hermano, Rodrigo, se había trasladado a Venezuela a fin de trabajar como jefe de epidemiología para el Ministerio de Salud Pública, en Maracay, donde dirigía una campaña para controlar las fiebres palúdicas y la peste bubónica, y con él se había llevado a su familia, incluida su madre. Aunque a Varo le horrorizaban los aviones, decidió volar a Venezuela mientras Nicolle y sus amigos, Claude Ecochard (quinesiólogo francés) y Michel Arnou (ahora diseñador en Brasil), cruzaban América Central en jeep, un medio de transporte que a ella aún le daba más miedo (KAPLAN, 1988, p. 114).

Essa informação ilustra mais uma vez a relação de conflito interno da artista com as viagens do exílio, nos proporcionando a reflexão sobre as muitas representações de máquinas e meios de transportes imaginários e precários que aparecem em grande parte de suas obras.

Estas possivelmente fazem alusão aos muitos transportes precários e duvidosos que a artista precisou utilizar para chegar ao México além da inevitável influência, já citada, do trabalho de seu pai. O temor da artista sobre viajar é mais um vestígio que demonstra os traumas causados pelas viagens do exílio. Nas próprias palavras de Remedios Varo:

Soy más de México que de ninguna otra parte. Conozco poco España; era yo muy joven cuando viví en ella. Luego vinieron los años de aprendizaje, de asimilación en París, después la guerra... Es en México donde me he sentido acogida y segura... No me gusta nada viajar. Es una experiencia que no me gusta repetir (KAPLAN, 1988, p. 114).

Ao chegar na Venezuela, seu irmão, consegue para Remedios Varo um trabalho de realizar desenhos técnicos para um estúdio epidemiológico no Ministério de Saúde Pública, em específico no departamento de controle à malária. Os desenhos eram de insetos transmissores de doenças, que seriam utilizados pelos alunos do instituto.

Sob uma ótica microscópica, a artista representou os insetos com muita precisão, fazendo com que ela adquirisse mais uma habilidade artística, a de criar imagens e representações em miniatura, além de ter contato com laboratórios que futuramente apareceriam em algumas de suas produções.

A través de las relaciones que su hermano había hecho, Varo obtuvo un empleo que implicaba hacer trabajos técnicos para un estudio epidemiológico del Ministerio de Salud Pública. Como trabajaba en el departamento de control del paludismo, estudió con el microscopio insectos parasitarios portadores de enfermedades y realizó dibujos para uso de los estudiantes. Como era preciso una extraordinaria exactitud en la representación de los más mínimos detalles, este trabajo descubrió a Varo un mundo en miniatura de diseños muy variados que influyó profundamente en su obra posterior. Su experiencia en el Ministerio también pudo ser la fuente de inspiración de los muy complicados aparatos científicos y de los experimentos de laboratorio que proliferan en sus pinturas más tardías (KAPLAN, 1988, p. 114).

Suas obras desse período proporcionam uma perspectiva partindo do micro para o macro, é como se o espectador estivesse vendo os insetos e as plantas através de uma lupa de aumento. Segundo Janet Kaplan (1988), a artista teria um medo “quase patológico” de insetos e doenças, “Los amigos recuerdan con ironía que Varo tenía un miedo casi patológico a las enfermedades, y Péret había dicho de ella que era una mujer que padecía de un miedo nervioso a los insectos” (KAPLAN, 1988, p. 114). A autora ainda sugere que a artista, possivelmente externalize, ou “exorciza” seus medos através da pintura.

Superando seus medos e externalizando-os através da pintura Remedios Varo pintou muitos trabalhos sobre insetos e doenças não apenas para o Ministério, mas também para a Bayer empresa farmacêutica em que ela produzia trabalhos publicitários para campanhas de combate e identificação de parasitas e insetos portadores de doenças.

En Venezuela Remedios trabajó en la compañía antipalúdica que estaba en marcha en ese país, dibujando en gran detalle los mosquitos que estaban estudiando en el microscopio. También recibió encargos desde México para la casa Bayer (Aspirina) por conducto de la compañía abastecedora de Impresos S.A. Eran pinturas para anunciar productos contra paludismo, enfermedades venereas, reuma, cambios de clima etc (GRUEN, 1994, n.p.).

Dentre as obras realizadas para a empresa Bayer o objetivo era de anunciar medicamentos e meios de prevenção contra malária, doenças “venéreas”, reumatismo, mudanças climáticas etc.

*Envases Originales:*

**ATEBRINA** por vía bucal:  
Frasco con 15 tabletas de 0,10 g.

**ATEBRINA** para inyecciones:  
Caja con 6 amps. de 0,10 g.  
Caja con 2 amps. de 0,30 g.

**ATEPE** (Combinación de 0,10 g. de ATEBRINA y 0,005 g. de Plasmocina):  
Tubito de 15 tabletas.

Regs. Nos. 8901, 17169 y 16958 S.S.A.



**Casa Bayer, S.A.**  
San Juan de Letrán 24. Apartado 45 Bis.  
MEXICO, D. F.  
ESTADUNIDENSE.

Figura 19. Publicidade para a casa Bayer, AS, 1947

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Neste folheto de publicidade da Casa Bayer é demonstrado o uso das pinturas da artista; do lado esquerdo estão descritos o nome e as quantidades dos compostos químicos utilizados no medicamento utilizado para tratar a malária, além da porção de medicamento de acordo com o estágio da doença. E ao lado direito está a pintura “Paludismo”, 1947. É uma representação

lúdica do mosquito transmissor, informativa para que a população consiga identificar o inseto, assim como no nosso século são realizadas propagandas com representações do “mosquito da dengue”.

Así, hacia el fin de 1947 y hasta 1949, a sus 39 años de edad, se trasladó con Nicolle a Venezuela, donde él trabajaba para el Instituto francés de México, en un estudio sobre el potencial agrícola de una vasta región situada entre los Andes y el río Orinoco, decisiva para el estilo pictórico que ya estallaba con profusión de innovaciones. Juntos exploraron el paisaje tropical y por primera vez en su vida, pudo ver y tocar la cantidad de animales, especialmente insectos, que hasta entonces sólo figuraba como parte de su confabulario surrealista, allí juntaba lo ficticio y lo real, y allí, también en el trópico, cobraba vida la fantasía de fecundidad vegetal, de tan intensa sería imposible separar a la Remedios Varo que florecía Artísticamente en México, de esta imponente figura que se expandían los lienzos con una imaginación prodigiosa, entonces desarrolló el poder de figurar lo oculto de fusionar un solo lenguaje y bajo límites desdibujados, el acontecer del durmiente y la crítica propia del estado de vigilia, en ese doble choque del desarraigo, con ruptura y aceptación, acaso forzada de un nuevo mapa de referencia su arte ganó en proporción inversa a lo perdido en pertenencia y sobre todo, en seguridad (ROBLES, 2001).

