

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Instituto de Ciências Humanas e Sociais
Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais

VISIBILIDADE SURREAL
Gênero, Mundos Digitais E Narrativas Da Vanguarda Surrealista

Adriana Nunes de Souza

Seropédica 2024

VISIBILIDADE SURREAL

Gênero, Mundos Digitais E Narrativas Da Vanguarda Surrealista

Adriana Nunes de Souza

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientadora: Patricia Reinheimer

Seropédica 2024

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S719v SOUZA, Adriana Nunes, 1990-
Visibilidade surreal: gênero, mundos digitais e
narrativas da vanguarda surrealista / Adriana Nunes
SOUZA. - RESENDE, 2024.
148 f.: il.

Orientador: Patricia REINHEIMER.
Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CIÊNCIAS SOCIAIS/ UFRRJ, 2024.

1. surrealismo. 2. subjetividade. 3. representação
feminina. 4. instagram. 5. autoetnografia. I.
REINHEIMER, Patricia, 1967-, orient. II Universidade
Federal Rural do Rio de Janeiro. PROGRAMA DE PÓS
GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS/ UFRRJ III. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**


ADRIANA NUNES DE SOUZA

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Área de Concentração em Ciências Sociais.


DISSERTAÇÃO APROVADA EM 26/04/2024

Documento assinado digitalmente
 PATRÍCIA REINHEIMER
Data: 30/07/2024 20:05:08-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Prof^ª. Dr^ª. Patrícia Reinheimer (PPGCS/UFRRJ)

Documento assinado digitalmente
Documento assinado digitalmente
 SABRINA MARQUES PARRACHO SANT ANNA
Data: 30/07/2024 21:54:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr^ª. Sabrina Parracho Sant'Anna (PPGCS / UFRRJ)

Documento assinado digitalmente
Documento assinado digitalmente
 ADRIANA FACINA GURGEL DO AMARAL
Data: 05/08/2024 11:30:50-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr^ª Adriana Facina Gurgel do Amaral (PPGAS/UFRRJ)

Documento assinado digitalmente
 ANDRÉ LUIZ VIDEIRA DE FIGUEIREDO
Data: 24/07/2024 15:37:10-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. André Luiz Videira de Figueiredo (DCS/UFRRJ)

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Para Howard Becker (1977), os mundos se constituem a partir do conjunto de pessoas cuja ação é essencial à produção do que inventam. Para o autor, é necessário localizar os grupos que cooperam nesse processo, bem como todas as outras pessoas igualmente necessárias, construindo assim o quadro mais completo possível dessa rede que se ramifica a partir dos trabalhos em pauta (p.11). Neste momento de agradecimentos, pretendo emular esse exercício de identificação das vielas e amores que constituem essa produção.

Agradeço profundamente à minha família. A meu pai, Manoel Donizetti, um mestre do sim que sempre cultivou um cerne do espírito surrealista, por exemplo, ao distribuir cestas do supérfluo com vinhos, doces e chocolates ao invés da cesta básica, afirmando que a vida precisa ter prazer, e não apenas sobreviver. A minha mãe, Dora, que me ensinou muito sobre estar aberto ao afeto, ao outro, sem, contudo, esperar uma troca, compreendendo que a expectativa da reciprocidade é uma jaula limitante, defendendo na práxis uma outra economia de dádivas. A minha irmã, Rachel, primeira ruralina da família, que pavimentou meus caminhos com sua própria experiência, facilitando que eu me apaixonasse pela Rural, pois suas histórias estavam vivas ali e, por extensão, também eram parte da minha casa. E a meu marido, Francisco, que desafia muitos paradigmas de gênero, ajudando-me a criar momentos dentro de nossas vidas agitadas para que eu possa escrever.

Agradeço também à Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e ao PPGCS, por serem instituições que vão além da máquina acadêmica, com nomes, rostos e entendimentos que excedem as burocracias, talvez por sua natureza rural ou periférica. Estar aqui é perceber que o fazer é maior do que as limitações temporais e administrativas. Nesse sentido, muitas pessoas me ensinaram de diversas formas, como Nalayne Pinto, sobre leveza e acolhimento. Em especial, agradeço à minha orientadora, Patrícia Reinheimer, a quem admiro profundamente e, em suas próprias palavras, "utilizo pouco", por tudo que pode oferecer em termos de sapiência teórica, fluidez das palavras e por abrir sua casa (seja virtual, mental ou física) para nossos encontros na oficina de desenho. Ao professor André Videira de Figueiredo, que, em meio ao surrealismo obscuro da pandemia, trouxe um alento ao conectar pessoas que são fãs do absurdo. Expresso também meu reconhecimento a professora Sabrina Parracho (UFRRJ), que com extrema delicadeza em minha qualificação, destacou a importância de

compreender a pesquisa como uma ferramenta para construir alguma forma de objetividade através da seleção de técnicas, e junto com a professora Adriana Facina (UFRJ), desafiaram algumas premissas do meu trabalho para solidificar minha argumentação, que agora é um tanto delas também.

Cada uma dessas personalidades e espaços contribuiu para a edificação da minha torre de Gaudí.

Resumo

Nesta obra, investiga-se a relevância do surrealismo por meio de uma ecologia de materiais que vão desde obras de arte até esboços e teorias feministas. Temas como subjetividade, representação feminina e a interseção entre tecnologia e identidade expandem o debate para abarcar a extensão da *Inteligência Artificial* no Antropoceno, ressaltando a imperatividade de uma abordagem ética com olhar ciborgue. A dinâmica das redes sociais, na qual os usuários desempenham papéis híbridos de produtores e consumidores, contribui para uma cultura de incessante espetacularização. Logo, dá-se ênfase à estetização do cotidiano, explorando a *ciber-flânerie* e a participação, tanto consciente quanto inconsciente, dos indivíduos nas personalizações algorítmicas. A estética *instagramável* é contrastada com o surrealismo e juntas casam o grotesco com a graça, desafiando as normas emocionais e destacando a importância do *Instagram* na estilização e na formação de identidades estéticas. A contribuição deste estudo reside na análise do surrealismo como movimento artístico e político, além da exploração das possíveis continuidades desse movimento na cultura visual do *Instagram*. As instâncias empíricas englobam estudos de caso de artistas, análises de hashtags e reflexões sobre estética, aliando-se às escolhas metodológicas que privilegiam a autoetnografia e uma abordagem não linear na organização dos capítulos, almejando expandir a compreensão do surrealismo e suas ramificações.

Palavras chave: Surrealismo; Subjetividade; Representação Feminina; *Instagram*; Autoetnografia.

Abstract

In this work, the relevance of surrealism is investigated through an ecology of materials ranging from works of art to sketches and feminist theories. Themes such as subjectivity, female representation and the intersection between technology and identity expand the debate to encompass the extent of Artificial Intelligence in the Anthropocene, highlighting the imperative of an ethical approach with a cyborg perspective. The dynamics of social networks, in which users play hybrid roles of producers and consumers, contributes to a culture of incessant spectacularization. Therefore, emphasis is placed on the aestheticization of everyday life, exploring *cyber-flânerie* and the participation, both conscious and unconscious, of individuals in algorithmic personalizations. *Instagrammable* aesthetics are contrasted with surrealism and together they marry the grotesque with grace, challenging emotional norms and highlighting the importance of Instagram in stylization and the formation of aesthetic identities. The contribution of this study lies in the analysis of surrealism as an artistic and political movement, in addition to exploring the possible continuities of this movement in the visual culture of Instagram. The empirical instances include case studies of artists, hashtag analysis and reflections on aesthetics, combined with methodological choices that favor autoethnography and a non-linear approach in organizing the chapters, aiming to expand the understanding of surrealism and its ramifications.

Keywords: Surrealism; Subjectivity; Female Representation; *Instagram*; Autoethnography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Título: Corpos serpenteados . Adriana Nunes Souza. 2020.	17
Figura 2. Título: Os caminhos da fantasia nos levam à realidade . Adriana Nunes Souza. 2020	23
Figura 3. Sem título. Adriana Nunes Souza. Junho 2020.....	26
Figura 4. Sem título. Adriana Nunes Souza. 2020	28
Figura 5 Sem título. Adriana Nunes Souza, 2020	30
Figura 6 Título: Qual o limite do seu corpo? Adriana Nunes Souza, 2020	31
Figura 7. Sem título. Adriana Nunes Souza, 2020	34
Figura 8. Sem título. Adriana Nunes Souza, 2020.	38
Figura 9. Montagem de desenhos de Leona Delcourt. 1926	38
Figura 10. Montagem de prints que tirei de um evento organizado pela International Society of Surrealism. Bryan Talbot. 2023.	45
Figura 11 Montagem de prints que tirei de um evento organizado pela International Society of Surrealism. Bryan Talbot. 2023.	45
Figura 12. - Sem título. Inúmeros autores.	51
Figura 13. Montagem com imagens da publicação do @guggenheim_venice	53
Figura 14 Título: Fiando estruturas . Adriana Nunes Souza, 2021.	65
Figura 15 Título: Taussig e o Surrealismo Aterrorizante . Adriana Nunes Souza, 2020.....	67
Figura 16.Título: Não é o bastante . Adriana Nunes de Souza. 2022	72
Figura 17 Montagem com três postagens. Uma do perfil @artequeacontece com a arte de Barbara Kruger, uma do perfil da artista @panmelacastro e uma da artista @dabrunamaia.	76
Figura 18. Delicate Act . Performance Panmela Castro. Fonte: @panmelacastro	77
Figura 19. Montagem. Fonte: @brunamaia (stories e desenho), spleituras.org.br (foto)	79
Figura 20. Montagem com imagens de um post do perfil @fran.wt1	82
Figura 21. Título: Combate Harmonioso . Adriana Nunes de Souza. 2022	86
Figura 22. Título: Instabilidade Criativa . Adriana Nunes Souza. 2021	87
Figura 23 Título: Ciborgues na Trama .Adriana Nunes Souza. 2021	92
Figura 24. Título: Beijo e Escarro . Adriana Nunes Souza. 2023.....	96
Figura 25 Seleção de posts das hashtags pesquisadas. Fonte: Instagram, pesquisa de 16/10/2022 a 10/03/2023 com fotos de diversos usuários	98
Figura 26 Seleção de posts das hashtags pesquisadas. Fonte: Instagram, pesquisa de 16/10/2022 a 10/03/2023 com fotos de diversos usuários	98
Figura 27 imagens do perfil @surrealism.world.	100
Figura 28 Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @surrealism.world. ...	102
Figura 29 Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @surrealism.world....	103
Figura 30 Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @surrealism.world....	104
Figura 31 Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @surrealism.world. ...	105
Figura 32. Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @surrealism.world. ..	107
Figura 33. Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @surrealism.world. ..	108
Figura 34. Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @surrealism.world. ..	109
Figura 35 Seleção de perfis de posts na hashtag surrealismo que utilizam inteligência artificial para produção de suas imagens. Fonte: Instagram, pesquisa de 16/10/2022 a 10/03/2023 com fotos de dois usuários	115
Figura 36. Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @zenkayn	116
Figura 37. Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @surrealistly	117

Figura 38 Título: Entre Bits e Pinceladas . Adriana Nunes de Souza. 2023.....	123
Figura 39. Título: Exercício Científico . Adriana Nunes de Souza. 2022	130

Sumário

INTRODUÇÃO: AUTOETNOGRAFIA E A ARTE DA PESQUISA	10
ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	18
SOB INTERROGAÇÃO CRIATIVA: O SURREALISMO NO PARLAMENTO	23
SEMPRE A MUSA (NEM SÓ SURREALISTA!)	32
A ARTISTA (E COMO ELAS SE AFIRMAM)	39
PORQUE SIM! NUNCA PERGUNTEI SE PODIA.	48
SURREALISMO HISTÓRICO - O MÉTODO	60
ENTÃO, É ISSO? O MÉTODO SURREALISTA FICOU NA PARIS ENTRE GUERRAS?	65
VISIBILIDADE SURREAL: GÊNERO E REPRESENTAÇÃO NO <i>INSTAGRAM</i>	72
NAVEGAÇÕES <i>INSTAGRAM</i> ÁVEIS	87
DONNA HARAWAY, O CIBORGUE, O HIPERTEXTO E AS TEIAS DE RELACIONAMENTOS	92
ESTÉTICA LIMPA, MESMO QUE GROTESCA.....	96
CONCLUSÃO	123
ISSO NÃO É UM GLOSSÁRIO	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144

INTRODUÇÃO: AUTOETNOGRAFIA E A ARTE DA PESQUISA

Toda etnografia representa um olhar sobre a realidade através da lente de um indivíduo e suas redes de colaboração. Há, nas ciências, uma hesitação geral em relação ao "auto", ao eu. O reconhecimento de que somos parte integrante da teoria que construímos parece diminuir a credibilidade das pesquisas. No entanto, aceitar nossa parcialidade não implica em ignorar ética ou método. Pelo contrário, suspeito que seja a própria aceitação que estabeleça essa relação. Todavia, por motivos panfletários, começo defendendo abertamente que minha pesquisa atravessa sem hesitação a fronteira entre auto/etno-grafia. Como afirmam Ellis et al. (2015), a autoetnografia desafia a dicotomia entre ciência e arte. Segundo o texto, os autoetnógrafos podem conduzir pesquisas rigorosas, teóricas e analíticas, além de emocionais (p.263). Afinal, os fenômenos sociais e pessoais não são dissociáveis, não é mesmo? Logo, essa pesquisa se constrói dentro de uma reflexão sobre surrealismo, gênero e a incursão na descoberta de uma nova habilidade e ferramenta: o desenho. A autoetnografia, enquanto conceito, trata da subjetividade. Ao longo do percurso, esbarrei em diversas impossibilidades metodológicas, pois minha intenção original era avaliar algoritmos. Esse viés, que não pude controlar como esperava, não pode ser chamado de subjetividade, mas é algo que, como ela, escapou ao meu controle. Becker (1982) sugere que nossas experiências de vida são fontes valiosas de dados e ideias para qualquer pesquisa (p. 9). Ele menciona que seu "trabalho de campo" para o livro *Mundos da Arte* começou aos 11 anos, quando iniciou suas aulas de piano, uma experiência que moldou seu ofício como sociólogo. Uma diferença notável entre eu e Becker é que, segundo o autor, ele sempre inicia os projetos consciente do que não sabe. Certamente, não foi o meu caso; comecei a pesquisa com a intenção de coletar dados para confirmar minha observação "evidente" de que as artistas mulheres se autopromovem através de suas imagens em suas redes sociais em maior volume do que os artistas homens. Talvez até pudesse descobrir outras relações, mas esse tema, em minha ilusão hipotética, estava predefinido. Quanto ao método, não precisaria de muitas colunas; o confiável Excel bastaria, com algumas fórmulas que ainda lembrava das aulas de estatística aplicada às Ciências Sociais. No entanto, aquilo que ignoramos se insere na noção de processo. Como nos lembra Becker (1952), nada acontece de uma vez; as coisas vêm em etapas e nunca param. Ele também observa que os artistas habituados a trabalhar com determinado material se tornam dependentes dele (p.13). Assim, tive mais uma prova de que não sou uma artista, mas uma antropóloga desenhadora¹, pois me libertei de esquemas,

¹ O termo desenhadora tem sido utilizado para se referir às antropólogas e antropólogos que desenham como forma de expressar suas experiências etnográficas. A escolha do termo, em detrimento da noção de desenhista,

desenhos, tabelas e capítulos para abandonar a trilha até então seguida e construir este trabalho em colaboração com minha orientadora Patrícia Reinheimer (UFRRJ) e a banca, que me incumbiu da missão de transformar tudo isso em uma descrição densa de como a vida foi e é. Assim, a dissertação é também um experimento na tentativa de transformar conhecimentos (sobre surrealismo, sobre gênero, sobre as redes sociais e a forma como as pessoas aí se apresentam) em imagens, em desenhos.

Marilyn Strathern (2014) discorre sobre a autoconsciência, autoria e a percepção da escrita etnográfica como um gênero. No cerne dessa discussão da autoantropologia, a autora destaca a importância da reflexividade nesse processo, abordando questões cruciais como a representação e a "linguagem tendenciosa" (p. 16). Para Marilyn Strathern, é evidente que a disposição individual para se abrir ao "outro" é importante. No entanto, além das sensibilidades dos pesquisadores individuais, há um exercício conceitual a considerar. Aqui, reside a dinâmica do relato antropológico, que ora ecoa, ora difere das concepções que as pessoas têm sobre si mesmas, afinal, há nesse caminho a marcha antropológica de produção de conhecimento (p. 135-136). Nessa produção de conhecimento, há a suposição que a etnógrafa (o etnógrafo) pode jogar com as relações sujeito-objeto por meio de um esforço imaginativo no ato da representação. Nesse dilema doméstico a intenção seria saber mais sobre nós mesmos como objeto do que sabemos sobre nós mesmos como sujeitos (p.138). Essa noção se desdobra do conceito ocidental de que uma pessoa é, por natureza, proprietária de si mesma o que leva a possibilidade desse eu apropriar-se de outras coisas. Desse ponto de vista, todo conhecimento poderia ser transformado em autoconhecimento. Contudo, Strathern vai contra essa ideia. Para a autora, a atividade produtiva é extremamente relevante nesse contexto em vista que o tipo de autor que a etnógrafa (o etnógrafo) se torna em sua escrita de textos não é determinado por um ato de vontade. Isso dependerá de estar de fato em casa ou não, pois essa questão não é apenas uma escolha autoral, mas de prática cultural. A etnografia será sempre comparada e colocada em relação com o corpo de conhecimento compartilhado e com as técnicas, o método e a teoria do campo em que se insere. Para Marilyn Strathern, a diferença entre a antropóloga e os membros da sociedade estudada transformam seus estratagemas conceituais em uma construção deliberada de pontes. Quando a antropóloga volta sua atenção para seu ambiente familiar, o estratagema adquire uma nova dimensão. A autoantropóloga (ou autoantropólogo) não pode

se refere principalmente à preocupação com a expressividade e a evocação da experiência etnográfica do que com o uso de técnicas e a opção pela verossimilhança com as coisas desenhadas. Ou seja, o termo se refere a uma preocupação maior com o processo que leva ao desenho do que com o produto final, o desenho propriamente dito (Reinheimer, Araújo e Fernandez, 2023).

simplesmente utilizar a linguagem como um dispositivo para a comparação entre duas culturas. Ela (ou ele) comunica-se de maneira semelhante e assume o papel de uma (um) profissional inserida(o) na cultura em geral, cuja função é revelar como a cultura opera por meio de esquemas. O que ocorre é uma narrativa sobre esse estratagema. Nesse contexto, a autoantropologia consistiria em adquirir consciência dessas convenções e em produzir conhecimento sobre os antropólogos como geradores de estratagemas, participantes ativos de uma vida social fundamentada nesses esquemas e envolvidos na construção do conhecimento sobre essa vida social (p. 151-153). Logo, a autoantropologia para a autora, não pode ser feita em qualquer lugar. Os antropólogos estão trabalhando em casa se suas técnicas de organização de conhecimento forem análogas a forma como as pessoas estudadas organizam o conhecimento sobre elas mesmas. Os relatos antropológicos sobre as sociedades exógenas, como a das ilhas Trobriand, não seriam autoconhecimento, pois em um sentido autorreflexivo não se baseariam nas técnicas específicas por meio das quais as pessoas conhecem a si mesmas (p.154). O conceito de cultura demarca as diferenças para que alguém seja considerado membro de um grupo ou instituição particular. Elucidar a cultura deste ou daquele grupo de pessoas seria elucidar informações desse tipo. Desse ponto de vista, todas as culturas são homólogas entre si pois realizam o mesmo trabalho, informando os membros de cada sociedade sobre o que devem fazer e como fazê-lo. É porque pensamos que todas as sociedades têm cultura que podemos contrapor umas às outras, compará-las e, em última instância, utilizar nossa própria cultura como contraste para entender as outras (p.155). Para a autora, como escritores, as autoantropólogas (os autoantropólogos) participam de variedades de autoconhecimento que são adquiridas por meio da investigação e do exame sistemático. Elas (eles) fazem parte, pois, de um gênero de conhecimento, o conhecimento como organização. Esse tipo de conhecimento não se assemelha ao autoconhecimento adquirido através de práticas como adivinhação, narrativas míticas, participação em rituais coletivos ou experiências de sofrimento físico. (p.155).

Para validar com exemplos a narrativa em defesa dessa questão, utilizarei brevemente dois casos de autoetnografias, autobiografias ou relatos pessoais, que servirão para elucidar um dos temas que olharemos ao longo desse texto: a relação entre o desejo sexual, desejo de controle e construção de estereótipos de gênero. Um desses relatos é *A idade Viril* (2003) do escritor surrealista² Michel Leiris e o outro é o livro *Teoria King Kong* (2019) da feminista

² O autor coloca que relatar os fatos com sinceridade era um caminho que já tinha sido aberto pelo livro *Nadia*, de André Breton e ainda nos informa que apesar de rompido com o surrealismo, estava impregnado dele, pois tinha

francesa Virginie Despentes. Nos dois livros, os autores abordam abertamente seus traumas e formações, expondo aspectos sociais das relações que normalmente consideramos como algo privado. Isso porque, destacam convenções sociais importantes. O paradoxal desses relatos é que Michel Leiris faz questão de se assumir impotente no retrato de si, e Virginie Despentes de ostentar sua virilidade. Dois comportamentos não usuais de estereótipos de gênero. *A Idade Viril* nos brinda com inúmeras características jocosas da personalidade e aparência de Michel Leiris narradas por ele próprio, terminando com “tenho horror de me ver inesperadamente num espelho, pois, não estando preparado para isso, deparo toda vez com uma feiura humilhante” (Leiris, 2003, p.28). Além disso, o autor demonstra que, apesar de depressivo ou entediado, não é nenhum coitado. Sua profissão de etnógrafo está em consonância com seus gostos, desfrutando de certo conforto, boa saúde e relativa liberdade (p. 29). Sexualmente o autor não se avalia como anormal. Simplesmente um homem frio e há tempos tendendo a considerar-se como um impotente. Casado, expõe que há problemas em sua relação devido ao seu caráter instável, falta de coragem e, acima de tudo, ao tédio (p. 30). Em suma, nada de heroísmo, nenhum fracasso notável também. Um homem habitual, com o que isso tem de ordinário e banal. Ao discutir a descoberta de sua sexualidade na infância, descreve-se imerso em seu próprio universo, entre sua lua, que seria sua bunda, e sua maquininha, representando seus genitais. Sua primeira ereção ocorreu durante um passeio no parque, observando crianças descalças subindo em uma árvore, percebendo a influência do outro, da natureza, na modificação de seu eu e de seu corpo. É possível aplicar aqui a analogia proposta por Maria Homem (2019) sobre o falo, que para ela, simboliza uma falta, conforme Freud definiu a vagina. Para a autora, o falo, este órgão genital masculino viril, é duplo, pois é duro e mole, revelando-se como um enigma, o enigma de acessar o desejo feminino e do medo de perder o controle sobre o próprio corpo. Assim, se forja o desejo de dominar não apenas o próprio corpo, mas também o do outro, pois não há falo sem a presença de uma vagina, outro falo ou qualquer outro elemento externo. “Não existe falo sem objeto causa do desejo, mas nós queremos por todo lado dominar, seja o nosso corpo, seja o do outro, seja a nossa vontade ou a vontade do outro e claro, dominar o nosso falo” (Homem e Calligaris, 2019, p.37). Durante a narrativa de Michel Leiris, deparamo-nos com inúmeras passagens em que uma figura feminina, seja ela alegórica, teatral, mítica, ocupa um lugar tanto de sedução quanto de mistério obscuro, algo inatingível. Ele próprio, às vezes, se vê representado nesse papel, como quando criança, se veste de cortesã

criado uma receptividade ao acaso, ao valor poético dos sonhos e criado seu respeito à psicologia freudiana dentro do movimento.

na tentativa de acessar esse mundo místico. A imagem de Lucrecia em lágrimas, após ser violada pelo cunhado e cometer suicídio para recuperar sua honra, povoou o imaginário de Michel Leiris como uma história de amor e tormento. Seu desejo erótico se divide entre a mulher que chora e a que mata, como sua fantasia sobre Judite e seus olhos assassinos. Judite, personagem bíblica conhecida desde a infância de Leiris, elaborou um plano para seduzir e matar o general Holofernes, salvando sua cidade sitiada pelos assírios. Se para Camões (1953), amor é ferida que dói e não se sente; Leiris, certamente discordaria; para ele, o amor é uma chaga profana. O autor admite que vê “o órgão feminino como algo sujo, ou como uma ferida, não menos atraente por isso, mas perigoso por si só, como tudo o que é sangrento, mucoso, contaminado” (p.78). Admirava seu tio, por um fato: ser um homem corajoso, que durante toda a vida buscou o que a sociedade entendia como rebaixamento. Por exemplo, “recolheu suas mulheres, uma da serragem dos picadeiros, a outra quase do meretrício, porque era grande seu gosto pelo que é despojado e autêntico. O que pensava só poder encontrar junto aos humildes, e porque devia encontrar satisfação também em sacrificar-se” (Leiris, 2003, p. 77). Essas mulheres que não são “boas moças” serão o foco do livro de Virginie Despentes, mas esse comportamento dos homens em usa-las para se aproximar de uma vida fora dos padrões e, depois rechaça-las pelo enfado, veremos que é usual dos surrealistas em geral. Michel Leiris, como ele mesmo define: um homem comum, expõe que, para ele, as mulheres o atraem na medida em que escapam a ele ou o paralisam de medo. Judites assassinas ou doces Lucrecias. E mais, provavelmente sonhando com Judite, só poderá conquistar Lucrecia, restando-lhe a sensação de fraqueza e humilhação. Estupro, violência, assassinato, nesse corolário se forma a quimera erótica de Michel Leiris em particular, (podemos ampliar e pensar se dos homens em geral também). Não sem sofrimento para o próprio. Pois essa lógica o faz odiar a si mesmo até quase desejar a morte e amar o que não se tem —mesmo que seja “pior” do que o que se possui. Ou seja, um sentimento cíclico de sempre querer estar em outro lugar, se conectar às coisas e às pessoas pelo que têm de mais singular, estranho e desconcertante e, imediatamente, afastar-se delas porque na verdade se despreza o pitoresco após certo tempo. Há uma atração pelo que é exótico, por mulheres com quem nunca se esteve na cama justamente porque o desejo se manifesta devido à sua própria inacessibilidade. É evidente que nada pode ser feito contra o inacessível. Logo, essa narrativa vivida mascara o medo da vida (e da morte).

Colocando a virilidade na mesa, Virginie Despentes, tem algumas semelhanças com o discurso de Michel Leiris. Ela também afirma que sempre se sentiu feia, mas ao contrário do autor, ela se vê confortável nessa posição, pois acredita que esse fato a salvou de uma vida

mediocre, aguentando caras simpáticos dentro de casa. Logo, ser feia para ela, foi o que a possibilitou “ser mais desejanter que desejada” (Despentes, 2019, p.9). A autora diz que escreve “a partir da feiura e para as feias, as caminhoneiras, as frígidas, as malcomidas, as incomíveis, as históricas, as taradas, todas as excluídas do grande mercado da boa moça” (p.7). Mas ela também o faz para Michel Leiris, pois coloca que escreve para:

“os homens que não se sentem à vontade de serem protetores, para os que gostariam de sê-lo mas não sabem como, para os que não entram em disputas, os que choramingam à vontade, os que não são ambiciosos ou competitivos, nem são bem dotados ou agressivos, para os que têm medo, os tímidos, os vulneráveis, os que preferem cuidar da casa a sair para trabalhar, os que são delicados, carecas, muito pobres para reclamar, para os que têm vontade de dar o cu, os que não querem que a gente conte com eles, aqueles que de noite, sozinhos, têm medo” (Despentes, 2019, p.10).

Para ela, é necessário se falar sobre as femininas não-femininas, um lugar feminino excessivo, agressivo, barulhento, gordo, brutal, peludo, viril. Acredita que, tudo que ela ama na vida dela, deve a sua virilidade. Afinal, foi como uma mulher inapta a atrair a atenção masculina, incapaz de satisfazer o desejo masculino, uma mulher não sedutora, que ela se arquitetou em uma mulher excitada pelas experiências e que foi atrás de vive-las (p. 9). A autora coloca como ela sempre foi livre, transou quando quis, foi puta, colocou o salto, decotes imensos. Mas também descreve que o fato das meninas da geração atual adotarem com tanto entusiasmo os atributos da mulher-objeto, mutilarem seus corpos seria como um gozo servil, uma mensagem tranquilizadora aos homens para que não tenham medo de nós. Pois, ao mesmo tempo que nossa sociedade exige tantas provas de submissão a uma ditadura estética, nenhuma outra permitiu de modo tão livre a circulação corporal e intelectual das mulheres. Logo, é uma mensagem de que vale a pena morrer de fome ou ficar em roupas extremamente desconfortáveis para tranquilizar os homens de que seremos livres, mas não muito. “Queremos jogar o jogo, não desejamos os poderes ligados ao falo, não queremos assustar ninguém” (p.17). Isso porque, o acesso aos poderes tradicionalmente masculinos se mistura ao medo da punição. O ato de sair da gaiola tem sido acompanhado desde sempre de sanções brutais. Os valores viris são os valores da experimentação do risco da ruptura com o lar (p.22). A autora nos conta sobre seu estupro com 17 anos e como, depois disso, continuou pegando caronas e se metendo em situações de risco das quais só não foi estuprada novamente por sorte, pois viver valia o risco. Esse imaginário erótico de Michel Leiris, é na verdade um imaginário do corpo coletivo. Da Virginie Despentes também. Ela fala que a única vez que se sentiu verdadeiramente mulher, foi em seu estupro. Que na verdade é essa a grande dominação de gênero. É esse pacto em que—

muitas mulheres são estupradas, mas nenhum homem é um estuprador— que as gaiolas se perpetuam. Veja bem, Michel Leiris não é um psicopata, é um homem trivial e, no entanto, pelos seus relatos extremamente capaz de cometer um estupro sem nem se dar conta de que o estava fazendo. Virginie Despentes coloca que está furiosa com a sociedade que a educou sem lhe ensinar a ferir um homem.

Durante o estupro eu tinha no bolso da minha jaqueta Teddy vermelho e branca, um canivete de alça preta e cintilante, de mecânica impecável, uma lâmina fina, mas longa, afiada, polida, brilhante. Um canivete que eu manuseava com certa facilidade naqueles tempos em geral confusos. Era apegada a ele e, do meu jeito, aprendi a usá-lo. Naquela noite, o canivete ficou escondido no bolso e o único pensamento que tive foi tomara que não o encontrem. Tomara que não decidam brincar com ele. Nem mesmo pensei em utilizá-lo. A partir do momento em que entendi o que estava acontecendo, já estava convencida de que eles eram os mais fortes. **Uma questão de estado de espírito.** Estou convencida desde então de que se se tratasse de roubar nossas jaquetas, minha reação teria sido diferente. Eu não era imprudente, mas muito inconsciente, **mas naquele momento preciso me senti mulher, sujamente mulher, como até então nunca tinha sentido e como nunca mais senti.** Não me permiti ferir um homem para proteger minha própria pele, acho que teria reagido da mesma forma se houvesse apenas um rapaz contra mim. Foi o projeto do estupro que refez de mim uma mulher, alguém essencialmente vulnerável. As meninas são adestradas para nunca machucarem os homens e as mulheres são enquadradas toda vez que fogem a essa regra. Ninguém gosta de saber até que ponto é covarde, ninguém tem vontade de descobrir isso na pele. Não estou furiosa comigo mesmo por não ter ousado matar alguém estou furiosa com a sociedade. (Despentes, 2019, p.39)

Por isso, a partir da experiência pessoal da autora, que fala sobre a recuperação de seu espírito após o estupro, ela vai consolidando sua posição de que o feminismo é uma revolução, não se trata apenas de melhorar salários. “O feminismo é uma aventura coletiva para as mulheres, para os homens e para os outros. Uma revolução em marcha, uma visão de mundo, uma escolha” (p.121). E é necessário que os homens falem sobre si para que elaborem em conjunto novas ecologias mentais. Logo, apesar de nos parecer branco, europeu, elitista e alienado, a autoetnografia de Michel Leiris é importante por isso mesmo, o autor apresenta uma autoanálise franca de sua persona, expondo inseguranças, desejos e dilemas emocionais de forma corajosa. Aquela coragem que ele afirma não ter. Através de uma narrativa profundamente introspectiva, Virginie Despentes e Michel Leiris, nos convidam a refletir sobre as complexidades da condição humana e as interações entre corpo e costumes. Durante o trabalho, além de meu relato sobre os campos da pesquisa, veremos dois grandes relatos pessoais transformados em literatura que nos darão base para uma reflexão sobre gênero. Um é o livro *Nadja* escrito por Breton, amigo de Leiris, e o outro *Lá Embaixo* de Leonora Carrington,

autora surrealista que sofre por uma situação de estupro parecida com Virginie Despentes e, talvez, lide com esse sentimento também de uma forma parecida com a de Despentes.

Antes de apresentar a estrutura desse trabalho, é preciso esclarecer minha opção pelo feminino. Ao longo da dissertação estarei tratando de um conjunto de atores sociais compostos majoritariamente por mulheres. Além do mais, ficará claro o quanto essas mulheres foram invisibilizadas e menosprezadas, ainda que tenham contribuído sobremaneira para o movimento histórico do surrealismo, e ainda hoje, para a produções artísticas classificadas ou vinculadas, de alguma forma, ao surrealismo. Por isso, optei pelo uso do feminino na generalização de categorias sociais. Em muitos momentos, se lerá a artista, sujeita, produtora, desafiando o uso primordial do masculino, que nos leva automaticamente a ler o geral, o coletivo, enquanto o uso do feminino nos leva a pensar em alguma artista específica, no particular. De tal modo, alerta às leitoras que os conceitos no feminino se referem a coletivos e não a mulheres particulares.

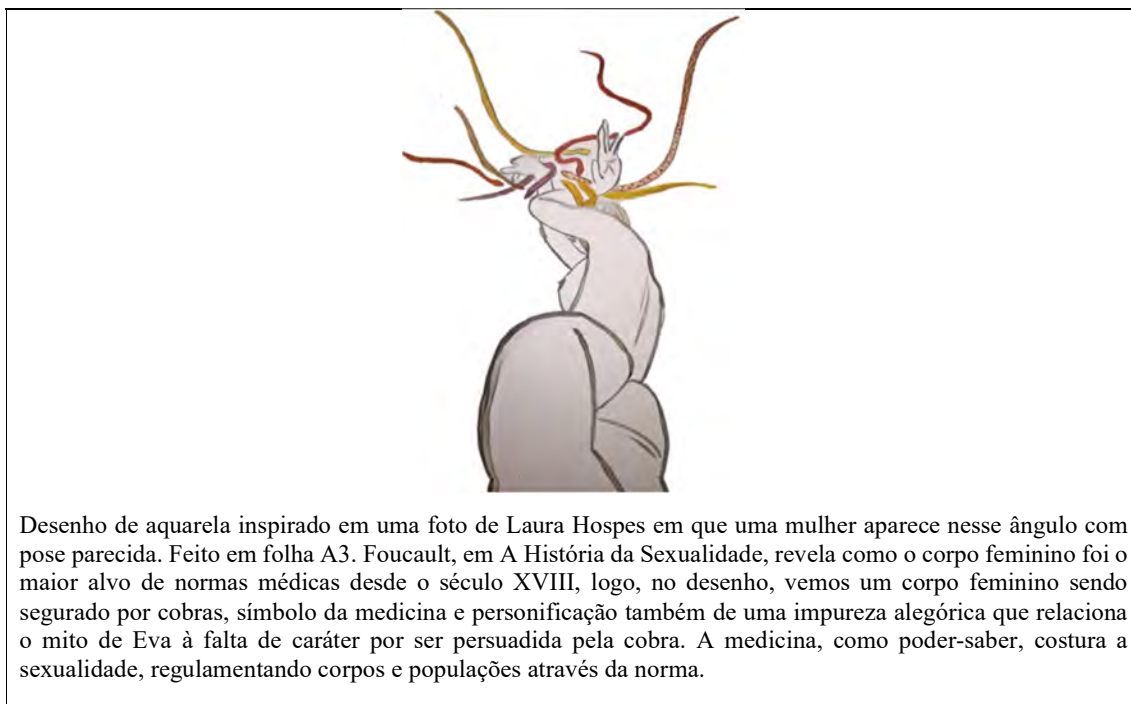


Figura 1. Título: **Corpos serpenteados**. Adriana Nunes Souza. 2020.

ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Sorteie um capítulo. Comece de onde quiser; pule os parágrafos. A convenção deste texto deve ser seu próprio ímpeto. Não pretendi separar a atividade científica da inventividade da criação. Espero que você, leitor, ache bem-vindo. Mas, para te ajudar nessa caminhada, falarei um pouco sobre cada texto/capítulo. No capítulo *Autoetnografia e a Arte da Pesquisa*, abordo a prática da autoetnografia como um método de pesquisa que reconhece a subjetividade do pesquisador e sua influência na construção do conhecimento. Defendo a importância de aceitar essa parcialidade como parte do processo de pesquisa, destacando exemplos de autoetnografias que exploram temas como gênero, desejo sexual e estereótipos. Com uma rápida menção a Marilyn Strathern e sua definição de autoantropologia, analiso obras de Michel Leiris e Virginie Despentes, essa parte do texto revela as vicissitudes da condição humana e convida à reflexão sobre as interações entre corpo, sociedade e experiência pessoal, através dessas narrativas pessoais que oferecem insights valiosos sobre a natureza da identidade e da pesquisa social. Através do assunto *Sob Interrogação Criativa: o Surrealismo no Parlamento*, traço uma jornada pelo surrealismo, desde suas origens com André Breton e seus contemporâneos até sua ressonância na contemporaneidade. Relato minha imersão nos estudos surrealistas durante a pandemia, destacando como o movimento desafia as convenções sociais. Também examino inicialmente a representação feminina no surrealismo, apontando a dualidade entre emancipação e submissão presentes na representação das mulheres no movimento surrealista. Em *Sempre A Musa (Nem Só Surrealista!)*, discuto o livro "Nadja" de André Breton, destacando a representação da figura feminina nessa narrativa. Penso na forma como Breton trata Nadja dentro de uma dinâmica de poder na qual, conforme o relacionamento se desenvolve, vemos Breton perder o encanto pelo exótico e começar a impor padrões cultos ao trabalho artístico e comportamento de Nadja, embora ela busque expressar sua singularidade. No excerto *A Artista (E Como Elas Se Afirnam)*, entramos na jornada da artista surrealista Leonora Carrington, destacando sua trajetória como uma mulher jovem, surrealista e abastada em contraste com a narrativa de Nadja, de Breton. Carrington, por meio de sua obra *Lá Embaixo*, revela sua luta pessoal, influenciada pela ausência de apoio em sua nova cidade em meio aos confrontos com as injustiças durante a Segunda Guerra Mundial. Sua narrativa surrealista reflete uma busca pela libertação e pela verdade, desafiando as concordatas sociais e de gênero da época. Penso um pouco sobre a representação da loucura tanto em Nadja quanto em Carrington, ressaltando suas experiências individuais de desinibição e liberdade, bem como suas vulnerabilidades intensas. A vida de Leonora Carrington, assim como a de outras mulheres

surrealistas, exemplifica essa busca pela improvisação em um mundo dominado por convenções. No capítulo *Porque Sim! Nunca Perguntei Se Podia*, exploro a presença das mulheres na vanguarda surrealista, destacando sua contribuição artística, que muitas vezes foi obscurecida pela marginalização da posição das mulheres nas narrativas históricas. Cito artistas como Remedios Varo, Frida Kahlo, Lee Miller, Maruja Mallo, Leonor Fini, Meret Oppenheim, Dora Maar, Claude Cahun, Marcel Moore, Toyen, Kay Sage, Suzanne Césaire e Dorothea Tanning, cujas obras desafiaram as normas culturais de sua época e coloco o paradoxo de apesar de suas realizações significativas, essas artistas enfrentarem resistência e subvalorização inclusive entre seus pares e amantes. Por isso, elaboro a necessidade contínua de reexaminar e recontar a história do surrealismo (ou qualquer outra coisa) para incluir adequadamente as contribuições das mulheres, destacando suas lutas contra a marginalização, minimização de suas contribuições intelectuais, exclusão e a pressão para se conformar aos estereótipos de feminilidade. A pesquisa contemporânea, incluindo o livro *The Militant Muse: Love, War and the Women of Surrealism* de Whitney Chadwick, resgata histórias não contadas de mulheres surrealistas e sua resistência em meio à Segunda Guerra Mundial. Também discuto a representação da mulher como musa no surrealismo, colocando as críticas de Simone de Beauvoir e as reflexões de Leonora Carrington sobre o papel feminino no movimento. Além disso, são exploradas as obras de Bell Hooks e Mary Ann Caws, que abordam a luta das mulheres artistas por reconhecimento e igualdade no mundo da arte, destacando a importância de criar espaços de resistência e solidariedade.

No capítulo *Surrealismo Histórico - O Método*, abordo o surrealismo histórico como método e movimento político, destacando a influência de André Breton, que valorizava a experiência em contato com grupos marginais e buscava atos revolucionários na vida cotidiana. Ele combinava Marx e Freud, reconhecendo o potencial transformador das forças reprimidas e libidinais. Logo, mostro como o surrealismo refletia uma reavaliação das dimensões sociais do desejo e explorava formas não institucionalizadas de ação política. O surrealismo criticava conceitos rigidamente opostos, aproximando-se do materialismo histórico e expandindo o método dialético. Coloco também as polêmicas citadas por Breton dentro do movimento surrealista, como os desafetos com o partido comunista e as saídas de membros importantes. Walter Benjamin oferece uma perspectiva sobre o surrealismo como uma resposta à racionalização da sociedade moderna, buscando recuperar o aspecto mágico da experiência humana, entendendo o surrealismo como uma ferramenta de resistência cultural capaz de desempenhar um papel revolucionário. O capítulo *Então, é isso? O Método Surrealista Ficou*

Na Paris Entre Guerras? explora o ressurgimento do método surrealista como uma resposta aos desafios contemporâneos, especialmente em um contexto pós-guerra, onde as abordagens positivistas estão cedendo espaço. Autores contemporâneos como Tim Ingold e Michael Taussig são apresentados como vozes que desafiam as concepções modernas de ciência e apoiam uma visão mais fluida da vida e da materialidade. Ingold argumenta que o mundo é composto por entidades dinâmicas e em constante formação e propõe uma abordagem centrada nos processos vitais e nos fluxos de materiais. Taussig, por sua vez, propõe um reencantamento do mundo em meio a um contexto de "terror apocalíptico". Ele sugere que o surrealismo pode oferecer uma resposta a esse desafio, ao questionar a lógica cartesiana e propor um modo de vida voltado para o amor, a poesia e a convulsão estética. Além disso, junto de James Clifford, penso a relação entre o surrealismo e a etnografia, destacando como ambas as abordagens compartilham a busca por estranhar o comum e pensar de forma criativa sobre a vida. O capítulo também examina a presença do surrealismo nas redes sociais, especialmente no Instagram, onde a *hashtag** #surrealism mantém uma presença significativa, refletindo um interesse contínuo e significativo no conceito. Em suma, mostra caminhos em que o surrealismo continua relevante como uma filosofia de vida e convida as pessoas a questionar, sonhar e reinventar constantemente o mundo ao seu redor, especialmente em um contexto de desafios contemporâneos e mudanças paradigmáticas. Em *Visibilidade Surreal: Gênero e Representação No Instagram*, investigo a visibilidade de gênero e a representação no *Instagram* no contexto da *hashtag* #surrealism. Uma diferença de resultados nos dados observados me levou a questionar a influência dos algoritmos das redes sociais na impressão que temos do mundo. Quando olhamos diferentes aspectos dos perfis, como número de postagens, curtidas, seguidores, entre outros, não se revela padrões claros de covariância entre as diferentes categorias observadas. Para entender melhor essas dinâmicas, recorri ao conceito de personalização algorítmica, que sugere que os algoritmos das redes sociais criam um ambiente altamente personalizado e adaptado para cada usuário, o que torna muito fugidia sua observação mais pragmática e também pode levar a uma noção de individuação em massa, onde os indivíduos são constantemente segmentados e categorizados com base em padrões algorítmicos. Também apresento três perfis de artistas femininas em redes sociais, destacando como cada uma lida com questões relacionadas ao corpo, gênero e sua expressão artística. Abordando teorias de autores como Judith Butler e Georges Bataille, penso como as artistas usam seus corpos como forma de expressão e resistência, enfrentando as redes de poderes

patriarcais, pois a relação entre gênero e suas expressões na arte é complexa e está em constante negociação entre normas e a busca por autonomia.