Os anos de Remedios Varo na Venezuela, junto a Jean Nicolle, proporcionaram a ela um amadurecimento artístico e pessoal, em detrimento do fim de seu longo relacionamento com Péret, um homem sério e um dos pilares do surrealismo. Esse desvinculamento do movimento surrealista e a decisão de não retornar a Europa com Peret, significaram uma ruptura em muitos sentidos, que transbordam em suas produções. Além disso, o contato com a flora e fauna venezuelana foram inspiração para a artista em muitas de suas produções.

Retornando ao assunto anterior, dentre os outros trabalhos realizados para a empresa Bayer, é possível citar: “*El Hombre de la Guadaña (Muerte en el Mercado) (Tifoidea)*, 1947.”; “*Dolor*, 1948.”; “*Dolor Reumático I*, 1948”; “*Dolor Reumático II (reuma, lumbago, ciática)*, 1948.” “*Invierno o (Mejor) Vitaminas*, 1947-48;” “*Insomnio I*, 1947.”; “*Insomnio II*, 1947.”; “*Amibiasis (Los Vegetales) (Tifoidea, Paratifoide)*, 1947.”; “*Tiforal*, 1947.”; “*Angustia (Pesadilla)*, 1947.” e “*Laboratorio*, 1947.” Entre outros. Vejamos os pormenores de algumas dessas produções, seu caráter lúdico, o bem-humorados e as alegorias e questionamentos que são possíveis.



Figura 20. Insomnio I, 1947. Gouache/Cartulina

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

A obra “*Insomnio I*” de 1947 possui no livro de Janet Kaplan (1988) uma descrição explicativa da obra e propondo caminhos para refletirmos e questionarmos.

Para anunciar píldoras de dormir Remedios pintó una serie de ojos que surgen de las puertas de una interminable sucesión de habitaciones y unos insectos de alas cristalinas que son atraídos por la fuerte luz de una vela encendida. Con esto ilustraba un anuncio que describía muy sugestivamente la enfermedad del insomnio: «Sienten la impresión de que alguien los está observando y son ellos quienes abren cansados párpados, escrutadores, de las sombras nocturnales. Indefinida angustia llena la soledad de esos cuartos oscuros, secos, huérfanos de calor... Insomnio... ¡¡Padre de inquietud; forjador de preocupaciones...!! artista que pincela con tonos morados, ojeras de fatiga». Aunque cumplía con la descripción que la empresa le proporcionaba, Varo interpretaba las imágenes de una forma que estaba relacionada con su trabajo personal. Los insectos y las puertas que llevan de habitación en habitación anticipan imágenes que había de explorar en muchas de sus pinturas más maduras (KAPLAN, 1988, p. 104).

A enfermidade sugerida pelo título da obra é a insônia e a publicidade pretendida é para a venda de pílulas para dormir, segundo citação, que também sugere que mesmo atendendo a pedidos específicos da empresa a esta publicidade, Remedios Varo deu uma conotação muito pessoal e subjetiva na construção da cena, ao representar olhos cansados dentre os batentes da

porta – possivelmente de quartos – dando a conotação de que as pessoas ali dentro, estão de olhos abertos e bem acordadas.

Entretanto a artista no mesmo ano realizou a obra *Insomnio II*. A razão dessa sequência, seria porque a primeira obra foi recusada pela empresa? Ou trata-se apenas da artista insatisfeita com sua primeira versão?



Figura 21. *Insomnio II*, 1947. Gouache/Cartulina

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

A obra II de *Insomnio* é bem diferente da primeira. Pois a cena construída tem ao centro uma torre, que não possui ameias e possui características marcantes de assimetria e detalhes arquitetônicos que proporcionam uma conotação de algo mais moderno. Ao centro está um homem saindo por uma porta segurando uma vela bem ao alto, ele está vestindo um pijama alaranjado listrado e uma capa que parece remeter a uma coberta – de quem acabou de pular da cama ao meio da noite. A capa, ao mesmo tempo, proporciona um aspecto de heroísmo, quando enxergamos a criatura monstruosa que o encara.

A criatura é azul, tem olhos grandes, dentes pequenos e afiados e um semblante de lagarto; não possui corpo pois este parece estar esvaindo em fumaça. Uma simbologia que geralmente remete aos sonhos nas construções pictoriais e que lembram muito as técnicas de Francisco Goya.

Diante disso, cabem alguns questionamentos e reflexões: a criatura poderia ser a representação da insônia? Por que este quadro é representado na parte de fora da casa, ao contrário do primeiro?

Independente das repostas, ambos os quadros transmitem aspectos subjetivos, lúdicos e fantásticos do que seria a insônia e como ela afetaria os indivíduos, sendo importante ressaltar que mesmo quando Remedios Varo pintava por dinheiro, ela sempre colocava muito de si em suas produções, exibindo autenticidade mesmo que tivesse que reproduzir a mesma obra duas vezes, elas seriam completamente diferentes.

Tal fato nos possibilita supor que a artista sempre colocava suas próprias mensagens e críticas em suas produções, independente do caráter comercial, pois, ainda que suas obras estivessem à venda, sua personalidade artística não estava.

Outro aspecto inusitado desses trabalhos – todos realizados na Venezuela e depois disso – é que a artista usava exclusivamente a assinatura “Uranga” que é seu sobrenome materno. “La honradez de Remedios se mostró cuando ella firmo estos trabajos comerciales con el apellido materno “Uranga” en lugar del suyo” (GRUEN, 1994, n.p.). Essa mudança de assinatura possivelmente ocorreu pelo fato de Remedios Varo estar próximo de sua mãe, durante os anos em que esteve na Venezuela.