No capítulo *Navegações Instagramáveis*, exploro a evolução da cultura visual em relação ao Instagram, destacando a transformação da experiência urbana tradicional para uma busca por experiências visuais instantâneas e compartilháveis. Reflito sobre a ideia de *flânerie** na cidade física e no ciberespaço, valendo-me da relação entre corpo, espaço e tecnologia. O conceito de *ciber-flânerie** é introduzido para descrever essa nova forma de exploração, onde os usuários navegam por espaços virtuais em busca de conexões e experiências visuais. A autora Manuela Salazar é citada em relação à sua análise da estetização do cotidiano no Instagram, destacando como as imagens ordinárias ganham destaque na era das redes sociais. Janet Wolff é referenciada em relação à sua análise do poder das imagens na cultura contemporânea e a busca pela gratificação imediata. Por fim, o capítulo aborda a transição do *flâneur* para o *Instagrammer*, destacando como ambos buscam sentido e conexão em meio a uma profusão de experiências visuais e digitais. Na parte intitulada *Donna Haraway, O Ciborgue, O Hipertexto E As Teias De Relacionamentos* exploro como Donna Haraway constrói seu conceito de "ciborgue" e sua relevância para entender a interseção entre tecnologia, identidade e sociedade. Haraway desafia as fronteiras tradicionais entre humano e máquina, argumentando que as tecnologias contemporâneas nos constituem como entidades híbridas. O conceito de hipertexto é discutido como uma ferramenta que não apenas reflete, mas também molda as interações entre humanos e não humanos. Algoritmos de recomendação são abordados como uma forma de criação de proximidade e adjacência em um espaço multidimensional, influenciando a individuação e as práticas de governamentalidade. Nessa contenda menciono a importância da perspectiva feminista na análise das práticas culturais e na história da arte. No escrito *Estética Limpa, Mesmo Que Grotesca*, exploro a estética do *Instagram** e como ela influencia a apresentação de imagens, mesmo quando o conteúdo é bizarro. Evidencio as características estilísticas comuns que se alinham com os padrões do Instagram, como clareza, simplicidade e perfeição irreal. Nessa conversa, também abordo a percepção das imagens repulsivas quando apresentadas como arte, pois essa categorização afeta a resposta afetiva, permitindo uma experiência prazerosa de emoções negativas. Isso levanta questões sobre a transformação do grotesco em graça através da intenção artística. Destaco o perfil do *Instagram @surrealism.world*, que reúne artistas que exploram o surrealismo em suas obras. Apresento exemplos individuais de artistas, juntamente com análises de suas técnicas, estilos e temas abordados, para tratar a produção de conteúdo na internet como uma atividade de composição

que pode estar ligada ao mundo da arte ou não, dependendo da intenção e do reconhecimento do produtor. Converso também com Becker (1977) e sua noção sobre os artistas inconformistas que muitas vezes criam suas próprias redes de colaboradores e públicos, desafiando as convenções estabelecidas. No contexto contemporâneo das redes sociais, as artistas compartilham suas obras, muitas vezes utilizando ferramentas digitais e adaptam as convenções do surrealismo histórico aos interesses e preocupações atuais, como identidade e tecnologia. A ascensão da inteligência artificial na produção de imagens também desafia as concepções tradicionais de arte e autoria, questionando a ideia de que apenas os humanos podem criar obras de valor artístico. Assim, analiso dois perfis do Instagram, @zenkayn e @surrealistly, ambos apresentando obras de arte geradas por inteligência artificial (IA) no contexto do surrealismo, com a intenção de discutir a tensão entre artistas e geradores de imagens computadorizadas, mostrando questões éticas e filosóficas surgidas após o uso da IA na produção artística. Zylinska destaca a importância de reconhecer a diversidade da inteligência humana e sua interação com elementos não humanos. Dessa forma, abordo a importância da cultura material na formação das identidades individuais e culturais, salientando como objetos e cenários interagem com nossas ações.

Como última nota introdutória da dissertação, devido a opção pela não linearidade dos capítulos (que sequer estão numerados para poderem ser lidos em qualquer ordem), optei também pelo uso de um glossário para esclarecer seus sentidos, ao invés de notas de rodapé quando de seu primeiro surgimento no texto. Assim, algumas palavras estarão acompanhadas de asteriscos, indicando sua presença no glossário.

SOB INTERROGAÇÃO CRIATIVA: O SURREALISMO NO PARLAMENTO



Aquarela e caneta uni pin fine line 0.5 em A3. Nos devaneios, contornos improváveis da mente, encontramos as chaves para abrir os mistérios do mundo. É no inconformismo das ideias extravagantes que se esculpe a pedra angular do entendimento. Cada passo pelo terreno incerto da imaginação é um convite à redescoberta daquilo que consideramos imutável.

Figura 2. Título: **Os caminhos da fantasia nos levam à realidade**. Adriana Nunes Souza. 2020

Nos recônditos dos verbetes enciclopédicos, ou nas páginas virtuais dos compêndios de conhecimento, encontramos aqueles marcos do surrealismo. Em 1900, Freud publica a *Interpretação dos Sonhos*, fato que reverbera intensamente na sociedade. Em 1919, desmobilizado, desempregado e desiludido, o poeta André Breton regressa a Paris, uma

comunidade que passou a desprezar, pois considerava sua cultura responsável pelo massacre de centenas de milhares de jovens (Chadwick, 2017). Inspirado pelos exemplos de Freud e Karl Marx, Breton angaria companheiros em sua jornada e começa a explorar o trabalho de escritores e artistas, de Lewis Carroll e Marquês de Sade a Giorgio di Chirico insistindo em que a sexualidade respondesse e expressasse tanto o romântico quanto o subversivo e lutando para definir papéis para a arte e a política que fossem radicais e transformadores. O grupo se reuniu em torno de Breton no final da guerra em 1918 e adotou o termo "surrealismo" do poeta e crítico Guillaume Apollinaire - usado pela primeira vez em 1917 para descrever sua peça satírica *Les mamelles de Tirésias*. Em 1924, André Breton publica o *Manifesto Surrealista*, erguendo as bandeiras de uma revolução artística e existencial, e pouco depois inaugura a revista *La Revolution Surréaliste*, que pretendia espalhar as sementes do peculiar pelas vielas parisienses. Afinal, após o término da Primeira Guerra Mundial, o clima era de desilusão generalizada, favorecendo a obsessão pelo bizarro. Nihilismo e zombaria contra a sociedade burguesa foram os fertilizantes para a germinação do surrealismo. O questionamento da realidade e os experimentos como novas formas de expressão artística tornavam-se não só válvulas de escape, mas também um manifesto contra a monotonia burguesa que sufocava a criatividade humana. Libertar a imaginação, rebelar-se ao controle do consciente, fugir das preocupações estéticas e usar técnicas como associação livre* e escrita automática* eram a cartilha do grupo. Dessa forma, o surrealismo, esse movimento artístico e literário, teve seu auge entre as décadas de 1920 e 1930, principalmente na Europa, especialmente em Paris.

Em 1936, acontece em Londres a Exposição Internacional Surrealista. Em 1938, a *Galerie De Beaux-Arts* de Paris expõe cerca de trezentas pinturas de sessenta artistas surrealistas de diferentes países. Essas reuniões de produções diversas deixavam claro que não havia um “estilo único surrealista”. Havia, podemos dizer, certas tendências. Uma delas seria de vários tipos de automatismo, na escrita e no desenho, permitindo um trabalho espontâneo com o mínimo de intervenção, como fez Max Ernst e André Masson. Ou a mistura das técnicas realistas para criar paisagens oníricas alucinatórias, como fez René Magritte e Salvador Dalí, ou abstrações simbólicas como as perpetradas por Joan Miró, que criou pinturas com símbolos abstratos de sua iconografia pessoal. Na literatura, figuras proeminentes incluem André Breton, fundador do movimento surrealista, e escritores como Paul Éluard, Louis Aragon e Philippe Soupault. Além disso, o surrealismo teve um impacto significativo na fotografia, com artistas como Man Ray experimentando técnicas fotográficas para criar imagens surreais e perturbadoras. No cinema, o surrealismo influenciou cineastas como Luis Buñuel, conhecido

por filmes como *Um Cão Andaluz* e *A Idade do Ouro*, que exploravam o irracional através de imagens desconcertantes. De 1939 a 1945, muitos surrealistas fogem para Nova York e México por causa da Segunda Guerra Mundial.

Ou seja, nesses resumos mais rápidos ou objetivos sobre o movimento, vemos sempre a indicação de artistas homens e a conclusão de que o surrealismo foi um movimento multifacetado que deixou um legado duradouro nas artes visuais e literárias, desafiando as noções convencionais de realidade e expandindo os limites da imaginação. Mas, vamos sacudir a poeira dos verbetes —e dos anos 20— e dar uma espiada no meu diário de estudo de 100 anos depois... Do surrealismo conhecia somente as obras dos famosos Salvador Dalí e René Magritte. Mas, através da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) tive a oportunidade de entrar em um grupo de estudos surrealistas durante a pandemia de Covid 19 oferecido pelo professor André Videira. Momento providencial, pois as ondas pandêmicas tinham alcançado um dos meus castelos de areia, meu projeto de mestrado destinava-se a desbravar as ruas e analisar um coletivo. Duas empreitadas metamorfoseadas em proibições intransponíveis.

O primeiro texto que li, antes do primeiro encontro, foi o *Manifesto Surrealista*, escrito por André Breton. Uma grande injeção de estímulos, enquanto aquela que nos permitiria voltar aos encontros presenciais ainda não estava no horizonte de possibilidades. Afinal, “o homem é um sonhador definitivo” (Breton, 1924). O texto, é uma mistura excêntrica, pois, como característica de manifestos, tem frases curtas e impactantes e, como característica do surrealismo, frases longas, metáforas exóticas e associações livres. A proposta vai além do pensamento; sentir é a epifania do método. Sentidos e sentimentos despertam como caminhos legítimos para experimentar a verdade³. Os sonhos, elevados à condição de vivência crucial, na qual todas as possibilidades se desdobram e, assim, podem desvendar mistérios da vida (Breton, 1924,1985; Aragon, 1996; Mariatégui, 1959).

O Manifesto surrealista seria o prefácio de *Peixe Solúvel*, também concebido por Breton. Este compêndio de poemas automáticos* ocupava nossas discussões no grupo no momento de minha entrada. Na narrativa do manifesto, desvela-se uma energia provocativa, prometendo não

³ A vinculação entre o termo "verdade", a noção de realidade e as formas de construção de conhecimento é um caminho que explorarei, apoiando-me em autores como Karina Kushnir (2016) e Michel Taussig (2020), para relacionar as reflexões do surrealismo com a pesquisa científica atual, especialmente no campo da antropologia. Este tema será aprofundado no capítulo intitulado *Então é isso? O método Surrealista Ficou na Paris Entre Guerras?*, no qual discorro sobre como a experiência etnográfica revela a complexidade das interações sociais e é um processo que precisa reconhecer as limitações dos registros para ampliar, através da visualidade e da arte, a compreensão sobre o mundo.

apenas a emancipação da mente, mas também a revelação de uma realidade camuflada, pois as técnicas propunham a subversão da razão para desnudar o inconsciente. No entanto, se concebermos o manifesto como uma criatura viva, imagino que não seria o "peixe solúvel" ou até mesmo o "camafeu leão" — figuras híbridas que emergem como personagens no livro — mas, sim, uma viúva negra. A metáfora do canibalismo pós-cópula ilustra de maneira vívida o dilema de prometer o inatingível e correr o risco de ser devorado pelas expectativas dos leitores.

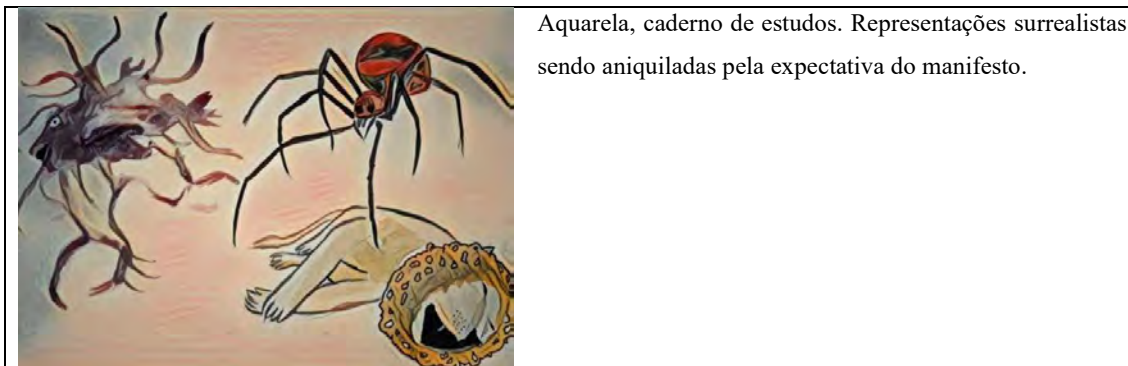


Figura 3. Sem título. Adriana Nunes Souza. Junho 2020

Será viável honrar os compromissos estipulados? Como escapar das ideias preconcebidas? Breton, como escritor, tem que se valer da linguagem. Conforme ecoa Roy Wagner (2010), a comunicação — com seu intrincado conjunto de associações — é uma invenção que exige uma base de convenções compartilhadas para se tornar inteligível. Então, Breton propõe uma nova forma de descrição, mas continua sendo uma circunscrição. As transgressões têm suas próprias limitações. A promessa utópica de uma arte e vida desprovidas de preocupações estéticas e morais acabou por materializar-se em estéticas e morais, mesmo que não uniformes. No entanto, é digno de reflexão se essas morais foram, ou são, verdadeiramente revolucionárias. Afinal, as armadilhas inevitáveis da proposta não necessariamente diminuem a construção dessa utopia. O surrealismo aspirava uma maneira de existir no mundo imbuída dos valores do amor, da poesia, da verdade vital e, acima de tudo, da convulsão.

Durante esse período, e disputando espaço no meu caderno, estavam os exercícios da *Oficina de Desenho para quem não sabe desenhar*, curso de extensão *online** oferecido por Patrícia Reinheimer (UFRRJ) que depois culminou no livro *Desenhando Coisas e Afetos: a casa que construímos, a casa que nos constrói* (Reinheimer et al; 2023). Entrei nessa atividade pela proximidade com Patrícia, que foi minha orientadora na graduação, e porque “não sabia desenhar”, ou seja, me encaixava nos termos. Após este primeiro contato com papéis, tintas, ideias, me deparei com o exercício artístico do corpo. Mentres e mãos a postos para

embrenharem-se em uma tarefa cheia de experimentações. Vivências estas que evidenciaram para mim uma nova forma de pensar e produzir conhecimento. Uma nova forma de me conectar com o mundo, até então pandêmico e distante. Nós, antropólogos, estudamos a cultura e seu significado relacional com o entorno (coisas, pessoas, encadeamentos), porém por vezes, não percebemos como o desenho, assim como a escrita, é uma forma de linguagem na qual a intenção e a realização se desafiam num processo constante de mediação das simbolizações. Mesmo que estivéssemos entre um grupo com diversas pessoas e formações, o fato de ter muitas antropólogas ali, influenciava cada vez mais os recortes sobre nossas pesquisas. Para algumas, o desenho ressurgiu como ferramenta analítica; para outras, como eu, ele surgiu. Não se tratava apenas de capturar ou registrar dados. As "próteses da percepção", conforme definido por Philip Cabau (2016) que são dispositivos eletrônicos, podem ser enganosos, pois a análise requer empatia. No entanto, encontrávamo-nos mediadas por esses dispositivos, explorando novas formas de empatia e reconsiderando o desenho, a descrição, a observação, o contato e a duração. Cabau sugere que "o método ideal [para o desenho na antropologia] será um 'não-método', uma prática intensiva sem outra fixação que não aquela que cada assunto exige"(Cabau, p.37). Essas colocações me lembravam em muito as aspirações surrealistas.

Laçada por essa bela oportunidade da conjuntura, pesquisar as relações entre humanos, redes sociais e seus fluxos, começou a se delinear. Explico melhor, dentro desses dois campos de interesse: desenho e surrealismo, comecei a seguir a *#surrealism* no *Instagram* para acompanhar a produção atual que se intitula "surrealista". À medida que segui os artistas que surgiam nas postagens mais relevantes⁴ para mim no *Instagram**, reparei um padrão de gênero existente: a forma como as mulheres se apresentavam privilegiava sua imagem pessoal. Esse aplicativo, por si, favorece as imagens, mas, observei que as artistas se exibiam mais. Muitas vezes apareciam junto de suas telas, valorizando sua beleza além de sua produção, enquanto os homens tendiam a postar apenas suas obras. A título de curiosidade resolvi anotar os dados dos 50 primeiros perfis que apareciam para mim a fim de confirmar ou não essa impressão. Pois bem, 79% dos perfis femininos que apareceram na aba de "publicações relevantes" tinham fotos pessoais das artistas, contra 47% dos perfis masculinos

⁴ Quando digo postagens mais relevantes não apresento um conceito de valor pessoal e sim o que o algoritmo do Instagram apresentou em meu *feed* através da hashtag seguida.

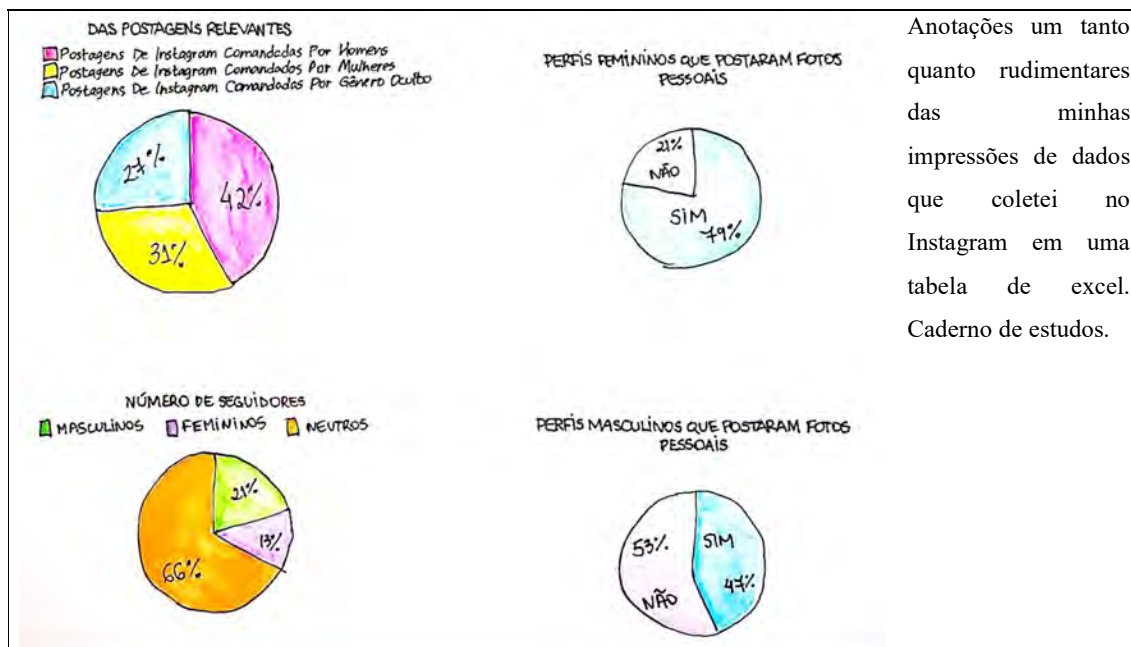


Figura 4. Sem título. Adriana Nunes Souza. 2020

O corpo da mulher, historicamente, possui a condição de ser mais facilmente publicável. É possível analisar esta condição dos corpos femininos se mostrarem mais pela objetificação do corpo da mulher ou como uma estratégia de existência, afinal, a representação feminina sempre foi abundante na arte, mas não na posição de produtora. Essa combinação entre artista/musa e seu servilismo ou insurreição se tornaram um interesse de pesquisa para mim. Nesse momento, estávamos lendo o *Peixe Solúvel* que seria a forma empírica das propostas do primeiro *Manifesto Surrealista*. Um livro de poesias automáticas que através da descrição de sonhos e escrita espontânea chegaria no inconsciente e na inspiração primordial. O fluxo de símbolos e impressões vai aos poucos nos letrando na auto-expressão bretoniana. Inicialmente, flutuei na superfície, mas com a orientação do grupo, que já estava envolvido na discussão dos poemas há mais tempo, submergi nas profundezas. Nos confins, por vezes, nos faltava o ar, e precisávamos emergir, discutir as imagens e iniciar novamente o ciclo.

Composto por 32 poemas, *Peixe Solúvel* é a construção de Breton de um universo impregnado de absurdo. Amor e fetichismo se entrelaçam nas representações das mulheres, sensuais, frágeis, submissas, efêmeras. Infelizmente, Breton perpetua uma simbolização convencional na representação das mulheres, mesmo ao buscar criar significados distintos. Ele verdadeiramente subverte o sistema criativo social, propondo uma mediação diferente entre o social e o simbólico. Entretanto, ao representar o corpo feminino, ele oscila entre extremos: o sagrado e o profano. A alegoria da mulher dentro desse imaginário surrealista reflete concepções moralistas que relegam as mulheres a sujeitas sem voz. Assim, minha impressão

inicial era de que Breton não estendeu a visão de revolução e liberdade para as mulheres; em seus devaneios, o autor se enredou na redução funcionalista (ainda que sensorial) dessas mulheres. Se ele coloca no Manifesto que, no mau gosto da época, procura ir mais longe que os outros, neste mau gosto específico ele não foi nem além, foi mediano, quase ingenuamente, obedeceu sem pudores a moral da época. Ao propor que o texto fosse orgânico e sensível, Breton revelou que seus apetites, desprovidos de retoques morais, oscilavam entre licenciosidade e conservadorismo.

Nesse dia, após a discussão do texto, cada participante falou duas palavras que o debate suscitou. As mesmas seriam sorteadas com o objetivo de que cada um produzisse algo. Afinal, como já expresseo no ditado “*falar de touros não é a mesma coisa que entrar na arena*”, não parecia suficiente falar sobre o surrealismo, queríamos de várias formas experimentar suas práticas. A condução dos encontros comandadas pelo professor André Videira (UFRRJ) cada vez mais nos desafiava a exercitar os ideais surrealistas. Ou seja, valorizar o acaso e a improvisação das formas não programadas. Desenhos e escrita automática*, assim como, essa colagem criativa com os sorteios de palavras, se tornaram um ritual em que a livre associação nos lançava para combinações diferentes. Poemas, contos, músicas, foram criados a partir disso e víamos, ao mesmo tempo que os estilos dos participantes amadureciam, uma liberdade maior em experimentar técnicas diferentes sem a preocupação com o resultado final da produção. Nesse dia as palavras sorteadas foram: espelho, duplo e contrário.

Fruto de um acaso objetivo*, ao mesmo tempo, na oficina de desenho, Reinheimer, mergulhava na discussão sobre como os desenhos emergem de uma concepção inicial, mas formam-se durante o processo de construção de colocar essas ideias no papel. Estávamos fazendo um exercício que propunha selecionar aleatoriamente frases de um livro para ter ideias de desenho. Entre as opções de livros, escolhi *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf. A primeira frase que sorteei foi "Entretanto, é em nosso ócio, nos nossos sonhos, que a verdade submersa às vezes vem à tona" (Woolf, 1928; p. 40), mas li outra que também me influenciou "em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural" (Woolf, 1928; p. 45). Carregando algumas impressões iniciais sobre a assimetria de gênero no cenário surrealista, e com os desafios impostos pelos exercícios propostos pelo grupo de estudos e pela oficina de desenho, encontrei inspiração no quadro de Frida Kahlo, "O que a água me deu ou o que vi na água", de 1938, para criar um desenho que abarcasse ambos os contextos. A composição retratava o corpo em um momento de ócio, quando uma verdade submersa emerge na pergunta

da libélula sobre as mulheres: "Em que podemos ser vivos?". Essa frase brincava com a aliteração de "servir-vos", indicando uma mudança de paradigma no pensamento feminino. O espírito inundado vislumbrava o voo, dissipando o servir para desfrutar o viver. Um espelho entre as pernas refletia a boca da mulher, símbolo de voz e vontade de fala. Assim, em meu desenho, illustrei essa mulher que reflete a si mesma, com a complexidade de um ser completo. Como uma âncora, Breton surgia apoiado nessa mulher, contemplando a frase que encontrei no artigo de Fernanda Ornelas et al. (2016): "Liberdade, no modo como ela é aspirada e compreendida pelos surrealistas, talvez só possa ser vivida plenamente por uma mulher".

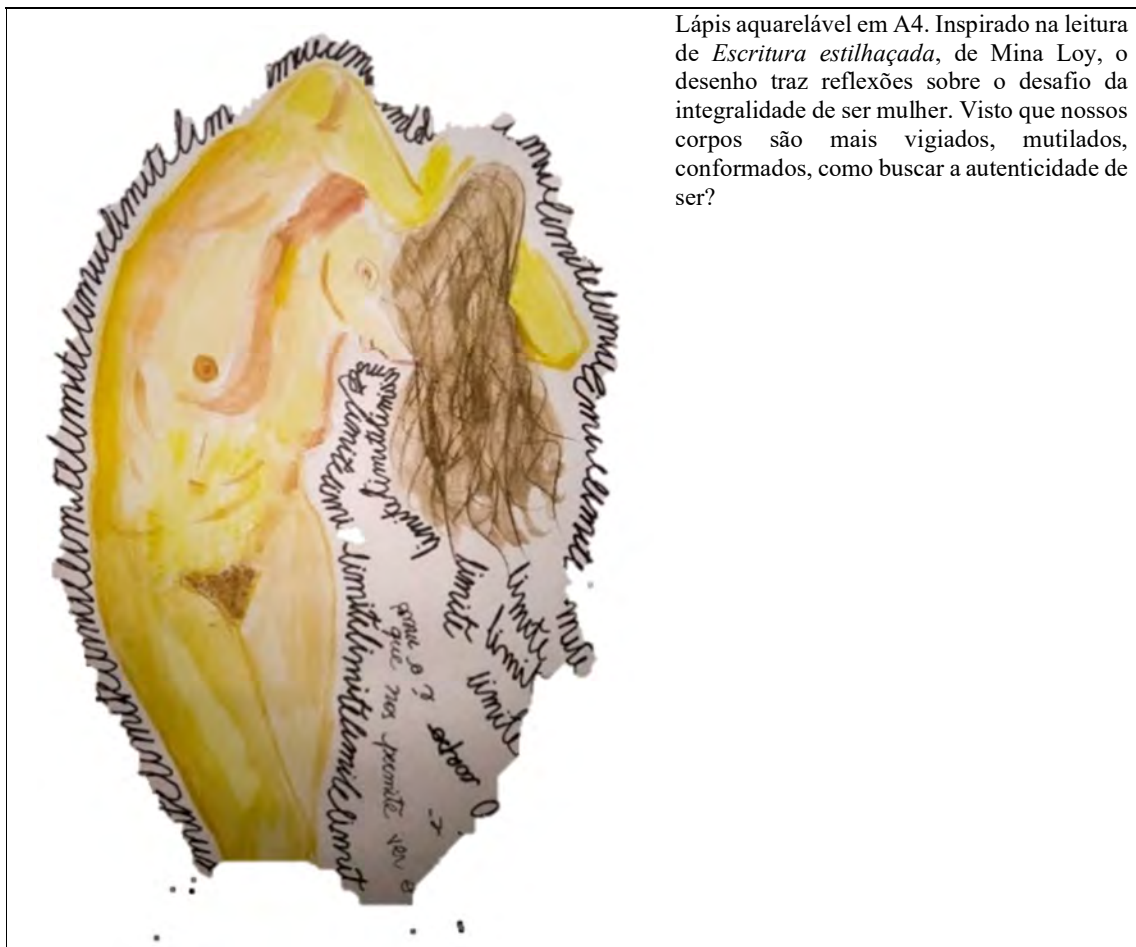


Aquarela. Exercício sorteio de palavras do grupo de estudos surrealistas e sorteio de frase do grupo de desenho.

Figura 5 Sem título. Adriana Nunes Souza, 2020

Como viver é “uma coincidência estranha” (Loy; 2020; p.11), alguns dias após esse exercício estava folheando um livro recém-chegado pelo correio. A autora em questão era Mina Loy, uma figura multifacetada, poetisa, romancista e artista visual que flertou com diversas vanguardas, incluindo o dadaísmo e o surrealismo. Apesar de ter desfrutado de uma ativa participação nesses movimentos e ter mantido amizade com nomes como Duchamp e Man Ray, Loy publicou apenas um livro de poemas em 1923. Recentemente, fragmentos de seus escritos, poemas e desenhos foram compilados em uma encantadora publicação intitulada *Escritura estilhaçada – manifesto feminista, notas sobre a existência e outros escritos*, editada em

português pela 100/cabeças em 2020. Essa pequena, mas charmosa obra, representa um esforço de resgate por parte dos editores, trazendo à luz a rica produção e pensamentos de Loy. Em seu manifesto feminista, a autora explora a busca pela integralidade da mulher, argumentando que a maternidade equilibrada só é possível quando a mulher é consciente de sua sexualidade, pois ao não gozar a vida completa e abertamente, essa mulher teria influência limitadora em seus filhos. Loy destaca que ser uma mulher plena exige sacrifícios, incluindo a renúncia à própria “virtude” conforme definida pela sociedade. Ela também aborda a crueldade dos padrões de beleza, que não apenas impedem as mulheres de serem autênticas em seu pensamento, como ainda as privam de parecerem consigo mesmas. Nestes trechos, poemas e aforismos, em apenas 46 páginas, os escritos de Mina Loy se destacaram para mim em comparação aos seus contemporâneos escritores da década de 1920, que tanto publicaram. Fiquei matutando sobre o paradoxo dessa leitura só ser possível graças a um esforço recente de resgate e reconhecimento da contribuição única dessa autora.



Lápis aquarelável em A4. Inspirado na leitura de *Escritura estilhaçada*, de Mina Loy, o desenho traz reflexões sobre o desafio da integralidade de ser mulher. Visto que nossos corpos são mais vigiados, mutilados, conformados, como buscar a autenticidade de ser?

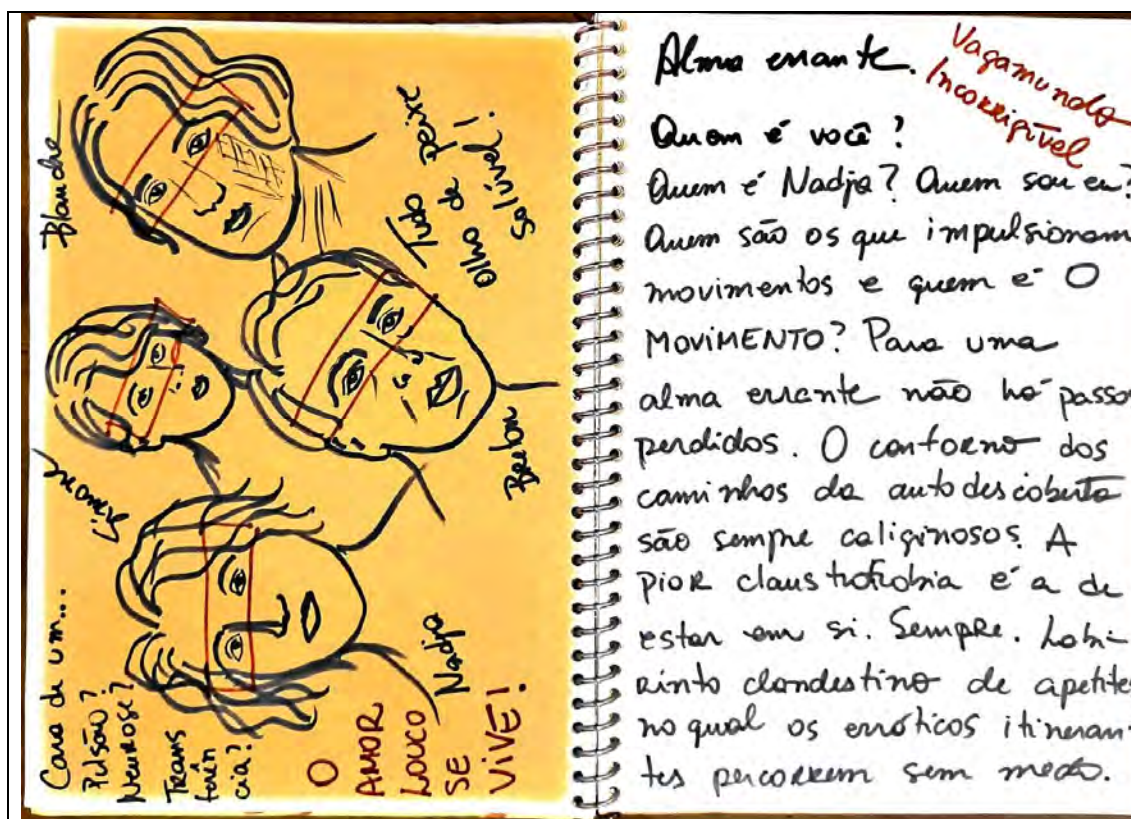
Figura 6 Título: **Qual o limite do seu corpo?** Adriana Nunes Souza, 2020

SEMPRE A MUSA (NEM SÓ SURREALISTA!)

Sentindo esse incômodo em relação a representação e posição da figura da mulher dentro da liberdade surreal, iniciamos, no grupo de estudos surrealistas, a leitura do famoso livro *Nadja* de André Breton. No livro, Breton, com uma escrita bem diferente dos seus poemas de *Peixe Solúvel*, vai nos cativando para este mundo de passagens e experimentações que ele está vivenciando e narrando. O autor questiona quem é ele próprio e diz que essa resposta poderia ser elaborada através da análise sobre quem ele assombrava. Afinal, seria uma identificação por oposição. Diz que para um livro ser interessante o autor tem que ser um personagem, ele próprio, com sua moral. E por isso, sua casa era de vidro, com lençóis de vidro em uma cama de vidro (p.15). Seu objetivo seria relatar aspectos dessa sua vida, desordenadamente, claro, seguindo seus caprichos. Dentro de seu fascínio pela psicanálise, a experiência própria, seria seu campo de interesse para meditações e devaneios. Nesses relatos ele conta de seus encontros no balcão com Apollinaire, Picasso, Paul Eluard, Benjamin Peret e vamos nos encantando por essa efervescência de pensadores naquelas ruelas. Fica claro uma espécie de tesão, acolhimento, amizade, apoio e conselhos entre eles. Esses encontros fortuitos literários sempre são com homens. Bom, pudera, uma mulher intelectual provavelmente estaria escrevendo em casa e não em um restaurante duvidoso ao lado de um cabaré. Há uma atmosfera de provocação quase adolescente entre eles. Um exemplo, é o hábito que tinham de ir ao cinema— sem escolher hora e filme— e se instalar lá para jantar. Abrindo pacotes, cortando pão, bebiam e falavam alto. Como se estivessem em suas casas, à mesa, “os espectadores, nada ousavam dizer” (p.41). Entre essa ambientação, ele começa a falar do encontro com Nadja, uma mulher, “por insólito acaso bonita”, segundo o autor ele sempre desejou “incrivelmente encontrar à noite, num bosque, uma mulher bela e nua” (p.44). Não me parece tão incrível e nada inacreditável imaginar que o autor desejava isso, mas segui a leitura dando o benefício de que essa confissão inegável é parte do seu processo de escrita que se inspirava na análise psicanalítica, nós leitores, somos seu divã e a brincadeira seria penetrarmos nas obviedades e manias de sua mente. Ele continua dizendo que provavelmente teria “faltado com presença de espírito”, o que seria isso? Faltado com seu ímpeto de experimentá-la? Em minha concepção essa fantasia do autor, para nós mulheres, não vai construindo uma sensação de excitação, tentação, constrói um imaginário de medo, perigo. Mas cada um com suas narrativas, segui a leitura ainda aberta ao encanto.

O autor continua sua jornada comentando sobre uma peça teatral que, curiosamente, recebeu intensa reprovção do público, da crítica especializada e até mesmo foi censurada pelo

governo. Para Breton, sem dúvida, sinais de uma obra promissora. Ele comenta sobre essa atriz, “morena, cabelos castanhos...Jovem. Olhos esplêndidos, onde há langor, desespero, sutileza, crueldade. Esbelta, trajada sobriamente, um vestido de cor escura, meias de seda preta. E esse toque de falta de classe que tanto apreciamos” (p.48). Apesar dessa libido com características tão óbvias: jovem, esbelta...o autor coloca essa impertinência à moral burguesa. Gostar da “falta de classe”. Contudo, em uma nota de rodapé inserida pelo autor em 1962, ele descreve que se arrepende de não ter ido atrás dessa atriz, Blanche Derval. “O que eu quis dizer com isso? Que deveria ter me aproximado dela, a qualquer preço, para tentar descobrir a mulher real que ela era. Para tanto, teria sido necessário superar uma certa prevenção que eu tinha contra as atrizes em decorrência das lembranças de Vigny, de Nerval. Penitencio-me de haver falhado diante da "atração passional" (p.52). Essa nota, adicionada 34 anos após a publicação original, é o mosquito na boca aberta de Breton. Cinco linhas e ao menos dois grandes problemas. Primeiro o fato de que se aproximar a qualquer preço denota uma falta de respeito a atriz como um ser humano dotado de vontades também. Segundo— o motivo do preconceito— histórias de dois outros poetas.



Desenhos e escritos em canetinha no caderno de estudos. Por curiosidade, quando estava lendo Nadja, procurei a imagem da atriz Blanche Derval e a achei super parecida com Breton e então com Nadja e Simone (esposa de Breton). Principalmente os olhos. Pulsão, neurose, transferência, moda?

Figura 7. Sem título. Adriana Nunes Souza, 2020

Se nem tudo foram flores nas notas inseridas posteriormente pelo autor, em duas delas, Breton, aduba seu jardim. Em uma ele comenta sobre o poder de encantação (p.55). Realmente esse fascínio que Breton tinha pela cidade, pela rua, pelo movimento, pelos seus amigos, por suas paixões criava uma grande rede de correspondências que nos faz adentrar nesse mundo, nessa Paris, em seu ardor para o bem e o mal. E em outra ele comenta sobre o encontro com uma vendedora de um antiquário, Fanny Beznos, uma das únicas personagens mulheres não objetificadas do livro, a qual ele define como muito culta, que falava com eloquência sobre Shelley, Nietzsche e Rimbaud e até mostrava familiaridade com os surrealistas, compartilhando sua tentativa de ler *O Camponês de Paris* de Louis Aragon, mas que não conseguira concluir. Para Breton, ela expressa uma forte fé revolucionária e compartilha poemas próprios. Enfim, Fanny também era autora, não dessas que poderiam vagar pela cidade. Nessa parte, o autor insere uma nota informando que sente decepção sobre esse trecho. Mas, reflete que, naquele momento, o surrealismo ainda estava em busca de uma identidade e não havia se firmado como uma concepção consolidada do mundo (p.59). Não fica muito claro qual foi a decepção do autor, mas me parece que foi não ter trocado mais com Fanny como ele fez com Paul Eluard e tantos outros dos quais após um encontro, tornou-se mentor ou amigo.

Finalmente, Nadja chega. Conseguimos logo nas primeiras páginas perceber como Breton vai retratar essa pessoa. “Vindo no sentido oposto, pobremente vestida, cabeça erguida, ao contrário de todos os passantes. Tão frágil que mal toca o solo ao pisar” (p.63). Essa noção de fragilidade associada à sua aparência perpetua um estereótipo e classificação social ao mesmo tempo em que contrasta com a imagem de alguém que se destaca, que tem a cabeça erguida, que vai contra a corrente. “Curiosamente maquiada... Eu nunca tinha visto uns olhos assim. Sem hesitar, dirijo a palavra à desconhecida, já esperando, como seria previsível, o pior. Ela sorri, mas muito misteriosamente (...) Continua a falar com certa insistência das dificuldades financeiras por que está passando” (p.65). Sentimos a fragilidade de Nadja logo no começo, e o autor sugere que essa insistência dela em falar das dificuldades seria uma desculpa para suas vestes. Podia até ser, afinal, como mulheres, mesmo nas piores situações somos cobradas de nossa aparência, mas invariavelmente o autor desvaloriza as experiências e os relatos de Nadja dando outro significado ao dito que não o próprio dito.

“Ela me diz seu nome, o que escolheu para si mesma: Nadja, porque em russo é o começo da palavra esperança, e porque é só o começo dela”(p.66-67). Nesse ponto, Breton nos encaminha novamente para a posição de Nadja como uma surrealista, aquela que escolhe seu

nome, que tem frases sagazes sobre o mundo. “Ela pergunta quem está à minha espera. Minha mulher. - Casado! Ah!, já se vê ... ”(p.70). Nesse excerto fica clara a privilegiada mobilidade masculina de ser um homem casado e ainda assim desfrutar da sua liberdade de flunar pela cidade em busca de experiências e encontros, enquanto provavelmente sua mulher estará restrita a esperar em casa. Essa crítica a desigualdade nas oportunidades de exploração, não é uma defesa de que todos deveriam estar em casa, mas é interessante frisar que esses artistas eram expoentes de um pensamento libertário, e eles não mencionam sobre seus relacionamentos fixos⁵. Não comentam ou não se preocupam com as barreiras sociais que limitam as mulheres com as quais se encontram de experimentarem o método surrealista de exploração intelectual.

Continuando com Nadja, o autor molda gradualmente a imagem de uma mulher que transcende as convenções. Ao indagar sobre seu local de almoço, ela responde: "Onde? (apontando o dedo:) ali, ou lá (os dois restaurantes mais próximos), onde eu estiver. É sempre assim" (p.70). Ao se despedirem, ele profere sua famosa indagação, da qual, segundo ele, desta vez obteve uma resposta à altura: "Quem é você?". E ela, sem hesitar: "Eu sou a alma errante" (p.70). Enquanto se encontram por vários dias consecutivos, ele observa que "Nadja mantém, em relação a mim, certas distâncias, mostrando-se até mesmo desconfiada" (p.75). Entretanto, ele persiste, a conquista, e "de repente (ela) se entrega, fecha totalmente os olhos, me oferece os lábios... Fala agora do meu poder sobre ela, da faculdade que tenho de fazê-la pensar e fazer o que eu quiser, talvez até mais do que julgo querer. Suplica, desta forma, que eu não faça nada contra ela" (p.76). Observa-se uma dinâmica de poder na narrativa, em que Nadja inicialmente mantém distância, acrescentando uma camada de complexidade ao relacionamento. A persistência do autor em conquistá-la e a descrição de Nadja se entregando suscitam questionamentos sobre consentimento e a ética envolvida nessa influência e jogo de poder. A súplica dela para que ele não faça nada contra ela levanta indagações sobre a consciência de Nadja acerca de sua vulnerabilidade e a possibilidade de estar envolvida em uma manipulação emocional.

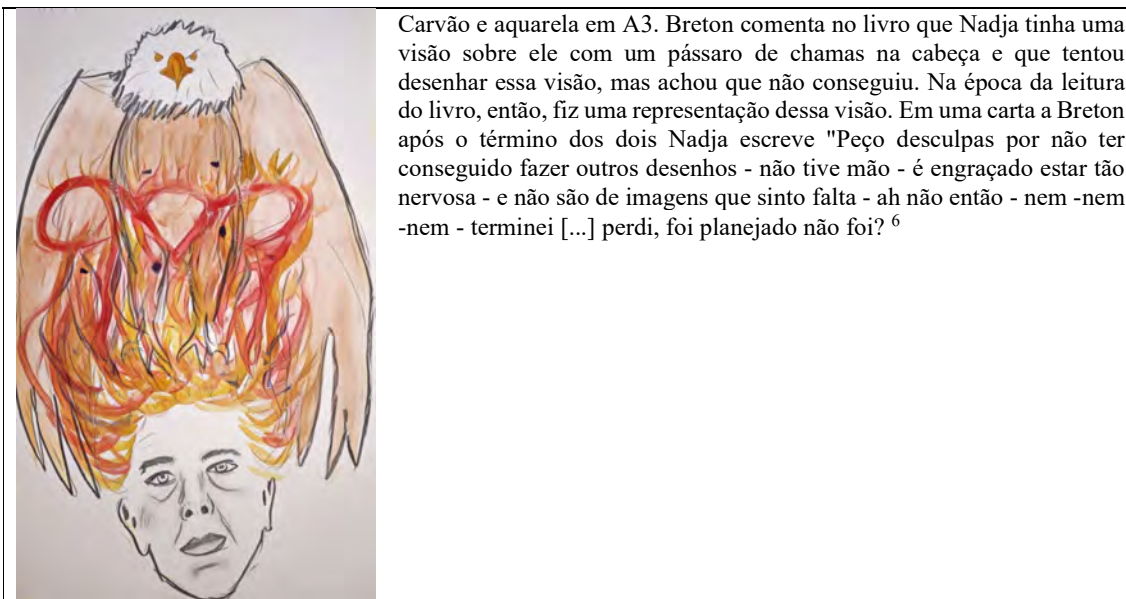
⁵ A mulher de Breton, na época em que ele conheceu Nadja, era Simone Kahn, nascida no Peru, retornou a Paris em 1899, onde estudou na École Villiers e na Sorbonne. Era uma intelectual que assinou a revista *Littérature*, criada por Louis Aragon, André Breton e Philippe Soupault em fevereiro de 1919. Conheceu Breton em 1920 e se casaram em 1921. Simone manteve uma correspondência regular com sua prima Denise Lévy e com Breton, fornecendo informações sobre encontros, leituras e atividades dos dadaístas e surrealistas. Embora sua participação artística no surrealismo tenha se limitado a um texto automático* publicado em *A Revolução Surrealista*, suas cartas são uma fonte valiosa sobre o grupo. Simone expressava suas opiniões, sendo considerada uma "enciclopédia viva". Ela rompeu com os surrealistas após seu divórcio de Breton em 1929. Na década de 1930, engajou-se politicamente, associando-se à extrema esquerda anti-stalinista.