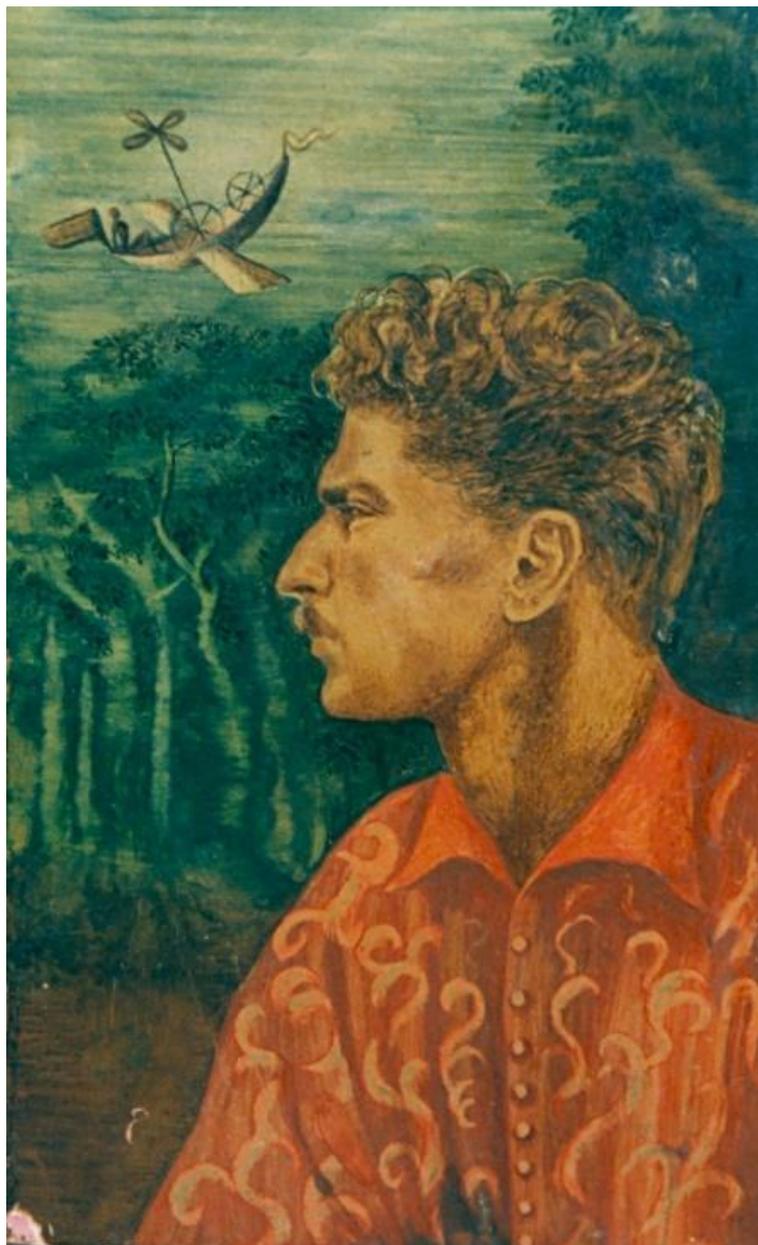


Figura 22. Jean Nicolle, 1948. Óleo/Madera

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Essa pintura é um retrato de Jean Nicolle, seu companheiro de viagem na Venezuela e seu amante. No retrato está representada a vegetação venezuelana, e um avião, que provavelmente faz referência a profissão de Jean, que era piloto. Remedios Varo fez três obras para Jean Nicolle, denominadas: *Caja de Jean Nicolle*, 1948; e *Jean Nicolle*, 1948 e *Piloto explorador*, 1948, todas possuem o nome de Jean no título e dois deles são retratos do piloto junto de máquinas fantásticas.



Figura 23. Piloto Explorador, 1948. Lápiz/Papel

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Além das obras, segundo Janet Kaplan, a artista teria dedicado a ele um de seus personagens literários, o Don Jon de Aguilota, demonstrando o carinho que a artista tinha por Jean.

Nicolle llegó a abrirse camino en los escritos de Remedios y se convirtió en Don Jon (sic) de Aguilota, intrépido piloto del estratosfero,...un personaje de su comedia fantástica. Al describirlo como «un piloto alto vestido con una túnica de plumas, una brújula en medio del pecho y un casco con aspas de molino, el bigote es grande y en cada punta está posado un colibri, se parece mucho al hombre guapo con bigote con el que Varo comparte una silla en la fotografía tomada en la terraza de Gabino Barreda (II. 106). Kati añade que eran jóvenes, Péret mucho mayor. Nicolle era guapo, alegre. Comprometido con el mundo y muy, muy encantador (KAPLAN, 1988, p. 112).

Segundo a descrição de Kaplan, Don Jon de Aguilota, era um piloto vestido com uma túnica de plumas e com um bigode grande. Diante dessa descrição, e de uma foto tirada do casal, é possível ver as semelhanças do personagem com Jean Nicolle.



Fotografia 6. Remedios Varo con Jean Nicolle en la selva, Venezuela, 1949

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Contudo, Remedios Varo em 1960 realiza uma obra intrigante, denominada *Explorador Piloto*, que possui a mesma nomenclatura do desenho realizado anos antes, em 1948, mas com as palavras invertidas. Nesta obra, de 1960 o personagem está a pilotando uma máquina fantástica com traços muito parecidos ao desenho de 1948, com a diferença evidente de que a máquina não voa, ela tem rodas e está no chão, o que infere pensarmos em algumas relações biográficas sobre o término da relação de Remedios Varo e Jean Nicolle.



Figura 24. Explorador Piloto, 1960. Mixta/Cartulina

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Em 1949, Remedios Varo retorna ao México e se separa de Jean Nicolle, eles mantêm uma estreita amizade e anos depois, ele sofre um acidente de avião. A artista, por muitos anos, em decorrência do acidente, o ajuda financeiramente, com medicamentos e consultas hospitalares.<sup>15</sup>

Essa informação nos permite ponderar que, devido ao acidente, Jean, tenha parado de pilotar aviões, e o desenho de Remedios Varo poderia ter sido um tributo à nova versão de Jean Nicolle após o acidente, o retrato de um eterno explorador ainda, que sob rodas firmes no chão,

---

<sup>15</sup> Segundo a autora Janet Kaplan (1988, p. 119): Within two years of her return from Venezuela, Varo had left Nicolle to live with Gruen. Yet everyone remained good friends, attending parties at which they played cards together, gut drunk, and were kept laughing by Nicolle well into the night. Accounting notes kept among her sketchbooks indicate that Varo and Gruen helped pay the medical bills after Nicolle was severely injured in an airplane crash. The accident happened only days after Varo's first significant success, and she promptly sent the money she had just earned, the first substantial amount of money she had ever received for her work, to arrange for Nicolle's transport back to Mexico City from the accident site in Matamoros. She continued to pay for his needs, buying medicines and paying doctors fees for many years.

demonstrando que muito da vida, das conexões e envolvimento pessoais das artistas estão espelhados em suas produções, ainda que escondidas sob fantasias e metáforas.