Ao longo do relato, as características de Nadja vão mudando de atrativas para frívolas, aflitivas. E realmente o são dentro da narrativa de Breton. A perturbação de Nadja, retratada pelo autor, começa a nos causar desconforto. Sua ansiedade e confusão constroem um sentimento de agonia crescente no leitor. Realmente sabemos que não é fácil lidar com uma pessoa que tenha condições de saúde mental diferenciadas. Há sempre uma perversidade como se essas pudessem ser diferentes, bastariam se esforçar, e o próprio Breton começa a se perguntar sobre como ele está inserido nessa condição. “É imperdoável que continue a vê-la se não a amo. Ou será que não amo? Sinto, perto dela, que estou mais próximo das coisas que estão perto dela do que dela. No estado em que se encontra, ela vai necessariamente precisar de mim, de um jeito ou de outro, de uma hora para outra” (p.86). Nadja apresenta a Breton essa possibilidade de retratá-lo duas vezes maior, o homem protetor, ele paga suas dívidas, dá até o dobro do que ela pede, na verdade. “Sei que ela, com toda a força do termo, chegou a me tomar por um deus, a crer que eu era o sol” (p.102). Dessa forma, Nadja além de atraente e “surrealista” ainda fazia às vezes de elevar a autoestima de Breton a esse lugar que a mulher dele, que segundo suas palavras era “uma verdadeira enciclopédia”, rica e estudada, não faria. Em uma passagem, o autor comenta sobre Nadja, na casa dele, ter reconhecido uma arte (114), ou seja, eles ficaram íntimos a ponto de levá-la para a casa dele. Em muitos momentos ele comenta sobre o fascínio que Nadja exerce nos homens, e como ela não demonstra surpresa nisso. “Conhece esse poder sobre certos homens, entre outros, os da raça negra, que, onde quer que esteja, sempre são levados a vir a falar com ela” (p.92). Nesse momento, Breton traz à tona esse distanciamento, tanto de Nadja, essa mulher atraente e vulnerável, quanto dos trabalhadores, garçons e negros que ficaram afetados pela presença de Nadja de uma forma diferente da que ele fica.

Nadja compartilha com Breton um desenho feito enquanto aguardava por ele, e ao longo do tempo, apresenta vários outros. Breton, por sua vez, interpreta os desenhos como expressões de grande inabilidade apesar de afirmar que as ideias de Nadja eram geniais. Observa-se que ela retorna diversas vezes ao ato de desenhar, buscando aprimorar suas criações. Breton, no entanto, admite que suas considerações inoportunas levaram Nadja a rasgar um de seus desenhos. Curiosamente, Nadja nos desenhos se retrata frequentemente como Melusina. Figura mítica, amaldiçoada a transformar-se em serpente da cintura para baixo todos os sábados, e que após seu marido quebrar a promessa de não a ver nesse dia, acabou resultando na perpetuação de sua condição para sempre, condenando a viver na forma humana-serpente. Melusina, metade-mulher e metade-serpente, reflete uma dicotomia entre sua natureza encantadora e a

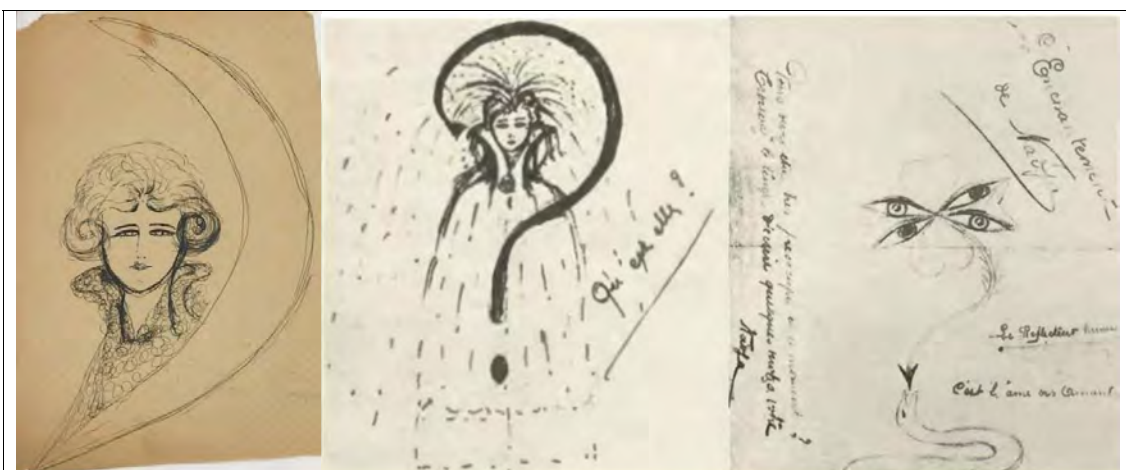
maldição que a atormenta. Da mesma forma, Nadja é apresentada como uma mulher fora das normas da sociedade da época, mas sua história é permeada por elementos de instabilidade e tragédia, especialmente à medida que sua relação com Breton se desdobra. Ambas as figuras femininas, de maneiras distintas, personificam a tensão entre o encanto e a adversidade, entre a atração magnética e a condição limitadora. A metáfora de Nadja como uma espécie de Melusina contemporânea pode sugerir que, por trás da fascinação inicial, há camadas de complexidade e desafios que definem a experiência feminina na narrativa surrealista de Breton.

Inclusive, é intrigante notar que Breton, inicialmente atraído pela não convencionalidade de Nadja, impõe padrões cultos ao seu desenho. Surge, então, a indagação sobre como ele desejava conciliar a singularidade de Nadja com normas estabelecidas? O desenho vai além da mera reprodução da realidade; é, acima de tudo, o olhar do desenhista sobre um objeto, não se resume a imitar, mas a interpretar, transformar e revelar perspectiva. (Peixoto, 2013, p.15). Breton, familiarizado com esse campo, era um defensor da ideia de que a arte nos conecta com as emoções, experiências e reflexões que moldam a essência do ser humano. Então como não reconheceu que o desenho é muito mais do que um meio de representação visual? Que o mesmo personifica um impulso, uma vontade. A arte se apoia na capacidade humana de perceber o mundo poeticamente. No dia a dia, o pai do surrealismo não foi capaz de acessar essa habilidade sensível perante a arte de Nadja. É importante ressaltar que, antes de se encontrarem, Nadja nunca havia desenhado. Nesse sentido, enquanto Breton parece restringir suas habilidades, também a inspira, proporcionando-lhe vislumbres de um mundo, contudo, um mundo ao qual ela poderia experimentar fragmentos, mas sem conquistar por completo ou sem se sentir parte dele. Destaco a complexidade psicológica desse cenário, onde a construção da imagem de inabilidade, certamente, estava vinculada aos comentários de Breton, criando uma condução melindrosa desse relacionamento.



Carvão e aquarela em A3. Breton comenta no livro que Nadja tinha uma visão sobre ele com um pássaro de chamas na cabeça e que tentou desenhar essa visão, mas achou que não conseguiu. Na época da leitura do livro, então, fiz uma representação dessa visão. Em uma carta a Breton após o término dos dois Nadja escreve "Peço desculpas por não ter conseguido fazer outros desenhos - não tive mão - é engraçado estar tão nervosa - e não são de imagens que sinto falta - ah não então - nem -nem -nem - terminei [...] perdi, foi planejado não foi?"⁶

Figura 8. Sem título. Adriana Nunes Souza, 2020.



Montagem de desenhos de Leona Delcourt (Nadja) de 1926. Os dois primeiros autoretratos (wikipedia e p. 115 do livro Nadja) e o segundo a flor dos amantes (p.109 do livro Nadja).

Figura 9. Montagem de desenhos de Leona Delcourt. 1926

Até que, depois de um tempo afastados, não menos esperado, informaram a Breton que Nadja estava louca. Imediatamente, Breton se lança numa espécie de defesa, misturada com um toque de autocrítica. O autor reconhece que suas ações podem ter contribuído para o desenvolvimento das ideias delirantes de Nadja, assumindo, uma parcela de responsabilidade. Assim como, faz críticas à arbitrariedade dos sistemas asilares, apontando para a falta de fronteiras nítidas entre sanidade e loucura, e questionando, por exemplo, a privação da liberdade de figuras como Sade, Nietzsche e Baudelaire. Destaca a pobreza de Nadja como um elemento suficiente para condená-la, evidenciando as injustiças sociais que permeiam essas interações.

⁶ carta de 23 de dezembro, citada por Albach, p. 174 e Sebbag, pág. 54. Acesso pelo site https://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9ona_Delcourt dia 14 de fevereiro de 2024

A desconfiança de Breton em relação à psiquiatria se manifesta na sua recusa em investigar o destino de Nadja, revelando, ao mesmo tempo, sua aversão às instituições e uma postura meio Pilatos diante da condição da mulher que talvez tenha amado.

A ARTISTA (E COMO ELAS SE AFIRMAM)

A saga de Nadja, sob a perspectiva de Breton, ilustra as experiências de ser mulher, jovem, surrealista e desafortunada. Agora, vamos adentrar nas nuances de ser uma mulher jovem, surrealista e abastada, através da jornada de Leonora Carrington. *Lá Embaixo* representa não apenas um livro, mas uma jornada para Carrington, permitindo-lhe despir e vestir a máscara da lucidez sem ceder ao conformismo. Carrington escreveu este livro três anos após sua internação em um sanatório, embora tenha sido publicado pela primeira vez em 1943. Além de ser uma libertação pessoal em relação à sua família, o manuscrito também revela como a prisão de Max Ernst, seu grande amor da época, a fez confrontar de perto as injustiças sociais. Leonora começa o livro apresentando a metáfora de que seu estômago era a base da sociedade, portanto, comeu muito pouco durante dias, apesar de beber e trabalhar muito no seu jardim com o intuito de se purificar. Ela recebe um casal de amigos em casa que a convencem a fugir para Espanha. Com escrita de acordo com os cânones surrealistas, Leonora utiliza de metáforas não usuais, alegorias com bichos, uma perturbação por máquinas. Nessa fuga ela se conflui com o carro. O carro enguiça em espelho a ela que também estaria enguiçada entre a França e a Espanha.

Com a morte no entorno deles por toda a estrada, Leonora descreve que seus passos pareciam de um equilibrista na corda bamba e seus “nervos exasperados imitavam o barulho do rio, que fluía incansavelmente sobre algumas pedras: hipnótico, monótono” (p.13). Interessante notar que nos escritos dos homens surrealistas, as mulheres têm relação metafórica com lugares, coisas, natureza. Na escrita de Leonora, ela própria se coloca como fazendo parte, fluindo entre todas as coisas e o todo que a acomete. Leonora tem a intenção de se fundir à montanha, sua mente e seu corpo, e começa a fazer vários experimentos, pulando pedras, ficando deitada na terra. Ela diz que não passou por sua cabeça que essa sua experiência fosse ter algum efeito nos seres humanos que a cercavam, mas que essa situação deflagrou por si uma desconfiança de seu equilíbrio mental. Podemos questionar se fosse um homem artista se as pessoas teriam essa impressão. No geral, pelas histórias de Breton, vemos que ele e seus amigos faziam experimentos diversos e isso os classificava justamente como intelectuais, surrealistas, artistas. As mulheres, ao fazerem experimentos, logo no primeiro impacto eram taxadas de loucas... e num momento posterior, internadas.

O cenário apocalíptico que Leonora descreve da segunda guerra, muitos mortos, perseguições, clima de insegurança, fuga para países nos quais se falavam idiomas que eles não dominavam, acordos, tem uma aura muito surreal e de loucura, nada mais natural que desencadeasse algum desequilíbrio em todos. Mas Leonora era atrevida, então suas teorias delirantes, experimentos, aconteciam na praça, no saguão do hotel, telefonando para pessoas extremamente influentes as quais tinha contato por causa do seu pai. Logo, a performance que se espera de uma mulher burguesa e as atitudes de Leonora ficaram muito discrepantes. Suas atitudes livres e desimpedidas nos lembram um pouco a desinibição de Nadja. Em um momento que nos parece de surto, estava em um café e queria dar todos os seus pertences para as pessoas com o intuito de se ver livre, se libertar de seu sobrenome, de quem era. Se vê sozinha nessa cena com um grupo de homens que a puseram dentro de um carro, levaram-na para uma casa, rasgaram suas roupas e a estupraram um por um. Após luta intensa, conseguiu que parassem, então eles roubaram seus pertences e a deixaram perto de um parque perambulando com as roupas rasgadas. Essa é outra grande diferença entre ser livre das convenções para os homens e para as mulheres. As mulheres são atacadas.

Suas atitudes fora da convenção começam a chamar muita atenção e o cônsul liga para seu pai, segundo a autora, a partir daí sua liberdade acaba. Ela é trancada num quarto do Hotel Ritz quando um médico tenta trata-la. Leonora fica nua, costura vestes de toalhas, tentava seduzir os médicos. A sedução entra na descrição de Leonora como sua arma. Parece que o dinheiro é de seu pai, mas sua mente e corpo são dela, dessa forma, usar seu corpo é uma estratégia a qual usa—ou tenta usar— diversas vezes. Dito isso, é claro que a levaram para um sanatório de freiras. Mas a estrutura do lugar não era suficiente para prender Leonora. Segundo a própria “chaves e janelas não eram obstáculos para mim” (p.21). Foi então que ela foi levada ao sanatório de Santander com anestesia geral. Carrington afirma “fui entregue como um cadáver ao Dr. Morales, em Santander” (p.21). Para ela, apesar da guerra, do estupro, das confusões, em Madrid não havia conhecido o sofrimento em essência, “perambulava pelo desconhecido com o abandono e a coragem da ignorância” (p.22). Quando acordou em um quarto em Santander foi doloroso, visto que imaginou que tinha sofrido um acidente de automóvel, afinal o quarto era igual de hospital, com uma enfermeira a observando e mãos e pés amarrados. Ou talvez estaria em um campo de concentração? Ela não sabia.

Depois ficou sabendo que chegou no hospital lutando como uma tigresa e que depois de arrancar um médico, a prenderam. Leonora nunca conseguiu descobrir por quanto tempo ficou inconsciente, se dias ou semanas. Sua cuidadora suplicava que Leonora fosse “boazinha”, “se

sentasse na cadeira como uma boa menina”, coisas que Leonora fundida a todos os animais não pretendia fazer. Muitas vezes lutou como leoa, fazendo menção ao sangue que arrancava das pessoas e quantos eram necessários para segurá-la. Mas em outra passagem, quando acredita que tem chance de escapar, diz que não iria fazer uso da violência contra outra mulher (a enfermeira) só para tentar se salvar. Várias vezes ela era amarrada, até que em uma luta com um médico foi amarrada nua por vários dias ficando deitada em suor, urina e fezes e sendo torturada pelos mosquitos. Dentre três enfermeiros que a vigiavam um, José, por vezes a limpava e colocava o cigarro em sua boca para que pudesse tragar. Ficou muito grata a esse cuidado.

Em muitas passagens Leonora diz querer se livrar de seu pai. Além de algo pessoal em relação a história deles. Com certeza nisso há uma referência a psicanálise que era tão cara aos surrealistas. Um ponto de retorno em sua retórica. E mesmo presa nesses sanatórios, a autora se sentia em perfeita comunhão com o todo. Tanto que declara:

“eu cultuava a mim mesma nesses momentos. Cultuava a mim mesma porque me via completa — eu era tudo, tudo estava dentro de mim; exultei ao ver meus olhos se tornarem milagrosamente sistemas solares, iluminados pela própria luz; meus movimentos, uma dança vasta e livre, na qual tudo era idealmente refletido em cada gesto, uma dança límpida e fiel; meus intestinos, que vibravam de acordo com a dolorosa digestão e Madri, satisfaziam-me com a mesma intensidade” (p. 23).

Leonora afirma que teve muita dificuldade para obter lápis, papel e permissão para ficar com as mãos livres (p.34). Nos parece que o tratamento que lhe era concedido era apenas medicação e imobilização nos momentos de surto. Um dos tratamentos eram as injeções de Cardiazol, que provocava convulsões e acreditava-se ser extremamente eficiente contra psicoses apesar de provocar sensações terríficas durante e depois do tratamento. Após algumas sessões de intensas medicações, finalmente Leonora se sente e se declara derrotada. Sem esperança, sem liberdade, pronta para se tornar escrava, satisfazer desejos: “podiam fazer o que quisessem comigo, estava obediente como um boi” ... “comi com docilidade, desisti de resistir” (p.44). Ficando mais amena, Leonora era levada para visitar “lá embaixo” onde os pacientes ficavam soltos, tinha jardim, e Don Luis, médico e filho do dono do sanatório, ia conversar com ela. Em uma dessas conversas, Leonora pergunta a ele se quer ir para China com ela. Ele responde que quer, mas que ela não pode contar isso a ninguém, que ela fala demais. Nesse ponto, Leonora começa a perceber que precisa ser mais fechada, se controlar, se inibir.

Don Luis começou a visita-la no seu quarto todas as noites, o que segundo a autora, começou a fazê-la desejá-lo. Em um episódio, ao retornar para seu quarto ela o encontra lá. Sentou ao lado dele e ele acariciou seu rosto e colocou os dedos em sua boca, o que a deu prazer e a fez desejá-lo terrivelmente e escrever para ele todos os dias. Don Luis indica que Leonora leia e ela fica fascinada ao chegar na biblioteca. Contudo, todos os livros que ela escolhe não estão na lista de leituras possíveis a ela que sua enfermeira recebeu de Don Luis. O que deixa Leonora muito irritada e ela vai confrontá-lo. Exaspera que ele não seria dono dos pensamentos dela. Ele, por sua vez, fica irritado e diz que manda no sanatório e lhe aplica a terceira injeção de Cardiazol que a deixa cataléptica. Etchevarria, um outro paciente, lhe enviou um livro. Quando Leonora encontrou com ele, informou-a que ela não ficaria naquele lugar por muito tempo e desmistificou as teorias de Leonora. Cardiazol era uma injeção e não um indutor de hipnose, Don Luís um canalha e não um feiticeiro e assim por diante. Depois de longas conversas com ele sobre desejo, Etchevarria a aconselhou a fazer sexo com José e esquecer Don Luis. A autora nos diz que José gostou muito dela, a paparicava com cigarros e chorou quando foi embora.

Após um tempo Leonora recebeu a visita de Nanny que cuidou de Leonora desde sua infância até os 20 anos. Sendo a primeira visita de Leonora, demonstra a existência de laços servisais se confundindo aos do âmbito familiar, refletindo dinâmicas de poder e dependência de sua família. Ela foi enviada pelos pais de Leonora e fez uma viagem terrível de 15 dias em um navio de guerra ressaltando a extensão do sacrifício e do esforço envolvidos nessa relação de cuidado. O uso da expressão "navio de guerra" sugere não apenas uma jornada física, mas também um contexto desafiador e hostil, cabine pequena, Nanny sem falar nada de espanhol, muitos elementos possivelmente simbolizando as adversidades que permeiam as relações familiares de Leonora. A ambiguidade em torno do nome "Nanny" destaca a incerteza sobre sua identidade, indicando a possibilidade de que seu nome não seja esse. Essa indeterminação pode ser interpretada como uma reflexão sobre como, por vezes, a identidade daqueles que desempenham papéis significativos de cuidado pode permanecer envolta em mistério. Além de tudo, segundo Leonora houve uma espécie de ciúmes entre a enfermeira que a cuidava e essa babá que sempre a cuidou, esse comentário de Leonora sobre uma possível rivalidade entre a enfermeira atual e Nanny mostra uma dinâmica dos relacionamentos travados dentro e fora do contexto do sanatório. Nanny, apesar do medo que tinha dos outros pacientes, ficou morando com Leonora nesse lugar e sua permanência ali destacava seu papel contínuo como uma influência familiar significativa. Nesse sentido, Nanny representa não apenas uma cuidadora,

mas também uma extensão da força e presença da família de Leonora, conectando o passado e o presente.

Leonora consegue sair do sanatório porque tinha um primo médico em um hospital de Santander que vai visitá-la e promete tirá-la de lá. Enviaram-na com sua enfermeira a Madrid, ficaram em um hotel luxuoso e o diretor de uma empresa grande a levava algumas vezes para almoçar ou jantar. Em uma dessas noites, em um restaurante muito caro ele diz que sua família quer enviá-la a um sanatório adorável na África do Sul onde ela seria muito feliz. Carrington rebate que não tem certeza disso. Então ele oferece dar um apartamento, tocando em suas coxas e dizendo que se ficar, ele poderia visitá-la muitas vezes. Leonora se vê diante da decisão de ser despachada para a África ou ir para cama com um homem que ela definia como “assustador”. Então, Leonora diz não ao homem e é enviada para Portugal para depois ser levada para África, porém consegue fugir em Lisboa para a embaixada mexicana. Onde encontra seu amigo Renato que propõe que eles se casem para que ela possa escapar do destino que sua família vinha desenhando a ela. Foram para Nova York antes de ir ao México, Max Ernest apareceu com Peggy Guggenheim e ficaram andando juntos, os quatro. Segundo Leonora era tudo muito estranho e ela achava errado Max ficar com Peggy visto que não a amava. Mas ela, afastada de Max e com Renato voltara a pintar imediatamente. Sua mãe a visitou no México quando seu primeiro filho nasceu e ela nunca mais viu seu pai.

Vemos na representação da loucura de Nadja, através dos olhos de Breton, e de Leonora, através de si, essa aproximação ao desejo de desinibição e liberdade, além de contextos de vulnerabilidades intensas. Encontros casuais, divagações filosóficas, desconexão com a visão cotidiana convencional, a loucura dessas duas mulheres é uma forma de libertação dos limites da sociedade burguesa e uma busca pela verdade. A loucura nessas narrativas se liga um pouco a uma representação simbólica do feminino, explorando a ideia de que as mulheres estão mais abertas à liberdade surrealista e ao inconsciente, justamente por precisarem com mais intensidade buscar elementos de fuga e transformação. A narrativa de Nadja se desdobra em um tom de tragédia à medida que a condição mental dela se deteriora. Breton a descreve como uma "loucura alegre" (p.128), uma expressão que parece romantizar ou trivializar sua instabilidade emocional. A figura de Nadja pintada por Breton varia de musa surrealista e figura trágica destinada a um desfecho melancólico. Breton a coloca em um palco, explorando sua condição mental de maneira quase voyeurística. A dualidade entre encanto e adversidade, atração magnética e condição limitadora, sugere uma tensão inerente à sua visão surrealista sobre a

feminilidade. Essa dinâmica reflete limitações de estereótipos no qual as mulheres muitas vezes eram vistas como fontes de inspiração, mas raramente como colaboradoras intelectuais plenas.

Nadja e Leonora Carrington, ambas internadas devido à loucura, entretanto com disparidades significativas em termos de status socioeconômico. Seria o final de Nadja diferente se ela tivesse a influência econômica de Leonora? Breton mesmo reflete sobre essa condição de fragilidade de sua ex-musa e nos dá a entender que o único caminho de Nadja é morrer no sanatório. Em uma realidade marcada pela pobreza, a condição econômica de Nadja pode ter contribuído para sua vulnerabilidade social e, conseqüentemente, desencadeado traumas e conflitos ao mesmo tempo que aumentavam a dificuldade em acessar tratamento adequado. Por outro lado, Leonora Carrington, com sua história de internação sugere que, apesar dos recursos financeiros disponíveis, o tratamento mental não foi menos desafiador, mesmo que sua condição financeira a tenha permitido contatos os quais mudaram o fim de ser trancafiada sem previsão de alta em um sanatório na África do Sul. Logo, o aspecto econômico influencia a qualidade da assistência recebida, mas também destaca que o dinheiro não é garantia de uma jornada mais fácil ou livre de estigma em relação à saúde mental e às dificuldades de ser mulher.

O mais recente projeto de Mary M. Talbot e Bryan Talbot é uma biografia em formato de história em quadrinhos de Leonora Carrington. Há um destaque dado ao relacionamento com Max Ernst, especialmente no episódio crucial que desencadeou esse surto psicótico de Leonora: a prisão de Ernst pela polícia francesa, seguida pelo envio dele pelas autoridades nazistas para um campo de concentração durante a Segunda Guerra Mundial.



Montagem de prints que tirei de um evento organizado pela *International Society of Surrealism* em que os autores apresentaram seu livro, em 14/01/2024. Nessa montagem mostra-se um pouco como os autores apresentam seu relacionamento com Max Ernst. Um início efusivo.

Figura 10. Montagem de prints que tirei de um evento organizado pela *International Society of Surrealism*. Bryan Talbot. 2023.



Montagem de prints que tirei do evento organizado pela *International Society of Surrealism* em que os autores apresentaram seu livro, em 14/01/2024. Na primeira figura, mostra-se a representação da internação de Leonora com as cores vermelhas, muitos elementos concomitantes, a própria artista tanto presa quanto flutuando sobre seus delírios. Já na segunda, no final do livro, Leonora aparece como uma figura segura de si com suas armas, traumas e talentos a postos.

Figura 11 Montagem de prints que tirei de um evento organizado pela *International Society of Surrealism*. Bryan Talbot. 2023.

Nesse livro, uma das páginas dá a entender que foi Max Ernst que incentivou Leonora a escrever, quando ela disse que não sabia como pintar o cheiro das hienas e ele diz “então escreve” e também mostra vários aspectos do relacionamento em que eles se inspiravam mutuamente. Mas o importante a apontar é que vemos um resgate dessas figuras históricas surrealistas: as mulheres. Não só como musas, mas sendo protagonistas de exposições, biografias, comic books (inclusive gerando dinheiro, às vezes, apenas para homens). No livro *The militant muse: Love, war and the women of surrealism* (2017) Whitney Chadwick oferece uma visão dos primeiros dias de convívio de Leonora com o grupo surrealista, quando ela tinha apenas dezenove anos. O momento foi a abertura de uma grande exposição em Londres, a primeira de Max Ernst. O pintor, então com quarenta e seis anos, cabelos brancos e olhos azuis intensos, já possuía uma reputação internacional nos círculos dadaístas e surrealistas, sendo conhecido por sua fascinação pela juventude. Havia uma certa ironia em relação ao seu casamento atual, que envolveu a perseguição a uma estudante menor de idade, alimentando-se

de uma cultura que, de certa forma, encorajava tais atitudes. Assim, seus anfitriões e Roland Penrose, organizador da exposição em Londres, convidaram Leonora para o coquetel de abertura, sabendo que os dois teriam afinidade. No livro, a autora reúne relatos nos quais vemos que Leonora personificava tudo o que os surrealistas masculinos valorizavam em suas companheiras: juventude, beleza e ousadia. Leonora possuía uma imaginação rica em humor negro, sintonizada com magia e ritual e traços de um temperamento rebelde que não foram contidos pelas escolas convencionais que frequentou. Quando Max e Leonora partiram de Londres, alguns dias depois, já se comportavam como um casal. Primeiro, dirigiram-se à Cornualha para ficar com Roland Penrose e Lee Miller. A emoção inicial de viver em Paris com uma amante encantadora e infinitamente criativa logo deu lugar a uma realidade perturbadora. A esposa enfurecida de Max, a mesma que ele havia perseguido, seguia os novos amantes pelas ruas e cafés, proferindo insultos, atirando xícaras de café em Max e Leonora e, segundo a pesquisadora, até mesmo chegou a apagar um cigarro aceso na mão de Leonora. Contudo, nada que fosse tão discrepante ao círculo. Max foi inserindo Leonora no meio, apresentou Leonora a sua amiga (e também ex-amante), a pintora Leonor Fini. Nascida na Argentina e criada em Trieste, Leonor cresceu em uma família culta, mas foi em grande parte autodidata como artista. Ela conheceu os surrealistas em Paris em 1935 e rapidamente se estabeleceu como uma personalidade forte e uma mulher independente. Apesar de manter amizades estreitas com surrealistas como Max, Meret Oppenheim e Hans Bellmer, e participar de várias exposições do grupo, recusou firmemente oficializar sua adesão ao grupo, pois não queria submeter-se à autoridade de André Breton como líder indicando que ele era homofóbico e autocrático. Leonor era mais velha do que a maioria das outras mulheres do círculo surrealista, e a sua autoconfiança e compromisso com a autonomia feminina tiveram um efeito profundo em artistas mais jovens, como Jacqueline Lamba Breton, Dora Maar, Meret Oppenheim e Leonora Carrington. Não que essa autoconfiança fosse sem contradições, pois Leonor, segundo Whitney Chadwick (2017), dizia que tinha dez anos a menos, fez várias cirurgias estéticas, e se apoiava em uma autoimagem no qual sua sexualidade e poder de sedução estavam ligados a um ideal de mocidade e frescor, construindo em cima dessa característica, sua identidade.

Max conseguiu se separar, e ele e Leonora decidiram se casar e fixar residência numa aldeia tradicional na França, em uma antiga quinta do século XVIII. A aquisição da casa foi possível graças ao dinheiro fornecido pela mãe de Leonora. Eles iniciaram os trabalhos de restauração na primavera de 1938 e já estavam morando lá no verão. Os dias eram preenchidos com os cuidados aos animais e o cultivo das uvas no pequeno vinhedo que descia a colina ao

lado da casa. Enquanto Leonora passava muitas horas desenhando e escrevendo diariamente, Max dedicava-se à pintura e à instalação de baixos-relevos de concreto de animais fantásticos na fachada externa e no jardim. Logo, Leonora montou uma horta, organizou uma cozinha para criar novos pratos deliciosos e contribuiu com painéis pintados para a decoração interior da casa. Uma mulher e um homem apaixonados, animados em constituir um lar. Esse período foi marcado por notável energia criativa e troca de ideias entre os dois artistas. Quando Leonor e seus companheiros (na época ela vivia com dois homens) decidiram mudar-se para a Espanha – ainda oficialmente neutra –, Max convidou-os a passar uma temporada com ele e Leonora em Saint-Martin. Leonor deixou para trás os seus gatos, muitos dos seus quadros e até a própria mãe, que se recusou a viajar e partiu para o Sul da França. A mudança para o interior não só distanciou Leonora da ex-esposa de Max, como também marcou o afastamento de Max dos surrealistas, incluindo o poeta Tristan Tzara. Quando Tzara anunciou subitamente a sua intenção de visitar Saint-Martin-d'Ardèche, Leonor, morando com Max e Leonora, ficou indignada, pois não concordava com as posições políticas de Tzara. Max, conciliador, resolveu acolher o convidado indesejado, apesar de também não gostar das suas opiniões políticas. A autora não nos explicita quais seriam essas diferenças políticas, mas informa que Leonora ficou no meio.

Leonor, enojada com o que considerava a “hipocrisia” dos seus amigos, respondeu com raiva e atacou um retrato inacabado de Leonora com uma espátula. O rosto de Leonora subitamente deu lugar a um mar de tinta emaranhada. Leonor e os seus companheiros empilharam as bagagens e foram embora. As duas trocaram cartas expressando suas raivas e dores e ficaram em silêncio por um tempo até que a artista Meret Oppenheim interveio e convenceu Leonor de que ela tinha se comportado mal. Uma carta conciliatória de Leonor foi respondida então com a notícia chocante da detenção e prisão de Max como estrangeiro inimigo pouco depois da declaração de guerra em 1 de setembro de 1939. Leonora desabafa que a reconciliação com a amiga foi a primeira coisa boa que aconteceu com ela durante muito tempo. Se assumiu carente, torturada e meio louca. Max estava em um campo de concentração, ela não tinha permissão para vê-lo, não tinha nenhuma rede de apoio. Leonora e Leonor tinham conversas nas quais tentavam se encorajar intelectualmente, mas Leonora acabou por desenvolver várias obsessões, como desenhar cavalos e não conseguir comer. Leonora sentia que estava apodrecendo e escreve para a amiga que se as coisas continuassem assim, ela acabaria em um hospício. As coisas continuaram assim.

Whitney Chadwick (2017) coloca que é interessante notar como, para muitas mulheres surrealistas, diante do medo, da guerra e da perda, a estabilidade do casamento e da família superou a crença do surrealista (masculino) no amor louco. Pois, Leonora chega a reencontrar Max poucos anos depois, antes de fugir para o México, mas ela e ele estão casados com outras pessoas sem a paixão ou o amor que tanto perseguiam. Inclusive, assim ficaram por longo tempo, envoltos em convencionalidades. Leonora se muda para a Cidade do México, onde forma uma amizade profunda com Remedios Varo que alimentou a pintura e a escrita de ambas até a morte prematura de Remedios em 1963. Elas se encontravam quase diariamente; compartilhavam sonhos, falavam de filosofia e mundos místicos. Após mais de uma década sem se verem, Leonora Carrington reencontra Leonor em 1950 e expressa em uma carta posterior que encontrou várias pessoas do passado em Paris, fato que ela estava odiando. Porque as pessoas morriam. Mas, Leonor não. Leonor seria eterna e termina: “Amo-te com ternura, sempre.” Acompanhamos no livro que, para Leonora Carrington e muitas de suas irmãs surrealistas, o surrealismo proporcionou um meio intelectual, político e artístico para desenvolverem-se como artistas e escritoras. Embora algumas dessas mulheres tenham desempenhado o papel de musas na vida dos artistas masculinos, a vida como musa não superava a vida como artista. Quando questionada em 1983 sobre a visão dos surrealistas masculinos das mulheres como musas, Leonora ofereceu uma resposta irritada, ainda que retrospectiva: "Achei que era besteira... Não tive tempo de ser musa de ninguém... Estava ocupada demais rebelando-me contra minha família e aprendendo a ser uma artista." Dessa forma, para a autora, Whitney Chadwick (2017), é como artistas e amigas que devemos lembrar das mulheres do surrealismo.

PORQUE SIM! NUNCA PERGUNTEI SE PODIA.

Muitas mulheres que conviveram com a vanguarda surrealista francesa eram artistas multifacetadas (poetisas, cenógrafas, pintoras, fotógrafas), porém ocupam lugar na literatura sobre o movimento como “musas”, além de algumas terem sido internadas como loucas ou desqualificadas socialmente e profissionalmente, caso de Leonora Carrington e Nadja. Quando Breton, no livro Nadja, expõe, com piedade e superioridade, que, apesar da mente inquieta, a personagem não tinha habilidades de desenho ou escrita, podemos questionar como ela poderia ter essa habilidade? Pois as mulheres sempre foram ensinadas ao silêncio, as mulheres “são feitas para esconder sua vida” (Perrot, 1998, p. 9). Algumas mulheres que conviviam com a vanguarda eram burguesas e tinham tido educação e até especialização em arte. Contudo,

mesmo para elas, os ideais surrealistas de descolamento das normas tinham outro peso. Até porque, a educação em arte para mulheres por muito tempo serviu para que elas tivessem assuntos “não políticos” e que pudessem produzir para a casa (artesanato, decoração, costura), mas não para se produzir socialmente, não como profissão. Ao examinar a presença das mulheres no movimento surrealista, emerge uma hostilidade implícita. A imagem da mulher como receptora mecânica, condutora de ideias masculinas relegou-as a papéis secundários, subordinados aos homens. Utilizadas como extensões dos desejos masculinos. O movimento surrealista reflete uma busca pela liberdade criativa e uma rejeição das estruturas tradicionais. No entanto, essa exploração também carrega consigo implicações sobre como o surrealismo aborda a dualidade de gênero, destacando as tensões entre a emancipação feminina e as persistências de estereótipos tradicionais. A ausência de destaque para as artistas nas narrativas históricas do surrealismo reflete não apenas uma injustiça histórica, mas também demonstra a necessidade de reexaminar e recontar a história do movimento. O machismo no surrealismo não é apenas um reflexo da sociedade da época, mas uma dimensão intrínseca que perpetuou desigualdades de gênero nas artes e que precisa de revisão, pois a invisibilidade histórica dessas artistas, evidencia a tendência de minimizar as contribuições femininas. No site <https://casaleonoracarrington.uam.mx/> da Casa de Leonora Carrington no México há uma parte intitulada “mulheres e o surrealismo” em que se dá espaço para contar a história de diversas artistas, abaixo segue algumas delas e outras tantas, com características dos marcadores de gênero que lhes contornavam.

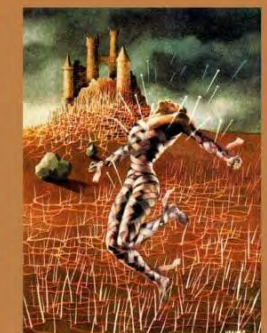
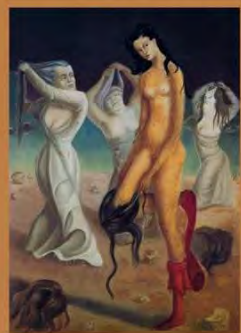


La Grand Conscience, fiche de
 renseignements (1931-1933)

Aquele realmente consciente de sua eminente dignidade é capaz de apreendê-la, não diretamente, pois seu universo secreto é tão impenetrável quanto o universo da própria força vital, mas indiretamente, em suas diversas manifestações por meio humano.



je ne vois pas la
 cachée dans la forêt



Montagem com a imagem central "The Hidden Woman" de Rene Magritte, uma colagem de um de seus quadros para a publicação *Inquiry into Love* no 12º número de *La Revolution Surréaliste* (informações: *Musée Magritte* visitado em janeiro de 2024). Ao redor da imagem, retratos de dezesseis surrealistas com os olhos fechados: Alexandre, Aragon, Breton, Bunuel, Caupenne, Dalí, Eluard, Ernst, Fourier, Goemans, Magritte, Nougé, Sadoul, Tanguy, Thirion, Valentin. Embora não saibamos se Magritte pretendia criticar seus colegas, a imagem sugere uma figura feminina coletiva, sem rosto ou formas definidas além de estar nua. A frase "Não conseguem ver a mulher escondida na floresta" evoca a vulnerabilidade desse corpo nu em contraste com o fundo preto, representando a obviedade em paradoxo a uma ignorância obscura. A incapacidade desses homens em ver a mulher pode sugerir o declínio da complexidade amorosa, tema daquela edição da revista. Em minha montagem, privilegiei colocar no centro e maior a arte de Magritte que, mesmo sendo possivelmente crítica a visão

masculina sobre o feminino, teria mais peso histórico no mundo artístico em contraponto a tantas outras peças de mulheres sobre o mesmo tema que seriam relegadas a artes temáticas. As obras no entorno dessas, de cima para a direita estão Os Anos que Lhe Restam de Dora Maar/ um trecho do Le Grand Camouflage, Écrits de dissidence de Suzanne Césaire/ Carnaval de Huejotzingo de Kate Horna/ I Saw Three Cities de Kay Sage/ Maternidade de Dorothea Tanning/ Le Déjeuner en Fourrure de Méret Oppenheim/ Reumathic Pain de Remedios Varo/ O Suicídio de Dorothy Hale de Frida Kahlo/ La Verbena de Maruja Mallo/ L'Entracte de l'Apothéose de Leonor Fini/ Judith de Marcel Moore/ A Girl Head Behind Spider Web de Toyen.

Figura 12. - Sem título. Inúmeros autores.

Remédios Varo, ao separar-se do marido, encontrou em Paris um refúgio surrealista, onde sua presença nas situações, embora casada com o poeta Benjamin Peret, muitas vezes ficava à sombra das figuras masculinas proeminentes. Frida Kahlo, apesar de seu olhar penetrante sobre a dualidade e a dor refletida em seus autorretratos, enfrentou uma batalha pós-morte por reconhecimento, destacando a subvalorização das artistas mulheres no movimento. Leonora foi internada em seu exílio da guerra por ordens de sua família que nem ao menos foi vê-la, Lee Miller ficou conhecida como a modelo de Man Ray sendo que muitas fotografias atribuídas a ele depois foram reconhecidas como suas produções, inclusive a técnica de solarização que foi redescoberta pelo casal em conjunto, mas erroneamente nomeada por muito tempo como feito apenas de Ray. Lee foi fotógrafa da segunda guerra mundial tendo seus arquivos esquecidos por muito tempo até que seu filho resolvesse montar um museu para divulgar o trabalho de sua falecida mãe. Suas fotos de guerra demonstram o bizarro de forma bela, nada mais surrealista. E no dia em que Hitler se suicidou, Lee Miller fez uma performance e foi até a casa particular do ditador em Munique e entrou nua na banheira de Hitler. Era o banho da libertação. Libertação que até hoje é apagada. Em 2023, foi lançado o filme Lee, no Festival Internacional de Cinema de Toronto. Coproduzido e protagonizado por Kate Winslet e dirigido por Ellen Kuras. As duas demoraram mais de 8 anos para conseguir realizar o projeto de contar essa história no cinema.

Maruja Mallo ajudou a fundar junto de nomes como Dalí e Buñuel a vanguarda surrealista espanhola na década de 20, mas, após seu exílio na Argentina começou a ser boicotada por seus compadres e seu nome na Europa ficou resumido a que? A musa! Ou melhor, musa rebelde que figurava nas colunas sociais como tendo namorado artistas. Sua originalidade é notável, as cenas de seus quadros imersivas e kafkianas. Leonor Fini é outra dessas artistas que produziu cenários de teatro, vidros de perfume, quadros, ilustrações de livros, coreografou balés, além de ter sido uma grande personalidade de seu tempo e amiga de Paul Eluard, Salvador Dalí, Man Ray, Georges Bataille, Max Ernst...bom, o único surrealista condecorado que ela não tinha relacionamento estreito foi o Breton. Mas seu trabalho extenso se focou na produção de figurinos, lugar reconhecidamente “mais feminino” das artes. Após a década de 70 seus

trabalhos começaram a ser reunidos e ela foi galgando maior reconhecimento. Leonor Fini, além de suas pinturas que desafiavam convenções sociais, teve sucesso nas suas outras produções como a cenografia teatral, bem como a concepção de objetos, como lentes, papel decorativo e o famoso frasco de perfume Schocking para Elsa Schiaparelli. Além disso, dedicou-se a ilustrações para obras de escritores notáveis, incluindo o Marquês de Sade, Georges Bataille, Jean Cocteau e Jean Genet. Embora Dalí tenha reconhecido que “ela era melhor do que a maioria” seu reconhecimento só veio tardiamente, revelando a resistência masculina em conceder dimensão adequada ao trabalho feminino. Suas ilustrações do livro História d'O, de Anne Cécile Desclos, abalaram as estruturas sociais. Afinal era uma mulher escrevendo sobre pulsão sexual, práticas masoquistas e outra ilustrando esse relato. De forma que elas produziram um grande feito surrealista ao inverter papéis e desmistificar o lugar da feminilidade nos anos 50. Anne que escrevia sob o pseudônimo de Pauline só revelou sua identidade em uma entrevista em 1994 para provar que mulheres podiam escrever romances eróticos.

Meret Oppenheim talvez, junto de Leonora, foi a que obteve mais consideração entre seus pares na época. Meret participou ativamente no movimento surrealista, fazendo amizade com Alberto Giacometti, Pablo Picasso e Man Ray, mas já nessa época tinha conflito com seus pares masculinos por reconhecimento. Além de desafiar a razão e buscar o inconsciente (seu pai era psicanalista e ela era grande estudiosa de Freud também) propunha, através de objetos domésticos, repensar o lugar da mulher na sociedade. Em sua primeira exposição individual, há relatos que pensavam ser o "Mr. Oppenheim", dado o costume de que o surrealismo era realizado por artistas homens. Em uma entrevista já nos anos 70, Meret afirmou que nenhuma mulher de verdade pode ser musa, pois a musa seria uma figura simbólica que representa o feminino espiritual de filósofos, pintores, artistas, mulheres são apenas o meio como esses homens podem espelhar esse ideal de suas mentes criativas, não lhes cabendo essa categorização. Ciente das imposições de gênero, escandalizou a sociedade ao questionar os papéis femininos por meio de esculturas. No entanto, André Breton, ao alterar o título de uma de suas obras mais famosas sem seu consentimento, reflete uma resistência à autenticidade feminina dentro do surrealismo.

Dorothea Tanning, ao ser apresentada por Max Ernst em uma exposição histórica, rompeu com a tradicionalidade, abraçando simbolismos surrealistas em suas pinturas, destacando o renascimento e o poder feminino. Em sua morte, em 2012, a manchete da revista Veja foi a seguinte: “Falece aos 101 anos a companheira de Max Ernst”, sem nem mesmo

menção a seu nome. Em uma postagem datada de 14 de julho de 2022, o Museu Peggy Guggenheim compartilha cinco fatos sobre Dorothea para promover a exposição *Surrealism and Magic: Enchanted Modernity*. É notável que na capa da postagem não só Dorothea é retratada, mas também Max. Intrigante imaginar que, se a situação fosse invertida, com cinco fatos sobre Max, ele estaria representado com Dorothea na capa? Está certo que nossos relacionamentos interpessoais moldam nossas experiências e vivências. Entretanto, uma instituição cultural como o Museu Peggy Guggenheim, não seria possível conceber uma abordagem diferente entre as duas pintoras surrealistas, que não se limitasse aos seus relacionamentos com Max? Entre os fatos compartilhados sobre Dorothea, destaca-se sua vocação precoce para a arte desde os sete anos, bem como seu desejo persistente de se juntar aos surrealistas após uma exposição que ela assistira em 1936, levando-a a viajar por vários países em busca do grupo. Porém o primeiro fato apresentado seriam dois recortes da artista: sua notável longevidade, assim como seu relacionamento de longa data com Max Ernst. Essa ênfase parece envolta em mau gosto, sugerindo que o valor de Dorothea pode ser mostrado por sua associação longa com um homem. Além de negligenciar o fato de que outros relacionamentos de Max, como com Leonora, poderiam ter seguido diferentes rumos se não fosse por circunstâncias externas, como a prisão dele durante a guerra, ou mesmo que a própria realização de Dorothea como mulher artista não se resume à sua capacidade de manter um casamento com esse homem dominante.