Por fim e com a proposta de terminar essa ordem cronológica dos envolvimento amorosos de Remedios Varo, cabe citar que em 1949 ela reencontra Walter Gruen, exilado austríaco que foi preso em campos de concentração na Alemanha e na França, tendo chegado no México em 1942. Ele estudava medicina antes do governo de Hitler interromper seus estudos.

Ao chegar no México Walter trabalhou por anos em uma loja de pneus até que conseguiu juntar algum dinheiro e abriu uma loja de discos, que se tornaria uma das mais prestigiadas lojas de música da cidade de Micoico; a loja tinha o nome de Sala Margolin, em homenagem ao dono da loja de pneus que trabalhava (KAPLAN, 1988, p. 119).

Minha primeira esposa encontrou uma pessoa muito interessante em Remedios e se tornou sua amiga. Remedios chegara em 1941, um ano antes de nós, e nós a conhecemos no meio dos exilados espanhóis. Remedios Varo e ele já se conheciam desde 1941, mas ela estava em um relacionamento com Benjamin Peret, como cita Walter Gruen: Pessoalmente não tive contato com a Remedios. Acontecimentos muito turbulentos aconteceram, Péret que morava com Remedios teve que se casar com ela "no vapor" porque Remedios queria visitar sua família que havia chegado à Venezuela. A permissão do marido era necessária para esta visita. Então eles se casaram em Puebla para que Remedios pudesse ir para a Venezuela enquanto Péret voltasse para Paris. É evidente que não se casa para separar (GRUEN, 1994, n.p.).

Durante os anos em que estiveram juntos, Walter proporcionou a Remedios Varo estabilidade financeira, que permitiu a ela pintar e amadurecer suas obras. Ela nunca deixou de trabalhar e gerar renda, mas agora não fazia mais trabalhos publicitários, apenas obras para exposições. É importante lembrar, que a viagem a Venezuela e os trabalhos científicos para a empresa farmacêutica e para o instituto podem ter revivido em Remedios Varo, uma afinidade com seus - já antigos - interesses em descobertas científicas, que a levaram a realizar pinturas com certa ênfase temática que discorreremos a seguir.

### 3.1 AS PREOCUPAÇÕES CIENTÍFICAS DE REMEDIOS VARO.

Aun cuando se sometiera a la autodisciplina de pintar, Varo fue una ávida lectora de literatura, ciencia, misticismo y cualquier cosa relacionada con surrealismo en literatura y arte. Uno de los autores de su devoción fue Aldous Huxley, cuya búsqueda de un modo de vivir armonioso la encontró afín.

Huxley se involucró en la vida espiritual, dedicándose a escribir y leer sobre una gran variedad de temas místicos (NONAKO, 2012, p. 16).

Remedios Varo tinha uma eminente preocupação com o avanço da ciência e seu caráter destrutivo; ela era, antes de artista, uma leitora assídua e interessada nas descobertas científicas do período.

Seus trabalhos venezuelanos, em decorrência da experiência de pintar insetos, doenças e do desenvolvimento da técnica artística de representação microscópica, são parte importante e possivelmente o início do que viria ser as obras de conjuntura científica, que foram pintadas quando a artista já estava junto de Walter no México. Este capítulo será dedicado a estreitar os laços entre algumas produções artísticas de Remedios Varo com descobertas científicas e leituras que ela possuirá.

Aunque personalmente dedicada al misticismo, Varo siempre estuvo al tanto de los conceptos científicos más importantes a través de publicaciones sobre ciencia. Los años de 1950 vieron repetidas pruebas de la bomba de hidrógeno y cómo la investigación científica se desarrollaba hacia los viajes al espacio. Varo estaba preocupada por la capacidad destructiva de la ciencia (NONAKA 2012, p. 17).

Segundo a autora, um exemplo dessa preocupação da artista com o avanço destrutivo da ciência pode ser percebida na obra *Descubrimiento de un geólogo mutante*, de 1961. “[...] Posiblemente inspirada en los reportes de que del suelo de tierra calcinada de la Hiroshima postatómica, donde no se esperaba que crecieran plantas durante treinta años, estaba brotando hierba, tan sólo un mes después de la explosión de la bomba atómica (NONAKO, 2012, p. 17).



Figura 25. Descubrimiento de un geólogo mutante, 1961

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Na representação de Remedios Varo está construído um cenário árido, repleto de tons amarelos; no centro há um personagem observando uma planta que nasce dentre essas situações adversas e áridas, o personagem observa a flor através do que parece ser um aparato científico de aproximação.

El geólogo, repleto del equipo de laboratorio fantástico e instantáneamente mutando-se bajo la radiación. Sin darse cuenta de que se ha transformado en un insecto, está todavía abstraído en documentar una flor que brota de la tierra calcinada por el fuego atómico. Empleando el grattage, la técnica automática en que la pintura se desprende de la tela mediante desgarrones, Varo enfatizó la devastación de la tierra irradiada (NONAKO, 2012, p.17).

Pela lógica da citação demonstrada acima, esse personagem cientista está obcecado pela flor improvável, e não percebe estar se transformando em um inseto, sob os efeitos da radiação causada pela bomba atômica.

Diante da citação e da obra fica claro a relação e a preocupação da artista com os acontecimentos e os avanços científicos utilizados na guerra. Remedios Varo além de pintora e leitora era também uma intelectual de seu tempo preocupada com a política e a organização da sociedade em que viveu.

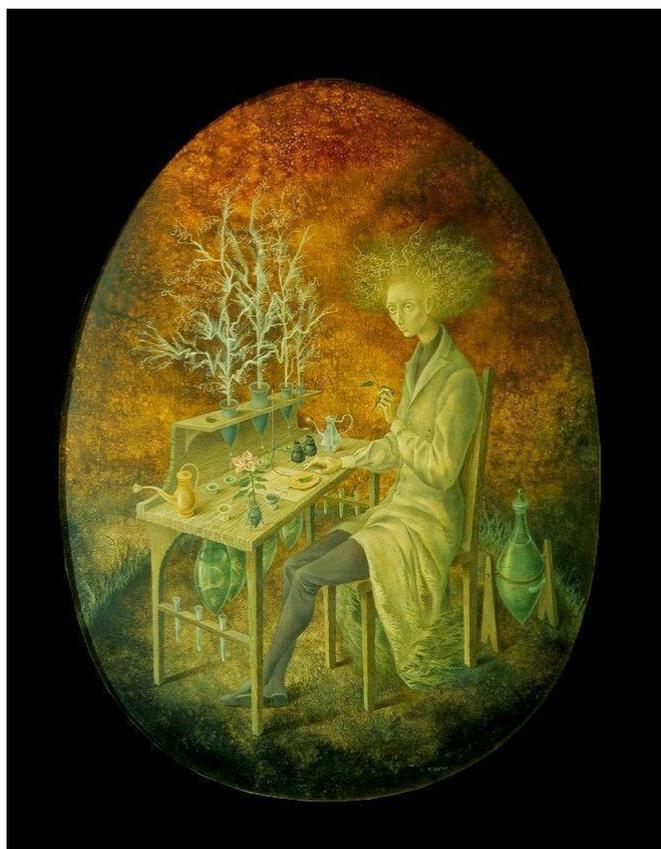


Figura 26. Planta Insumisa, 1961

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Na obra *Planta insumisa* (1961), entretanto, o foco não parece ser a destruição da ciência em si, mas a revolta da natureza, alertando sobre as causas dessa destruição. Na cena construída há um cientista sentado em frente a uma mesa, repleta de vidros e plantas, parece estar no meio de experimentos botânicos. O cientista representado na obra está tão concentrado quanto o do quadro anterior, não percebendo que seu experimento o ataca, e seu jaleco, que arrasta ao chão, está aos poucos transformando-se em grama e seu cabelo já se assemelha a raízes.

En *Planta insumisa* (1961) pinto de la misma manera a la naturaleza rebelándose contra los científicos que hacen caso omiso de la pérdida de sobrecogimiento en el rostro de la naturaleza. Aunque rechazó sus aspectos negativos. Varo se dio cuenta de que la ciencia moderna estaba cambiando radicalmente nuestra visión del universo y de la relación entre la energía y la

materia. Para Varo lo fantástico es una manifestación imponente de la nueva ley natural que quebranta la convencional (NONAKO, 2012, p. 17).

Segundo a autora, essa obra representa a revolta da natureza contra o cientista; é um alerta de que ainda que a ciência avance e destrua a natureza, esta não será passiva, o que nos leva a pensar nos desastres naturais do século XXI em prol de toda poluição e destruição causada pelo avanço da sociedade e ciência.

Contudo, outro aspecto importante da citação é a consideração de que Remedios Varo teria se dado conta de que a ciência e a modernidade estavam transformando a visão de universo das pessoas e suas relações com a natureza. Seria essa obra um lembrete fantástico e onírico da importância da relação entre a vida humana e a natureza? E um alerta de que, aos poucos, graças às ideologias de consumo e avanço tecnológico, a modernidade tenha distanciado a sociedade das relações primordiais com a natureza.

Outra obra em que a artista exhibe centos conhecimentos científicos é na obra *Fenómeno de ingravidez* (1963). O título sugere a relação com a lei da gravidade, mas como de costume, o tom humorístico no título remete tanto a gravidez feminina quanto ao fenômeno da lei da gravidade, que é de fato representado na obra.

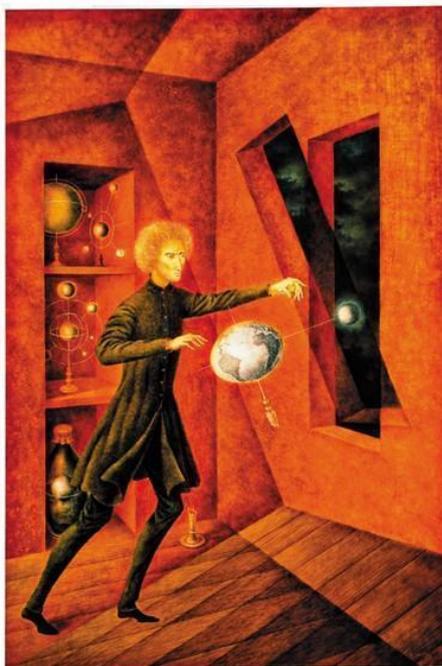


Figura 27. Fenómeno de ingravidez, 1963

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

A imagem criada é de um cientista segurando o globo terrestre dentro de uma sala mística que parece estar em vários planos. “En Fenómeno de ingravidez (1963), los esfuerzos cómicos de un científico para quedarse derecho en gravedad cero, mientras está atrapado entre dos campos gravitacionales” (NONAKO, 2012, p. 18). Segundo as considerações da autora, trata-se de um cientista que está preso entre dois campos gravitacionais, tentando ficar em pé, mesmo em gravidade zero. As críticas dessa obra não estão claras, contudo, ela demonstra o conhecimento da artista sobre a lei da Gravitação Universal de Isaac Newton, e parece fazer uma sátira em tom bem-humorado para exibir esse conhecimento através da pintura.

Remedios Varo com seus conhecimentos sobre misticismo e ciência, no último ano de sua vida, pintou a obra *Naturaleza muerta resucitando* (1963). Um quadro cuja cena construída evoca um sentido religioso, que não era tão recorrente em suas produções.



Figura 28. Naturaleza muerta resucitando, 1963

Fonte: Website R. Varo, 2022. Imagem disponível em: <https://www.remedios-varo.com/#>.

Na obra não há representações humanas; trata-se de uma mesa redonda revestida com uma toalha amarela, onde estão dispostos 8 pratos vazios, sem talheres. No centro da mesa está um castiçal com apenas uma vela branca, e acima dos pratos, flutuando sob a mesa, estão diversas frutas.

As frutas e os pratos estão flutuando sob a mesa em círculo, a toalha não flutua, mas está torcida também em círculo no sentido horário e mesmo com todo esse movimento a mesa e o candelabro estão estáticos. As frutas além de flutuarem e girarem, estão partindo e distribuindo suas sementes que ao tocarem ao chão, transformam-se em mudas de árvore, remetendo ao renascimento, elencado no título da obra.

En su mundo imaginario, el esoterismo alude a ciertos aspectos de la ciencia más avanzada, como en su última obra completada. Naturaleza muerta resucitando (1963). Esta obra no es curiosamente menos evasiva que sus otras mejores pinturas. Evoca una atmosfera de ortodoxa religiosidad, con la mesa puesta para la Última cena, y la vela ardiendo que simboliza la flama atenuada de la vida, mientras una ráfaga de viento hace flotar ocho platos en el espacio y agita el mantel de la mesa, como si un espíritu estuviera haciendo su trabajo. Una vía micro cósmica aparece sobre la mesa como una imagen del macrocosmos. Las frutas chocan y explotan, echando sus semillas sobre la

tierra, y las semillas germinan y brotan con nueva vida, como simbolizando la metempsicosis (NONAKO, 2012, p. 18).

Segundo a citação, a obra simboliza a Metempsicose, que significa a passagem da alma de um corpo para outro, também conhecida como *transmigração*; em um discurso mais próximo ao senso comum, algo semelhante à reencarnação.