Figura 13. Montagem com imagens da publicação do @guggenheim_venice

Dora Maar, apesar de sua genialidade, foi rotulada como musa de Picasso, evidenciando a tendência de minimizar as contribuições intelectuais das mulheres. O relacionamento com Picasso, que era 26 anos mais velho, durou cerca de 9 anos e quando ele a substituiu por uma amante mais jovem, desencadeou um desequilíbrio emocional em Dora. Após um intervalo passado em um hospital psiquiátrico, ela optou por uma reclusão domiciliar, aproximando-se

da religião católica. Claude Cahun e Marcel Moore, embora reconhecidas por suas atividades antifascistas, foram excluídas do surrealismo devido a sua identidade de gênero fluida, refletindo a rigidez de padrões na época. Performavam o gênero feminino/masculino/andrógino como Toyen (Marie Čermínová). Suas memórias como operárias do movimento surrealistas vêm sendo re-escritas. Toyen, desafiou a dominação masculina ao ocultar sua identidade de gênero. Seus desenhos eróticos destacam não apenas a subversão, mas a criatividade feminina reprimida. Kay Sage, que, inicialmente também foi confundida com um homem, enfatiza a predisposição do movimento surrealista em presumir a masculinidade como norma, ilustrando os desafios enfrentados pelas mulheres que tentavam transcender expectativas de gênero. Suzanne Césaire, poetisa martinicana, esposa de Aimé Césaire, explorou o surrealismo para expressar o anticolonialismo, protagonizando uma amizade com Breton e tendo influência em aproximar Aimé do movimento surrealista, seu reconhecimento só veio posteriormente, ressaltando a falta de atenção às vozes não-europeias do movimento e a falha do seu marido em dar os créditos as suas produções. Kati Horna, Alice Rahon, Gertrude Abercrombie, Rosa Rolanda, são artistas tão vigorosas quanto os cânones do surrealismo, mas é sempre uma luta ter acesso aos seus nomes. Fato que, desde a década de 80, vem melhorando através de um resgate de suas trajetórias e memórias.

É fundamental reconhecer e corrigir essas distorções para garantir uma representação justa e equitativa das contribuições femininas no contexto artístico surrealista. Essas reflexões foram sendo fiadas por muitas mulheres, inclusive à época. Beauvoir em *O segundo sexo* fala sobre a forma como Breton utiliza a figura da mulher no texto *Arcano 17*. A autora, aborda a associação simbólica entre a mulher e elementos da natureza, como o mar perigoso ou a montanha a ser conquistada. Ela destaca que essa relação vai além de uma simples sublimação sexual, sendo uma forma pela qual o homem busca dominar a natureza. A mulher é vista como mediadora entre o homem e o mundo, sendo desejada não apenas pelos órgãos sexuais, mas também por sua encarnação do desabrochar da vida. A autora discute a idealização da beleza feminina, que, em sociedades que veem a mulher como propriedade, envolve a presença inerte e passiva do corpo como objeto a ser possuído. Ela explora como os adornos e rituais de beleza são utilizados para transformar a mulher em um ídolo, uma presença cativa e moldada pela vontade humana. O paradoxo: embora o homem deseje apreender a mulher na natureza, ele a obriga ao artifício, buscando uma transfiguração que a distancie das mudanças naturais. A dualidade entre a busca pela animalidade e a sofisticação artificial na mulher revela complexidades nas percepções culturais da feminilidade. “A mulher é campo e pastagem, mas

é também Babilônia (1949, p. 202). “O ideal feminino só é simétrico em sociedades como as de Esparta, da Itália fascista, da Alemanha nazista que destinavam a mulher ao Estado e não ao indivíduo, que a consideravam exclusivamente como mãe e não atentavam em absoluto para o erotismo” (p. 200).

Beauvoir critica a primeira mentira que constitui o imaginário da figura da mulher, que é a ilusão de uma vida repleta de encantos, enquanto, na realidade, está sempre permeada pelos elementos inevitáveis da velhice e da morte. A autora coloca sobre o utilitarismo da mulher imposto pelo homem, levando a depreciação do corpo feminino enfermo, velho, não erótico (p. 202). Neste sentido, a figura da mulher vai sendo construída como enigma, comparando à Esfinge, em sua condição de beleza ideal, representa a verdade, a eternidade e o absoluto (p. 281). Segundo Beauvoir, para Breton, a mulher só é verdadeiramente alcançada no amor recíproco e carnal (p. 279). Destacando a adoração de Breton pela Mélusine enraizada na Natureza e sua esperança na mulher-criança (p. 297). Conclui que, embora a mulher seja vista como a chave do além, ela é, paradoxalmente, tudo, exceto ela mesma (p. 284). Essa obra *Arcano 17*, foi considerada feminista para a época, e revela uma face feminina exaltada pelo surrealismo, pois a obra coloca a importância de que as mulheres ocupem posições de poder. Ou seja, mesmo que de forma alegórica, Breton propõe nesse texto uma diminuição do papel do homem e apoia a mulher, reconhecendo a necessidade de redistribuir o poder equitativamente. A mulher-criança simbolizaria a ressurreição feminina consciente de sua força, em contraposição ao destino trágico da mulher-monstro, que desafia as normas tradicionais e enfrenta decadência e punição. Mas, na prática, ao jornal *El País* Leonora Carrington disse: “Eram um grupo essencialmente de homens, que tratavam as mulheres como musas. Isso era bastante humilhante. Por isso, não quero que me chamem de musa de nada nem de ninguém. Jamais me considere uma mulher-criança, como André Breton queria ver as mulheres. Nunca quis que me entendessem assim, nem tão pouco ser como os outros. Eu caí no surrealismo porque sim. Nunca perguntei se podia entrar” (Carrington, 1993).

No livro já citado acima, *The militant muse: Love, war and the women of surrealism* (2017), a pesquisadora Whitney Chadwick começa seu relato com a narração da sua entrevista com Roland Penrose, um homem elegante de oitenta anos na época, que havia sido casado com duas artistas, Valentine Boué e Lee Miller. Roland era um generoso patrono dos surrealistas e amigo próximo de figuras como Pablo Picasso, Joan Miró, Max Ernst, Alberto Giacometti e Henry Moore. Sua casa abrigava numerosas obras de arte, mas quando Whitney Chadwick perguntou sobre as fotografias de Lee, ele sugeriu que ela contatasse a Condé Nast, editora da

revista Vogue, onde sua falecida esposa havia trabalhado. Ao expressar seu interesse em escrever sobre as mulheres que contribuíram para o surrealismo, mas muitas vezes foram negligenciadas nas narrativas históricas, Roland balançou a cabeça desaprovando. Disse que Chadwick não deveria escrever um livro sobre mulheres, pois elas não eram artistas, argumentando que as mulheres eram importantes apenas como musas, disse o homem pintor e curador casado com uma poetisa e uma fotógrafa.

Whitney Chadwick (2017) percebeu a incompatibilidade entre os papéis de musa inspiradora e de artista comprometida. Em uma entrevista com a surrealista inglesa Leonora Carrington, lembrou que ela rejeitou a ideia de musa surrealista como "besteira", algo que ela não prestou atenção porque não teve tempo, afinal estava se dedicando em rebelar-se contra sua família e se tornar uma artista. Conforme Whitney Chadwick investigava mais, descobria histórias não contadas de mulheres surrealistas cujas vidas eram marcadas pela guerra e pelo caos, muitas vezes vivendo sem a presença de parceiros masculinos e contando com o apoio de amigas. Isso a levou a refletir sobre o desafio de ser jovem, ambiciosa e mulher nesse movimento dominado por homens célebres, cujas experiências muitas vezes diferiam das suas. As viagens psíquicas de descoberta, importante ferramenta surrealista, logo foram identificadas com o poder do desejo. Assim, a imagem da mulher surrealista desempenharia um papel importante nas imagens dos surrealistas masculinos. O desejo de entrar no mundo encantado que eles acreditavam estar fora da apreensão racional. Para esse fim, cultivaram uma imagem da *femme-enfant** – mulher-criança – como uma criatura encantadora cuja juventude, ingenuidade e pureza eram guias do acesso aos reinos inconscientes que alimentavam o imaginário surrealista. Um ponto muito interessante abordado no livro de Whitney Chadwick é sobre a amizade dessas mulheres. Sabemos bem dos encontros e festividades entre os meninos surreais. Mas o companheirismo feminismo dentro do movimento foi, por muito tempo sublimado.

Quando a Segunda Guerra Mundial eclodiu, trazendo consigo temores de exílio, perda e trauma emocional, muitas mulheres surrealistas enfrentaram a ausência da segurança proporcionada pelo casamento, maternidade e estruturas familiares tradicionais, as quais eram frequentemente desvalorizadas por seus parceiros masculinos e muitas vezes por elas mesmas. Em busca desse apoio desenvolveram novas formas de parceria em amizades com outras mulheres. Whitney Chadwick (2017) coloca como a pesquisa sobre as mulheres surrealistas era desafiadora devido à escassez de fontes. No entanto, um amigo próximo de Leonor Fini, após a morte dela, lhe forneceu um arquivo contendo várias cartas trocadas entre Fini e Leonora

Carrington. Embora a pesquisadora estivesse familiarizada com os eventos, o conteúdo dessas cartas era íntimo e sincero. Escritas, quase diariamente, eram páginas de um diário coletivo urgente. Em meio ao isolamento do amante, da família e da comunidade, Leonora Carrington tinha apenas sua determinação para resistir ao colapso emocional. O mundo descrito nessas cartas não se assemelhava ao glamour dos surrealistas de Paris, mas sim a um universo mental assolado pela angústia, que ecoava e se entrelaçava com a realidade de uma jovem enfrentando a perda e o terror sozinha. Ao transformar sua dor e medo em arte, Carrington emergia como uma guerreira na visão de Chadwick.

A eclosão da Segunda Guerra Mundial em 1939 pegou muitos de surpresa. Os surrealistas (masculinos), em grande parte, haviam participado do conflito anterior. Essa nova guerra representou uma assustadora manifestação da vitória, em suas vidas cotidianas, dos preceitos burgueses que eles sempre foram contra. Os escritos de Valentine na década de 1940 e as fotografias de Lee durante os bombardeios em Londres, para Chadwick, refletem a indignação das mulheres diante da destruição causada pela guerra à cultura e à vida urbana. Elas abraçaram o apelo de André Breton por uma libertação mental através do ativismo político e artístico. Suas lutas em busca de uma expressão artística que abraçasse o poder do desejo feminino como princípio criativo foram influenciadas tanto por suas amigas e amores (com homens e mulheres). Valentine Penrose e Alice Rohan, por exemplo, compartilhavam muitas características, incluindo beleza, inteligência e determinação. A amizade das duas envolveu paixão, atração sexual e intenso diálogo criativo. Segundo a autora, Alice compartilhava a visão dos surrealistas masculinos sobre o papel da mulher como musa; suas fotografias retratavam uma feminilidade destinada a cativar a imaginação surrealista, capturando a poetisa como uma figura enigmática de beleza e charme. Ela produzia esse imaginário e se deixava capturar nessa forma. Enquanto Valentine lutava para conciliar sua vida doméstica e seu trabalho e controlava sua autoimagem nas obras em que era retratada. Embora Valentine ainda fosse vista como a musa ideal aos olhos de muitos, com o tempo passou a enxergar o casamento como uma armadilha que a aprisionava na monotonia. Nas cartas de Valentine, a pesquisadora afirma que, a imagem do casamento evocada é a de uma servidão, onde a feminilidade é vista como uma atribuição incontornável. Bell Hooks, em seu livro *Art on My Mind: Visual Politics* (1995), aborda o processo criativo das mulheres artistas, expondo as barreiras sociais e políticas que dificultam sua plena expressão artística. A autora destaca a necessidade do ócio para a criação, ressaltando que este é um luxo muitas vezes negado às mulheres, cujo trabalho normalmente é subvalorizado e invisibilizado. Bell Hooks denuncia a sobrecarga enfrentada pelas mulheres

artistas, que precisam conciliar o trabalho remunerado, o cuidado familiar e o engajamento político, enquanto lidam com a pressão de não serem percebidas como "demasiado" dedicadas à arte. Além das restrições impostas pelo capitalismo, que limita a liberdade de tempo, a autonomia das mulheres também é questionada quando estas se dedicam muito a uma atividade que não esteja ligada aos preceitos de feminilidade tradicionais. Logo, a autora discorre sobre a cobrança constante imposta às mulheres, que são frequentemente desencorajadas a priorizarem sua arte em detrimento de outras responsabilidades contrastando a uma permissividade concedida aos homens artistas para se dedicarem à sua prática criativa. Em suma, se Bell Hooks está fazendo essa crítica na década de 90, podemos imaginar como esses maridos surrealistas cobravam suas esposas artistas de certos trabalhos domésticos ou dedicação a assuntos familiares. Valentine Penrose fala muito em suas cartas para a amiga sobre sua exaustão dos trabalhos em casa e como se sentia em uma gaiola. Logo, embora propagassem dentro do movimento surrealista seu desejo de desafiar o convencional e buscar a emancipação e ressurreição feminina, na prática, refletiam contradições em cima dos estereótipos de gênero. A dualidade entre o homem e a mulher, o anjo e o monstro — essa narrativa rica em simbolismo — é uma tensão inerente à busca por igualdade e liberdade criativa. No livro *The surrealist look: An erotics of encounter* (1997) de Mary Ann Caws, ela explora a representação da mulher pelos pintores e fotógrafos surrealistas, muitas vezes associada à imagem da "dama embrulhada em um raio brilhante" (p. 54). Discorre como essas mulheres não eram passivas, mas escritoras, pintoras e pensadoras independentes. Para a autora, o desejo das espectadoras feministas do surrealismo é dar às mulheres surrealistas voz, cabeça, olhos e mãos, libertando-as para expressarem-se como desejarem. Caws ressalta a importância de permitir que essas mulheres permaneçam de pé, com independência para escolher seus caminhos, retoma a figura de Nadja, e afirma que Breton, teve dificuldades com o gênero feminino em geral, não só com Nadja, evidenciando um ceticismo em relação à continuidade do sublime no amor. Essas heroínas que, inicialmente fascinam, mas depois decepcionam, ilustrariam como o autor (e os homens) parecem enfrentar dificuldades em amar mulheres (p. 55). Contudo, a autora demonstra que pensar o surrealismo é repensar a si mesmo. Sendo assim, não é por críticas a áreas do surrealismo que ele, enquanto método, perde sua importância. Para a autora, nós, leitores do surrealismo, devemos usar o nosso próprio pensamento, tal como foi determinado por seus fundadores, desafiando a tendência de fugir em direção a explicações mais simples, e ressaltando a importância de aprender a ouvir e ver para compreender a verdadeira essência do surrealismo (p. 57-58).

E nesse ponto vemos essa crítica, resgate, em curso. As autoras surrealistas estão tendo exposições, galerias, novas edições em seus nomes. Os mundos da arte, como analisados por Becker (1982), constituem-se por atividades conjugadas de um grande número de pessoas e a teoria da arte, que fundamenta a criação de reputações, não é atemporal. Embora a teoria afirme que as reputações se baseiam nas obras, na realidade, as reputações dos artistas, das obras, dos gêneros e das disciplinas decorrem da atividade coletiva desses mundos da arte. As principais atividades dos mundos da arte contribuem para formar e influenciar as reputações na medida em que os estetas fornecem a argumentação que permite justificar a existência e a especificidade das obras de arte, e, portanto, os apoios que elas reivindicam. A ausência dessa argumentação não impede a existência da arte e dos artistas, mas os torna mais vulneráveis. Um sistema estético claramente definido é capaz de ser utilizado de várias maneiras em um mundo da arte, conectando as atividades dos participantes à tradição artística e permitindo-lhes reivindicar os recursos e vantagens geralmente disponíveis para aqueles que produzem esse tipo de arte. Nessa busca pelo reconhecimento de movimentos e estilos, os estetas intervêm com argumentos convincentes para os outros participantes do mundo da arte, destacando a importância do trabalho em questão para esse contexto (Becker, 1982, p. 128-130). Por sua vez, o sistema de distribuição, dependendo de obras para distribuir, requer uma revisão dos juízos estéticos na forma de "redescobertas" de obras e artistas anteriormente pouco apreciados.

Uma redescoberta consiste em uma campanha para chamar a atenção de determinados compradores para artistas cujas obras ainda são relativamente abundantes no mercado e, portanto, são vendidas a preços acessíveis. Essa revisão das artistas mulheres, além de envolver uma exaltação de pesquisadoras sobre o lugar das artistas, também está relacionada à monetização de suas obras. Por exemplo, a retomada da figura de Lee Miller foi conduzida por seu filho e herdeiro. Esses mundos da arte constantemente constroem e destroem reputações — das obras, dos artistas, dos movimentos, dos gêneros e das disciplinas (Becker, 1982, p. 288). Bell Hooks (1995) aborda também a mercantilização da diferença, alertando para o perigo de reduzir o valor da arte das mulheres e das pessoas de cor a uma mera tendência de mercado. Ela instiga as mulheres artistas a resistirem à tentação de buscar reconhecimento imediato a qualquer custo, defendendo a importância de preservar a integridade do trabalho artístico em meio a um contexto que frequentemente desvaloriza sua contribuição. A autora convoca as mulheres artistas a criarem espaços de resistência e solidariedade, onde sua arte possa ser avaliada de acordo com critérios que reflitam seu mérito artístico e sua visão feminista. Ela

reafirma a importância de perseguir a liberdade e a realização através da arte, sem jamais renunciar à luta por uma representação justa e igualitária no campo da criação artística.

SURREALISMO HISTÓRICO - O MÉTODO

Depois de tantas pedras lançadas nos lençóis e cama de vidro de Breton, venho afagar seu esforço, corroborando com Augusto dos Anjos que “a mão que afaga é a mesma que apedreja” (DOS ANJOS, 1998). É interessante ver como Breton valorizava sua experiência em contato com as experiências de grupos marginais: mulheres, crianças, loucos. Além de sua arte, efetivamente buscava atos revolucionários no viver. No *Segundo Manifesto do Surrealismo*, Breton escreve: “deve valer a pena tentar todos os meios, a fim de destruir as ideias de família, país, religião” (1930, p. 128). Dessa forma, se na prática escorregou um pouco, é possível passarmos um paninho nessas poças entendendo que combinar Marx e Freud, em 1930, não é tarefa das mais tranquilas. Natalya Lusty (2017), em sua obra *Surrealism, feminism, psychoanalysis*, destaca como André Breton depositou confiança no potencial transformador das forças reprimidas e libidinais, considerando-as espaços de resistência contra as formações culturais dominantes. Isso também se baseia na natureza do contágio psíquico, interpretado como indicador de um imaginário coletivo. Dessa forma, o trabalho surrealista refletia uma reavaliação das dimensões sociais do desejo e seu potencial crítico, explorando formas de ação política não institucionalizadas. Ao privilegiar a experiência como uma forma fundamental de conhecimento, os surrealistas difundiam essa abordagem por meio das realidades vividas por aqueles à margem da vida cultural. Surge, então, a questão: seria possível conhecer Nadja se não fosse pela perspectiva de Breton? Quantos outros estariam produzindo obras e direcionando seu foco para ela? Essa estética de revelar o marginal se entrelaça com uma postura política revolucionária do autor. Dessa forma, é interessante notar o surrealismo tanto como método quanto como movimento político e o Segundo Manifesto que falaremos com mais afinco nos fornece um ótimo panorama disso. No *Segundo Manifesto Surrealista* (1930), Breton elabora que o surrealismo significa entender que as coisas não são. Isso porque, segundo sua visão, as coisas não são entidades isoladas, entrelaçam-se constantemente umas nas outras, delineando nesses encontros os contornos fugazes de sua própria significância. Inspirado pelo paradigma hegeliano, Breton argumenta que os sistemas ideológicos operam com uma vontade própria que reflete sobre si.

O surrealismo, ao criticar conceitos rigidamente opostos, se aproximaria do materialismo histórico, buscando expandir o método dialético e considerando a negação das

teses como uma maneira de flexibilizar o pensamento. O método dialético, para Breton, desvela-se não como uma abstração acadêmica, mas como um exercício prático, uma aplicação na vida cotidiana que abraça a negação da negação da negação. Temas como amor, sonho, loucura, arte e religião seriam tecidos com agulhas revolucionárias, uma recusa ao convencional que encontraria sua gênese na própria artesanaria do pensamento humano. A contradição aparece então como um ingrediente desse pensamento humano através do movimento dialógico entre a suposta soberania do mesmo por sua ilimitada potência e sua suposta limitação pois ele é restrito em suas realizações. Logo, o pensamento oscilaria entre a consciência de sua autonomia e sua interdependência pelas circunstâncias, mesmo que essas circunstâncias não sejam meramente fortuitas. O surrealismo, segundo esse manifesto, é contrário ao idealismo. Se inspira no conselho de Engels de não se ater em um método dialético infantil, mas sim um que permita novas percepções e significados. Defende que é impossível se falar de algo sem colocar ideologia e que, por sua vez, os surrealistas seriam neonaturalistas— ou seja, acreditavam no homem influenciado pelo meio — todavia, ao invés de focar no meio biológico seria o meio social. Em específico, classes sociais.

Um tema crucial para o método surrealista é a linguagem, pois Breton afirma que o problema da ação social é, em última instância, o desafio da expressão humana. O surrealismo investe nesta seara. É o campo de eterno retorno. Para o método, o mecanismo lógico da frase é incapaz de provocar nos seres humanos o abalo emocional que dá valor a vida. A defesa de Breton pela utilização da escrita automática* e pela descrição dos sonhos como métodos reflete uma lógica peculiar que transcende o nível consciente, explorando uma voz única que todos possuímos e que se expressa de maneira singular. Surge a questão: essa voz inconsciente nos repreende? O ato de ouvi-la e ponderar sobre seu conteúdo se apresenta como uma oportunidade de conciliação, uma reconciliação entre aquilo que se tem consciência ser preciso expressar, aquilo do qual ainda não se tem plena ciência e o que já foi manifestado, proporcionando, assim, uma compreensão mais aprofundada da mente humana. A percepção de que todos somos objeto e pesquisadores e que o conhecimento social é uma cocriação lembra o dizer de Roy Wagner (2010) – que todos vivemos em mundos inventados – e nos conecta a essa engenhosidade humana de imaginar. Nós não descobrimos, nós criamos. E se nem tudo é relativo, podemos dizer que tudo é relação. O surrealismo entende que a realidade depende de fantasias para existir. Em seu debate metodológico avança uma epistemologia que supere as realidades (Breton, 1930) produzindo artificialmente este momento em que o ser humano é inspirado por algo mais forte do que ele.

Através de uma fórmula que comunga marxismo e a psicanálise freudiana, os surrealistas convidam para a criação de uma consciência nova que, através da auto-observação, investigue o complexo da inspiração. A inspiração não seria divina, tampouco consciente. A ideia é de que ao deixar de pertencer-se o ser humano pertenceria ao surrealismo. Livros, quadros e filmes surrealistas revolucionariam o modo humano de sentir. Para ele, “nem todo homem, mas em breve todo homem” (sic). Naquele momento, a insalubridade moderna era a régua que regia as vidas, e os vanguardistas queriam ser lembrados como aqueles que desmascararam a ilusão da felicidade do século XIX. A libertação do homem (e da mulher?) se colocava como a condição primordial do espírito. Como alcançá-la? Com a revolução proletária. E o que o surrealismo faz? Persegue a revolução. Portanto, na esfera política, não havia razão para renunciar aos meios de expressão surrealistas, mas sim utilizá-los! Pode-se até enxergar a arte como elitista, claro, mas muitas vezes ela toca o indivíduo sem erudição formal de forma mais profunda do que um discurso revolucionário de estrutura impecável.

Em conjunto, o método dialético, a fórmula marxista e a crítica freudiana formam o tripé conceitual do surrealismo. Essa união é o exercício revolucionário que pode construir/destruir artisticamente o surrealismo. No *Segundo Manifesto*, escrito seis anos após o primeiro, muitas polêmicas foram tratadas de forma pública, inclusive alguns desafetos com o partido comunista. Vou costurar esse novelo com vocês. Um dos casos começa com Michel Marty vociferando que se eles eram marxistas não precisavam ser surrealistas. Breton, na defensiva, falou que ser surrealista era um estilo de vida, coisa que vem antes até da escolha do café da manhã. E solta a pérola de que ter que explicar na casa do partido comunista francês que o movimento surrealista não era anticomunista nem contrarrevolucionário, mesmo não sendo de todo um paradoxo, seria um papelão! E lá vai ele questionar por que não era bem visto no partido comunista, quando outros, que eram os xodós lá dentro, deviam tudo de mais claro do pensamento deles ao surrealismo. Soltando ainda a bomba de que essas pessoas desertoras do movimento surrealista saíram do mesmo sem dizer qual era o problema do surrealismo e continuavam utilizando todo o método de pensamento surrealista, apenas não o estavam nomeando.

Breton veste o distintivo de um detetive amargurado e solta os podres sobre a moralidade revolucionária. Corrupção no partido. Acusou até o Naville de estar bancando as revistas marxistas com o dinheiro dos grandes meios de comunicação. Imagina, um filho de banqueiro bancando jornal marxista? Aí tem coisa! E tem mais, jogou na cara a contradição do partido comunista, que tinha sua sede nas terras dos magnatas. Disse que tudo isso era para

mostrar que essas pessoas foram chutadas do surrealismo, não o contrário. Quem não enxerga isso, segundo ele, estava sendo ludibriado. Para Breton o surrealismo abraça o marxismo de cabo a rabo, sem frescura de linhas, porque, afinal, ser revolucionário é ser surreal. As únicas oposições dele, segundo ele mesmo, seriam contra os mal-intencionados e que isso seria um exercício constante que o fazia repensar a própria base do movimento.

Com essa roupa suja histórica sendo meticulosamente lavada, o autor persiste na exploração dos paradoxos e infortúnios das baixas do movimento surrealista. Entretanto, modifica o tom ao evidenciar a importância fundamental do tecido afetivo para tal movimento. Isso se torna ainda mais evidente na resistência, uma vez que implicaria sustentar um projeto constantemente à beira do fracasso. Comenta a saída de Desnos (poeta), que deixou o movimento para ser jornalista. Escreve sobre ele com mais amor e lembranças do que sobre os outros. No entanto, alguns comentários mais acentuados são feitos, como quando afirma que Desnos pronuncia sua própria condenação com estilo. O autor conta uma anedota sobre Desnos declamando alexandrinos sob as estrelas. Poesias extremamente elaboradas gramatical e foneticamente, método bastante diferente do surrealismo. Pior ainda, não eram alexandrinos de outros autores, mas seriam feitos pelo próprio Desnos, dignos da revista *Bifur*. Aliás, revista que anteriormente no manifesto, ele classificara como insigne da lata de lixo.

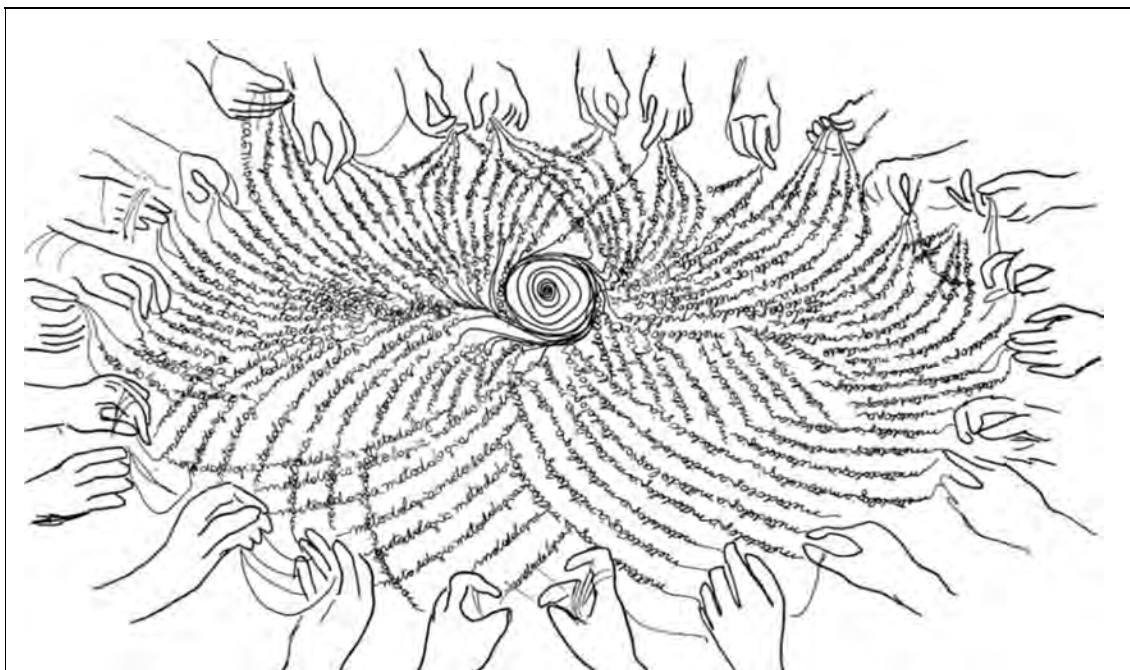
Daumal também é mencionado pela sua falta de posição pessoal em relação a certos assuntos. Esses desaforos a membros que antes estavam nas mesmas trincheiras, me fez lembrar uma cena do filme *Milk*, em que o personagem obriga seu assistente de campanha a ligar para a família na frente de muitas pessoas e se declarar gay, alegando que, se estavam lutando pela aceitação, não poderia haver militantes “dentro do armário”. Ou seja, foi uma atitude questionável como pessoa, mas enquanto movimento, talvez necessária para exemplificar que, no topo da organização não poderia haver pessoas “não assumidas”. Breton, neste texto destaca que, por mais difícil que seja, é necessário expor as decepções, assim como Duchamp e Ribemont-Dessaignes fizeram. O autor anuncia a reaproximação de Tristan Tzara, poeta romeno, que inicialmente havia se afastado do surrealismo, mas naquele momento se reaproximava por meio de sua poesia com foco na libertação humana.

Ao longo do texto, permeia o paradoxo de que ser surrealista deveria significar pertencer ao submundo, não se importar com dinheiro, não buscar fama, sendo o artista cujo trabalho o público não deveria aprovar. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, eles desejavam que mais e mais pessoas se tornassem surrealistas e convencessem a todos. Logo, necessitavam dessa

divulgação por meio de figuras famosas. O ensaio de Walter Benjamin, *O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia* (2012), escrito no mesmo ano que o *Segundo Manifesto*, 1929, apresenta uma perspectiva interessante sobre o movimento e suas implicações políticas e culturais. Benjamin argumenta que o surrealismo surge em um contexto histórico específico, durante o período entre guerras e a decadência francesa, quando um grupo homogêneo de “HOMENS” leva a “vida literária” aos limites extremos do possível. Neste cenário, Benjamin observa um momento crucial em que a tensão original do movimento precisa encontrar uma expressão material e profana, seja na busca pelo poder e hegemonia ou na fragmentação e transformação pública. “O truque que rege esse mundo de coisas— é mais honesto falar em truque que em método— consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político” (Benjamin, 2012, p.26). Essa reflexão do autor sobre a relação entre história e política é interessantíssima para não só contemplarmos o percurso do movimento, mas criticá-lo, refazê-lo. Benjamin enfatiza a “organização do pessimismo”, possível com o surrealismo. A mesma implicaria em uma desconfiança integral em relação ao destino da literatura, à liberdade e à humanidade europeia.

Dessa forma, Benjamin vê a crítica à razão instrumental da sociedade moderna como o tema central do surrealismo. Ele enxerga o movimento como uma resposta a essa crescente racionalização, uma tentativa de recuperar o aspecto mágico da experiência humana. O surrealismo, para Benjamin, seria uma ferramenta de resistência cultural capaz de desempenhar um papel revolucionário. E como Chadwick (2017) menciona, as amizades entre pessoas e o trauma da Segunda Guerra Mundial moldaram a vida adulta e o trabalho desses artistas. O surrealismo significava coisas diferentes para Alice e Valentine, Frida e Jacqueline, Leonora e Leonor, Claude, Suzanne e Lee. E, no entanto, forneceu o vocabulário visual e as imagens que moldaram as fotografias de Claude Cahun, as mensagens políticas montadas de Suzanne Malherbe e as pinturas de grandes mulheres que se aliaram em modelos de ativismo político que encorajavam a resistência e penetraram profundamente nas psiques individuais conduzindo novas relações entre a ação, política e a arte.

ENTÃO, É ISSO? O MÉTODO SURREALISTA FICOU NA PARIS ENTRE GUERRAS?



Caneta uni pin fine line 0.5 em A4. As técnicas utilizadas em campo estão dadas, porém, emaranhadas. Nosso papel é desenrolar essas metodologias para organizar o olhar aos aspectos sociais. De acordo com Ingold, na medida em que vamos desenrolando essa malha de linhas criamos movimentos, fluxos materiais e a partir de fios vitais criamos texturas e inúmeras pontas soltas que de uma forma improvisada são o potencial generativo de nossa ecologia de relações.

Figura 14 Título: **Fiando estruturas**. Adriana Nunes Souza, 2021.

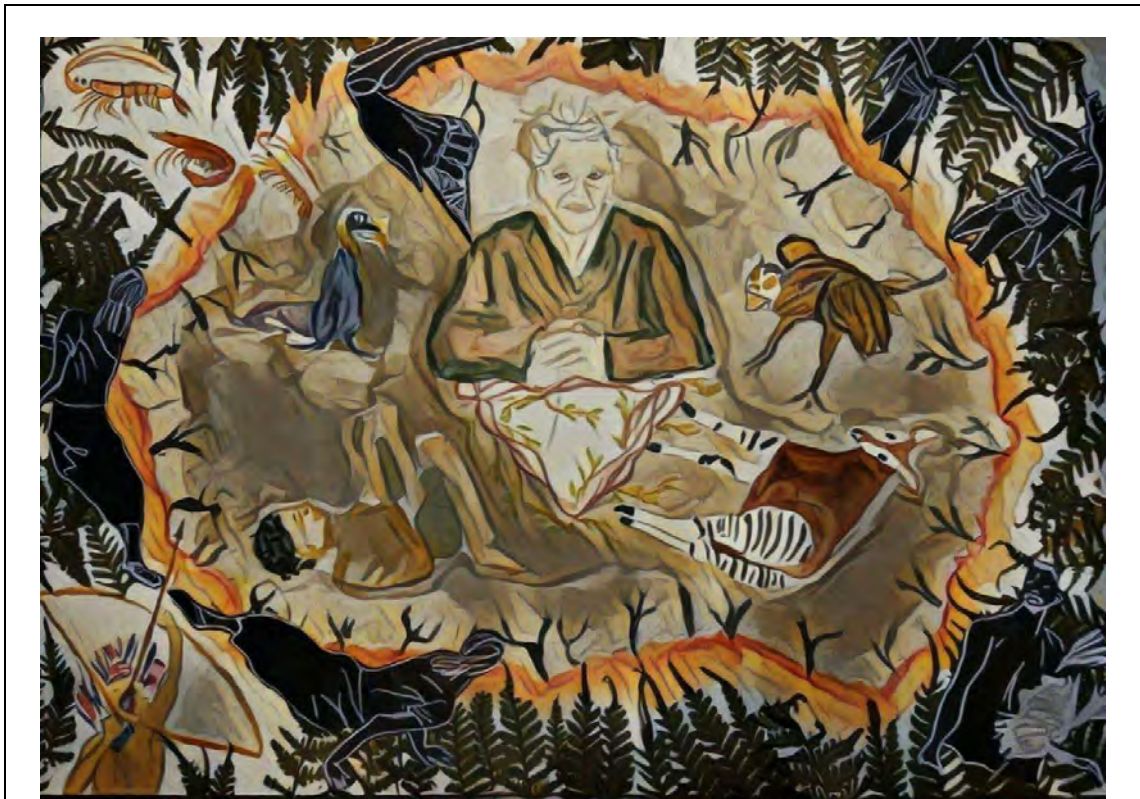
No cenário pós-guerra no século XX, onde as amarras positivistas cediam espaço, ressurge uma era de métodos mais criativos em resposta à crise da racionalidade materialista que já não convencia como verdadeira salvadora. Essa mudança de paradigma colocou novamente em voga a abordagem surrealista, transformando-a em uma possível resposta dinâmica aos desafios contemporâneos. James Clifford, ao pensar especificamente a etnografia, defendeu que a mesma fosse “parcial, engajada e incompleta” (Clifford, 2016, p. 38). Essa asseveração e um retorno a técnicas imaginativas, possibilitou a ciência se vincular a valores como sensibilidade, fluxo e pulsão (Kuschnir, 2016). Esta ressurgência não é mero acaso, mas sim uma reação ao cenário contemporâneo, onde a linguagem científica tradicional se mostra insuficiente para expressar a complexidade e o absurdo da realidade. Neste contexto, explorarei ao lado de autores contemporâneos, como o surrealismo, ao desafiar a lógica cartesiana e abraçar a impureza e a perturbação do "normal", oferece um caminho para repensar a vida e a arte em tempos de crise.

Tim Ingold oferece uma perspectiva única sobre a relação entre forma, vida e materialidade, desafiando as concepções modernas de ciência. Ele destaca a centralidade do movimento na criação e compreensão da arte e da vida, recusando a ideia de que o mundo é composto por objetos, propõe que é composto por entidades dinâmicas e em constante formação. É nesse sentido que propõe o uso do termo coisas, em oposição a objetos, que seriam estáticos. Argumenta, por exemplo, que uma árvore não é um objeto, mas um agregado de fios vitais. A vida, para Ingold, é transbordamento. Para o autor, focar nos processos vitais exige uma abordagem não à materialidade, mas aos fluxos de materiais. O movimento ao longo desses caminhos é criativo, uma reunião improvisada com processos formativos, em oposição a uma abdução de um objeto acabado até uma intenção na mente do agente. Os caminhos e trajetórias da prática *improvisativa*, para o autor, não são simples conexões, nem descrevem relações entre uma coisa e outra. São antes linhas, veredas ao longo das quais as coisas ganham forma a cada instante. Quando Ingold fala desse emaranhado de coisas, não propõe uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas, onde o crescimento e o movimento se enlaçam constantemente. O autor concebe os caminhos como linhas ao longo das quais as coisas são continuamente formadas. Ao explorar a ideia de “parlamento de fios”, define não só que as coisas são emaranhadas, mas que deixam rastros e vão sendo capturadas por outros fios em outros nós. As coisas vazam, não são objetos discretos e bem ordenados, desafiam a materialidade inerte. As coisas, para o autor, são uma malha de linhas, uma textura, uma teia e não uma rede que implica em conexões. Pois as linhas de Ingold são condições de possibilidade, viabilidades de devir, não são relações entre, mas ao longo de, assim, as coisas se revelam nos fluxos e contrafluxos, serpenteando entre múltiplas linhas, sustentadas pelo fluxo contínuo de materiais.

Michael Taussig propõe ao pesquisador que tenha o olhar de um contador de histórias e o corpo ativo de uma criança (2020)⁷. Para Taussig é necessário operar um reencantamento do mundo. Contudo, esse movimento teria como pano de fundo um surrealismo aterrorizante: o declínio ambiental aliado ao enfraquecimento da expressão simbólica ocidental como a resposta para todos os males. Em sua fala, a alegoria do caos ecossistêmico moderno vai sendo construída em oposição a um feixe de esperança, que é a construção de um mundo mais experienciado do que racionalizado, ancorando adultos, a criança e a natureza em um caminho de agenciamentos complexos, formas de saber e fazer que se perpassam inventando outras

⁷ Nesse trabalho, em vários fragmentos, haverá comentários referenciados como trechos de aula, cursos e palestras. Isso porque, a palavra falada é passível de transmitir conhecimento tanto quanto a escrita.

convenções. A versão final dessa palestra foi traduzida por Carolina Parreiras na revista Sociedade e Cultura em 2021. Neste texto, o que eu entendi como “surrealismo aterrorizante” é traduzido como “surrealismo obscuro” e aparece outro conceito, o “sublime metamórfico”. Esse conceito, segundo Parreiras, é base para a proposta de *Mastery Of Non-Mastery In The Age Of Meltdown* (2020), livro de Taussig. O sublime metamórfico emerge da faculdade mimética de um mundo à beira do colapso, onde encantamento – desencantamento – reencantamento se entrelaçam numa dança fugaz, como fachos de luz no crepúsculo sombrio. Para Taussig, o reencantamento hoje implica medo, fascismo, mas também o despertar de uma nova admiração pelo mundo natural. O que pode gerar uma esperança, pois seria assumir o não-domínio. Uma pérola que insiste em brilhar enquanto navegamos nas águas profundas do desconhecido. O reencantamento evoca a vida, suas sutilezas e “múltiplas realidades”. Mesmo que essa curiosidade tenha sido chamada pelo apito do colapso, se consolida como uma canção sedutora que desperta nossos sentidos para o inesperado.



Aquarela e colagem de folhas naturais. No centro do desenho, desvela-se a ayahuasca, símbolo transcendental, nos convidando a desertar o império da razão e mergulhar nas águas de uma vivência mais profunda. Raiz que entretete o humano à terra. Enquanto ela se entrelaça, o caos acolhe os arredores com fogo e bestiário fantástico, seres que parecem emergir de sonhos e heranças intrincadas entre as gerações. A experiência insólita desse encontro evoca o *flâneur*, presente tanto no ancião que, desprovido de tempo a desperdiçar, começa a encantar-se com as entrelinhas da existência, quanto na criança cuja novidade da vida transforma o cotidiano em um fascínio.

Figura 15 Título: **Taussig e o Surrealismo Aterrorizante**. Adriana Nunes Souza, 2020.

A partir desse encantamento macabro e de um contexto de “terror apocalíptico”, a linguagem, mesmo que em excesso, é insuficiente. A linguagem, buscando compreensão, no turbilhão do presente, ecoa com véu. Também por isso o surrealismo está novamente em voga. O comportamento surrealista se opõe à lógica cartesiana. Mais que uma vanguarda, o movimento surrealista propunha um modo de vida. Pretendia representar uma forma de estar no mundo voltada ao amor, à poesia, e, principalmente, à convulsão enquanto um princípio estético. A crítica aos conceitos opostos fechados, proposta por André Breton (1985), pretendia a utilização do método dialético como um exercício. A eterna negação das teses seria uma forma de maleabilizar o pensamento. James Clifford (2012), inclusive, faz intensa aproximação entre a etnografia e o surrealismo na década de 1920 e 1930, já que as duas correntes de pensamento previam estranhar o comum e pensar em alternativas criativas para a vida. A impureza e a perturbação ao “normal” seriam desejáveis tanto na etnografia quanto no surrealismo, pois “a etnografia e o surrealismo não são unidades estáveis” (Clifford, 2012, p.133). Para o autor, o surrealismo etnográfico e sua fusão com a etnografia trazem à tona uma perspectiva singular, onde o exótico e o choque com o ordinário se entrelaçam, desafiando normas e desvendando significados ocultos na expressão da vida coletiva. Assim, o surrealismo seria cúmplice secreto da etnografia para o bem e para o mal (p.137). Pois, apesar de, às vezes, apelar a um exotismo questionável, previa alternativas não ocidentais, ironizava os costumes tradicionais, questionava a posição de alta/baixa cultura e colocava em voga o caráter local e artificial da verdade através do fantástico.

Assim, acompanhando a elaboração desses autores, entendemos que enquanto enfrentamos os desafios ecossistêmicos, o surrealismo nos lembraria da importância de abraçar o não-domínio e de cultivar uma curiosidade que nos desperte para o inesperado. Se o surrealismo não é apenas um movimento artístico, mas sim uma filosofia de vida que nos convida a questionar, a sonhar e a reinventar constantemente o mundo ao nosso redor, será que ele realmente está sendo acionado de novo a partir desse seu gene revolucionário? Em cima dessa questão, observei, em fevereiro de 2024, o número de publicações no *Instagram* relacionadas a *hashtags* populares associadas a movimentos artísticos. Também pesquisei a *hashtag* que seria mais popular e que descobri ser a *#love*, sendo a *tag* mais usada no aplicativo com mais de 2 bilhões de publicações, enquanto *#art* acumulou 1 bilhão de publicações. No próprio *Instagram* obtemos esses dados utilizando a função de busca para registrar o número total de publicações para cada uma das palavras-chave selecionadas. O surrealismo, ficou com 9,5 milhões de publicações, atrás, claro, desses termos mais amplos como *#love* e *#art*.

#digitalart apresentou um total de 148 milhões de publicações. Essa diferença de 138,5 milhões de publicações em relação a *#surrealism* é um contraste marcante na popularidade percebida entre os dois temas na plataforma o que reflete tendências de engajamento dentro da comunidade digital. A *hashtag #digitalart*, abarca um interesse generalizado na expressão artística e na exploração das possibilidades oferecidas pela tecnologia contemporânea. Manovich (2019) vê no *Instagram* uma estética da nova classe jovem digital global que emergiu no início dos anos 2010, em parte sobrepondo-se à classe jovem profissionalmente educada que trabalha em design, vídeo, mídias sociais ou moda, conhecida como *Adobe Class*. Já a *hashtag #surrealism*, embora com um número significativo de publicações, é mais focalizada em um estilo específico. Essa *hashtag* mantém uma presença significativa na plataforma, em contraste direto com outros movimentos artísticos, como o realismo (8,8 milhões de publicações), o impressionismo (3,3 milhões de publicações), modernismo (2,6 milhões de publicações) e barroco (2,3 milhões de publicações) que registraram números bem inferiores ao surrealismo. Essa comparação demonstra a presença forte do surrealismo *online*, indicando um interesse contínuo e significativo no seu conceito. A presença robusta do surrealismo no *Instagram* pode ser interpretada como um reflexo de tendências culturais mais amplas em direção à valorização da individualidade, da diversidade e da subjetividade na arte e na sociedade em geral. Uma busca por autenticidade e originalidade em prol da valorização pessoal no mundo digital ou porque o surrealismo pode oferecer uma linguagem visual para justamente questionar esses valores e explorar questões existenciais, desconstruir narrativas dominantes, provocar reflexões sobre a condição humana. Contudo, os usuários do *Instagram* podem não estar conscientes de suas práticas estéticas como uma forma de resistência ou crítica social, mas sim como uma expressão de identidade pessoal e pertencimento a uma comunidade digital. O motivo demanda mais análises, às quais seguiremos durante o texto, todavia, a presença proeminente do surrealismo na plataforma corrobora uma demanda contínua ao apelo surreal.

20:01						23:27						23:51					
love						#art						digitalart					
Para você	Contas	Áudio	Tags	Locais	Reels	Para você	Contas	Áudio	Tags	Locais	Reels	Para você	Contas	Áudio	Tags	Locais	Reels
#	#love					#	#art					#	#digitalart				
	2,1 bilhões publicações						1 bilhão publicações						148 milhões publicações				
#	#lovequotes					#	#artgallery					#	#digitalartist				
	67,7 milhões publicações						49 milhões publicações						19,9 milhões publicações				
#	#loveislove					#	#artist					#	#digitalartwork				
	61,9 milhões publicações						330 milhões publicações						9,1 milhões publicações				
#	#loveyourself					#	#artoftheday					#	#digitalartists				
	117 milhões publicações						81,6 milhões publicações						1,5 milhões publicações				
#	#loveshayari					#	#artofinstagram					#	#digitalarts				
	6,5 milhões publicações						24,4 milhões publicações						1,1 milhões publicações				
#	#loveyou					#	#artcollector					#	#digitalartworks				
	75,5 milhões publicações						18,9 milhões publicações						862 mil publicações				
#	#lover					#	#artesanato					#	#digitalarttutorial				
	21,9 milhões publicações						23,2 milhões publicações						70,6 mil publicações				
#	#lovestory					#	#artcurator					#	#digitalarttips				
	27 milhões publicações						5,3 milhões publicações						35,1 mil publicações				
#	#lovelife					#	#artlover					#	#digitalartistsoninstagram				
	35,3 milhões publicações						12,4 milhões publicações						362 mil publicações				

20:00						20:02						20:05					
surrealism						realism						impressionism					
Para você	Contas	Áudio	Tags	Locais	Reels	Para você	Contas	Áudio	Tags	Locais	Reels	Para você	Contas	Áudio	Tags	Locais	Reels
#	#surrealism					#	#realism					#	#impressionism				
	9,5 milhões publicações						8,8 milhões publicações						3,3 milhões publicações				
#	#surrealismart					#	#realismtattoo					#	#impressionismo				
	309 mil publicações						2,3 milhões publicações						178 mil publicações				
#	#surrealismtattoo					#	#realismdrawing					#	#impressionisme				
	91 mil publicações						301 mil publicações						76,7 mil publicações				
#	#surrealismworld					#	#realismtattoos					#	#impressionismart				
	157 mil publicações						197 mil publicações						58,8 mil publicações				
#	#surrealismartcommunity					#	#realismpainting					#	#impressionismus				
	263 mil publicações						161 mil publicações						42,3 mil publicações				
#	#surrealismphotography					#	#realismtoday					#	#impressionismphotography				
	34,8 mil publicações						88,3 mil publicações						36,6 mil publicações				
#	#surrealismus					#	#realismart					#	#impressionismpainting				
	54,3 mil publicações						572 mil publicações						14,5 mil publicações				
#	#popsurrealism					#	#realismotattoo					#	#impressionismofranchise				
	1,6 milhões publicações						944 mil publicações						1000+ publicações				
#	#surrealismcommunity					#	#contemporaryrealism					#	#impressionism_photo				
	23,5 mil publicações						748 mil publicações						1000+ publicações				

20:03 20:02

← # modernism → ← # symbolism → ← # baroque →

Para você Contas Áudio Tags Locais Reels Para você Contas Áudio Tags Locais Reels Para você Contas Áudio Tags Locais Reels

Hashtag	Publicações	Hashtag	Publicações	Hashtag	Publicações
#modernism	2,6 milhões publicações	#symbolism	1,1 milhões publicações	#baroque	2,3 milhões publicações
#modernismo	617 mil publicações	#symbolismwillbetheirdownfall	19,7 mil publicações	#baroqueofficial	89,8 mil publicações
#modernismweek	120 mil publicações	#symbolismart	38,6 mil publicações	#baroqueart	110 mil publicações
#modernisme	341 mil publicações	#symbolismwillbethedownfall	100+ publicações	#baroquemusic	176 mil publicações
#modernismbrasileiro	29,1 mil publicações	#symbolismus	1000+ publicações	#baroquearchitecture	88,3 mil publicações
#modernismcatalà	22,4 mil publicações	#symbolismattoo	1000+ publicações	#baroquestyle	151 mil publicações
#modernismocatalan	29,2 mil publicações	#symbolismpainting	1000+ publicações	#baroqueparis	219 mil publicações
#modernismarchitecture	16,4 mil publicações	#symbolismwillbethedownfall*	100+ publicações	#baroquefashion	28,6 mil publicações
#modernismweek2020	5000+ publicações	#symbolisms	1000+ publicações	#baroquepainting	19,2 mil publicações

20:03 20:05

← # cubism → ← #artcontemporary → ← # dadaism →

Para você Contas Áudio Tags Locais Reels Para você Contas Áudio Tags Locais Reels Para você Contas Áudio Tags Locais Reels

Hashtag	Publicações	Hashtag	Publicações	Hashtag	Publicações
#cubism	953 mil publicações	#artcontemporary	730 mil publicações	#dadaism	229 mil publicações
#cubisme	63,7 mil publicações	#artcontemporarycurator	5000+ publicações	#dadaisme	1000+ publicações
#cubismart	66,2 mil publicações	#artcontemporaryart	11,8 mil publicações	#dadaism_art	500+ publicações
#cubismattoo	5000+ publicações	#artcontemporaryclub	5000+ publicações	#dadaismart	1000+ publicações
#cubismpainting	5000+ publicações	#artcontemporarygallery	1000+ publicações	#dadaismclub	500+ publicações
#cubismartist	5000+ publicações	#artcontemporarypainting	1000+ publicações	#dadaismofficialpage	100+ publicações
#cubismart	1000+ publicações	#artcontemporarycollectors	500+ publicações	#dadaismcrew	500+ publicações
#cubismphotography	1000+ publicações	#artcontemporarycollector	100+ publicações	#dadaism	100+ publicações
#cubismlover	1000+ publicações	#artcontemporaryberlin	100+ publicações	#dadaismmoderno	Menos de 100 publicações

VISIBILIDADE SURREAL: GÊNERO E REPRESENTAÇÃO NO *INSTAGRAM*

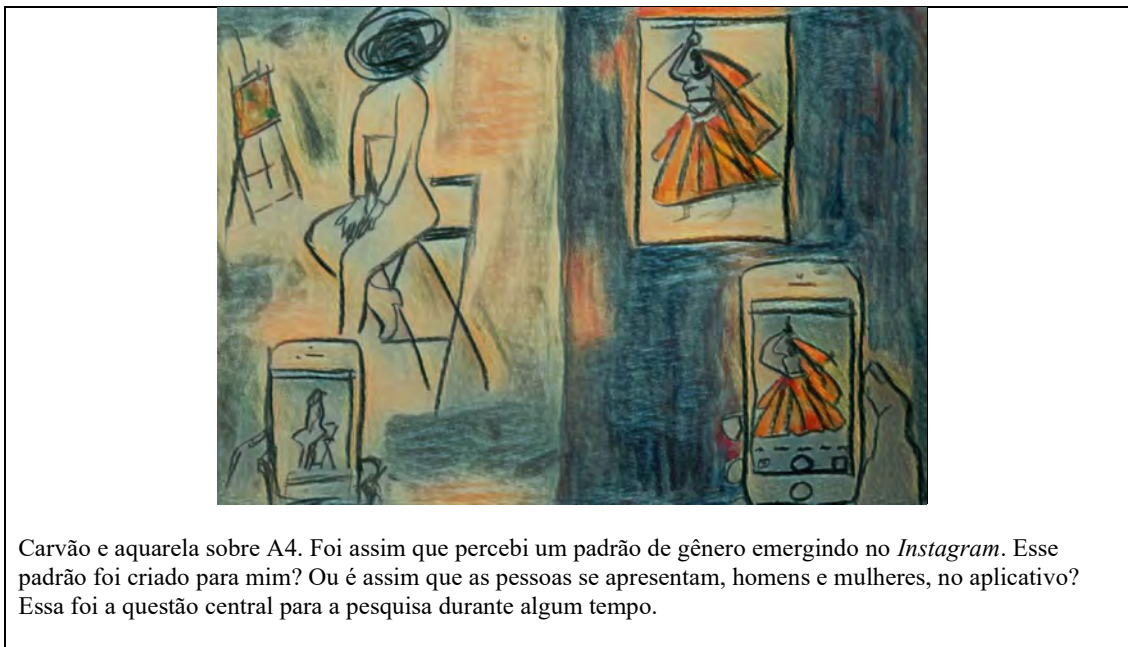


Figura 16. Título: **Não é o bastante**. Adriana Nunes de Souza. 2022

Quando comecei a seguir a *hashtag** *#surrealism* no *Instagram** para acompanhar a produção atual que se intitula como surrealista tive a impressão que as artistas, muitas vezes, posavam junto de suas telas valorizando a sua beleza e a de sua obra, enquanto os homens normalmente apresentavam apenas sua produção, o que pude observar é que, apesar da hipótese de que as mulheres usaram em grande medida seu corpo-imagem, os homens também apresentaram alto índice de perfis profissionais artísticos com fotos pessoais. Isso suscitou duas questões: uma é o aspecto da sociedade da espetacularização, a outra é a própria lógica dos algoritmos das redes sociais: como ele funciona? Quais tipos de postagens ele privilegia? Dos perfis femininos que apareceram nas publicações relevantes, 21% eram de coletânea de assuntos, e a publicação que estava em destaque era de um artista masculino. Apesar de estar curiosa, entendi que continuar essa pesquisa com meu próprio perfil teria uma parcialidade muito grande. Com essa questão criei um e-mail e um perfil novos para observar as publicações que apareceram como “mais recentes” na *hashtag** surrealismo. Com esse novo e-mail e priorizando as postagens “mais recentes” ao invés das “mais relevantes”, tentei deixar a pesquisa menos enviesada. Ou seja, mais abertas a novas observações e mais artistas dentro do aplicativo. É claro que, ainda sabendo que tal observação tinha parcialidade e limite visto que os algoritmos agem mostrando interesses específicos se baseando no local, compras feitas pelo mesmo IP*, postagens patrocinadas, etc. Entretanto, em minha concepção pensei, mesmo que

não conseguimos total objetividade e transparência através da rede do *Instagram* por seus processos automatizados que visam questões empresariais, quero ver onde isso me levará.

Dessa maneira, nesse novo “eu” denominado @pesquisamulheresnaarte fui coletando dados de 300 perfis recolhidos em postagens nas *hashtags* #surrealism, #surrealismo, #surréalisme, #超现实主义 (surrealismo-chinês), #シュールレアリズム (surrealismo-japonês), #초현실주의 (surrealismo-coreano)⁸ para entender as diferenças nas estratégias de visibilidade utilizadas pelas artistas surrealistas em comparação com os artistas surrealistas no *Instagram*. Em cada #* eu peguei 40 *posts* de perfis que apareciam no “mais recentes” e 10 *posts* que apareciam nos “mais relevantes”. Excel para que te quero?! Pois bem, com esses novos dados, o resultado mudou completamente. Os perfis masculinos apresentavam mais fotos pessoais do que os femininos. Visto que o resultado foi muito diferente do que aparecia em meu perfil pessoal do *Instagram*, comecei a tentar achar uma correlação, algum padrão para entender esses novos dados. Logo, calculei o índice de covariância entre cada coluna que observei. Que foram: assuntos declarados na biografia, país, número de postagens, curtidas na publicação, seguidores, seguidos, se o perfil era masculino, se o perfil era feminino, se o perfil era uma coletânea, tipo de arte da publicação, se a arte da publicação é autoral ou não é autoral, se não autoral é de homem ou mulher a arte postada, outras *hashtags* das fotos, data de criação do perfil e número de fotos pessoais. As categorias não apresentaram um padrão óbvio de covariância positiva ou negativa entre si. Como essas ramificações se mostraram eventuais, mesmo com mais dados coletados inicialmente na *hashtag* pelo meu perfil pessoal, fiquei na dúvida sobre como analisar essas informações, até que o texto *Algorithmic personalization as a mode of individuation* (Lury e Day, 2019) chegou em minhas mãos e foi um grande aliado para entender como a sociabilidade contemporânea pode ser lida e influenciada pelos números. Celia Lury e Sophie Day colocam que essa é a era da personalização. E os algoritmos estão no centro desse vórtice. Até então, a realidade que eu tinha através dos dados da minha observação era de que as mulheres se expunham mais que os mais homens, mas ao mudar o perfil e a observação para os *posts* mais recentes, o resultado mudou e conseqüentemente minha realidade/argumentação mudou junto.

Como salienta Donna Haraway em *Modest_witness@second_millennium* “um gráfico é um instrumento retórico, uma espécie de argumento, uma tecnologia de persuasão ou, mais

⁸ Como escolhi as *hashtags*: em inglês por ser um idioma hegemônico; em espanhol/português para abarcar a produção latina e de países de língua portuguesa; em francês por ser o berço do surrealismo, mas também sabendo que abrange muitos países na Europa, o Canadá, na América, além de países na África; em japonês, chinês e coreano para observar se há diferenças culturais analisáveis entre a produção ocidental surrealista e a oriental.

simplesmente, um dispositivo para pensar” (Haraway, 2018, p. 232). Então, se eu, a mesma pessoa, apenas mudando de perfil e aumentando um pouco meu número de dados de pesquisa, tenho dois gráficos que se contradizem, o que isso quer dizer? Que os algoritmos criam um ambiente altamente personalizado e adaptado. Lury e Day (2019) ressaltam como essa personalização pode levar a uma noção de individuação em massa, na qual os indivíduos são constantemente segmentados e categorizados com base em padrões algorítmicos, ou seja, as autoras colocam como a “personalização” dessas redes na verdade são “generalizações”. Isso porque, os algoritmos de recomendação, classificam interesses/pessoas em tipos ou classes, mesmo que estas sejam permanentemente revisadas. Dessa forma, “a personalização também restringe quem e como podemos ser” (Lury; Day, 2019, p. 19). As autoras demonstram que as práticas sociais e culturais são formadas em parte por números. Esses, atualmente, se transformam em formas de personalização executadas por algoritmos de recomendação, que, por sua vez, criam um caminho (*pathway*) de indivíduos atípicos. Este *pathway* cria uma pessoa ou indivíduo que é sempre provisório e corresponde parcialmente ao tipo ou categoria em que se insere. Lury e Day (2019) utilizam o conceito de Gerlitz e Helmond (2013 apud Lury; Day; 2019) de “economia dos likes” (*like economy*) para explicar o início desse tipo de associação algorítmica. Essa economia “se baseia e explora o valor relacional, mediado pela participação” (Lury; Day; 2019; p.21). Para eles, esse padrão social iniciou com a chegada do *Google** no final dos anos 1990. O sucesso do *Google* teria sido justamente o uso de um mecanismo de busca que mudou a determinação de valor dos sites de “apenas acessos” para “acessos e links”. Ou seja, o mecanismo *Google** fez o que um sociólogo das associações deveria fazer para Latour (2012). Através de movimentos de uma associação a outra detectou o social. Sobre movimentos de associação, Lury e Day (2019) afirmam que o algoritmo de análise de *hiperlink**, PageRank, permitiu o cálculo da importância relativa e classificação de uma página dentro de um conjunto maior de páginas, com base no número de *in-links** para a página e, recursivamente, o valor das páginas vinculadas a essa. Uma valorização das relações, dos agrupamentos para determinar as personalizações (p.20). Desde então, a capacidade de fazer relações de vinculação – ou compartilhamento – foi ampliada e a determinação de ‘autoridade’ mudou. Os próprios usuários da *Web 2.0** foram inseridos nessas conexões por meio da criação e troca de conteúdo gerado pelo usuário.

Os “botões sociais” permitem que os usuários compartilhem, recomendem, curtam ou marquem conteúdo, postagens e páginas em várias plataformas de mídia social. Em 2006, o *Facebook** lançou um ícone de compartilhamento para que os usuários pudessem compartilhar

conteúdo da *Web** e convidar outros para compartilhar também. Em 2009, recebeu o botão Curtir. Em 2010, ano de criação do *Instagram**, o *Facebook** expandiu as funcionalidades do botão Curtir ao introduzir um botão externo, permitindo que qualquer *Webmaster* o implementasse, tornando potencialmente todo o conteúdo da *Web** compatível. Esse botão externo captura não apenas curtidas reais, mas também agrega todas as atividades realizadas em um objeto da *Web** (número de curtidas, compartilhamentos, comentários, mensagens da caixa de entrada relacionadas a esse objeto) (Lury e Day, 2019, p.21). No livro *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, Lipovetsky e Serroy (2015) colocam também a importância de uma lógica afetiva do botão “curtir”. Pois esse método traria à tona o reativo, a apreciação e a estética. O usuário reage aos conteúdos e não é necessário dizer por que curte, o que conta é dizer curte ou não curte. E essas “curtidas” exprimiriam a identidade dos indivíduos ao posicioná-los em relação aos outros. “É uma identidade de tipo estético, emocional e passageira, que triunfa no *Facebook**” (Lipovetsky e Serroy, 2015; p.225). Ainda pensando sobre as dinâmicas das redes sociais, os autores, colocam como esses algoritmos são actantes (Latour, 1994) que brotaram do seio da Internet e que, de maneira intrincada, embaralharam os papéis desempenhados pelos internautas.

Nesse panorama, cada indivíduo se encontra simultaneamente como produtor e consumidor, usuário e ator, autor e plateia dos conteúdos que fluem através das vias digitais. Assim, nas plataformas testemunhamos uma verdadeira hibridização dos papéis, onde as fronteiras entre oferta e demanda, produção e consumo, bem como distribuição de dados se desfazem e se confundem. Os autores defendem que alguns empregam esses canais para fins profissionais, mas a grande maioria se conecta motivada pelo prazer de trocar ideias, conversar com amigos, estabelecer conexões, compartilhar imagens e links musicais. Surgindo, assim, um amplo uso estético do ambiente digital, caracterizado por um consumo que transcende o utilitário. Para os autores, no âmbito das redes sociais, uma modalidade de consumo emocional e estético se desdobra. As interações nesse espaço são orientadas pelo desejo de diversão, pelo desejo de ocupar o tempo, pela expressão dos gostos pessoais e pela busca incessante de autopromoção, como se cada indivíduo estivesse constantemente construindo e moldando a sua própria imagem virtual. Nesse contexto, o *ciberespaço** se transforma em um palco onde todos atuam e desempenham seus papéis, em uma espetacularização constante do eu (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 224). “O gosto de se expressar se democratizou sob o impulso da cultura individualista-hedonista-psicológica, (...) o artista, hoje, não é mais o outro: em meus sonhos e um pouco no cotidiano, sou eu” (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 247). O Eu *on-line** não está

tanto ligado ao ideal de autoconhecimento profundo da filosofia, mas a uma exposição imediata de suas próprias experiências enquanto as mesmas são vividas. Uma transparência de si, que se baseia na necessidade constante de compartilhamento, através de uma comunicação obsessiva, mesmo que lúdica (Lipovetsky; Serroy, p. 224).

Dessa forma, porque a minha impressão inicial era de que as mulheres se mostram mais? Justamente pela minha *economia dos likes*. Se isso realmente é um padrão, só é fugidio em relação ao segundo número de dados perseguidos dentro do meu escopo, não tenho como dizer. Mas os perfis que sigo, em meu perfil pessoal, várias artistas demonstram sensações divergentes sobre esse discurso.

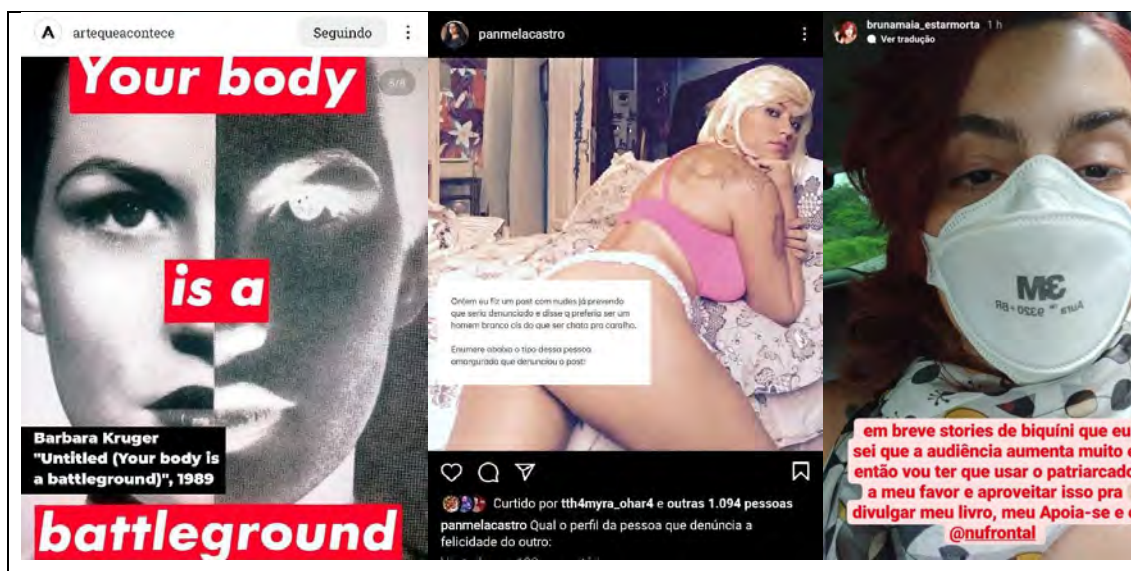


Figura 17 Montagem com três postagens. Uma do perfil @artequeacontece com a arte de Barbara Kruger, uma do perfil da artista @panmelacastro e uma da artista @dabrunamaia.

Esses três perfis sempre aparecem em meu *feed* pessoal. O primeiro é de um perfil que tem um app* próprio, um *podcast** e apresenta sempre imagens com escritos em caixa alta sobre o mundo da arte. Por exemplo, as últimas postagens (fevereiro de 2024) foram sobre “O que os pré-rafaelitas têm a ver com moda?”, “Análise de movimentos do circuito de arte no Brasil” e “8 exposições incríveis pelo Brasil”. Em sua biografia, está escrito: “A maneira mais fácil de você se conectar com o mundo da arte” e no post em questão vemos a obra *Your Body is a Battleground* uma das icônicas criadas pela artista Barbara Kruger. Originalmente concebida em 1989 como parte de uma campanha pela liberdade reprodutiva nos Estados Unidos, especificamente em apoio ao direito ao aborto. A obra consiste em uma fotografia em preto e branco de uma mulher com uma faixa vermelha, sobre a qual está escrito em letras brancas: seu corpo é um campo de batalha. A frase é colocada de forma a enfatizar a mensagem

central da obra: o corpo feminino é frequentemente um local de conflito político e social, especialmente quando se trata de questões de autonomia, controle e direitos reprodutivos. A imagem utiliza um formato de propaganda e da mídia de massa, o que nos causa um sentimento conflitante. Afinal, normalmente as propagandas com rostos de mulheres padrão, como a que ela utiliza, versam sobre temas não polêmicos e mais feminilizados.

O segundo perfil é da artista visual Panmela Castro. Em sua biografia, está descrito: “Atypical Visual Artist researching the fortuity as the subject of a Search for belonging / Activist, founder of @redenami”. Na postagem acima, ela estava reclamando, pois tinha postado uma série de *nudes** que foram denunciados e removidos da plataforma. Hoje, o perfil dela está mais enxuto e com postagens mais enquadradas, mas antes ela conversava bastante com o público, mostrava sua vida pessoal e desabafava sobre relacionamentos. Na postagem em questão, além de chamar atenção com uma das fotos ousadas retirada, ainda provoca para que digam em uma brincadeira quem teria feito a denúncia, incentivando várias pessoas a responderem à sua postagem, gerando engajamento.

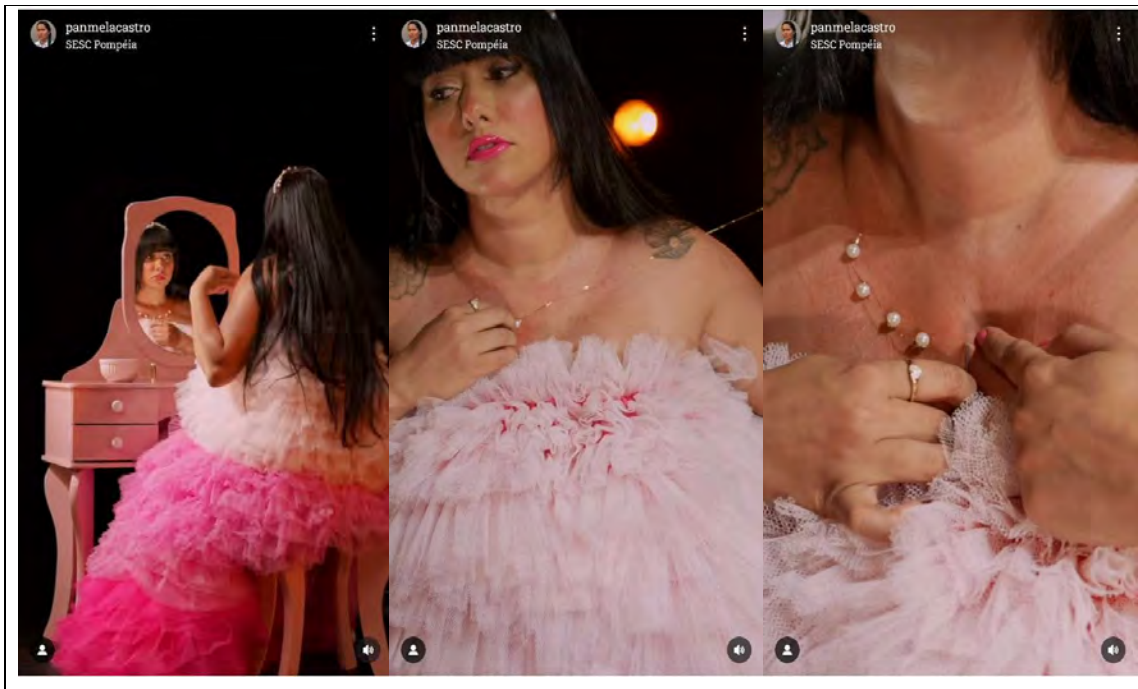


Figura 18. **Delicate Act.** Performance Panmela Castro. Fonte: @panmelacastro

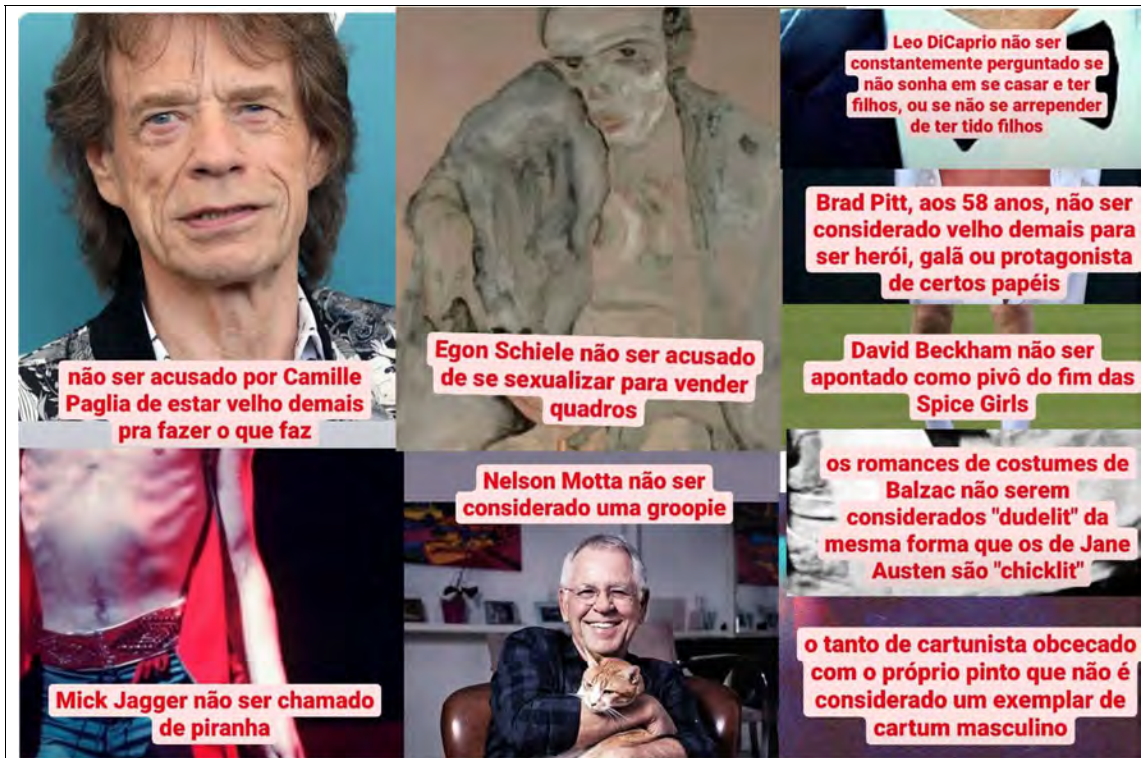
Panmela Castro que delatou que sua foto sensual foi removida da plataforma após uma denúncia é artista que já trabalha com questões do gênero. Grafiteira de origem carioca, tem no discurso sobre a construção de sua arte tensões sobre o corpo feminino. Por vezes, marginalizado, por vezes receptor de violências, mas sobrevivente. Desenvolve há quase 20

anos projetos de arte e educação para conscientizar sobre os direitos das mulheres, especialmente por meio da Rede NAMI – associação criada por ela. Nos prints* acima separei trechos de um vídeo performance disponível em seu perfil do *Instagram**, “*Delicate Act*” é uma performance sobre o fardo das normas de gênero. No ato, em trajes alegoricamente femininos, a artista costura pérolas no busto ao som em *looping* de uma caixa de música tocando Beethoven. “Ato Delicado” é uma reflexão justamente sobre as tramas que nos envolvem em performances de gênero cotidianas. A artista não fala sobre sua relação com os surrealistas, mas informa em uma publicação que em sua prática artística pensa sobre as relações de afeto e de alteridade e que cunhou o termo “*deriva afetiva*” para conectar suas obras que seria a proposição de que “o acaso seja o sujeito de uma busca incessante pelo senso de pertencimento”⁹ (CASTRO, 2024). Então, a partir de performances que permeiam a pintura, a escultura, instalação, vídeo, fotografia ela quer trabalhar essa relação com a experimentação. Outro movimento que tem conexões com a *flânerie** dos surrealistas são *Os situacionistas*, grupo de pensadores e artistas, também da França, formada na década de 1950, liderados por figuras como Guy Debord e Raoul Vaneigem. No Brasil, temos o *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade*, coletânea de textos que apresenta a visão dos situacionistas sobre a cidade e seu conceito de *deriva**. A *deriva*, o ato de vagar sem rumo pelos espaços urbanos, como a *flânerie* e o acaso surgido dessa prática são defendidos por esses intelectuais como uma prática radical de desvio e descoberta na cidade.

O terceiro perfil, @dabrunamaia, é da escritora e pintora Bruna Maia. Em sua biografia, aparece: “Criadora de conteúdo digital, @estarmorta, colunista X de sexo @sitef5 @folhadespaulo, autora do Parece que piorou/ Com todo o meu rancor. dabrunamaia@gmail.com. Apoia.se/brunamaia”. Há também um link para um site dela, onde há muitas charges, quadros, artigos, playlists, etc. No story* da imagem que selecionei, ela avisa que irá postar uma foto de biquíni para aumentar a audiência, ou seja, usar a objetificação do patriarcado a seu favor. A artista queria divulgar que tinha aderido a uma plataforma comum entre artistas independentes, o Apoia.se. Plataforma em que você pode assinar uma mensalidade ou doar um valor específico e ter acesso a alguns conteúdos não disponibilizados gratuitamente na plataforma do *Instagram*. Além disso, queria divulgar o projeto do que era seu novo podcast com a também escritora Clara Averbuck. Sempre com humor ácido, a artista em seu perfil

⁹ Panmela Castro, vídeo em seu *Instagram*, publicação de 04 de março de 2024. [Quais as questões que te interessam na arte? Deixem suas perguntas. ? | Instagram](#)

questiona os estereótipos de gênero, defende a legalização do aborto e não perde a oportunidade de falar mal do Freud!



No primeiro bloco, prints de *stories** feitos no perfil de Bruna Maia denunciando como algumas personalidades masculinas seriam tratadas se fossem mulheres, abaixo uma foto da artista com seus quadros, abaixo a direita um dos desenhos que ela posta em sua página do *Instagram*.

Figura 19. Montagem. Fonte: @brunamaia (stories e desenho), spleituras.org.br (foto)

Na comparação entre esses dois posts* temos o corpo da mulher artista de um lado sendo denunciado e atrapalhando a mesma dentro de sua expressão e de outro lado incitando a

visualização para promover outro trabalho. Apesar dessa diferença de tratamento, as duas estão fazendo uma queixa em cima de como seus corpos são vistos. Para Becker (1982) aqueles que fazem trabalho de campo sabem que as queixas são dados notadamente bons acerca da atividade organizacional. Isso porque, a queixa exemplifica um conflito nos modos regularizados de interagir (p. 14). Dessa forma, podemos pensar, junto de Becker, tanto na produção dessas artistas quanto na distribuição de sua produção a partir dessa queixa. Na verdade, há uma preocupação das artistas em produzirem aquilo que o sistema pode aceitar para que possam viver de sua arte. Contudo, algumas artistas, deliberadamente renunciam às possibilidades de apoio e de promoção características de um dado mundo da arte, para produzirem outros tipos de obras que imaginam que não terão apoio. Em seus perfis, essas artistas já contam com um canal de distribuição, portanto, poderiam utilizar o seu poder de sedução sobre o sistema existente para o obrigar a aceitar as suas próprias obras não conformes (1982, p.126). Sobre poder de sedução e a capacidade de se subjetivar/ objetificar as mulheres tem protagonismo. Como nos lembra Maria Homem e Contardo Calligaris (2019) as mulheres tem mais prática em falarem dos outros para falarem de si, ou seja, praticarem um processo de subjetivação. Essa subjetivação, puxar para si, é algo que ensinado culturalmente. O convite da cultura ocidental é colocar o masculino no lugar daquele que olha, julgando os corpos e os gestos das mulheres. Tanto que: a mulher vende. A mulher é modelo. Muito mais relevante dizer que uma mulher está gorda, gostosa, amada, recalcada, velha, feia do que classificar um homem nesses termos. Segundo os autores, o corpo da mulher seria mais objeto dessa operação porque é o que causa o desejo. O corpo da mulher é socialmente o que perturba, que necessita controle. A sociedade ocidental tem narrativas, tem leis, tem objetos que delegam a mulher a posição de bode expiatório dessa cultura. A Renascença, segundo Homem e Calligaris (2019) quase um projeto de genocídio de gênero no qual mais de 100 mil mulheres foram torturadas, enforcadas e torturadas na Europa porque eram diferentes do que os vilarejos estavam dispostos a aguentar. No imaginário da cultura ocidental duas grandes figuras representam as mulheres: Pandora na mitologia grega e depois Eva. E essa construção é em cima da alegoria da mulher representante do mal. Tudo que o homem tenta, eventualmente, proibir em si mesmo, inclusive o desejo sexual, é encarnado pela mulher como grande tentadora. “É graças à mulher que o homem pode justificar o mal que tem em si” (p.17). Grande parte da cultura ocidental seria, dessa forma, baseada em um recalque geral do desejo, recalque geral do corpo e, sobretudo, do corpo feminino, do desejo feminino. Movimento obsessivo da cultura em travar o impulso de um gênero. Nessa medida, as convenções sociais implicariam em como a outra tem que ser para

que eu a deseje. A outra grande figura feminina seria Maria e para a construção dessa, foram quase 2 mil anos de concílios sucessivos que vão purificando o corpo de Maria do pecado original, promovendo a criação dessa figura feminina que pudesse ser amada por ser depurada do sexo e do pecado. Um trabalho extraordinário. Por isso, os autores afirmam que o que é odiado na mulher é o sexo, é o desejo sexual feminino. Esse é o grande objeto de ódio (p.19-20). Pois, o desejo da mulher cria um grande problema para os homens, afinal se ela tem desejo, este homem tem que inventar alguma coisa para responder a esse desejo. Qualquer associação da mulher com o lado pulsional, seus impulsos, sua potência, sua força, sofre sanções morais tanto masculinas quanto femininas (p. 27). Até porque, nossa sociedade tem medo do corpo, nós o vemos como lugar da degenerescência, da mortalidade, do descontrole.

Pensando sobre esse contexto, cito outro perfil @fran.wt1, da atriz e palhaça Rafaela Azevedo, cujo personagem atende pelo nome de Fran. Nesse perfil Rafaela inverte o papel normalmente ocupado pelo homem machista misógino tradicional para, com o absurdo, fazer repensar as posições sociais de gênero. Contudo em uma postagem ela escreve:

“Se tem uma coisa avessa a empoderamento e liberdade feminina é a super exposição do nosso corpo nu ou seminu. Isso na indústria é e sempre foi o auge do olhar patriarcal sobre os nossos corpos. Não à toa, a maioria das mulheres só conseguem algum espaço no mercado artístico quando se hipersexualizam. Só conseguem views nas redes sociais quando se hipersexualizam. Só conseguem ser vistas e beneficiadas financeiramente através da auto-objetificação. Quantos homens heterossexuais que vocês conhecem recorrem à auto-objetificação como recurso de empoderamento? Risos, risos, risos. Ou para sobrevivência financeira ou para receber afeto? Sim, estamos inseridas em um sistema extremamente cruel e violento conosco. Jogar o jogo faz parte do processo de libertação, mas não acreditem que estamos sendo equiparadas aos seres humanos e respeitadas enquanto indivíduos pelo olhar desse sistema misógino. Porque nós não estamos, não se acomodem, não aceitem esse lugar que nos colocaram. Empoderamento e liberdade feminina é não sentir medo de ser violentada e desumanizada, apenas por ter nascido com uma buceta e não performar um espectro que carrega uma buceta implorando para ser fodida pelo sistema.”

Esse post gerou apoio de muitas artistas que concordaram com a atriz, mas em uma das reflexões, Mariana Destro @marianadestro_, artista visual, coloca que essa posição diminui as nuances sociais, pois, em sua experiência, na medida em que começou a usar seu corpo em sua arte, os convites para trabalhos diminuíram e ela foi relegada ao lugar da artista-vulgar, temática, saindo do espectro da artista-respeitada. Mariana faz um apelo para que as pessoas leiam putas. Inclusive, o livro de Virginie Despentes que se intitula *Teoria King Kong* e que versamos no capítulo *Autoetnografia E A Arte Da Pesquisa*. Ironia ou não, a palhaça Fran tem uma peça chamada King Kong Fran, título que, por si, demonstra sua inspiração nessa mesma fonte, mas que a atriz ainda corrobora “me inspirei na teoria King Kong, da escritora francesa Virginie Despentes. Ela diz que somos ensinadas a não confrontar, a perdoar sempre, a assumir

que a culpa é nossa. Mas a mulher tem poder e deve reagir. Ela escreve, e eu atuo, para as que não estão no ‘mercado de boas moças’¹⁰

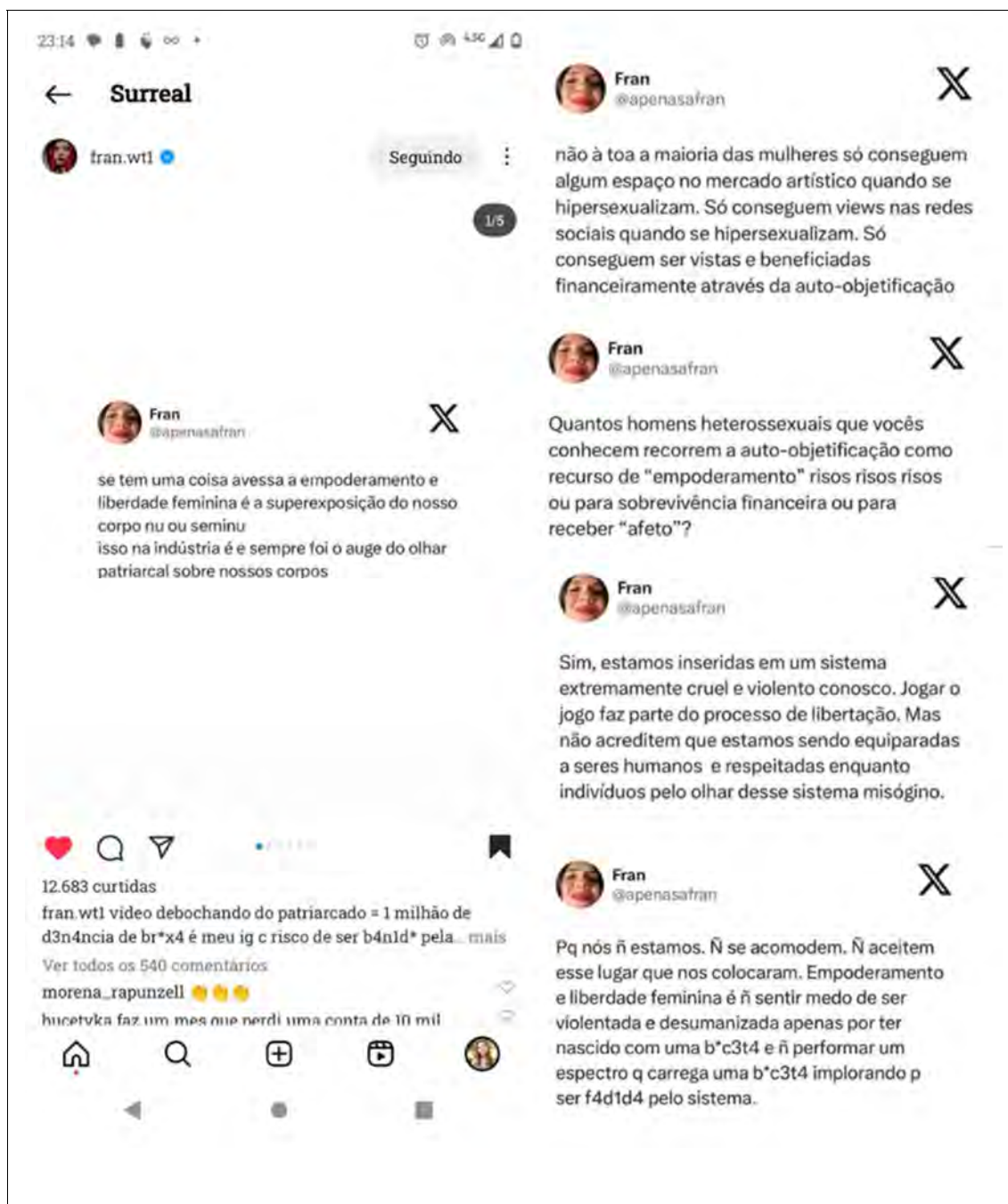


Figura 20. Montagem com imagens de um post do perfil @fran.wt1.

O corpo é esse campo de batalha e discursos como elucidada Barbara Kruger em sua obra. E o corpo feminino invisível ou tentador é material para essas artistas que estão produzindo arte

¹⁰ [CIRCO PARA GENTE GRANDE | Montagens despertam reflexões e mudanças de comportamento - Sesc São Paulo : Sesc São Paulo \(sescsp.org.br\)](https://www.sescsp.org.br/)

e repensando qual o lugar da feminilidade e da sexualidade dentro desse caldeirão. Tratando disso, em *Coisa de menina?: Uma conversa sobre gênero, sexualidade, maternidade e feminismo*, os autores nos falam que não há sexualidade sem objetificação do outro. A sexualidade é fazer do outro objeto do meu desejo e fazer de mim objeto do desejo dele. Sem isso não há sexualidade. Pode existir amor, mas sexo não (Homem e Calligaris, 2019, p.91). Uma das funções centrais da fantasia é se colocar ativo, mesmo na posição de objeto (p. 108). Nossa cultura é impregnada do paradoxo “medo e desejo” em relação às mulheres, no qual sua sexualidade é tanto reprimida quanto objetificada. No entanto, essas mulheres, conscientes de sua própria subjetividade e poder, encontram maneiras de jogar com essas expectativas. Elas se apropriam da ideia de serem vistas como objetos, mas o fazem trabalhando também autonomia e autoridade. Maria Homem sugere que é possível brincar com essa dualidade, explorar a objetificação sem sermos reduzidas a meros objetos de desejo alheio. Ser objeto sem se objetificar.

Bell Hooks (1995) adiciona mais uma camada a essa discussão sobre o corpo na arte e desafia a dicotomia entre o “fazer arte” e o “ser sujeito da arte”. Ela argumenta que escrever e fazer arte não equivale necessariamente a ser o sujeito da própria arte. Bell Hooks apresenta uma narrativa pessoal de sua experiência em confrontar sua vulnerabilidade ao ser convidada a participar de obras artísticas que envolviam a representação de seu corpo e intimidade. A autora destaca a profundidade envolvida na transgressão dos limites corporais e da vergonha associada à exposição do corpo, corpo real, corpo que tem doença, corpo que morre. Ela explora como o receio da morte e da exposição pública nos mantém confinados dentro dos limites do embaraço e do medo de não sermos aceitos. Nesse sentido, a autora examina a natureza da transgressão na arte, argumentando que transgredir os limites do corpo e da vergonha pode ser um ato de resistência contra as normas sociais que nos mantêm presos em padrões de conformidade. Reconhece que “ser sujeito da arte” é uma transgressão difícil que envolve confrontar nossas inseguranças e muitas vezes questionar se fomos longe demais, justamente o que a artista visual Mariana Destro rebateu na publicação de Rafaela. Mariana Destro (@marianadestro_) ao informar que, a partir do momento que decidiu usar seu corpo em sua arte passou a ser menos convidada para trabalhos e não o contrário, entendemos esse lugar de que muitas artistas que usam seu corpo para criar ocupam. Um processo que muitas se arrependem, mesmo que ele tenha gerado por si novos valores e percepções, ou seja, arte. Isso porque, ser produtor e sujeito da arte é um ato de coragem que envolve ganhos e perdas diversos, não é receita de bolo.