Remedios Varo em todas as suas obras sempre realizou representações bem-humoradas e de tom cômico. E de certo modo essa sua última produção completa em vida não poderia ser mais simbólica. Em 1963, Remedios Varo faleceu de ataque cardíaco, mas deixou para o mundo essa obra, *Naturaleza muerta resucitando*, que coincidentemente transmite a mensagem de recomeço, de vida e morte e de reencarnação.

Además de estas lecturas místicas y alegóricas, la pintura puede también contener un aspecto diferente. Pauwels y Bergier anotan en *El retorno de los brujos*, un libro del que Varo fue devota: "La ciencia moderna ha demostrado que detrás de lo visible está lo invisible y complicado. Una mesa, una silla, el cielo estrellado son, en realidad, radicalmente diferentes de la idea que nos formamos de ellos: sistemas en rotación, energías en suspenso. Varo pudo haber estado representando el misterio del universo en el que astrónomos, físicos y filósofos naturales contemporáneos han estado trabajando. En el mundo imaginario de Remedios Varo la frontera entre el misticismo y la ciencia moderna se disuelve, exactamente, donde su surrealismo y sus sueños poéticos comienzan (NONAKO, 2012, p. 18).

A relação da obra com os escritos de Pauwels e Bergie autores do livro *El retorno de los brujos*, além de trazer um novo sentido à obra, também interfere nos conhecimentos e leituras que Remedios Varo possuía. Além de artista ela era devota e interessada em diversas literaturas ocultistas, artísticas e científicas, o que nos permite entendê-la como uma intelectual. Este fato também oferece novos sentidos às suas produções, já que em detrimento dessas análises é possível dizer que ela estudou, leu e buscou informações científicas para a realização de muitas de suas obras.

Remedios Varo era revolucionária em muitos sentidos em sua expressão artística; isso decorria a despeito do contato com ilustres nomes do surrealismo e dos partidos políticos em que tais nomes eram filiados. Ela era uma mulher de opiniões políticas anarquistas e individualistas; não era vinculada a nenhum partido político explicitamente e sempre estava distante dos grupos de estudos ou movimentos estruturados. Mesmo que fosse simpatizante ou interessada, ela frequentemente recusava-se a fazer parte de atividades grupais e preferia

estudar com suas amígdas mais próximas ou sozinha. Como por exemplo o grupo de estudos sobre George Ivanovich Gurdjieff.<sup>16</sup>

Varo estaba interesada en el desarrollo interior balanceado e integral que Gurdjieff propugnaba y por ello visitó los grupos con Carrington, Horna y Eva Sulzer en varias ocasiones. Varo debió de haber comprado libros sobre espiritualidad en la Librería Británica, una librería ocultista fundada por Collin, pero nunca formó parte formalmente del grupo de Gurdjieff, ni se unió a la práctica grupal. Su búsqueda era más individualista, aunque hacia el final de su vida se dice que había estudiado la filosofía de Gurdjieff con gran ahínco, trabajando en estrecha colaboración con Sulzer, quien había participado durante años en grupos de estudio de las enseñanzas de Gurdjieff. (NONAKO, 2012, p. 15).

Mesmo tendo suas melhores amigas participando, Leonora Carrington, Horna e Eva Sulzer ela não se interessou em participar e preferiu estudar sozinha, permitindo-se às vezes trocar conversas com Eva Sulzer que participava assiduamente do grupo.

Essa relação de afastamento da artista com grupos e movimentos remete a um sentimento individualista de que ela era sua própria cientista, em busca de suas próprias produções e experimentos pessoais, que às vezes como já vimos, era sobre si mesma, suas vivências e experiências.

Apesar de instigante, não há como saber os motivos destas atitudes, mas é possível supor que essa negação seja proveniente de um conjunto de situações que a fizeram criar uma maneira própria de pensar e viver em detrimento de aspectos muito pessoais de sua personalidade que conscientemente ou não, devido a traumas, vínculos fracassados ou leituras profundas, a fizeram negar esse envolvimento com grupos e movimentos.

Disfrutaba sus horas tranquilas con Xabier y Amaya, los hijos de su primer marido español, Gerardo Lizarraga, quien iba un año adelante de ella en la Academia de San Fernando y quien se convertiría en su mentor de toda la vida en cuestiones de arte. Varo era capaz de relajarse con sus hijos, jugando el juego surrealista *cadavre exquis* o decorando alhajeros y cajas para cosméticos. Durante las vacaciones escolares llevaba a los niños a la playa y les enseñaba a observar flores, plantas y la tierra. En Navidad hacía adornos a mano para el árbol y dibujaba tarjetas humorísticas para ellos, como Guajolote navideño, que muestra a un pavo en la mesa del comedor comiendo animales de peluche y juguetes con una cuchara (NONAKO, 2012, p. 14).

---

<sup>16</sup> George Ivanovich Gurdjieff, foi um guru armênio que viveu de 1866/77 a 1949. Ele era místico e filósofo. Ensinava a filosofia do autoconhecimento, através das lembranças de si. Ele Lecionou em São Petesburgo e Paris e escreveu muitos livros, dentre eles, *Relatos de Belzebu a seu Neto*, 1950; *Encontros com Homens Notáveis*, 1960; *Perspectivas Desde El Mundo Real*, 1973; *A vida só é real quando "Eu Sou"*, 1974 entre outros.

Remedios Varo era uma mulher que dizia não desejar fama e sucesso, mas que conquistou certo prestígio durante sua vida e após sua morte. Sua arte transborda habilidade e envolvimento político e social em forma de comédia requintada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Remedios Varo foi uma intelectual de seu tempo, marcada pelos conflitos e desdobramentos da Guerra civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial. Pintou e criou inúmeras produções artísticas em meio ao exílio mexicano, assim como outros milhares de pessoas e inúmeros intelectuais que chegaram ao México e demais países da América Latina em busca de um refúgio. Essas pessoas encontraram um lugar sem guerra, contudo não era um lugar sem desafios, tendo em mente que tiveram que superar barreiras culturais para se adaptar ao novo mundo, assim como enfrentar novas possibilidades de trabalho para manter seu sustento. Diante das barreiras culturais muitos formaram grupos com pessoas também refugiadas, por vezes pessoas já conhecidas antes do exílio, criando seu “gueto” para amenizar suas inseguranças de exilados e constituir laços com pessoas quais os entediam, em suas rupturas individuais.

Nesse contexto de ruptura, de trocas culturais e do já discutido *entre-lugar* latino-americano, Remedios Varo e seus amigos artistas e intelectuais faziam encontros semanais entre amigos, para, enquanto exilados, compartilhar ideias e socializar no México de 1940.