Logo, as publicações apresentadas são imagens distintas, provenientes de perfis diversos, mas que abordam questões relacionadas ao corpo, gênero e suas regulações dentro do campo da arte. Judith Butler (2014) emprega o termo “regulações” no plural justamente para destacar o efeito em rede entre leis, regras e políticas que constituem os instrumentos legais do poder regulador, o qual atua sobre uma sujeita¹¹ pré-existente, ao mesmo tempo que permite sua criação, a delimita e a molda. Butler argumenta que o gênero é uma norma que opera no âmbito das práticas sociais sob o padrão da normalização. Logo, estar excluído de uma norma é continuar a se definir por essa mesma norma. Portanto, o gênero seria o dispositivo pelo qual a produção e a normalização do masculino e do feminino se manifestam, juntamente com as formas intersticiais e performativas que o gênero assume. Trata-se de um mecanismo de naturalização, mas também de desconstrução. O gênero transcende o binarismo naturalizado porque há diversas possibilidades de subverter essas instâncias hegemônicas. Butler afirma que nosso desejo é fortemente condicionado por estruturas que tornam esse desejo possível, embora isso não signifique que o desejo seja radicalmente determinado ou que suas estruturas sejam impermeáveis às mudanças e deslocamentos. Butler rebate a noção de essência, para ela, o sujeito, o eu, o indivíduo, são substâncias fictícias construídas pela linguagem (p. 37). Assim, os regimes de sexualidade, na verdade, seriam discursos hegemônicos sobre a sexualidade. As práticas disciplinares e reguladoras invocariam uma “heterossexualidade compulsória”. O que está em jogo aqui é a recusa de uma classificação binária.

Essas asseverações têm semelhança com o pensamento de Georges Bataille sobre limites. Para o autor, não existe interdito que não possa ser transgredido. “Frequentemente a transgressão é admitida, frequentemente mesmo ela é prescrita” (1987, p. 42). A provocação de Bataille é que os limites são dados para serem excedidos, o erotismo seria um grande exemplo disso, pois a obscenidade nada mais seria que a desordem dos corpos. De acordo com o surrealista francês, o encontro erótico demonstra o desejo de perder a posse de sua individualidade e do controle de si. Nesse sentido, se a instância hegemônica, continua sendo a mulher musa, nua, as artistas podem usar esse corpo como isca para que elas sejam ouvidas. E mais, pensar se esse corpo quer ser visto apesar de qualquer coisa ou em detrimento de certas convenções sociais. A ideia de Butler (2014) de que nos tornamos sujeitas porque fomos reguladas e submetidas faz sentido em nossa análise sobre algoritmos. Eu tive a impressão de

¹¹ Privilegiarei o uso das palavras e significados no feminino, como já explicitado em outras partes do texto. Contudo, aproveito a autora em questão para explicar que considero as categorias homem/masculino e mulher/feminino só existem no âmbito do simbólico e que a realidade das relações humanas prevê outras categorias que não se encaixam nessa divisão.

que as mulheres se mostram mais porque me é oferecido mais esse conteúdo? Esses discursos, por sua vez, formam minha identidade? Meu conteúdo será fortemente condicionado pelo algoritmo, mas isso não significa que eu não promova agências ou que cliques rompam barreiras previsíveis. Assim como o conteúdo online pode ser influenciado pelos algoritmos das plataformas, ainda existe espaço para ações disruptivas que desafiam as normas estabelecidas. Uma mesma atitude ou imagem pode reforçar normas de gênero ou resistir a elas. Se eu não consigo ter um dado mais geral de como funciona essa lógica, ao menos eu posso entender quem são as pessoas por trás dos perfis e porque seus discursos diferem.

Sendo a artista uma pessoa consciente sobre essas questões, podemos afirmar que ela está sendo usada ou simplesmente conformada a exibir seu corpo? Sim e não, na medida que, o gênero, é algo que se constrói na relação não só com outros indivíduos, mas com o próprio mundo e as redes e os algoritmos nos significando, mas também sendo produzido e utilizado por nós. Dito isso, a ideia de socialidade (Strathern, 1999) pode ser aproveitada para imaginar a ideia desses “eus” na rede. Afinal, posso me apresentar como homem, posso criar um perfil que é masculino, feminino, coletivo, e, ludibriar um pouco o algoritmo. A rede, mesmo que projetando as naturalizações de gênero, também permite brincar com a possibilidade de performarmos mais facilmente qualquer coisa. Assim como, algumas autoras femininas como Toyen ou Meret, burlavam na época das exposições surrealistas seu gênero utilizando pseudônimos ou apenas seus sobrenomes, as possibilidades de brincadeiras para o surrealismo da rede são ainda mais intensas, deixaria Dali com seus baldes de leite e roupas de mergulho em polvorosa! Podemos ser um lápis, podemos ser uma cadeira, qualquer outra coisa. A noção de socialidade distensionada a construção na qual há uma relação entre indivíduo e sociedade onde coisas (não humanas) são ignoradas. Nas redes vemos que a identidade pode não ser nem individual, nem coletiva, que as coisas são tão importantes como as pessoas e que a noção abstrata de sociedade é restritiva por não incluir esses diversos outros que constituem as coletividades. Essa “relação”, como bem nos lembra Strathern, não é ligada a uma concepção romântica, “fazer a guerra, por exemplo, é estabelecer uma relação relacional tanto quanto fazer a paz” (1999, p.169).

De tal modo que a distância entre o gênero e suas concretizações naturalizadas é precisamente a distância entre uma norma e suas incorporações. De fato, a norma persiste como tal enquanto é atualizada na prática social, sendo reidealizada e reinstituída durante os rituais sociais cotidianos da vida corporal. A norma é (re)produzida em sua corporificação, por meio dos atos que buscam se alinhar a ela e das idealizações reproduzidas nos e por meio desses atos.

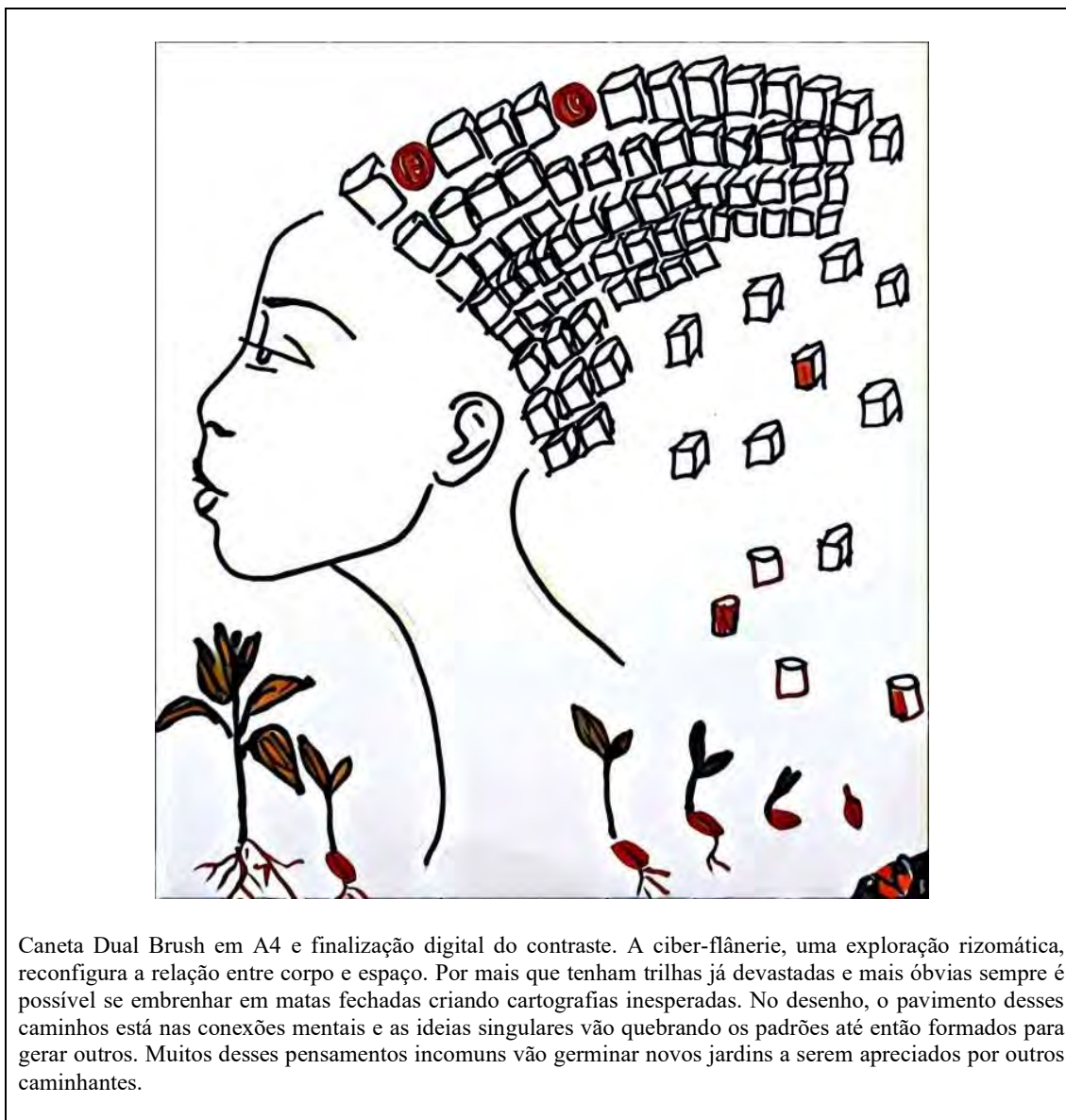
Dessa forma, retornamos à questão não apenas de como o discurso pode produzir um sujeito, mas, mais precisamente, o que no discurso causa essa produção.



Aquarela em A4 e finalização de edição digital. No cenário ciborgue da evolução tecnológica, questiono se a "nova elite" e "novo capital" são transformações ou disfarces hegemônicos. A assimetria de gênero, entrelaçada ao capital da visibilidade, ressalta corpos no *Instagram* como relíquias artísticas. A provocação à visibilidade é um ritual de construção de poder, que favorece uma imagem específica da mulher. As narrativas de gênero nas artes virtuais delineiam uma tensão: ao expor abusos e amplificar vozes marginais, enfrentam, contudo, desafios como a estetização e a cooptação das lutas pelo neoliberalismo. No desenho, uma mulher, emblema da resistência feminista, mas uma mulher simétrica, conformada, cujas lutas adornam-se de beleza e harmonia.

Figura 21. Título: **Combate Harmonioso**. Adriana Nunes de Souza. 2022

NAVEGAÇÕES INSTAGRAMÁVEIS



Caneta Dual Brush em A4 e finalização digital do contraste. A ciber-flânerie, uma exploração rizomática, reconfigura a relação entre corpo e espaço. Por mais que tenham trilhas já devastadas e mais óbvias sempre é possível se embrenhar em matas fechadas criando cartografias inesperadas. No desenho, o pavimento desses caminhos está nas conexões mentais e as ideias singulares vão quebrando os padrões até então formados para gerar outros. Muitos desses pensamentos incomuns vão germinar novos jardins a serem apreciados por outros caminhantes.

Figura 22. Título: **Instabilidade Criativa**. Adriana Nunes Souza. 2021

No livro *Mundos-mosaicos: a estetização do cotidiano no Instagram*, Manuela Salazar (2017), reflete sobre a essência da palavra “*Instagram*”, que se desvela como uma amálgama de “*instant*” (instante), um epíteto que se referia à câmera Polaroid em inglês, e “*telegram*”, relacionado ao telegrama, insinuando a ideia intrínseca de velocidade, urgência e a captura instantânea. A autora sugere que o aplicativo, em sua concepção original, foi forjado com a finalidade desta publicação imediata. No entanto, ao longo do tempo, a dinâmica do *Instagram* se metamorfoseou em um terreno onde alguns utilizadores meticulosamente tramam estratégias. Surge um gênero de fotografia diferenciado que se entrelaça com o design em sua composição e cronologia. A cultura visual do *Instagram**, de forma dialética, consubstancia-se nessa cultura

de estetização do cotidiano (sobre a qual iremos tratar mais à frente com Lipovetsky e Serroy). Segundo a autora, em um passado recente, nossos registros fotográficos se restringiam a ocasiões especiais, como aniversários, reuniões familiares e viagens, momentos meticulosamente selecionados para ocupar um lugar de destaque em nossos rolos de filmes a serem posteriormente revelados. Entretanto, com o advento do álbum de fotografias virtual, emerge uma série de “imagens-percepções” que direcionam nossa atenção para os detalhes corriqueiros da vida, aqueles que muitas vezes passavam despercebidos. Uma xícara de café, uma folha caída, algum movimento urbano, este fenômeno evidencia a expansão do escopo da nossa experiência visual e a valorização do ordinário na contemporaneidade (Salazar, 2018, p.32). Em vista disso, a autora retoma um conceito dos autores surrealistas e situacionistas. O *Flâneur**, essa figura descrita por Charles Baudelaire como um indivíduo que agrega dois “estados” de humanidade, a convalescência e a infância, pois ambos despertam intensos interesses pelas coisas, por mais triviais que sejam. Essa alegoria se tornou um estímulo aos autores que estavam experimentando a construção das passagens. André Lemos (2001), entende o *flâneur** como “aquele poeta-vagabundo cuja atividade se caracteriza pelo andar ocioso, gratuito e errante” (p.45). A *flânerie**, para Lemos, não é só errância, é propriamente a criação da malha urbana e produção de outros sentidos a antigos caminhos. O *flâneur** re-inventa a cidade sobre suas infra-estruturas. Nesta perspectiva, o autor aproxima o navegar pela cidade ao navegar no ciberespaço*. Flanar na cidade e navegar por hipertextos*, envolveriam processos de leitura e mapeamento que unem a relação do corpo com o texto e com o espaço. Há uma fusão entre o leitor que segue o mapa, como um conformista, e o escritor que cria o mapa, como um aventureiro. Ou seja, navegar não seria uma consumação passiva dos espaços, seja na cidade física ou no ciberespaço*. Em vez disso, envolve processos de sedução, desvio e apropriação. A cidade e o ciberespaço* são considerados como hipertextos* imensos, compostos por espaços diversos, interconectados pela ação do *flâneur**, que anda e clica. O conceito de ciber-*flânerie** utilizado pelo autor é introduzido como uma forma de explorar essas ideias, enfatizando a conexão generalizada, descentralizada e rizomática, onde o ponto de partida e chegada estão em constante deslocamento. É uma reconfiguração da relação entre corpo e espaço. Isso porque, o *flâneur**, seja na cidade ou no ciberespaço*, deixa marcas por meio de suas ações, transformando o espaço ao seu redor. Essa atividade é vista como uma maneira de “escrever lendo”, pequenas histórias são escritas por meio de deslocamentos, apropriações e interações.

Se estamos falando sobre as performances de gênero durante o texto, vale colocar aqui uma referência de Salazar: Janet Wolff. Autora que discorre sobre a sociologia da arte, sua produção, sob uma perspectiva feminista, avalia a invisibilidade das mulheres nesse interim. Wolff (1985) coloca que não houve um equivalente feminino para o termo *flâneur**, como *flâneuse**, pois era impensável dada a configuração dos gêneros na sociedade do século XIX, pensar uma mulher andante. Seria uma afronta. O corpo que experimenta a cidade deveria ser masculino. Wolff diz que Woolf, sim a Janet falando da Virginia, tinha em seus escritos aspectos sobre essa “botânica do asfalto” proposta por Benjamin (2015, p. 39), como o olhar do andarilho, mas não foi considerada uma *flâneur**. Logo, Janet Wolff defende uma sociologia feminista da modernidade para complementar estes textos, essas lacunas e entender o poder dessa representação visual. A autora no artigo *After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy* (Wolff, 2012) discorre sobre o “poder das imagens”. Para ela, as imagens são poderosas, mas não têm autonomia própria, suas origens nas relações histórico-sociais não podem ser obscurecidas. A noção da relação, da experiência, mediada pela linguagem e pela vida social são os conceitos que ela trabalha. Uma teoria do afeto. Ou o que Vinciane Despret coloca como “a sensualidade das relações” (2016, p.18). A troca sensual entre diversos entes, encontros estranhos entre parceiros peculiares que aprenderam a entrar em acordo. Corações estradeiros de uma ecologia que tem lá suas manhas, que explora devires e envolvimentos. Um entrelaçamento de organismos, malandros da existência “um “tornar-se com” que leva a um “tornar-se junto” com aliados multissensoriais, parceiros estranhos, agentes secretos. E é isso que tece nossas vidas” (Despret, 2016, p.20).

Se há toda essa rede sensual/sensorial em qualquer ato da vida, Janet Wolff reverbera então a questão do “imediatismo” desse prazer no contexto da nossa cultura. Ela explora como as imagens desempenham um papel significativo na cultura contemporânea e como a busca por uma experiência imediata se tornou uma característica marcante de nossa socialidade, frequentemente caracterizada pela busca da gratificação instantânea e do prazer sensorial rápido. Um exemplo que abordo para pensarmos esse conceito é sobre a moda do “chá de revelação”. Este consiste em um momento compartilhado para que os pais descubram o sexo da criança e que se tornou uma experiência viral com pessoas escalando cada vez mais este espetáculo. No Brasil, tivemos um caso no qual foi tingida uma cachoeira do Mato Grosso de azul¹², o autor respondeu: “Fizemos um negócio, a coisa mais linda do mundo e esses eco

¹² <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2022/10/03/caso-de-cachoeira-azul-para-cha-revelacao-esta-sendo-investigado-como-infracao-ambiental.ghtml>

chatos...”. Nos EUA o pai de um bebê disparou um rifle contra uma caixa contendo um explosivo azul, tal explosão deu início a um incêndio florestal que consumiu quase 20 mil hectares. Os bombeiros lutaram por uma semana para conter as chamas.¹³ A repórter Anne-Sophie Brändlin¹⁴ escreveu uma matéria sobre esses conflitos entre meio ambiente e o *Instagram**, entre os casos, devido às chuvas fortes, o sul da Califórnia sofreu eclosão maciça de flores silvestres na primavera, levando mais de 50 mil pessoas à área. Para a foto perfeita, muitos pisotearam e deitaram nessas delicadas flores, o que significa que as mesmas não voltarão a crescer por anos. Outra notícia é de um vilarejo de 700 habitantes que foi divulgado como um belo local para tirar fotos e agora recebe em média 80 ônibus turísticos e mais 10.000 visitantes todos os dias. A comunidade local está sem saber o que fazer para conter a falta de privacidade e dar conta do lixo.

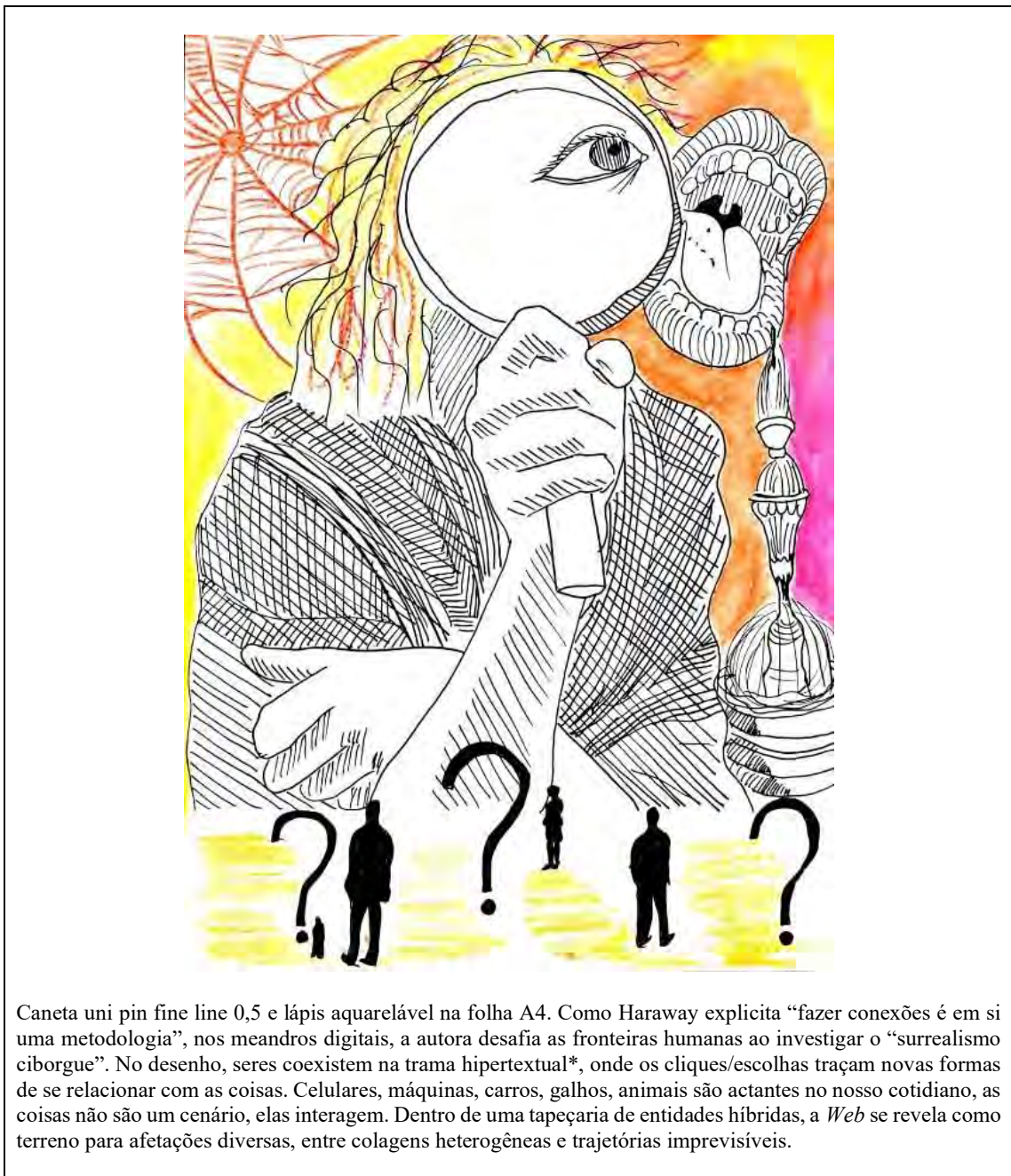
Dito isso, se Salazar (2018) nos transporta para uma época em que o *flâneur**, ávido apreciador de imagens, explorava a cidade como se fosse uma fileira de mercadorias visualmente intrigantes, buscando impressões visuais valiosas nas ruas urbanas, fazendo a *flânerie** estética; hoje, a busca por experiências sensoriais e visuais ocorre nas ruas, galerias, lojas, muitas vezes para ser compartilhada nos caleidoscópios virtuais do *Instagram*. A exploração e o turismo visual se tornaram uma característica do nosso tempo, uma tentativa de catalogar e colecionar os detalhes estéticos que encontramos no cotidiano. A cultura não mais se desdobra como novidade nas ruas da cidade, como no tempo do *flâneur**, mas nas redes visuais da internet. Os “*Instagrammers*” exploram os mundos urbanos em busca de experiências visuais que podem ser compartilhadas com outros usuários, buscando reconhecimento na rede. A busca por experiências “*Instagramáveis*” multiplica-se e transforma a vida, visto que esses novos observadores do cotidiano, fazem parte de uma comunidade global de dois bilhões de pessoas. Mas, mesmo fazendo parte dessa comunidade global enorme, talvez continuem a ser afetados como o solitário *flâneur** do passado, pois, enquanto o *flâneur** buscava uma experiência filosófica profunda ao explorar as ruas, o *Instagrammer** procura uma série de pequenas aventuras dentro de seu dispositivo. Contudo, como os efeitos são efêmeros, eles são jogados novamente no sentimento de vazio e procura de uma nova experiência. Em vez de caminhantes urbanos, exploradores digitais, criando cantos cheios de *tags** e grupos de seguidores, piratas do ciberespaço*. Esses caçadores de impressões compartilham suas descobertas em busca de *likes* e seguidores, desejando se destacar no vasto panorama das redes.

¹³ <https://oeco.org.br/salada-verde/cha-revelacao-causa-grande-incendio-florestal-nos-eua/>

¹⁴ [Instagram versus meio ambiente – DW – 29/10/2019](#)

Agora, eles não necessariamente deambulam pelas ruas sinuosas da cidade, mas navegam pelos espaços virtuais, criando um lar digital repleto de *hashtags* e grupos de seguidores que se tornam suas ilhas de pertencimento. Navegadores do mundo, explorando o universo com seus *smartphones* em mãos. A era do *flâneur** pode ter caminhado para a era do “*Instagrammer*”, mas a busca por experiências profundas pode persistir em meio a uma infinidade de minúsculas aventuras e conexões digitais. Ambos são navegantes da vida, cada um em sua própria busca por sentido e conexão, explorando as complexidades da experiência.

DONNA HARAWAY, O CIBORGUE, O HIPERTEXTO E AS TEIAS DE RELACIONAMENTOS



Caneta uni pin fine line 0,5 e lápis aquarelável na folha A4. Como Haraway explicita “fazer conexões é em si uma metodologia”, nos meandros digitais, a autora desafia as fronteiras humanas ao investigar o “surrealismo ciborgue”. No desenho, seres coexistem na trama hipertextual*, onde os cliques/escolhas traçam novas formas de se relacionar com as coisas. Celulares, máquinas, carros, galhos, animais são actantes no nosso cotidiano, as coisas não são um cenário, elas interagem. Dentro de uma tapeçaria de entidades híbridas, a *Web* se revela como terreno para afetações diversas, entre colagens heterogêneas e trajetórias imprevisíveis.

Figura 23 Título: **Ciborgues na Trama**.Adriana Nunes Souza. 2021

A experiência entre humanos e redes é trabalhada por Donna Haraway em *Modest_witness@second_millennium*. A autora nos convida a repensar concepções convencionais de identidade, corpo e sociedade em um mundo cada vez mais tecnológico. O livro explora a interseção entre as mudanças tecnológicas e as identidades, entendendo que a tecnologia não é neutra, mas carrega consigo valores políticos, sociais e culturais. Através do

conceito de “ciborgue”, Haraway desafia as fronteiras tradicionais entre humano e máquina, questionando a dicotomia entre natureza e cultura. Ela argumenta que as tecnologias contemporâneas nos constituem como entidades híbridas, parte orgânicas e parte tecnológicas. O hipertexto*, tanto representaria quanto forjaria teias de relacionamentos. Ou seja, o hipertexto* não apenas reflete, mas efetivamente desenha sujeitos e objetos que toca. O hipertexto*, para a autora, é uma materialidade que desemboca em uma nova ideia de se relacionar. Pois é um aparato de indexação criado por seres humanos, mediado por computadores, que permite criar e seguir infinitos arbustos de conexões entre as variáveis internas de uma categoria (Haraway, 2018, p. 125). Esses caminhos, seriam conjuntos multifacetados de interações entre pessoas e não-humanos dentro de um trabalho historicamente contingente, prático e gerador de conhecimento. Assim, essas teias de conexões interativas são mantidas juntas por tipos heterogêneos de colas. Os caminhos na *Web** não são predeterminados, mesmo que sejam tendenciosos (Haraway, 2018, p. 231).

Para Lury e Day (2019), a relação dos indivíduos com essa personalização, este padrão social, é ao mesmo tempo “*participatory*” na medida em que os utilizadores podem participar conscientemente e “*participative*” porque também participamos inconscientemente, afinal, não são claros os termos de nossas associações (p. 21). Dentro do *Instagram**, ao ler a aba de “ajuda” do aplicativo, temos algumas informações gerais. Informa-se que os resultados de pesquisa têm como base uma série de fatores, alguns deles seriam as contas que seguimos, a quem estamos conectados e as fotos e vídeos que reagimos dentro da plataforma. E também que estão trabalhando para que os tipos de fotos e de vídeos que aparecem no separador “explore”, sejam cada vez mais adaptados às nossas preferências. Informações bem superficiais sobre como funciona o processo, estruturado por essas práticas misteriosas, os algoritmos de recomendação penetram em todos os cantos da internet recomendando produtos e pessoas de todos os tipos (p. 22). Dois tipos principais de algoritmos são combinados para isso: os algoritmos de filtragem colaborativa e de compartilhamento de conteúdo. Segundo Lury e Day (2019), o primeiro grupo de algoritmos é baseado em grandes quantidades de dados digitais sobre o comportamento, atividades ou preferências dos usuários e leva a previsões do que os usuários vão gostar com base em sua semelhança com os outros. Ao invés de alocar usuários para uma classe, grupo ou tipo pré-existente (tipicamente um estrato sociodemográfico), as operações de filtragem colaborativa partem da premissa de que os clientes que compartilham algumas preferências também compartilharão outras. Já o segundo grupo traz uma filtragem baseada em conteúdo: é projetado para produzir recomendações para usuários individuais de

itens que possuem propriedades semelhantes às aquelas que o indivíduo gostou no passado (ou está examinando no presente) (p. 22-23). Ou seja, podemos observar através dessas aproximações algorítmicas entre pessoas e pessoas, pessoas e interesses, pessoas e a internet, elementos de uma rede complexa e fluida, onde tanto humanos quanto não humanos interagem e agem juntos. Para as autoras, esse é um processo de fronteira e adjunção que envolve a criação e produção estatística da proximidade, criam caminhos nos quais aquele indivíduo se reconhece e se transforma.

Esse *'pathway'*, faz as pessoas e é feito por elas e para as autoras é um modo atípico de individuação. Atípico é a palavra escolhida porque esse seria um “padrão não padronizado”, a vista que se refaz constantemente. Uma “prática composicional de bordar ou enquadrar” (p. 25). Essa característica foi também observada nos dados que obtive. Como já mencionei, dos 300 perfis examinados, a maioria das categorias não apresentou correlação consistente. Por exemplo, ter mais seguidores não necessariamente resultou em mais curtidas, e vice-versa, dentro dessas subdivisões. A ausência de correlação entre gênero e exposição de imagens, em contraste com os resultados da primeira coleta de dados, ilustra a complexidade do algoritmo e sua resistência à análise direta, já que tende a produzir resultados variados para diferentes perfis. Houve, no entanto, três instâncias em que se observou certa homogeneidade entre as duas coletas de dados: 1) a maioria das postagens nessas *hashtags* era de natureza autoral; 2) quando a arte compartilhada não era autoral, predominantemente, o autor era do sexo masculino; 3) houve uma tendência de maior declaração de gêneros masculinos nos perfis analisados. No entanto, é importante ressaltar que tais constatações poderiam variar em diferentes contextos de pesquisa, destacando a volatilidade das conclusões baseadas em dados suscetíveis a flutuações contingentes. Se fosse possível que corroborássemos esse resultado em toda a informação da *hashtag*, esses três conjuntos de afirmações seriam o que podemos chamar de invariância topológica. Como explicam Lury e Day, nessa prática “atípica”, o objetivo é criar não a equivalência, mas uma “invariância topológica” (Lury; Day, 2019, p. 25).

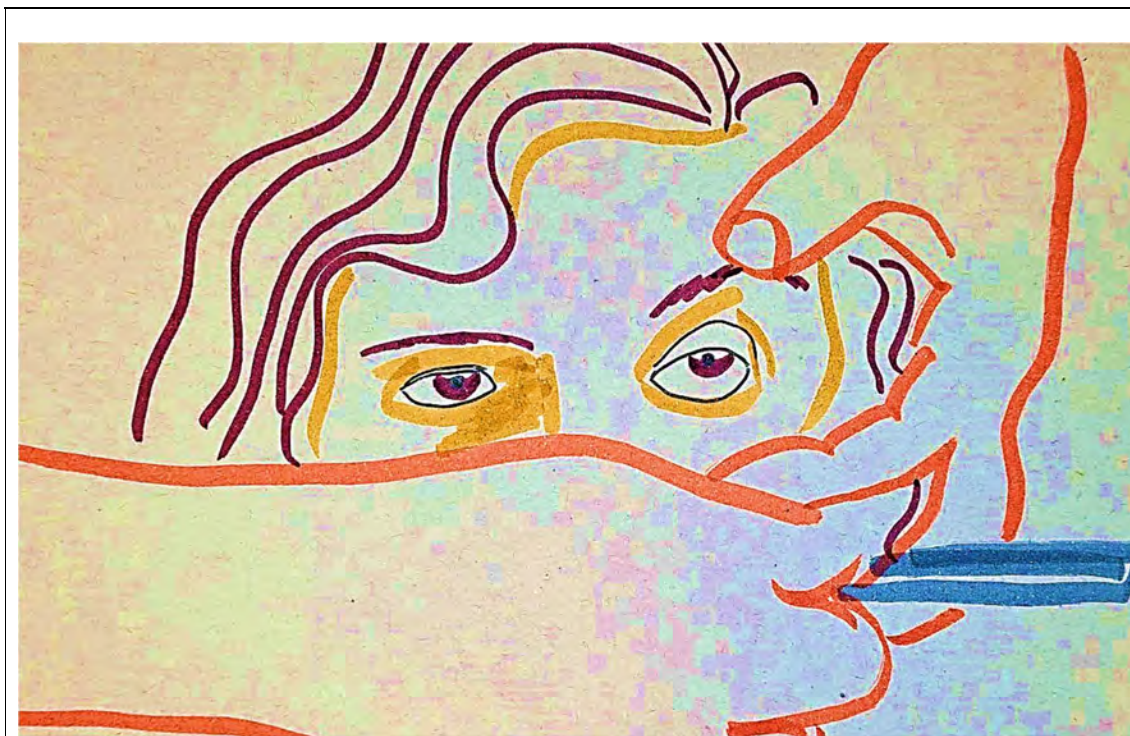
As recomendações personalizadas baseiam-se na criação de proximidade ou adjacência em um espaço multidimensional, assim, o modo de individuação só pode acontecer na medida em que as relações de uma população com contextos múltiplos são registradas pelo algoritmo. Em outras palavras, o processo (numérico-cultural) de dobrar um todo para fazer partes é fundamental para a criação de caminhos de individuação atípica. O ‘contexto é tudo’ para algoritmos de recomendação (p. 27). Isto significa que esse *'pathway'* é construído em resposta a contextos que vão aparecendo e desaparecendo. Consequentemente, as autoras afirmam a

importância de considerar esses contextos e as práticas de normalização contidas neles, uma vez que, o trabalho de adjunção nas práticas de personalização transforma as condições de governamentalidade.

Interessante notar que a invariância topológica que consegui absorver diante dos meus dois conjuntos de dados tenha relação com a predominância da visibilidade masculina, assim como, com a ideia de autoria. Farei uma breve discussão sobre essas duas assertivas. Segundo dados da HypeAuditor¹⁵, 53,6% dos usuários do *Instagram* são mulheres e mesmo assim, dentro de uma *hashtag* relacionada a arte, o gênero feminino está bem abaixo do masculino nos dados coletados. Não nos é surpresa, podemos lembrar Virginia Woolf com sua célebre frase “por muito tempo na história, ‘anônimo’ era uma mulher”. No livro *A arte sem história: mulheres e cultura artística* de Filipa Vicente, a autora coloca que “quando a prática artística das mulheres não era excluída, tendia a ser inferiorizada” (2012, p. 27). Assim sendo, a produção da mulher ficava restrita ao espaço doméstico, não sendo nunca considerada artística, profissional. Quando era profissional, era considerada uma arte menor, uma artista-operária. Um objeto não-assinado e serializado, em contraste a objetos únicos, assinados por um indivíduo (2012, p. 26). Para a autora, ao longo dos séculos, a cultura hegemônica enraizou a ideia de que a criatividade está ausente no feminino. Este é associado ao “vazio, negação e silêncio” (2012, p.19). A marginalização das mulheres artistas enfrenta desafios tanto devido às restrições socioculturais individuais (educação, falta de acesso, compromissos domésticos) como às exclusões históricas (reconhecimento) já que, a partir do século XIX, a história da arte define o que seria valorizado. A perspectiva feminista começou na década de 1960/70 a influenciar fortemente as ciências sociais e humanas e, posteriormente, a história da arte, destacando-se as restrições e ausências impostas às mulheres. Mas, embora haja avanços feministas, ainda persistem discriminações sexuais na escrita sobre arte e no campo artístico (Vicente, 2012).

¹⁵ A HypeAuditor é uma ferramenta de marketing que analisa Instagram, YouTube, TikTok, Twitter e Twitch com inteligência artificial e vende esses dados para influenciadores, empresas, com esses “insights” do público deles.

ESTÉTICA LIMPA, MESMO QUE GROTESCA



Caneta Dual Brush em A4 e finalização digital. As contas no *Instagram* obedecem uma lógica da plataforma em que o tema, as cores, o ritmo são repetidos para criar um público fiel para suas produções. Tal lógica conforma que as imagens existentes, mesmo quando demonstram temas grotescos, sejam apresentadas com uma estética limpa, simétrica e harmoniosa, influenciada pelo desejo de criar uma presença *online* atraente. No desenho reproduzi a cena do corte do olho no filme “Un Chien Andalou” (O Cão Andaluz), dirigido por Luis Buñuel e Salvador Dalí, em 1929. Essa sequência, que produz grande sentimento de afetação, em meu desenho é representada com cores pasteis ironizando essa conformação do aplicativo e usuários do *Instagram* em valorizar perfis homogêneos, mesmo que o contexto das imagens seja *kitsch*.

Figura 24. Título: **Beijo e Escarro**. Adriana Nunes Souza. 2023

De acordo com Salazar (2018), os padrões que tornam uma imagem *Instagramável* enfatizam principalmente a clareza, a simplicidade, a ausência de elementos desnecessários e uma perfeição quase irreal, um verdadeiro *picture perfect*. No *Instagram*, a prática de transformar, editar e aplicar filtros é parte essencial da plataforma. Para a autora, na realidade intensificada do *Instagram**, não esperamos que as fotos representem o mundo de forma precisa; esperamos que o mundo seja estilizado, tornando-se uma versão estética da sua visão. Nesse contexto, a constante inundação de símbolos e imagens que permeia nossas vidas se combina com o conceito de transformar a vida em uma experiência plástica e atraente, promovendo o desenvolvimento de estilos pessoais (p.61-67). Contudo, na *hashtag* investigada pela autora *#postitfortheaesthetic* essa tendência é melhor observada ou quem sabe até nas *hashtags* mais usadas no mundo (*#love*, *#instagood*, *#photooftheday*, *#fashion*, *#trending*,

#explorepage, #viral, #tbt, #like4like, #followme)¹⁶ isso possa se confirmar de forma imediata, mas essa estética limpa difere parcialmente dos *posts* nas *hashtags* que eu estava pesquisando. Entretanto, é possível entender que a intenção artística muitas vezes transforma o grotesco em graça. Nesse sentido, no artigo *Art Schema Effects on Affective Experience The Case of Disgusting Images* (2014), Valentin Wagner et al, pesquisaram se a representação de objetos repulsivos pode ser percebida de maneira mais positiva quando incorporada em obras de arte. Os participantes foram expostos a imagens enquadradas como fotografias artísticas ou documentais. Os resultados indicaram que as fotos foram avaliadas de maneira mais favorável quando apresentadas como arte, sem impacto nas classificações de negatividade. Isso quer dizer que a ativação do esquema artístico condiciona emoções mistas, tornando as respostas mais positivas e não alterando a intensidade das negativas, fazendo com que sentimentos antagônicos estejam mais compatíveis. A categorização de algo como obra de arte afeta a resposta afetiva, permitindo uma experiência prazerosa de emoções negativas; contudo, a intensidade da experiência dos participantes não diferiu entre as condições, desafiando a ideia de que emoções estéticas são menos intensas. Ou seja, sentir o cheiro de fezes passeando na rua ou dentro de um museu, por causa de uma obra de arte, não vai fazer com que a sensação provocada dentro desse ambiente canônico da arte seja menos intensa, mas pode fazer com que você a classifique de forma dúbia. O estudo destacou que a arte pode utilizar a intensidade de emoções negativas para reforçar seu impacto afetivo, alterando o processamento e a avaliação da beleza das imagens. Dito isso, selecionei aleatoriamente 60 publicações dentro do meu banco de dados dessa pesquisa cujas imagens aparecem abaixo. Podemos reparar que mesmo que alguns temas sejam bizarros, extravagantes, carnavalescos, não há como negar que ainda assim há um privilégio de uma apresentação limpa, simétrica, com cores homogêneas.

¹⁶ <https://www.hostinger.com.br/tutoriais/melhores-hashtags-instagram>

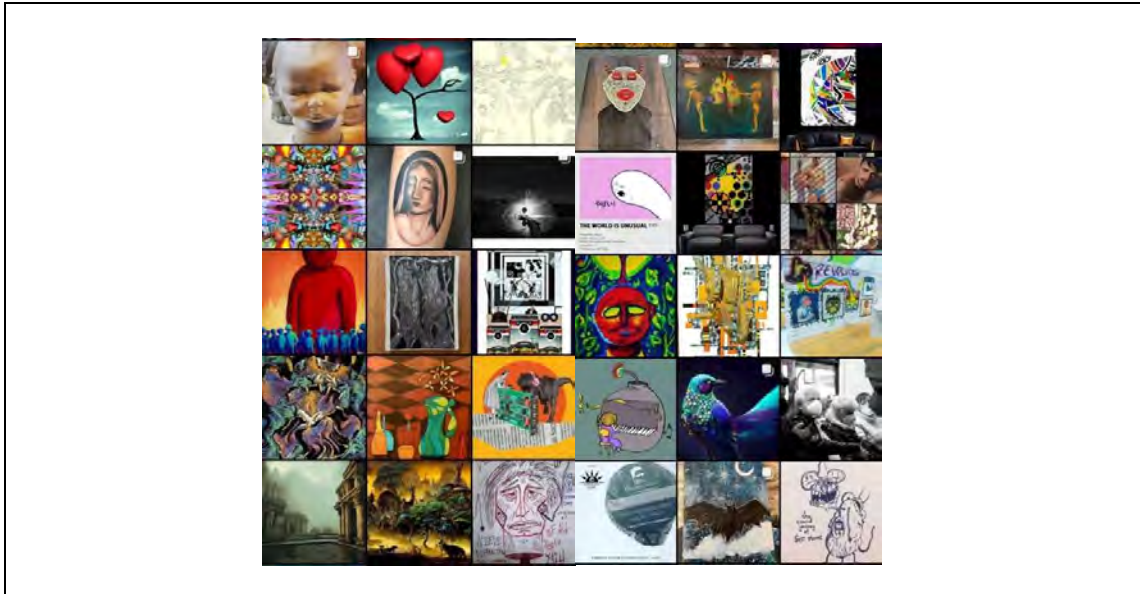


Figura 25 Seleção de posts das hashtags pesquisadas. Fonte: Instagram, pesquisa de 16/10/2022 a 10/03/2023 com fotos de diversos usuários

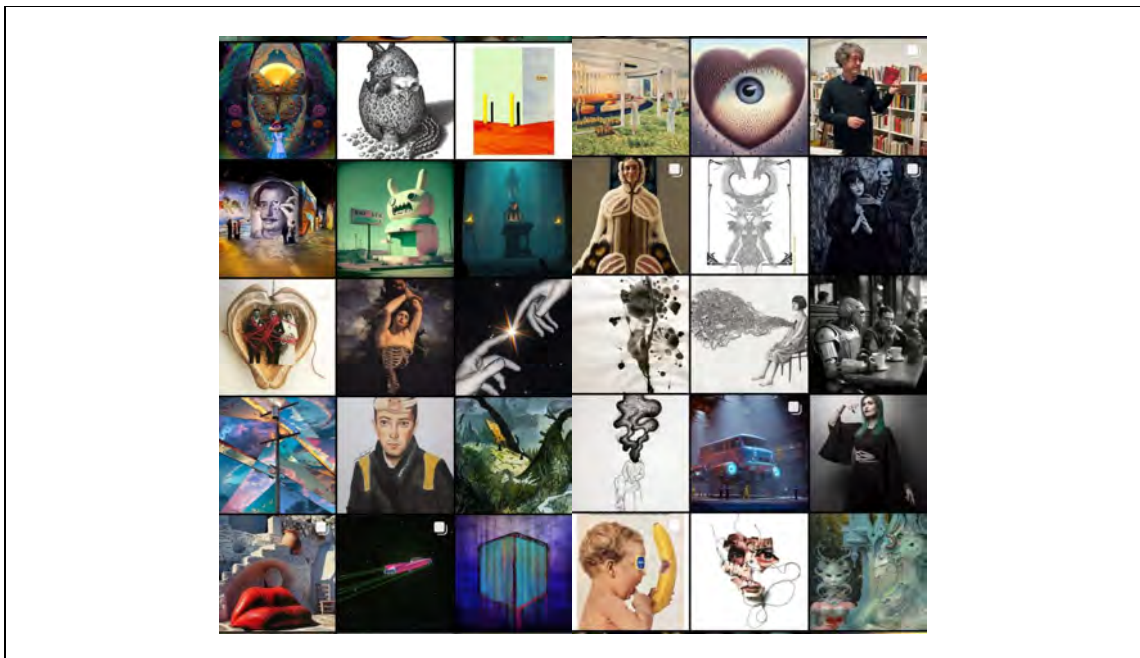


Figura 26 Seleção de posts das hashtags pesquisadas. Fonte: Instagram, pesquisa de 16/10/2022 a 10/03/2023 com fotos de diversos usuários

Como Williams et al colocam em *The relationship between aesthetic and drawing preferences* (2018) existe uma relação entre a experiência estética e a experiência artística. Ou seja, a tomada de decisão sobre o que criar passa por quanto mais agradável for uma imagem na concepção do artista. Em seu estudo, os autores demonstraram que tanto artistas como não-artistas fixavam-se mais em imagens que preferiam desenhar quanto mais desejavam desenhá-la. Logo, a observação da arte não seria um processo passivo é uma maneira de percepção e

produção de sentidos e a arte dentro do *Instagram* segue certos padrões. Lev Manovich em *The Aesthetic Society: Instagram as a Life Form* (2019) coloca que o *Instagram** propiciou uma forma de imagem projetada que prevê repetição de temas, cores, ritmos. O autor propõe o termo *Instagramism** para definir essas estratégias estéticas empregadas, assim como, para a construção de identidades estéticas através dessas imagens. O mesmo seria uma analogia com movimentos artísticos modernos, como futurismo, cubismo, surrealismo, etc. Segundo Manovich, o *Instagramism** oferece suas visões de mundo e linguagem visual. No entanto, diferente dos movimentos artísticos, é moldado por bilhões de autores conectados que trocam ideias e compartilham dicas. Estes jovens usuários do mundo, na visão do autor, criam maneiras sistemáticas de deixar seus *feeds* visualmente sofisticados. Normalmente, editam suas fotos usando outros aplicativos terceiros, além do *Instagram*. Para o autor, os *Instagrammers** não são uma vanguarda, não são subculturas que se definem em oposição ao *mainstream**, nem são massas que consomem versões mercantilizadas da estética desenvolvidas por certas subculturas. Em vez disso, assemelham-se mais às tribos, conforme concebido por Michel Maffesoli, que elaborou sua análise sobre as "tribos urbanas" na década de 1980. Nesse contexto, o termo "tribo" refere-se a um ambiente e um estado de espírito que se expressa preferencialmente por meio de estilos de vida que valorizam a aparência e a forma. Essa ambientação e estado de espírito constituiriam a mensagem do *Instagramismo**, que se expandiu globalmente e seria moldado através da fotografia. O autor elabora que a sociedade estética constitui um ambiente propício para o surgimento e a sustentação de tribos urbanas e de mídia social, as quais se estabelecem por meio de experiências estéticas. Assim, a plataforma, seria um instrumento para a interação entre indivíduos com interesses estéticos semelhantes, permitindo a formação de grupos com base em padrões comuns do *Instagram*, como planejar viagens, apoiar coleções de moda, explorar sites de design, colaborar com revistas e outras fontes que valorizam o design.