Sobre as produções desses artistas e em especial de Remedios Varo, conclui-se aqui que ela, enquanto uma mulher de desdobramentos infere perspectivas em suas obras que vão ao encontro com as vivências no exílio, não apenas vividas por ela, mas também compartilhadas com outras pessoas nas viagens e nos encontros com sua rede de sociabilidade.

A arte de Remedios Varo foi um meio pelo qual ela trabalhou e expôs suas questões internas, subjetivas e pessoais e suas vivências de exílio e ruptura não estariam fora disso, assim como sua concepção do “ser mulher”. Ao representar a mulher em suas obras, Remedios Varo expôs suas críticas e insatisfações sobre o que era ser mulher no exílio, na Europa e no México. Expressou suas indignações de maneira bem-humorada e muito clara, demonstrando as diversas violências sofridas pelas mulheres, seja no lar - na função de dona de casa - na rua, ou ainda provando roupas.

Neste trabalho foi possível entender que Remedios Varo era uma mulher cujas preocupações políticas e sociais transbordaram em suas obras, escancarando suas insatisfações e demonstrando a exímia habilidade que ela possuía em pintar cenas que mesmo em tom humorado, são refinadas e diretas. A pesquisa em pauta reafirma, portanto, a importância do uso de fontes visuais para as pesquisas históricas e intelectuais, demonstrando as possibilidades e caminhos que esses materiais são capazes de proporcionar.

No capítulo um, tratamos do contexto histórico dos exilados políticos e dos pormenores de como ocorreu esse processo tão doloroso do século XX, decorrentes da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial por meio do qual milhares de pessoas foram deslocadas. Expusemos a relação dos países latino-americanos em oferecer abrigo e criar órgãos de apoio e acolhimento a essas pessoas e como essa massiva quantidade de intelectuais trouxe a esses países trabalhadores especializados que mais tarde trariam resultados positivos para a economia desses países em especial para a criação e manutenção de novas editoras.

Em 1940, Remedios Varo, junto a Péret, chega ao México após uma longa jornada como exilada e lá acabam por não estreitar laços com os artistas latino-americanos. Isso ocorreu não apenas devido a um conflito de ideais, mas também devido a rupturas e traumas diretamente relacionados com o exílio. Tal fato acarretou uma aproximação do casal a outros artistas exilados europeus surrealistas com os quais já tinham certa intimidade e amizade antes do exílio, formando assim seu “gueto” social a fim de lidar e redescobrir como seria ser intelectual e artista nesta nova cultura, novo lugar e nova língua. O exílio mexicano foi um passo de ruptura e redescobrimto, o qual também proporcionou novas perspectivas para esses artistas e intelectuais que reverberaram diretamente em suas produções. Além das dificuldades decorrentes da barreira cultural, os exilados ainda enfrentam problemas em questões financeiras; Remedios Varo teve inúmeros trabalhos antes de voltar a pintar para manter seu sustento e de sua família.

Com relação à análise das obras, no primeiro capítulo ficou evidente que a artista pintava seus sentimentos e insatisfações sociais e políticas; as obras analisadas demonstraram a relação de suas produções com os desdobramentos do exílio, as várias pessoas que ela encontrara no caminho e os diversos meios de transporte que utilizou para chegar ao exílio mexicano. Suas obras no período entre 1940 e 1945 podem ser interpretadas como metáforas de seu exílio.

No segundo capítulo foram analisadas as representações femininas realizadas pela artista e as sátiras que as acompanham. Remedios Varo sempre criava cenas críticas, com tom bem humorado, mas que escancaravam insatisfações e problemas reais. Na análise das obras fica evidente a denúncia da artista sobre a posição e o tratamento social das mulheres em diversos espaços, como, por exemplo, em casa, na rua ou no estilista. Ela também resgata narrativas antigas, como a de Lady Godiva, expondo aspectos de suas influências e leituras.

Todas as obras analisadas têm a figura feminina como central, seja para denunciar situações de violência e omissão ou para colocar a mulher em posição de poder invertendo a ordem capitalista das coisas. Remedios Varo se preocupava e tinha insatisfações sobre o

tratamento com a mulher do século XX e isso é escancarado em suas produções. Suas críticas feministas alcançam o século XXI de diversas formas, suas preocupações expressas por meio dos quadros são riquíssimas e, sem dúvida, proporcionam inúmeros outros caminhos que este trabalho não deu conta de suprir, deixando a oportunidade de pesquisa em aberto para trabalhos futuros.

No terceiro capítulo as obras analisadas expõem a gama de leituras e preocupações de Remedios Varo, que enquanto uma intelectual de seu tempo, se preocupava com os avanços científicos e as descobertas do período, em especial os seus usos durante as guerras. Esse capítulo nos possibilitou ver que, além de pintora, Remedios Varo também foi uma leitora assídua, informada das situações políticas e científicas que cercavam a sociedade e o tempo em que viveu, sendo está a prova de que ela era uma intelectual preocupada em buscar pesquisas, leituras e embasamentos científicos para todas as suas obras.

Suas produções alcançavam questões pertinentes e preocupações que permanecem em pauta no mundo, como o cuidado com o meio ambiente e a preocupação com vírus, doenças e armas radioativas. Essa contemporaneidade dos temas pintados por Remedios Varo parece ser menos uma consequência de sua eximia habilidade intelectual e mais uma falta de preocupação e interesse dos governantes, do sistema vigente e das políticas implementadas no século XXI.

Remedios Varo transmitiu em suas obras todas as suas experiências e conexões, era uma mulher simples e tímida que através da pintura expressava suas emoções, questionamentos e pensamentos íntimos. Varo também era uma pensadora de seu tempo, preocupada com os avanços científicos, os contextos políticos, as Guerras e o tratamento das mulheres em sociedade. Podemos dizer que ela era uma artista intelectual, que através de técnicas artísticas refinadas, de escrita automática e principalmente de suas representações muito bem-humoradas, conseguiu deixar uma obra expressiva.

No século XXI as obras de Remedios Varo inspiram outras obras no México e na Espanha, fazendo parte também de produções culturais modernas norte-americanas, como a produção audiovisual *Bedtime Story* (1995), da Madonna. Produção essa que foi inspirada nas obras das artistas surrealistas Leonora Carrington, Remedios Varo, Leonor Finni e Frida Kahlo. Um dos “takes” do clipe é uma reprodução diretamente inspirada na obra *Los amantes* (1963) de Remedios Varo.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Ainda no artigo de Rafael L. Cabrera Collazo intitulado *Viaje y tránsitos mentales: una lectura del viaje en Bedtime Story de Madonna*, o autor incita que além da obra *Los amantes* (1963), a produção audiovisual da Madonna faz referência direta a outras obras da artista, assim como a outras obras, das artistas surrealistas já citadas. “Esta escena es un guiño a las artistas surrealistas Leonora Carrington y Remedios Varo, por sus obras

A partir do artigo apresentado fica evidente o consumo, reprodução e apropriação dessas influências artísticas latino-americanas na cultura pop estadunidense, o que reverbera em inúmeros caminhos, mas que aqui nos limitamos apenas à exposição de que há um consumo das produções artísticas de Remedios Varo na contemporaneidade.

Essas produções artísticas femininas e surrealistas são objetos de consumo ainda hoje, contudo é preciso elencar que essas artistas, suas produções e histórias não são tão valorizadas no cenário brasileiro, um país latino-americano que possui certa dificuldade em valorizar e se identificar com sua latinoamericanidade. Esperamos que esta pesquisa contribua para um maior conhecimento sobre o tema no país, e que aos poucos este retome seus laços e sua identidade, no já citado *entre lugar latino-americano*.

---

*Los pavos reales de Chen* (1978), *La gigante* (1956) de la primera, y *Las hojas muertas* (1956), de la segunda” (COLLAZO, 2019, p. 9).

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. **História da arte moderna na América Latina (1780-1990)**. México, 1996.
- ARAÚJO. Vanusa Siqueira De. **Os Cavalos na Conquista da América Espanhola**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, SP, 2011.
- BAIROS, Luiza. **Nossos feminismos revisitados**. Revista de Estudos Feministas, ano 3º, 2º semestre de 1995.
- BAO. RICARDO MELGAR. **Redes e imaginario del exilio en México y América Latina, 1934-1940**. Argentina, 2003.
- BLANCO. A. OVALLE. R. CONDE. T. GRUEN. W. GRIMBERG. S. KAPLAN. J. **Remedios Varo**: Catalogo Razonado/Catalogue Raisonne. México, 1994.
- CARINGTON. Leonora. **La trompetilla acústica**. França, 1974.
- CARVALHO, Taina de Araújo; REIS, José Claudio. **Diálogos entre Ciência e Arte: Uma leitura a partir da obra de Remedios Varo para um Ensino sobre as Ciências**. Florianópolis, v. 37, n. 1, p. 173-196, abr. 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/2175-7941.2020v37n1p173>>. Acesso em: 19 jun. 2023.
- CASTELLS, Isabel. **Remedios Varo**: cartas, sueños y otros textos. México, 2008.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural – entre práticas e representações**, Portugal, 1988.
- COLI. Jorge. Introdução à Pintura Histórica, In: **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro. v.39, P 1-536, 2007.
- COLLAZO, Rafael L. Cabrera. Viaje y tránsitos mentales: una lectura del viaje en Bedtime Story de Madonna. In: **El Cine va de viaje**. Université Paris Sud Marzo, 2019.

CUNHA, Diana Kolker Carneiro da. **Mulheres na arte e na vida: representação e representatividade**. PPGCA-UFF, Rio de Janeiro, 2016.

DAVIS, Kathryn. **The Complete Stories Of Leonora Carrington**. Missouri. 2017.

DE MARCO, I. P. Os arquétipos do imaginário feminino nos trabalhos de Remedios Varo e Louise Bourgeois. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 26, n. 1, p. 134–152, 2022.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo, 2019.

FLORES. José Francisco Mejía. **México y España: exilio y diplomacia, 1939-1947**. Universidad Nacional Autónoma De México México, 2017.

GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” in **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. São Paulo, 1990.

GINZBURG. Carlo. De A. Warburg a E.H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: **Mitos, Emblemas e Sinais**. São Paulo, 1989.

GROPPO, Bruno. **Os exílios europeus no século XX**. DHI/UEM, v. 6, Maringá, 2002.

GUTIÉRREZ, Horacio [et al.] **A guerra civil espanhola e a América Latina**. PROLAMEPAL/USP: CEDHAL/USP: ECA-USP, São Paulo, 2018.

KAPLAN, Janet, A. **Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo**. New York: Abbeville, 1988.

LIMA. Maria Conceição Barbosa. **Um quadro para ser lido...** Ciência em tela, v.1 n° 1. Rio de Janeiro. 2008.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. In: **Revista Estudos Feministas**. Vol. 22, n. 3, New York, 2014.

MACHADO, Letícia Fonseca Braga. **Gênero e representações da feminilidade no surrealismo: Leonora Carrington e Remedios Varo como estudos do caso**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Minas Gerais, 2019.

MARIÁTEGUI, J. C. **Por um Socialismo Indo-Americano**. UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

MENDONÇA, Tânia Gomes. **Olhares sobre o México: a América Latina sob a perspectiva surrealista**. SP, 2015. Dissertação (Mestrado) Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 2014.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **“Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”**. v. 23, n.45, p. 11-36, São Paulo, 2003;

MICROCOSMO De Remedios Varo. Portal Urânia. Disponível em: <https://portalurania.com.br/microcosmo-de-remedios-varo/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

ROBLES, Martha. Mujeres del siglo XX, parte 1-11: Remedios Varo, vida y obra. [Locução de]: Martha Robles.: Ciudad de México: IMER Instituto Mexicano de la Radio, 2001. *Podcast*. Disponível em: <https://www.imer.mx/micrositios/remedios-varo/>. Acesso em: 23 fev. 2024.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. **Dasartes. Lenora Carrington**, 2022. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/lenora-carrington/>. Acesso em: 10 out. 2023.

OYEWUMI, Oyeronke. **Visualizando o Corpo: Teorias Ocidentais e Sujeitos Africanos**. In: A Invenção das Mulheres: Construindo um Sentido Africano para os Discursos Ocidentais de Gênero. Rio de Janeiro, 2021.

ROLLEMBERG, Denise. **Exílio. Entre raízes e radares**. Rio de Janeiro, 1999.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo, 2003.

SCOTT, Joan. **Gênero. Uma categoria útil para análise histórica**. v. 20, n. 2, pp. 71-99, Porto Alegre, 1995.

SILVA, Juliana Michelli Oliveira da. **As máquinas analógicas de Remédios Varo**. v. 12, n. 2, jan./jun. São Paulo, 2019.

SIMIONI, A. P. C. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922**. EDUSP/FAPESP, São Paulo, 2008.

SOARES. Gabriela Pellegrino. **Novos meridianos da produção editorial em castelhano**. O papel de espanhóis exilados pela Guerra Civil na Argentina e no México. vol. 23, p.386-398, Minas Gerais, 2007.