Abaixo eu separei imagens de um perfil: o *surrealismo.world*. O mesmo reúne vários artistas e aparecia com frequência na *tag** surrealismo para mim.

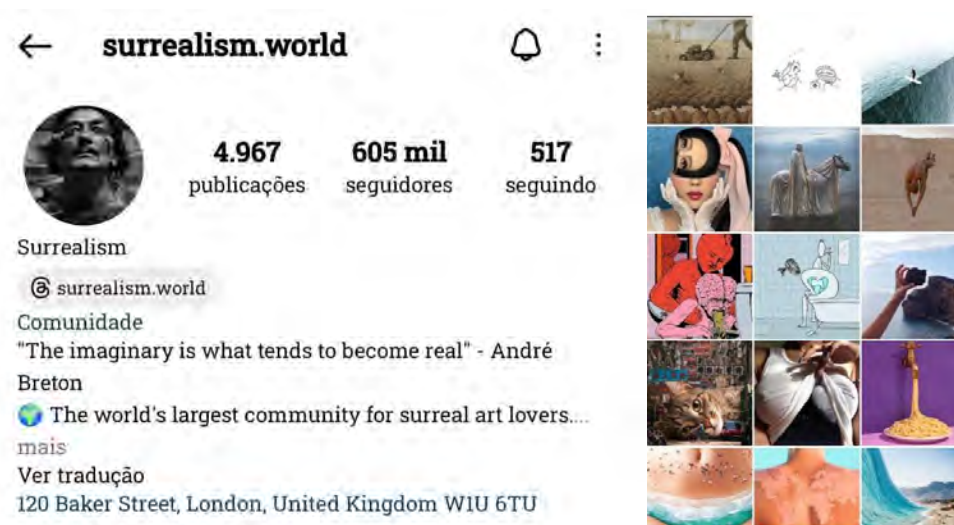


Figura 27 imagens do perfil @surrealism.world.

Os artistas, mesmo que pareçam sem padrão quando vistos em conjunto, revelam uma uniformidade quando examinados individualmente em seus feeds. Cada perfil trata de temas com uma paleta de cores específica e escolha particular de contraste. Manovich (2019) explora a relação entre a estética das fotos compartilhadas no *Instagram** e as fotos casuais e profissionais. Segundo o autor, na sociedade moderna, as estéticas frequentemente se definem por oposição umas às outras, e o *Instagramismo** se destaca em contraste com as estéticas populares observadas, até então, nas fotografias amadoras. Busca-se, assim, criar uma atmosfera distinta. As fotos compartilhadas no *Instagram* divergem das convenções populares ao apresentar partes do corpo em posições assimétricas e evitar mostrar rostos olhando diretamente para a câmera, frequentemente adotando o minimalismo. Essas estratégias de composição se alinham com as práticas da primeira geração de fotografia móvel desenvolvida nas décadas de 1920 e 1930, conhecida como *New Vision*, que buscava *desfamiliarizar* a realidade por meio de composições assimétricas e ângulos inusitados. Enquanto as fotos casuais e profissionais seguem as convenções sociais aceitas, as fotos compartilhadas no *Instagram** expressam uma sensibilidade urbana/*hipster* que se opõe a essas normas, incorporando elementos da cultura contemporânea de design. Mas, esses *Instagrammers** estão produzindo arte? Para pensar sobre essa questão, proponho um caminho: segundo Becker (1977), no caso da arte popular, não existiria uma comunidade artística profissional. Dentro dessa comunidade, a maioria de um determinado grupo faria esse tipo de trabalho sem se importar individualmente com quem faria melhor ou pior. Dessa forma, produzir conteúdo nesse aplicativo seria comparável a fazer cerâmica em certas comunidades? Ou preencher com tinta contornos impressos em tecidos para secar pratos em outras? Na arte popular, conforme Becker informa,

apesar de reconhecerem que uns fazem melhor que outros, essa seria uma consideração de menor importância. Os artistas populares compartilham semelhanças com os artistas canônicos, pois estão imersos em um contexto onde as normas e convenções de sua arte são amplamente reconhecidas e podem ser facilmente utilizadas como ponto de partida para ação conjunta (1977, p. 22). No entanto, as comunidades populares não seriam comunidades artísticas, pelo fato de a atividade em si mesma ter outra função além da estética e de nenhuma das pessoas envolvidas ser um artista profissional. O que ressalta é que produzir conteúdo, imagens, vídeos, na internet se tornou uma atividade de compor que pode estar ligada ao mundo da arte ou não. E essa diferença se dá justamente na diferenciação que o próprio produtor dá ao produto dele. Ou seja, milhões de usuários compartilham suas imagens sem a pretensão de se tornarem artistas profissionais ou de competir por reconhecimento artístico. Dessa forma, os *Instagrammers** estão imersos em uma comunidade virtual onde normas estéticas são compartilhadas e reconhecidas. Cada perfil seria uma tela na qual os usuários contribuem com suas próprias interpretações visuais. Essa atividade coletiva cria uma atmosfera na qual a expressão individual se funde com a identidade coletiva da plataforma. Tanto na arte popular quanto na produção de conteúdo na internet, valoriza-se a contribuição individual dentro de uma comunidade mais ampla, onde a excelência artística é medida não pela sua singularidade, mas pela sua capacidade de se integrar ao tecido coletivo da expressão visual. No entanto, alguns usuários compartilham suas imagens declarando-as como arte, considerando-se, por tabela, artistas. Nesse perfil [@surrealism.world](#) vemos um conjunto de pessoas que se consideram artistas surrealistas. Vamos adentrar em algumas dessas produções individualmente, a escolha dos artistas foi aleatória pela ordem em que elas apareceram no meu perfil.



Figura 28 Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @surrealism.world.

"Perfect Garden", uma obra concebida por Pawel Kuczynski, oferece uma crítica satírica à sociedade contemporânea, onde os indivíduos se encontram imersos em seus dispositivos móveis, integrados a um cenário idealizado. A ilustração, marcada por tons terrosos e baixo contraste, cria uma atmosfera serena e inofensiva. Todos os personagens na cena estão representados com a cabeça baixa, concentrados em seus celulares, simbolizando uma alienação em massa e desconexão do mundo ao redor. Aqueles que desviam o olhar são visualmente punidos, com suas cabeças prestes a serem cortadas pelo aparador de grama. Pawel Kuczynski, um renomado artista gráfico polonês, é conhecido por suas obras que exploram as disfunções da sociedade moderna. Sua formação na Academia de Belas Artes de Poznań e especialização em design gráfico fornecem uma base para suas composições surrealistas. Embora os detalhes sobre a técnica específica utilizada não sejam fornecidos, seu estilo distintivo e mensagens impactantes o estabelecem como uma figura proeminente na arte contemporânea. A publicação dessa obra no perfil estudado ganhou 23 mil curtidas. Não há fotos pessoais do artista em seu perfil pessoal. Esta obra se aproxima do surrealismo histórico ao apresentar uma crítica social por meio de imagens oníricas e simbólicas. A representação dos indivíduos imersos em seus celulares em um jardim perfeito reflete a alienação e desconexão da sociedade contemporânea,

temas frequentemente explorados pelos artistas surrealistas. Além disso, a técnica de Pawel Kuczynski, com sua composição surreal e mensagem impactante, ecoa a estética surrealista de subverter a realidade para transmitir uma mensagem mais profunda.



Figura 29 Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @surrealism.world

O perfil @surrealism.world também apresenta uma série de desenhos em preto e branco, criados pela ilustradora conhecida como @eves_art_project, que exploram a dicotomia entre razão e emoção. Esta série, sem nome específico, é caracterizada pelo uso de alto contraste e um estilo meio cartunescos, o que confere uma qualidade distinta às obras. A ausência de título para os desenhos adiciona uma camada de ambiguidade, convidando os espectadores a interpretar as imagens por conta própria. Apesar de não fornecer detalhes sobre a técnica utilizada, a artista se apresenta como integrante do mundo da arte *online*. Mulher e residente na Alemanha, Lorenz oferece uma perspectiva sobre a profundidade emocional que contrasta com a simplicidade das suas representações. Ao oferecer uma narrativa visual acessível a artista convida os espectadores a refletir sobre suas próprias jornadas. Embora não haja rostos nas imagens, as representações do coração e do cérebro sugerem uma abordagem simbólica e

conceitual, explorando temas universais relacionados ao conflito interno entre a razão e a emoção. A publicação dessa obra no perfil estudado ganhou 8.649 curtidas. A artista não tem fotos pessoais em seu perfil. Os desenhos em preto e branco de Eve possuem elementos surrealistas, como a dicotomia entre razão e emoção, sua estilização meio cartunesca e a abordagem mais direta dos temas a aproxima de alguns desenhos de Magritte como o “A traição das imagens”.



Figura 30 Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @surrealism.world

A obra de arte digital criada por Muhamad Zairul, retrata um homem em um *stand up paddle* à beira de um abismo de água, lutando contra a correnteza. Zairul se identifica como um artista que produz arte sob encomenda e está integrado na comunidade artística do *Instagram*. Utilizando a ferramenta *Photoshop* como meio de expressão, suas criações refletem sua visão artística e sua exploração do surrealismo digital. Zairul é da Malásia e suas obras atraíram um total de 3.808 curtidas. Notavelmente, Zairul começou a criar imagens no Photoshop durante a pandemia, buscando capturar o sentimento de incerteza e confusão que muitos experimentaram durante esse período tumultuado. Sua obra, ao retratar um homem navegando contra a corrente diante de um abismo, pode ser interpretada como uma metáfora visual da luta contra os desafios

da vida. Embora a imagem não apresente um rosto visível, o público é convidado a se identificar com o protagonista anônimo, simbolizando a experiência compartilhada da humanidade diante do desconhecido. Em suma, a arte de Muhamad Zairul oferece uma reflexão sobre as emoções e as experiências da condição humana, enquanto explora os limites do meio digital para transmitir sua mensagem artística. Não coloca fotos pessoais em seu perfil. Suas obras parecem com alguns quadros de Dalí ou Magritte, apesar de ter uma concepção com elementos mais realistas visto que usa montagem de fotos e não pinturas.



Figura 31 Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @surrealism.world.

O perfil @surrealism.world apresenta o trabalho de Mimles, uma artista da maquiagem que se dedica a criar ilusões surreais. Identificando-se como uma artista, ela é um fenômeno! Tendo 2 milhões de seguidores, *posts* com mais de um milhão de curtidas, outros 100 mil, números difíceis de vermos na plataforma, principalmente se tratando de um perfil de arte e não de uma atriz famosa, por exemplo. Mimles explora as fronteiras entre realidade e fantasia, criando imagens perturbadoras que desafiam as expectativas convencionais de beleza e estética. A obra do *post* em questão tinha 1.672 curtidas até o momento, talvez não tantas como as outras em seu perfil pessoal que se utiliza mais de vídeos o que deixa sua arte ainda mais

impressionante, pois nesses *posts* da artista o público consegue perceber que ela transformou seu corpo em uma tela e não se trata simplesmente de uma montagem de imagem. Embora sua localização seja indicada como Canadá, é notável que Mimles tenha ascendência oriental. Não posso dizer que a artista coloca fotos pessoais, pois ela utiliza seu corpo como base para sua expressão artística, as quais ela informa serem inspiradas por Escher e Dalí. Um aspecto intrigante de Mimles é sua experiência pessoal com a paralisia do sono¹⁷, que a inspira a recriar os sonhos e pesadelos que experimenta durante esses episódios. Essa experiência única adiciona uma dimensão emocional e introspectiva à sua arte, abordando essa dimensão do sono e do inconsciente tão presentes no surrealismo e convidando o espectador a explorar os recantos mais profundos da psique humana através de suas maquiagens surreais. Embora as maquiagens de Mimles apresentem uma abordagem única, sua exploração das fronteiras entre realidade e fantasia e a expressão de temas emocionais e inconscientes se alinham com os princípios do surrealismo histórico.

¹⁷ “A paralisia do sono é um transtorno que acontece enquanto dormimos, o corpo é paralisado e alucinações que começam a aparecer. (...) Nesse período os músculos ainda estão imobilizados e a consciência começa a voltar, a pessoa fica nesse estado por alguns minutos, (...) junto com a paralisia temporária, alucinações começam a aparecer misturando a realidade com os sonhos. Esse problema pode aumentar em pessoas com doenças, transtornos e traumas” DOS SANTOS, Cibele Alves; RODRIGUES, Rafaella Marion. Paralisia do sono e como ela afeta os jovens nos dias de hoje. MoExP-Mostra de Ensino, Extensão e Pesquisa do Campus Osório, v. 1, n. 1, p. 1-1, 2021.

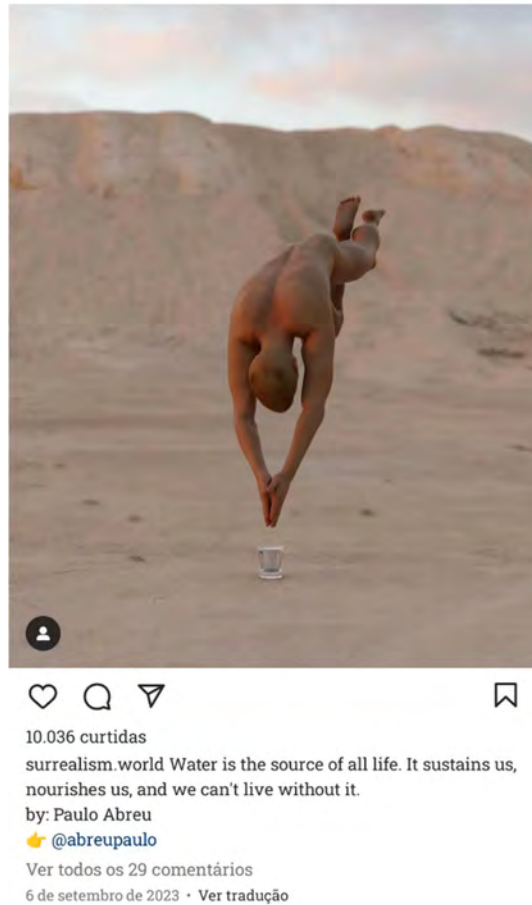
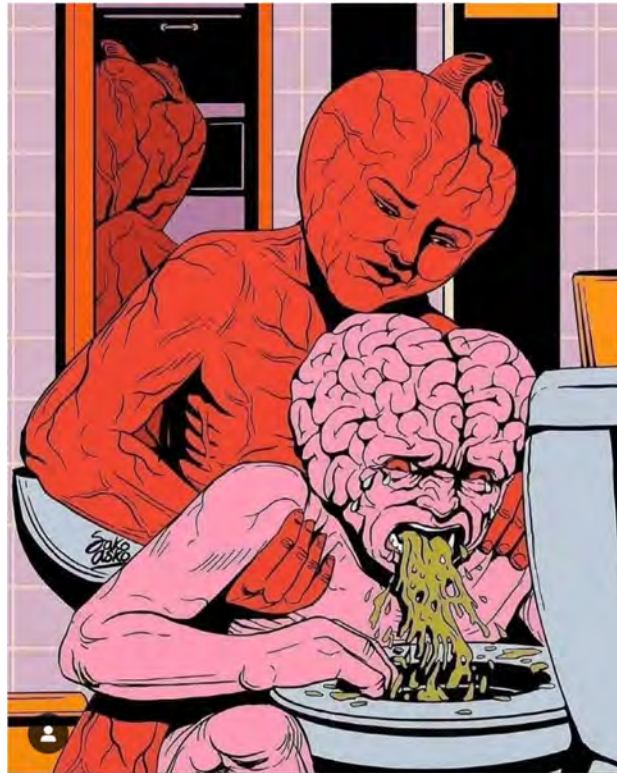


Figura 32. Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @surrealism.world.

O trabalho de Abreu, apresentado no perfil @surrealism.world, é uma montagem visual que desafia as convenções. Na imagem, um homem nu é retratado dando um mergulho em um copo, criando uma cena surreal e intrigante. Abreu se identifica como artista. Embora a técnica específica utilizada não seja explicitamente mencionada, é evidente que suas obras são o resultado de uma cuidadosa edição digital, combinando elementos visuais de forma impactante. A publicação alcançou 10.036 curtidas. Natural do Brasil, Abreu opta por não compartilhar fotos pessoais em seu perfil. Sua declaração sobre seu trabalho revela uma abordagem conceitual e narrativa, na qual ele busca explorar questões ligadas à existência humana e criar metáforas imagéticas que abordem uma variedade de sentimentos e experiências. É interessante notar que Abreu menciona sua presença em várias plataformas internacionais de arte e cultura, indicando que valoriza seu reconhecimento e a aceitação de seu trabalho em contextos fora da plataforma. As montagens de Abreu desafiam as convenções da realidade, aproximando-se do surrealismo histórico ao criar composições visualmente impactantes que exploram questões existenciais e narrativas conceituais.



Curtido por floraborsiofficial e outras 10.163 pessoas
surrealism.world What's the story behind this artowrk?
by: SakoAsko
👉 @sakoasko

Ver todos os 75 comentários
6 de setembro de 2023 · Ver tradução

Figura 33. Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @surrealism.world.

A obra apresentada no perfil @surrealism.world, criada por Sakoasko, é uma representação visual intrigante que combina elementos antropomorfizados de forma simbólica. No desenho, um coração assume características humanas ao segurar um cérebro, em um estilo que lembra o formato de um *comic book*. Sakoasko se identifica como artista. Embora a técnica específica utilizada não seja detalhada, seu perfil exhibe uma variedade de trabalhos, incluindo grafites, desenhos e arte digital, sugerindo uma habilidade versátil e uma abordagem multidisciplinar à sua prática artística. Originário da Colômbia, na obra do post em questão recebeu 10.163 curtidas e em seu perfil pessoal possui 297 mil seguidores. A imagem apresenta rostos estilizados, o que, segundo os preceitos do marketing, atrairia mais atenção. O artista informa que busca equilibrar técnica e conceito em suas criações, com o objetivo de explorar os sentimentos interiores, entender a psique humana e desvendar as tomadas de decisão por meio de sua arte. Essa abordagem revela uma reflexão sobre a experiência humana e

preocupação com questões existenciais e emocionais. Sua habilidade em traduzir temas abstratos em formas visuais acessíveis e expressivas torna sua arte envolvente para uma ampla audiência. Sua produção se aproxima do surrealismo histórico ao explorar a representação da psique humana por meio de imagens surreais e simbólicas.

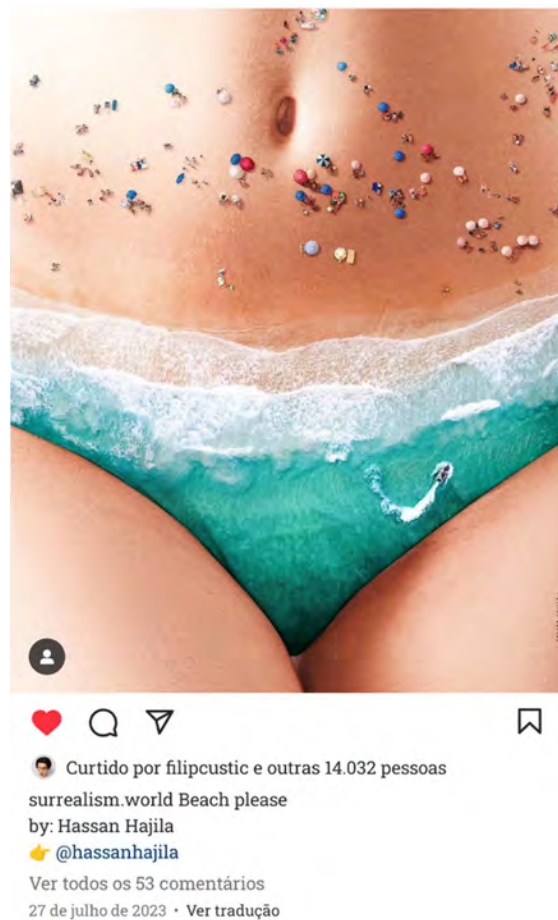


Figura 34. Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @surrealism.world.

Vemos também no perfil @surrealism.world, a obra criada por Hassan Hajila, que desperta uma série de reflexões críticas sobre a representação do corpo feminino na arte contemporânea. Ao transformar o corpo de uma mulher em uma praia, o artista visual e diretor de arte demonstra uma abordagem surrealista e provocativa, explorando os limites entre o humano e o natural, o físico e o geográfico. Hajila, que se identifica como artista visual, exhibe uma variedade de obras que exploram temas sensuais e surreais. Sua técnica, baseada em fotos e edição digital, permite uma manipulação criativa da imagem, transformando o corpo humano

em uma paisagem metafórica. Com a conta originária no Canadá, Hassan Hajila utiliza o corpo feminino como uma tela para suas explorações artísticas, desafiando as convenções tradicionais de representação corporal ao transformar partes do corpo em elementos diversos, como teclas de piano ou areia da praia, o artista evoca uma sensação de estranhamento e admiração, convidando-nos a refletir sobre a complexidade da identidade feminina. No entanto, a abordagem de Hajila também levanta questões sobre a objetificação do corpo feminino na arte, especialmente quando associado a imagens sensuais. Embora sua intenção possa ser a de explorar a beleza do corpo humano, é importante considerar como suas representações podem influenciar percepções e estereótipos de gênero na sociedade e como só um tipo de corpo aparece nas suas representações. Em última análise, a obra de Hassan Hajila oferece uma visão provocativa e em seu perfil ele coloca foto pessoais de si. A obra de Hassan Hajila aproxima-se do surrealismo histórico ao desafiar as convenções estéticas por meio de imagens surrealistas e pelo uso da imagem do corpo da mulher reconfigurado, ou seja, criando outras formas, ferramenta tão presente no surrealismo.

Para Becker (1977), não começamos por definir o que é a arte para depois descobriremos quem são as pessoas que a produzem. Pelo contrário, procuramos localizar, em primeiro lugar, grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que elas chamam de arte. Localizados esses grupos, procuramos então todas as demais pessoas igualmente necessárias àquela produção, construindo gradativamente o quadro mais completo possível de toda a rede de cooperação que se ramifica a partir dos trabalhos em pauta. Dessa forma, um mundo artístico seria constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte. As obras de arte seriam assim resultado da ação coordenada de todas essas pessoas (podemos adicionar as coisas também) cuja cooperação é necessária para que o trabalho seja realizado da forma que é. Logo, os programadores e idealizadores do *Instagram**, da internet, dos celulares, dos computadores, e esses próprios dispositivos, fariam parte desse mundo artístico do *Instagram**. Becker relembra que, tanto do ponto de vista teórico quanto do empírico, é possível haver vários desses mundos coexistindo no mesmo momento. Sendo assim, o mundo artístico do surrealismo histórico se mescla a esse mundo artístico do *Instagram**. Esses mundos que coexistem, em minha opinião, têm uma relação cooperativa no geral, trazendo conflitos apenas em relação ao uso de algumas tecnologias na produção das imagens. Se formos analisar os tipos artísticos como descritos por Becker (1977), o surrealismo, em sua formação, seria um movimento de artistas inconformistas. Para o autor, qualquer mundo artístico organizado produz os seus inconformistas, que são

artistas que, fazem parte do mundo artístico convencional próprio de sua época, entretanto, o acham restrito e não querem conformar-se a todas as suas convenções. Esses inconformistas têm dificuldade de realizarem seu trabalho visto que estão fora de algumas ações coletivas do campo, então, criam uma própria rede de colaboradores, chegando também a recrutar novos públicos, ao mesmo tempo que se valem também do mesmo público da arte convencional. Este último, talvez não esteja acostumado ao vocabulário dos inconformistas, o que exige um maior esforço desses artistas. Apesar disso, os inconformistas vieram de um mundo artístico, foram treinados nele e num grau considerável continuam voltados para ele. Em suma, o inconformista foi treinado para o mundo da arte canônica e convencional e tratam com as mesmas pessoas e material que os artistas mais convencionais. São atores que escolheram mudanças em disposições sociais e por isso tiveram um acréscimo de problemas e maior dificuldade na circulação das suas obras. Contudo, simultaneamente, aumentaram a sua liberdade de opção por soluções alternativas, abandono das práticas e dos procedimentos habituais. Criando também uma comunidade de intensa fraternidade (Becker, 1982, p.53). Caso o mundo artístico contemporâneo acabe se adaptando, tanto o artista, quanto a sua obra perderão a sua qualidade de inconformismo, já que as convenções do primeiro terão passado a incorporar o que antes lhes era estranho. É a possibilidade do inconformista se tornar um artista convencional. O movimento surrealista, em grande parte, era de pintores e escritores que tinham tido formação em belas artes ou literatura e mesmo que fossem inconformistas, hoje, suas obras são canônicas e fazem parte de uma concepção de artistas integrados.

Portanto, se os surrealistas eram inconformistas que se tornaram integrados, os artistas do surrealismo do *Instagram* provavelmente podem ser considerados o que Becker (1977) denominou de profissionais integrados, aqueles que desenvolvem um tipo de trabalho com o mínimo de dificuldade. Explico melhor: minha reflexão parte do princípio de que não há violação de expectativas, mas sim o uso de uma série de convenções que facilitam a produção das obras de arte. Ou seja, um mínimo investimento de tempo e energia. Existem pequenas inovações, mas de forma geral é um trabalho rotineiro. Dessa forma, percebemos que as postagens do perfil @surrealism.world provocam reflexões, mas não necessariamente desafiam as perspectivas artísticas de algum campo. Talvez, dentre os artistas analisados, aquele que seria considerado mais inovador seja a @Mimles, por utilizar a maquiagem como forma de expressão e apresentar conceitos mais arrojados dentro desse mundo artístico da maquiagem. No entanto, como Becker afirma, dentro do grupo dos artistas integrados, existem aqueles considerados mais inventivos, mas que —ainda assim— não produzem inovações significativas o suficiente

para romper com os padrões estabelecidos. Os artistas analisados compartilham elementos estilísticos e temáticos comuns ao surrealismo histórico, como o uso de simbolismo, mas as críticas, excetuando o artista Pawel Kuczynski, focam mais em questões emocionais individuais, não apresentando críticas políticas e sociais mais evidentes. Ou seja, pode haver uma continuidade temática ou estilística nas obras apresentadas sob a categoria surrealismo, mas isso não implica necessariamente em uma continuidade filosófica com o surrealismo histórico. Contudo, a própria produção dos primeiros artistas surrealistas também diferia filosoficamente entre si. A política era tratada em folhetins e não necessariamente nas obras em si, sem contar que era o período entre guerras, e a política emergia como uma urgência. Talvez, atualmente, essas discussões sobre individualismo e pandemia sejam a pedra de toque surreal.

Ao explorar as obras apresentadas no perfil, é evidente que as artistas compartilhadas se entendem como parte integrante do mundo da arte contemporânea. Suas criações, que variam de ilustrações digitais a maquiagens artísticas e montagens visuais, demonstram uma diversidade de técnicas e abordagens criativas. Embora alguns observadores possam sentir que esses artistas não se encaixam no que tradicionalmente é considerado o "Mundo da Arte", é importante reconhecer que estão explorando velhas formas de expressão, ou seja, modos de ver e ouvir de determinada convenção artística—o movimento surrealista— que são conhecidas e formam uma base para a sua ação coletiva (Becker, 1982, p.14), mas dentro de um novo contexto: o das redes sociais. Logo, os elementos surrealistas usados, refletem as preocupações e interesses do mundo contemporâneo, como o uso das redes sociais e a reflexão sobre identidade e tecnologia. Como Becker aponta, a existência de mundos da arte com suas convenções, afeta tanto a produção como o consumo dessas obras, afinal, além de realizar uma obra espera-se que outros as apreciem. Para isso, se faz necessário o compartilhamento de um mundo sensível (1982, p. 27-29). Esse mundo sensível é produzido por uma rede de ações e baseado em uma argumentação. As justificações que formam o argumento, para Becker, são discursos estéticos, legitimações filosóficas selecionadas que conferem a qualidade de arte à obra (1982, p. 30). Sendo assim, se há improviso ao selecionar essas disposições, também há regras nesse jogo. As pessoas e coisas que cooperam para produzir uma obra de arte não são tábulas rasas, baseiam-se nas convenções. Convenções estas que exercem grandes “constrangimentos sobre o artista. Elas são particularmente constrangedoras porque não existem isoladamente, mas fazem parte de complexos sistemas interdependentes, de tal modo que uma pequena mudança pode envolver toda uma série de mudanças em cadeia” (Becker, 1982, p. 52). Como sugere Becker (1982), cada obra de arte surge como um cosmos singular,

entrelaçando elementos convencionais com traços de invenção. As artistas, imersas nesse processo de experimentação, elaboram suas próprias narrativas criativas, dando origem a uma série de convenções peculiares em sua prática. Aquelas que se engajam nessa manufatura colaborativa, inclusive o público, são convidadas a mergulhar na aprendizagem das convenções singulares e em constante evolução da artista e dos movimentos. Organizando, criando e corroborando a existência desse mundo artístico (p. 76). Assim, para Becker, os sistemas adaptam-se às artistas, tal como estas se modificam e adaptam-se aos sistemas. De um modo geral, os mundos da arte possuem vários sistemas de distribuição que funcionam simultaneamente. E se a rede social pode não parecer esse “mundo da arte” tradicional com seus sistemas de marchands-galeristas, mecenas, podemos entender que há algumas dinâmicas parecidas. Após a conclusão de uma obra, as artistas enfrentam o desafio de encontrar apreciadores dispostos a pagar pelo seu trabalho e pelos materiais investidos. Muitas artistas, talvez a maioria, não conseguem gerar receita suficiente com suas obras para se dedicarem exclusivamente a essa forma de expressão. Algumas tentam se inserir na economia do mundo artístico, compreendendo quais tipos de obras são mais disseminados pelo sistema e quais são ignorados por ele. Dependendo dos canais de distribuição, diferentes intermediários entram em cena para fazer circular as obras e o dinheiro entre as artistas e o público, estabelecendo elos variados de comunicação e influência entre as produtoras e consumidores de arte (p. 99-100) No contexto das redes sociais, vemos perfis que atuam como intermediários, como o @surrealism.world, que através de curadoria confere visibilidade a certos artistas, enquanto outros perfis comercializam espaços de destaque em suas postagens. Assim, mesmo com a possibilidade de encomendas diretas, esses perfis agregadores continuam desempenhando um papel fundamental na construção da reputação dos artistas. O que não é visto, não é conhecido e, portanto, não é vendido, criando um ciclo em que a falta de reputação dificulta a distribuição das obras (p.101).

O *Instagram** privilegia um tipo de arte cujo lucro já é diminuto, a fotografia. Os artistas com menores recursos financeiros não podem realizar um trabalho que exija equipamento, material, pessoal ou espaços onerosos. E nessa seara, o mundo online, acaba sendo uma ferramenta que permite a veiculação e produção de uma série de produtos com investimento baixíssimo o que, por sua vez, atrai muitas produtoras. Becker descreve o sistema de comercialização da arte da seguinte forma: a base é a procura gerada por pessoas influenciadas por sua formação e experiências, dispostas a pagar por obras de arte; os preços são determinados pela oferta e procura. Logo, as obras que os sistemas promovem são aquelas que podem ser

distribuídas de forma lucrativa, levando as artistas a produzirem obras para atender a essa demanda do sistema. Por fim, as artistas cujas obras não se encaixam nesse padrão buscam outras formas de distribuição ou enfrentam uma distribuição limitada (p. 110). Quando se limitam a utilizar os meios de distribuição marginais, as artistas ficam prejudicadas por um lado. No entanto, como Becker observa, embora isso implique em verdadeiros inconvenientes, também proporciona novas perspectivas e suas obras adquirem uma forma diferente daquela que teriam se estivessem sujeitas a uma distribuição normal (p. 31). Afinal, o campo de possibilidades de construção de obras— que não estejam dentro de constrangimentos específicos da rede de cooperações— pode tornar essas mais originais. Nesse sentido, algumas artistas provavelmente escapam da bolha da rede social, enquanto outras exploram as bordas dos mundos da arte em busca de outras viabilidades. Aqui, entendemos a borda como um lugar fora dos espaços tradicionais de exposição. Contudo, não necessariamente, marginal, pois muitas vezes, essas artistas recebem mais visualizações e vendem seu trabalho com maior intensidade do que um artista inserido no campo da arte tradicional. Ao explorar a hashtag* *#surrealism*, deparamo-nos com uma profusão de postagens, muitas delas carregando consigo obras inéditas. As dinâmicas das redes sociais desdobram-se em transformações na produção artística: facilitam o acesso a um público mais vasto, promovem interações diretas entre artistas e espectadores e redefinem os modos de apresentação e distribuição da arte. Em essência, a distinção primordial entre essa forma de arte e aquela exibida em galerias e museus reside não tanto no produto em si, mas sim no acesso, na visibilidade e na interação com o público — fatores que influenciam profundamente sua produção.

A arte nas redes sociais espelha as preocupações, interesses e experiências dos indivíduos nesse contexto digital, ao mesmo tempo em que pode desafiar as convenções e os limites do que é considerado arte. Nesse contexto, emerge um conflito que pode suscitar realmente uma mudança nos mundos da arte: os perfis de arte gerados por inteligência artificial*. Este fenômeno merece atenção particular pelo seu potencial de transformação em alguns paradigmas convencionais da arte. Com a inovação tecnológica, surgem novas possibilidades para a produção artística, oriundas de áreas muitas vezes distantes do campo artístico. Estas inovações técnicas raramente são concebidas com a arte em mente, muito menos com a intenção de solucionar seus dilemas (Becker, 1982, p. 257). A introdução da inteligência artificial (IA) representa um desses avanços significativos, abrindo caminho para novas formas de criar e conceber arte. Sendo assim, com a ascensão da IA na produção de imagens, surge um desafio à ideia de artista e à correlação entre atividade criativa e autoria artística. Sob a ótica

tradicional, aquele que exerce a arte é, por definição, um artista, e tudo que um artista faz é, conseqüentemente, arte. Quem constrói essa imagem do artista são as redes colaborativas da arte, promovendo a construção da reputação pessoal dos artistas, o que desempenha um papel central na construção da identidade dos mundos da arte. A ideologia predominante sugere uma relação direta entre ser artista e produzir arte, gerando confusão quando essa correlação não se manifesta. A crença generalizada na existência de talentos raros, de dom, necessários para a produção artística é contestada pela introdução da IA, que, além de confrontar a ideia da espontaneidade e inspiração, também desafia a noção de que a capacidade criadora seja exclusivamente humana. No entanto, a qualidade da obra de arte não está intrinsecamente ligada ao seu método de criação, conforme Becker observa (1982, p. 28). Portanto, a ascensão da inteligência artificial na produção de imagens traz consigo desafios e questionamentos à definição de arte e às nossas concepções sobre as redes de colaboração dos mundos da arte.

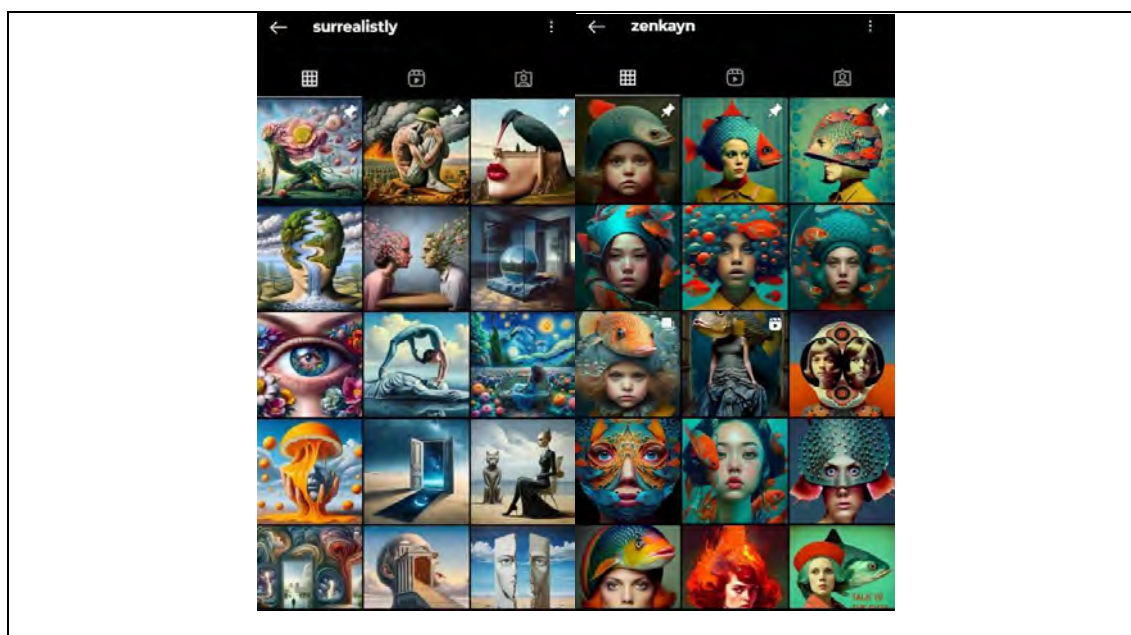


Figura 35 Seleção de perfis de posts na *hashtag* surrealismo que utilizam inteligência artificial para produção de suas imagens. Fonte: Instagram, pesquisa de 16/10/2022 a 10/03/2023 com fotos de dois usuários

Uma breve análise do Perfil @zenkayn no *Instagram* nos mostra que ele foi criado em janeiro de 2023, com conta situada na Suécia, tem 61 publicações e 24,3 mil seguidores. Em sua biografia, o dono do perfil sugere que utiliza inteligência artificial* ao dizer que “as máquinas adicionam complexidade, os humanos criatividade, uma perfeita harmonia”. No contexto do surrealismo, observa-se um diálogo peculiar com o maquinismo, o qual se manifesta de duas maneiras distintas: coexistem elementos de crítica ao moderno, à racionalidade utilitária instrumental e ao progresso, ao mesmo tempo em que há um fascínio

pela máquina e pela velocidade. As máquinas, portanto, são retratadas com uma dualidade peculiar, sendo objeto ao mesmo tempo de fascínio e de crítica. Além disso, os surrealistas frequentemente retratam as máquinas como sujeitas a processos de enferrujamento e obsolescência, evidenciando sua visão de resistência à industrialização desenfreada e à alienação tecnológica. Analisando os posicionamentos dos surrealistas das décadas de 1920 a 1950, é possível imaginar uma divergência de opiniões em relação aos desenhos gerados por inteligência artificial. Provavelmente, alguns críticos os considerariam como uma afronta à originalidade humana e outros enxergariam nas máquinas uma ferramenta capaz de potencializar a liberdade imaginativa do homem. Essa última percepção fundamento na ideia de que a combinação da capacidade humana com a capacidade tecnológica pode resultar na criação de supra-super-sur-realidades inéditas. As postagens têm em sua maioria rostos humanos fundidos com peixes. As cores mais usadas são vermelho, laranja, azul e verde. Seus últimos *posts* têm de 3 a 13 mil curtidas cada. O número de comentários varia de 60 a 540. Sendo que o dono da página responde muitos deles. As obras de arte apresentadas no perfil são geradas por IA*. Exploram temas do surrealismo e, segundo o artista, pretendem ultrapassar a realidade e desafiar as noções tradicionais de expressão artística. O perfil utiliza outras *hashtags* como #zenkayn #lowbrowpopsurrealists #popart #surrealism #popsurrealism #bizarreart #digitalartwork #surrealart #sadness #beautifulart #artphoto #artphotography #instaart #beautifulbizarremagazine #beautifulbizarre #artoftheday #sirena #sirene #mermaid #contemporaryart #masterpiece #instaartist #artlife #modernart #instagood #artistsonInstagram.

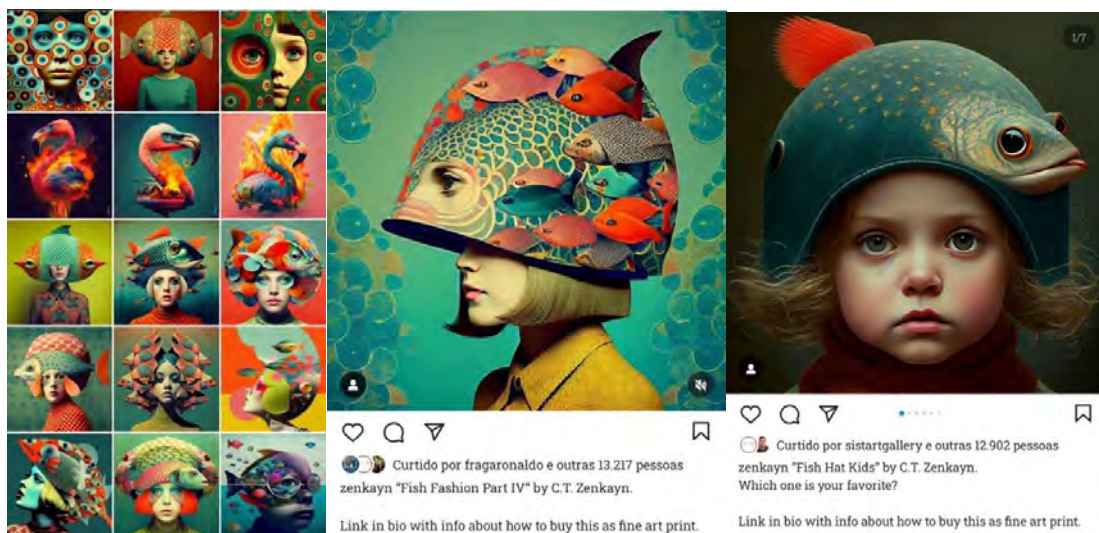


Figura 36. Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @zenkayn

Um segundo perfil que aparecia recorrentemente em meu feed* era o @surrealistically, ele foi criado em outubro de 2020, tem 1521 publicações e 117 mil seguidores. Os principais temas abordados envolvem elementos clássicos do surrealismo como sonhos, nuvens, cores contrastantes e saturadas como azuis, amarelo, vermelho, preto e branco; partes do corpo como olhos, bocas, corpos construindo outros ambientes. As artes parecem muito inspiradas nas obras de Dalí, mas com o toque mais digital. Um de seus *posts* tem mais de 75 mil curtidas, enquanto outros, cuja arte é bem parecida tem apenas 200. O número de comentários varia de 20 a 40. Sendo que o dono da página não responde aos mesmos. As obras de arte apresentadas no perfil são geradas por IA*. Exploram temas do surrealismo e, segundo o artista Vitalie Burcovschi, pretendem ultrapassar a realidade e desafiar as noções tradicionais de expressão artística. O perfil utiliza outras *hashtags** como #art #surrealism #digitalart #artwork #gallerywall #artgallery #surreal #surrealismworld #eggs #heads #news #tv #breakingnews #follow #reaction #artbasel #modernart #technology #wonderful #artform e parcerias com outros perfis para promover suas postagens. As obras de arte geradas por IA são apresentadas como originais e criadas com o uso de ferramentas como o Procreate*, adicionando valor à sua autenticidade e originalidade. O engajamento da página é alto e seu dono tem um *site** no qual vende os *prints** de suas obras. Logo, se este tipo de arte não está dentro de um mundo da arte tradicional, está dentro de um mundo da arte digital.

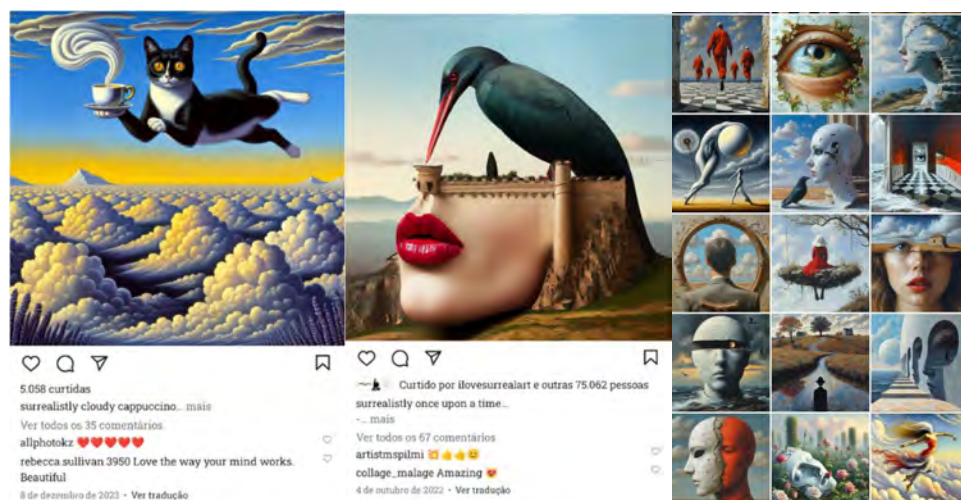



Figura 37. Seleção de posts. Fonte: Instagram, pesquisa 07/02/2024 no perfil @surrealistically

Há muitos *posts* e imagens na *hashtag surrealism* produzidos por inteligência artificial (IA) e discussões sobre isso. Por exemplo, dois perfis chamaram a atenção. O primeiro é o perfil pessoal de um criador de conteúdo digital, @vexed_works, que, em sua biografia, destacava a frase "no AI generated hocus pocus". O segundo é o perfil de uma comunidade de divulgação

de artes, @absurdist_collageclu, onde as pessoas usam a *hashtag* para ter suas postagens apresentadas no perfil. A biografia desse perfil trazia a seguinte inscrição: "  AI art". Essas declarações estavam presentes em fevereiro de 2023, quando coletei os dados. No entanto, ao verificar novamente em outubro de 2023, notei que essas afirmações não estavam mais presentes nas biografias desses perfis. Apesar disso, o conteúdo das páginas permanece fiel ao estilo anterior, ou seja, aparentemente sem arte de inteligência artificial (ou foram detectadas obras com uso de IA e por isso as declarações foram tiradas?). Essa tensão entre artistas e geradores de imagens computadorizadas vêm fomentando debates no campo. Apresentarei alguns desses lados. O artigo *AI Art and its Impact on Artists* (2023) aborda questões relacionadas à inteligência artificial e sua influência no mundo da arte, Jiang et al argumentam que os geradores de imagens não podem ser considerados artistas, pois a criação artística seria exclusivamente humana. Atribuir agência a esses sistemas prejudicaria os artistas, além disso, a arte seria uma forma de comunicação e, para os autores, o sistema de geração de imagens não teria essa capacidade comunicacional. De acordo com o artigo, os geradores de imagens podem produzir resultados estéticos, mas não artísticos, uma vez que lhes falta a autenticidade e a voz pessoal desenvolvida ao longo do tempo por artistas. Eles também podem perpetuar estereótipos no mundo criativo, distorcendo identidades individuais e de grupos, perpetuando preconceitos e estereótipos. Para exemplificar isso, os autores discorrem sobre o fotógrafo britânico branco, Cameron James Wilson, que em 2018 criou um modelo sintético de pele escura chamado *Shudu Gram* usando um software de modelagem 3D. Este modelo que tinha anéis de pescoço do povo *Ndebele* da África do Sul, foi licenciado para várias marcas, como *Balmain* e *Ellesse*, gerando capital para essas marcas. Ou seja, empresas que eram criticadas devido à falta de diversidade nas contratações “resolveram” esta questão contratando um modelo artificial criado por um branco. Essa exploração não compensada da imagem de um símbolo da comunidade *Ndebele* pela *Vogue* e outras revistas reflete a objetificação e mercantilização da negritude que é possível pelo mercado de geração de imagens por inteligência artificial. Cinco anos depois desse episódio, em 6 de março de 2023, o empresário Danny Postma lançou a *Deep Agency*, uma empresa que aluga modelos sintéticos gerados por imagem como serviço, ampliando a possibilidade de ocorrerem em larga escala práticas semelhantes às discutidas por Jackson.

Para Jiang et al (2023), o impacto trabalhista dos geradores de imagens é evidente, como no caso acima no qual modelos são substituídos por imagens 3D e também como no caso da abertura da série da Marvel: *Secret Invasion*, que substituiu artistas ilustradores (provavelmente

haveriam uns 8 para um projeto daquele tamanho) por apenas um Diretor Técnico de IA. Isso resulta na perda de oportunidades para artistas e piora a situação de ilustradores desconhecidos e marginalizados. Além disso, os geradores de imagens podem usar obras protegidas por direitos autorais sem consentimento, o que prejudica os artistas profissionais. A incerteza sobre a violação de direitos autorais no uso de materiais protegidos para treinar geradores de imagens é um problema. A lei dos EUA exige que o criador seja a fonte de criatividade, o que os geradores não podem fazer, tornando-os não criativos e, sob essa perspectiva, sem “direitos autorais”. Para lidar com esses problemas, os artistas têm entrado com ações judiciais coletivas e protestado contra serviços online que permitem a geração de imagens. Regulamentações propostas pelos mesmos visam garantir o consentimento e a compensação dos criadores de conteúdo no uso de materiais protegidos por direitos autorais para treinar geradores de imagens. Adicionalmente, os autores colocam como a pesquisa acadêmica é influenciada por interesses corporativos, o que levanta questões éticas sobre a aquisição de dados. Dessa forma, defendem um sistema de educação em ciência da computação que enfatize a maneira pela qual o poder interage com a tecnologia. Os autores defendem que uma regulamentação (a ser criada) deve impedir o uso não consentido de conteúdo para treinar geradores de imagens, apoiar a pesquisa em IA independente de interesses corporativos e enfatizar uma educação em ciência da computação que aborde o impacto da tecnologia no poder. Contudo, o argumento principal de que a arte generativa não é arte visto que os algoritmos não têm uma essência criativa é uma joia da elitização filosófica da capacidade humana.

Tim Ingold e Elizabeth Hallam, em seu texto *Criatividade E Improvisação Cultural*, também debatem sobre como a criatividade faz parte de um potencial generativo de uma ecologia das relações. Sendo assim, a produção cultural seria perpassada por essas dinâmicas nas quais a criatividade é improvisada e a improvisação é criativa. O que deveria, na minha opinião, se colocar no enfoque na discussão da arte produzida por IA é justamente sua utilização caso a caso. Ou seja, analisar a arte produzida pela inteligência artificial em relação a sua aplicação contextual: ela é levada pela lógica da mercantilização em um processo que envolve a fomentação da produtividade, ou se emerge como uma ferramenta capaz de engendrar novas formas de improvisação genuinamente relacionais e temporais (Ingold e Hallam, 2018). Tim e Elizabeth apontam para a necessidade dos produtores se adaptarem às condições laborais, permitindo que a atenção e a resposta se desdobrem de maneira espontânea. Essa liberdade, nascida da interação com o imprevisível, conecta os praticantes a um emaranhado de relações. Para mim, a sinergia entre os modos de improvisação e as interações presentes no hipertexto,

nos algoritmos e nas relações humano-não humano é inegável. Conforme a teoria sugere, a liberdade para improvisar é tanto uma condição para a continuidade social quanto para a renovação cultural. Assim, os improvisadores se encontram imersos na ação, fabricando a mesma e sendo submetidos a ela.

Joana Zylynska, em seu livro *AI Art: Machine Visions And Warped Dreams* (2020), nos concede um debate crítico sobre autoria, originalidade, experiência e gosto na arte. Ela conduz uma jornada onde humanos e máquinas se tornam semelhantes, desenvolvendo suas relações de forma íntima. Aparelhos, máquinas, software, sujeitos, criaturas em um enxame de colaborações. O programa chamado vida seria uma peça que transcenderia nossa mais ardilosa fantasia, questionando se, afinal, somos realmente os roteiristas dessa cerimônia. No universo de compreensão da arte, o humano é colocado na posição de ator, mas não o único, sequer o principal. Para a autora, as obras de arte, desde as pinturas rupestres até os grandes mestres contemporâneos, são criações resultantes de um espetáculo ritual em que diversos agentes não humanos, impulsos, vírus, drogas, substâncias, e dispositivos orgânicos e inorgânicos, micélios, internet, manufaturam em conjunto uma textura. Logo, seria crucial evitar a estreiteza do enfoque puramente estético. Segundo Zylynska, devemos abranger questões relacionadas ao emprego, à automação e à sobrevivência de longo prazo da espécie humana. Isso porque, em sua interpretação, a crescente atenção dada à IA* por pesquisadores e investidores do Vale do Silício pode ser, em parte, uma resposta a questões globais associadas ao Antropoceno. O Antropoceno denota uma era geológica em que a influência humana no planeta é reconhecida como significativa e irreversível, e essa narrativa destaca como a busca de crescimento ilimitado levou ao esgotamento de recursos e crises ambientais e sociais. Nesse contexto, a IA* pode ser vista como um símbolo não apenas da Inteligência Artificial*, mas também como uma resposta ao imperativo do Antropoceno, chamando a atenção para a necessidade de enfrentar as múltiplas crises globais enquanto ainda temos a oportunidade. Sendo o Antropoceno uma revelação que nos caiu como uma pedra, uma marca da humanidade cravada nas entranhas da Terra, uma cicatriz indelével. O que isso nos revela? E qual é o resultado disso? Cavamos fundo na Terra, extraímos seus segredos e minérios e esquecemos que somos parte dela? Para Zylynska, o irônico é notar que a concepção atual da IA*, muitas vezes moldada pelo capital, abraça uma visão limitada da inteligência, que retrata uma forma de humanidade desconectada e genericamente masculinizada. A direção atual da pesquisa em IA*, frequentemente guiada por uma mentalidade de engenharia e com foco limitado, parece negligenciar questões

planetárias essenciais, como as mudanças climáticas, sugerindo que a tecnologia pode corrigir os danos mais para frente em algo que a autora chama de "solucionismo masculinista" (p.44).

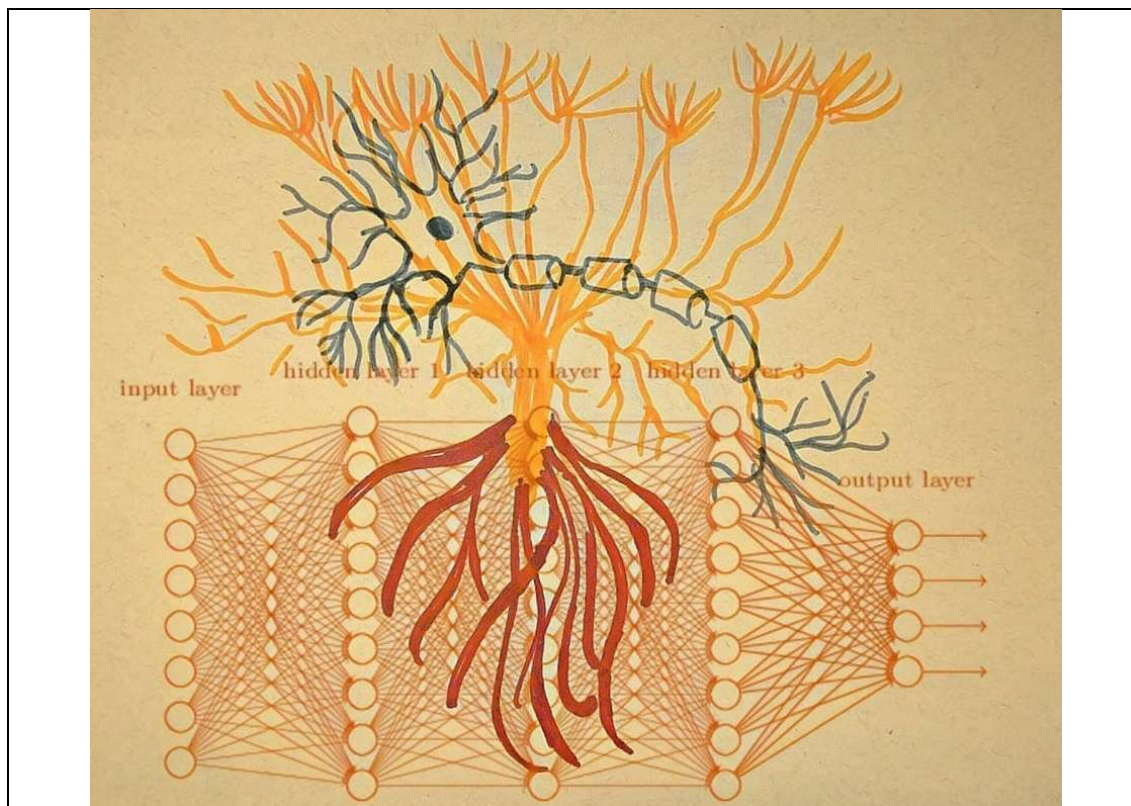
Assim, volto ao argumento de Zalynska de que os filósofos estéticos que criticam a arte gerada por IA, com o argumento de que um computador não pode capturar a essência humana da criatividade e, portanto, não produzem a arte “de verdade”, estão seguindo um caminho que não nos leva à compreensão completa da questão. A crítica adequada, para a autora, deve focar nas trilhas que os desenvolvedores dessas tecnologias usam para criá-las, bem como nos riscos reais que enfrentamos no presente com o uso não ético de nossos dados para a mercantilização de um tipo de arte (e conseqüente invisibilização de outro). Visto que a *AI Art**, com suas pluralidades e parentescos, é uma realidade que convoca a fundir-nos com o mundo que nos cerca, Zalynska a situa no meio da linhagem da *net art* e da arte pós-Internet. Ambos movimentos exploram o potencial da internet e desafiam as fronteiras do novo meio. Enquanto a *net art* foi efêmera e consistiu em obras desenvolvidas por pessoas com profundo conhecimento técnico da internet ainda seminal, a arte pós-Internet buscou abraçar a materialidade híbrida, se disseminou junto dos conhecimentos de uso tecnológico e foi posteriormente assimilada pelo circuito tradicional de galerias. A arte da IA* exige um conhecimento técnico semelhante, mas sua produção difere significativamente. Ela muitas vezes provém de gigantes da tecnologia como o *Google*, e sua estética pode obscurecer a compreensão em vez de aprimorá-la. Portanto, o essencial, para a autora, seria examinar o papel da IA* na era atual, onde o acesso a dados é generalizado e todos nós contribuímos para essa economia de dados. Os dados não apenas refletem a realidade, mas também a constituem. A preocupação deve ser com o presente da IA*, onde todos somos produtores e detentores de dados, alimentando o capitalismo de vigilância.

É possível vislumbrar um futuro diferente e trabalhar para ele, mas isso requer um convite a outras entidades não humanas. A experimentação com formas de percepção e inteligência, envolvendo humanos e máquinas, é uma metáfora para o atual cenário sócio-político, que é marcado pela complexidade e suposta fragilidade planetária. Finalmente, a autora recoloca como é importante reconhecer que nossa inteligência humana é intrinsecamente diversa e está entrelaçada com diversos elementos, como micróbios, fungos, cultura e, nesse ínterim, devemos abrir nossos sentidos para outras formas de inteligência, reconhecendo nossa conexão com criaturas e máquinas e explorando novos horizontes. Baudrillard (2004), também explora como a realidade e a representação se confundem. Suas ideias sobre simulacros e simulação são particularmente relevantes para a análise da arte digital. Ele argumenta que na

sociedade pós-moderna, as fronteiras entre realidade e representação tornam-se obscuras. Ao consumir uma obra de arte digital ou até mesmo a ideia de *AI art**, estamos imersos em um sistema de significados. Consumir uma série de objetos, ou mesmo as postagens em redes sociais, é consumir um sistema de significados que se relaciona com nosso status social e a produção abstrata de signos e valores. Nesse contexto, uma crescente profusão de representações culturais e produção de imagens se torna intrinsecamente ligada à mercantilização frenética da sociedade ocidental. Por exemplo, muitas postagens nas hashtags observadas ou são de artes digitais ou de colagens, nesses casos, mesmo que mais aceita a ideia de autoria do produtor do que na arte de inteligência artificial*, podemos analisar que são tipos de produção mais ligados a “instantaneidade” inerente do aplicativo *Instagram* e do modo de vida atual. Tais técnicas quando surgiram também foram reservadas a um lugar menor dentro da “criatividade do produtor”, como se o mesmo não possuísse a habilidade “real” para produzir aquela obra sem os aparatos digitais.

Estes sistemas de significados, para Baudrillard, emergem de uma relação com status social e a produção abstrata de signos, valores, histórias produzidas em uma relação de troca/negociação. A partir do imperialismo e a descoberta do “outro”, as representações se tornaram abundantes e junto a esta profusão de signos culturais e produção da imagem do outro —através do oposto de si— emerge um crescente processo de mercantilização que é característico da sociedade ocidental. Nessas trocas não só o dinheiro é colocado em voga, mas torna-se relevante outros elementos que constituem os indivíduos como seu status, discursos, logo, quando há um aumento do número de trocas estes elementos tendem a ser mais influentes. Portanto, vivemos uma prática de consumo (material e simbólica) que se torna uma identidade cultural. O padrão de consumo tem suma importância sobre a formação das identidades. Miller em *Treco, Troços e Coisas* (2013) discorre sobre incluir as coisas e a sua materialidade como parte necessária do processo que nos torna o que somos. E volta na questão da construção dialética entre sujeitos e objetos. Neste texto, ele afirma que objetos são panoramas. Mesmo quando não o vemos, não os questionamos, eles continuam a moldar situações. Como exemplo, o autor discursa sobre o cenário e os adereços, que nos informam de forma inconsciente se o desempenho da ação é ou não apropriado. Demonstrando que a cultura material mesmo que clandestinamente, no espaço tácito, continua moldando o corpo-sujeito.

CONCLUSÃO



Desenho de canetas Dual Brush, representando as raízes de uma árvore em vermelho, micélios em laranja e um neurônio em cinza sobre uma folha com um esquema de uma rede convolucional impressa. Uma Rede Neural Convolucional é um tipo especializado de rede projetada para processar dados que têm uma estrutura de grade, como imagens. Essa arquitetura foi inspirada na organização visual do córtex cerebral animal, buscando replicar a capacidade de identificar padrões visuais complexos de forma eficiente, ou seja, imitando nossa habilidade de recortar e hierarquizar informações. Essa abordagem é especialmente poderosa para detectar padrões visuais locais, como bordas, texturas e formas, em imagens, e foi o que possibilitou o avanço da inteligência artificial, principalmente para gerar figuras. Nesse desenho, represento um novo surrealismo em que o processo de improvisação mistura elementos e linhas de naturezas diversas, formando um organismo cibernético.

Figura 38 Título: **Entre Bits e Pinceladas**. Adriana Nunes de Souza. 2023.

O que aprendemos destas discussões é que o sentido é simbólico e construído nas associações. Por exemplo, ao se estudar a cultura material, estuda-se a comunidade através daqueles objetos. Pinturas rupestres, fotos icônicas, são bons exemplos de como os signos são transmitidos por gerações e como a importância desses é inegável na construção das sociedades. Essa dimensão simbólica é intrínseca ao processo de troca, de tal modo que, essas trocas de valores são um processo em rede (inclusive entre não-humanos). A ciência aparece nesse cenário como o resultado de uma equação entre contexto, observador e observado. Mas cada elemento dessa tríade apresenta inúmeras incógnitas que são infinitamente recombinadas. Consequentemente, uma pesquisa profícua pode lançar luz sobre aspectos da vida, contudo, os fenômenos sociais não podem ser apreendidos em sua totalidade. E é justamente este aspecto arredio da existência que a faz tão fascinante e a ciência nunca obsoleta. Se a escolha do método

além de evidenciar, encobre, é mister demonstrar a parcialidade. Ter consciência das limitações do que se propõe é o que corrobora a validade do pensamento crítico. Se no primeiro *Manifesto Surrealista*, Breton escreve “imaginação querida, o que, sobretudo, amo em ti é não perdoares” é mister que, como etnógrafos, estejamos abertos aos encontros fortuitos com a escuta em riste para realidades extraordinárias, eróticas, exóticas, inconscientes. Movimento dialético e antropofágico.

Dialético visto que, foi o contato com o “outro” que possibilitou novas formas de ser da antropologia. A antropologia surgiu como uma literatura “puramente descritiva” de fauna, flora e dos povos “descobertos” nas viagens imperialistas, se transfigurou através do evolucionismo do século XIX na exotização de povos “primitivos” e hoje é uma cátedra que discute continuamente sua posição acadêmica e como a mesma pode refletir as inter-relações entre classes e grupos que engendram dominações com diferentes níveis. Ou seja, como elencou Clifford (2002), os modos de autoridade etnográfica foram se alterando. De início o experiencial, para o interpretativo, até o dialógico e polifônico. Mesmo que, esses estilos se mesquem e não estejam em progresso linear, uma diferença se faz presente: atualmente a dimensão política da representação é tema extremamente debatido. Inclusive pelos “outros”, os sujeitos de pesquisa que também produzem suas reflexões sobre o material produzido.

Toma-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma “outra” realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos. Paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia. (Clifford, 2002, p.43).

Antropofágico justamente porque fazer etnografia é repensar os próprios conceitos antropológicos. É essencial, a partir disso, reafirmar o poder de transformação do conhecimento que nos permite planejar e disputar outros futuros e passados possíveis. Como afirmou Viveiros de Castro, o “conhecimento antropológico é imediatamente uma relação social” (Viveiros de Castro, 2002, p.113) e nesse sentido se faz ainda mais imponente a compreensão de que o conhecimento etnográfico é uma construção conjunta, pois além das relações no campo ainda há a terceira relação que é a do leitor. Justamente por isso, Clifford coloca a dispersão da polifonia já que a consciência “etnográfica” não sendo mais monopólio do pensamento europeu-ocidental, gerou uma “multiplicação das leituras possíveis” dessas etnografias (Clifford 2002, p.57). Sendo assim, vemos que a ciência se diferencia da arte pelo método, mas compartilha com ela a dimensão criativa e de construção conjunta, como Duchamp bem sintetizou:

“(...) o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades

intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos” (Duchamp, 1975, p.74).

A arte seria o resultado desse conflito entre idealização e realização. A pesquisa, apesar da retórica de objetividade, também segue um caminho de experimentações. Enquanto na arte o papel, o material utilizado, a mão, desenvolvem vínculos, afastamentos, dificuldades, na ciência, o pesquisador precisa lidar com expectativas – fruto de seus encadeamentos mentais – para “se deixar afetar” (Favret-Saada; 2005) e desenvolver olhares válidos sobre parâmetros sociais. Por meio da reflexão sobre “fazer antropologia”, o trabalho aponta como a crise da racionalidade, fomentada pelo declínio social e ambiental, propiciou novas formas de relacionamento com o campo de pesquisa e seus métodos. A ciência é apresentada como uma forma significativa de interpretação do mundo, mas não a única. A perturbação e o fascínio emergem como componentes essenciais nesse processo de construção do saber. Conceber a existência como maravilhosa e não ordinária é um modo de associação com o mundo e também um encadeamento de assombros e estranhezas. As instabilidades do surrealismo se encontram nas bases desse modo de vida e, conseqüentemente, de fazer a ciência. James Clifford, Donna Haraway, Tim Ingold, entre outros autores, são usados para defender a importância das verdades parciais da ciência que, paradoxalmente, alargam as fronteiras de seus limites proporcionando horizontes otimistas de vida e política.

Ao examinar as dinâmicas de gênero, visibilidade digital e narrativas da vanguarda surrealista dentro do contexto do Instagram, adentro um terreno de desafio. Observo a presença feminina na vanguarda surrealista, suas batalhas por reconhecimento e é importante reconhecer que as relações de poder e manipulação presentes no movimento surrealista ecoam as dinâmicas mais amplas da sociedade, o que levanta a questão da pertinência dessa crítica. Contudo, a crítica persiste como uma ferramenta vital, pois nos permite reexaminar o passado e, assim, enxergar um presente mais completo. A luta das artistas surrealistas contra os estereótipos de gênero, especialmente ao serem relegadas a papéis de musas, mulheres crianças ou o que o valha continua sendo uma discussão atual e urgente. Reconhecer a necessidade de uma análise mais ampla das contribuições femininas, tanto dentro quanto fora do movimento surrealista, é imperativo.

A efígie feminina sempre foi abundante, mas será que na época dos fatos híbridos, podemos contar nossa história e aliar a figura feminina ao discurso? Filipa Vicente (2012) coloca como a mulher artista, a partir dos anos 60, por vezes se reapropriou da forma como a sexualidade foi circunscrita na mulher, usando o próprio corpo e sua sexualidade enquanto

experiência artística (2012, p. 29). Como a autora colocou, “ser “homem” nunca constituiu um obstáculo ou uma limitação às possibilidades do seu percurso artístico porque, ao longo da história, a masculinidade esteve implícita na prática artística” (2012, p. 33). A presença de mulheres nuas, por exemplo, é tema central nas artes durante toda a história, desde a pintura do século XVII até as performances, fotografias e vídeos recentes. Mas, notavelmente, a maioria dos artistas e observadores ao longo do tempo têm sido homens. Em *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*, Ana Paula Simioni, destaca a lacuna na divulgação de nomes femininos no panorama artístico pré-modernista. Uma das razões residiria em razões óbvias, como a dificuldade enfrentada pelas artistas em obter uma formação adequada. Desde o século XVII até o final do século XIX, as mulheres foram barradas de participar de aulas que envolviam a representação de modelos nus (p.84). Em 1790, a Academia Real reestruturou-se, permitindo que mulheres expusessem em seus salões. Contudo, o acesso à *École des Beaux-Arts* permaneceu vedado, assim como ao prestigioso Prêmio de Roma (p.89). Durante a Revolução Francesa, entre 1789 e 1791, surgiram coletivos de mulheres revolucionárias. Em 1791, Olympe de Gouges redigiu a *Declaração dos Direitos da Mulher*, enquanto Mary Wollstonecraft escreveu *A Vindication of the Rights of Women*, criticando a nova Constituição por subjugar as mulheres. Entretanto, as demandas femininas, tanto das elites quanto das camadas populares, foram rechaçadas, e em 1793, clubes e sociedades femininas foram proibidos por desviarem do comportamento considerado apropriado para o sexo feminino (p. 88-89).

Durante a revolução, novos paradigmas artísticos emergiram, com a nova estética glorificando o corpo masculino como símbolo central do heroísmo cívico. Incapazes de estudar, e, especialmente de trabalhar com modelos vivos, as artistas encontravam dificuldades em explorar esse gênero, limitando-se a pinturas consideradas menores, como naturezas-mortas, retratos e decorações (p. 89). Surgiu a noção de uma "temática feminina", centrada no espaço doméstico, em contraste com uma "temática masculina" dedicada a assuntos públicos e históricos. O ápice desse processo foi a criação de salões exclusivamente para obras femininas (p.90). Quando, em 1880, finalmente puderam ingressar em uma escola na França, as mulheres enfrentaram altos custos - as mensalidades e anuidades eram em média o dobro das masculinas. Porém, mesmo assim, mulheres de várias nacionalidades procuraram a escola em busca de uma carreira artística (p. 92). Ao longo do século XIX, as artistas foram excluídas das principais instituições de formação francesas. Em 1881, fundaram a *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* para promover seus interesses e, após lutas, foram admitidas na *École des Beaux-*

Arts em 1897 (p.82). A entrada das mulheres foi recebida com segregação, refletindo o medo de que sua presença depreciasse a profissão. A resposta à sua entrada foi marcada por um desejo de eliminá-las ou expulsá-las, impulsionado pelo receio de que ocupassem posições e prêmios que antes eram exclusivamente masculinos (p.94). No Brasil, desde 1892, as alunas foram legalmente aceitas na Escola Nacional de Belas Artes, embora enfrentassem dificuldade para ingressar na escola, visto que tinham formação voltada para as "prendas do lar" em vez de conhecimentos científicos necessário para entrar Escola Nacional. A crítica artística tendia a menosprezá-las, rotulando-as como "amadoras" ou "artistas femininas" (p.96).

Como fomos ensinadas através da linguagem e normalização do “eu” a enxergar do ponto de vista masculino, o espaço para o olhar e desejo feminino na arte é menor, assim como o é na coletividade em geral. A crítica da mulher como objeto sexual é a grande pauta do feminismo, mas também o é inventar outros modos de existência não subalternos para este corpo que detém potência de vida, eroticidade e sexualidade. Contudo, se a História da Arte define o que é arte desde o século XIX, esses novos aparatos algorítmicos determinam qual arte será vista agora no século XXI. A personalização algorítmica influencia a maneira pela qual nos constituímos, na medida em que os algoritmos moldam as informações que ouvimos, os conteúdos com os quais interagimos e as recomendações que nos são feitas, influenciando escolhas ao mesmo tempo em que são influenciados por elas e compondo a nossa percepção da realidade. As plataformas digitais, ao coletarem dados e personalizarem experiências, estão criando uma rede complexa de psicologia entre humanos e algoritmos, reagrupando elementos sociais e técnicos. Essa perspectiva mostra que o indivíduo está inserido em uma rede de influências que vão além do social tradicional, porém, espelha muitas conexões clássicas. Como resultado, se considerarmos o caminho delineado pelos algoritmos (Lury e Day, 2019), percebemos que é um processo de avanços e recuos.

Em vista disso, refletir sobre a cultura visual do *Instagram* e seu papel na busca por experiências sensoriais e visuais na era digital passa por entender o impacto dos algoritmos de personalização nas redes sociais e como se dá a interação dos usuários com o conteúdo relacionado ao surrealismo. No entanto, devo admitir as limitações— impostas pelo tempo e do próprio campo arredo dos algoritmos— em explorar as manifestações contemporâneas do surrealismo de forma abrangente. É um desafio compreender essa dinâmica, dada a natureza altamente personalizada das plataformas e a falta de acesso a dados substanciais. Pude investigar a estética das representações *Instagramáveis** e a ascensão dos perfis de arte gerados por inteligência artificial, destacando a interseção de debates novos sobre tecnologia, gênero e

o impacto da inteligência artificial na arte, bem como a urgência de regulamentações nesse domínio. Há uma dimensão sociotécnica (Latour, 1994) de um racismo algorítmico que reflete as estruturas subjetivas das coletividades e reproduzem estruturas de poder e controle que historicamente marginalizaram as vozes e as perspectivas femininas.

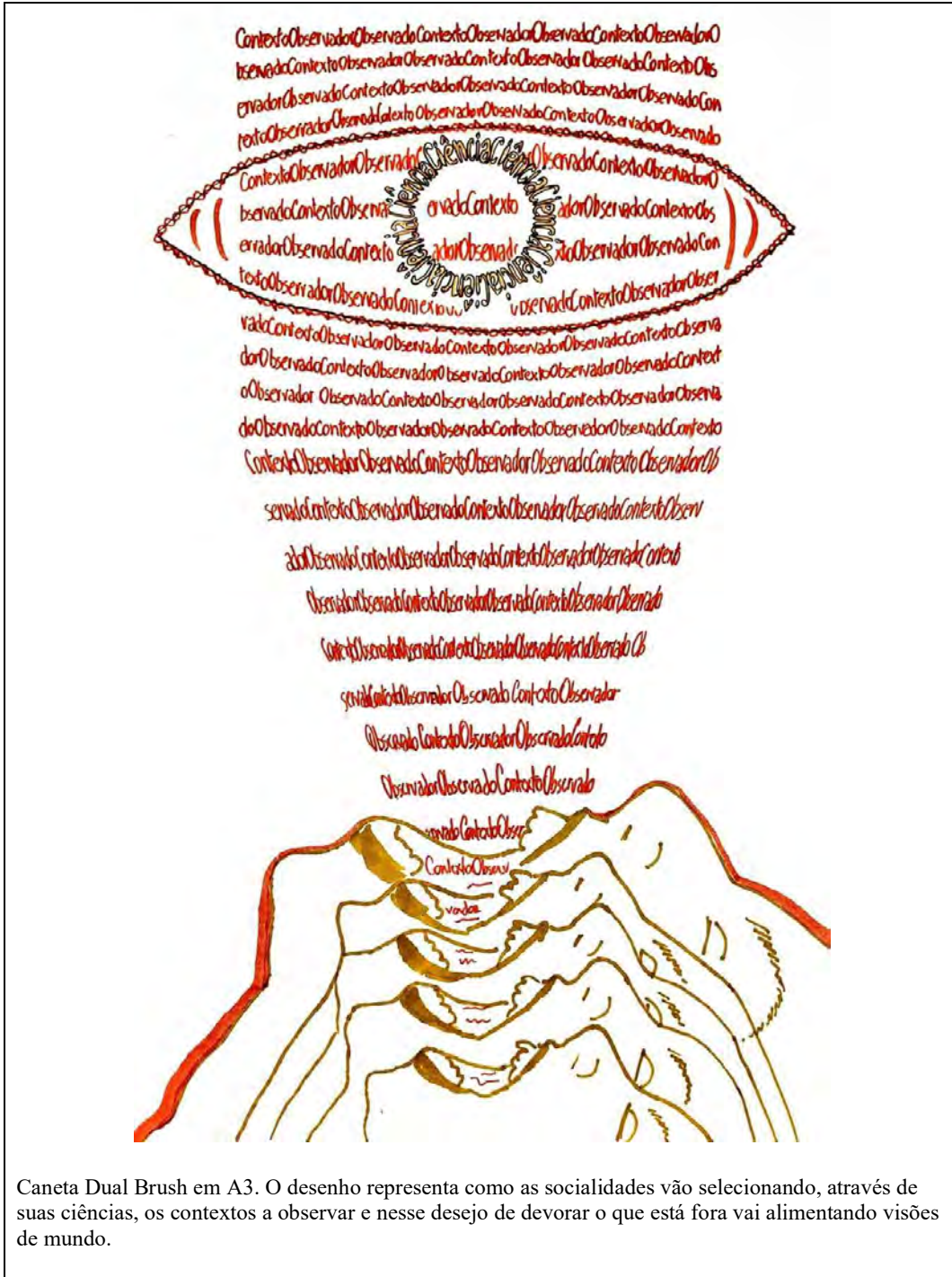
No artigo *The aestheticisation of feminism: A case study of feminist Instagram aesthetics*, Rosa Crepax (2020) explora como o feminismo passou por uma estetização crescente na cultura, misturando política e estética. Destaca a transformação do feminismo, ultrapassando fronteiras, principalmente no *Instagram*, onde a conexão complexa entre feminismo, frivolidade e estética feminina se desenvolve. Observa-se um aumento no orgulho feminista entre mulheres jovens, sendo incorporado na cultura de consumo e moda. Entretanto, há preocupações sobre a perda da natureza radical do feminismo ao ser usado como ferramenta de marketing, associando-se ao capitalismo neoliberal. A digitalização e estetização do feminismo no *Instagram* são exploradas, enfocando temas de representação diversificada do corpo, de gênero e slogans de empoderamento. O feminismo popular, para a autora pode ser problemático em alguns aspectos, principalmente na valorização de uma estética de feminilidade normativa, assim como, na divulgação de uma ideia de que empoderamento é sobre amor próprio e autoestima ao invés de uma luta sobre situações desiguais de poder. Contudo, a autora coloca que a rede social também oferece novos espaços para a negociação de identidades marginalizadas e a discussão de temas evitados em contextos dominantes.

Hannah McCann et al (2019) colocam que a partir de 2012 uma quarta onda do feminismo surgiu através de mulheres jovens (nascidas em 1990 e 2000) e que possuíam a linguagem do feminismo, mas não viam a igualdade de gênero em suas experiências, então começaram a falar sobre isso em *sites* e *blogs*. As feministas recorreram ao chamado *ativismo hashtag** nas redes sociais para divulgar informações, como o movimento #MeToo, que visa denunciar e expor abusadores sexuais. Em 2011, estudantes canadenses organizaram a primeira Marcha das Vadias em protesto contra um policial canadense que aconselhou as mulheres a não se comportarem como "*sluts*" se não quisessem ser estupradas. Movimentos denunciando a disparidade salarial entre gêneros e entre mulheres brancas e negras também foram uma pauta constante. A luta por um feminismo mais inclusivo, que abrangesse questões como as das mulheres deficientes e das mulheres trans, também começou a gerar discussões. As feministas da quarta geração se apoiam em conceitos como a interseccionalidade, muito bem trabalhada pela antropóloga brasileira Lélia Gonzalez (1984), na qual a noção das desigualdades vai se somando, gerando uma grande exclusão final a partir desses marcadores sociais da diferença.

E retornam a conceitos polêmicos, como o da positividade sexual, que as autoras definem como fazendo parte da terceira onda do feminismo e consistia em serem feministas pró-sexo. No início do século XX, ativistas das reformas sexuais e educadoras nos EUA, como Margaret Sanger e Betty Dodson, lutavam pela ideia do prazer físico, experimentação e informação sobre sexo seguro. Esse grupo, por sua vez, gerou uma agitação contrária: o movimento antipornografia, surgido nos anos 80, que via a pornografia e o BDSM, por exemplo, como agressão aos direitos civis e ferramentas de opressão das mulheres. A antropóloga Gayle Rubin publicou *Pensando o Sexo* em 1980, onde propõe a liberdade para uma “criatividade erótica”. Logo, nesse emaranhado ciborgue da evolução tecnológica, das dinâmicas de poder entrelaçadas na arte e do ativismo feminista contemporâneo, uma paisagem de provocações e avanços se desenha.

Assim, diante dessas interações, surge a necessidade premente de um olhar ciborgue crítico e de uma avaliação constante dos impactos dessas dinâmicas na formação de seus eus e @. O desafio persiste na busca de um equilíbrio entre a inovação tecnológica, a inclusão de vozes e a aspiração por representações mais equitativas em uma jornada possível a um *ciberfeminismo*. O cenário, permeado pela personalização algorítmica e pela visibilidade tecida nas redes sociais, redesenha as linhas de nossa constituição como indivíduos e os fluxos das narrativas de gênero que permeiam nosso entendimento. As palavras de Filipa Vicente, traçando a masculinidade como uma constante na prática artística ao longo das eras, ecoam na paisagem, ressaltando a tenacidade de certas dinâmicas frente à mutação aparente. A análise dos algoritmos desvela um caminho no qual a associação e a controvérsia são fundamentais para a eflorescência do coletivo, uma coletividade que, em sua tessitura, manifesta dissensos. Mesmo nos momentos de notável cooperação, como nos movimentos feministas, as alianças frequentemente mantêm técnicas de individualização que reverberam com os princípios hegemônicos, como slogans feministas cobertos de feminilidade normativa sendo compartilhados por grandes marcas para vender giletes, por exemplo. Mas claro que, você se barbeia, se quiser. Esse movimento contínuo implica na reunião constante de uma coletividade, já que, como Latour argumenta (2012), o coletivo só se manifesta em momentos de associação e controvérsia. Podemos perceber como a tecnologia algorítmica transforma e é, por si, uma relação social e como esses caminhos que as redes (de humanos e não-humanos) influenciam na formação das identidades. É possível que redes como o *Instagram* proporcionem uma plataforma às mulheres com maior simbiose de imagem/discurso. Mas as simetrias/assimetrias nas agências e construções das narrativas de gênero dentro do cenário artístico exemplificam

tensões políticas, raciais e de classes sociais. Essas narrativas, acima de uma forma de apreender o mundo, revelam estratégias interessantes de cooptação de novos sujeitos nas coligações e caracterizam processos de estabilização (ou não) das coletividades (LATOURE, 2012).

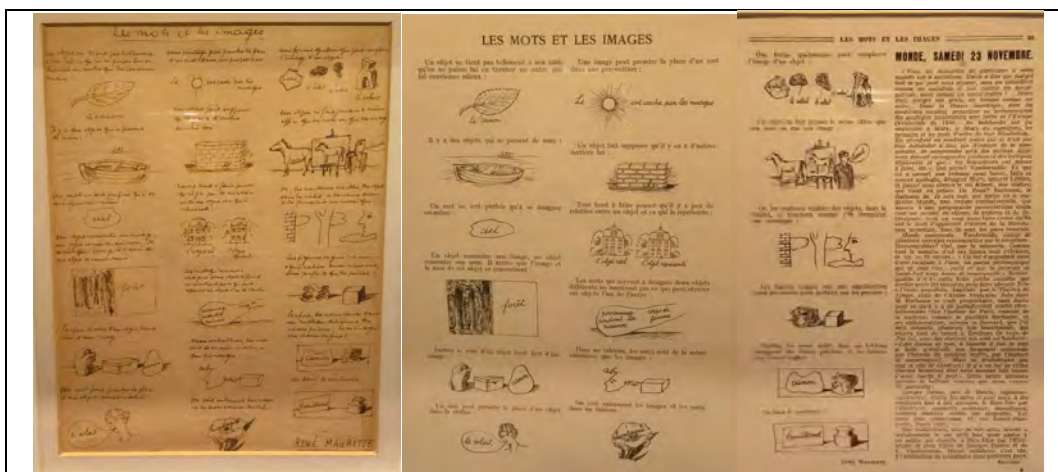


Caneta Dual Brush em A3. O desenho representa como as socialidades vão selecionando, através de suas ciências, os contextos a observar e nesse desejo de devorar o que está fora vai alimentando visões de mundo.

Figura 39. Título: *Exercício Científico*. Adriana Nunes de Souza. 2022

ISSO NÃO É UM GLOSSÁRIO

Marilyn Strathern (2014, p. 211-228) propõe uma reflexão sobre a natureza dos artefatos e performances, equiparando-os às imagens. Ela argumenta que uma imagem contém o contexto que a moldou. Assim, objetos e imagens são veículos que carregam consigo uma carga simbólica que pode ser decodificada e reinterpretada à luz de novas imagens. Essas imagens são como uma troca e não podem ser reduzidos às explicações codificadoras que as acompanham ou vice-versa. Nesse “não glossário”, pretendo que as imagens possam substituir umas às outras em uma sucessão de analogias. É importante ressaltar que cada desenho é capaz de evocar múltiplas interpretações e significados. Ao serem percebidas, as imagens provocam uma síntese de sentidos na mente do observador, uma sinopse que se desdobra à medida que novas associações são feitas. Por meio do testemunho direto das imagens, podemos acessar uma rede de significado e relações de poder. Elas se tornam, então, uma forma de autoconhecimento refletido, onde o observador se torna também o produtor de seus próprios sentidos. Dessa forma, as imagens ganham vida por meio das relações e apresentações desses artefatos, revelando as convenções implícitas que regem nossa interação com o mundo visual e convidando-nos a inovar e improvisar dentro desse contexto simbólico. A inspiração de explicitar com imagens e texto alguns termos usados na dissertação vem do trabalho de Rene Magritte *Les Mots et les Images* (As Palavras e as Imagens). Abaixo seguem três imagens desse trabalho. O primeiro esboço feito pelo artista, depois esse esboço já datilografado para sair na revista *La Révolution Surréaliste* e a terceira foto de como essa obra saiu na revista em 1929.

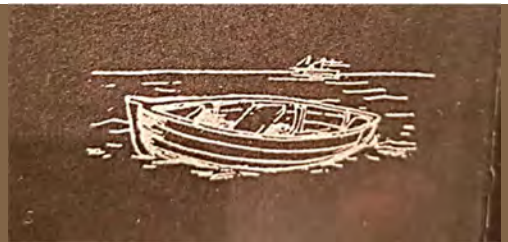


Fotos de arquivo pessoal. Musée Magritte, Bruxelas, visitado em janeiro de 2024.

Nessa obra, Magritte desenvolve que:



Um objeto não está tão ligado ao seu nome que não se possa encontrar para ele outro que seja mais adequado.



Existem objetos que podem prescindir seu nome.



Uma palavra às vezes serve apenas para se designar.



Um objeto encontra sua imagem, um objeto encontra seu nome. Isso é o que acontece quando a imagem e o nome deste objeto se encontram.



Às vezes o nome de um objeto ocupa o lugar de uma imagem.



Uma palavra pode ocupar o lugar de um objeto na realidade.



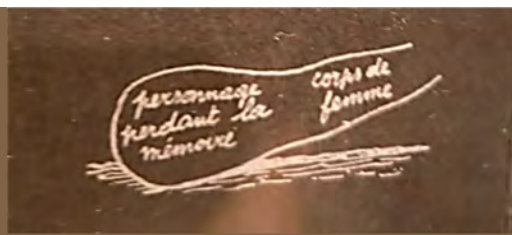
Uma imagem pode substituir uma palavra em uma proposição.



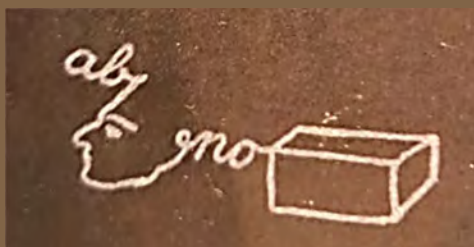
Um objeto pode sugerir que existem outros objetos por trás dele.



Tudo tende a fazer pensar que há pouca relação entre um objeto e aquilo que o representa.



As palavras que servem para indicar dois objetos diferentes não mostram o que pode separar esses objetos um do outro.



Numa pintura as palavras têm a mesma substância que as imagens.



Vemos de forma diferente as imagens e as palavras numa pintura.

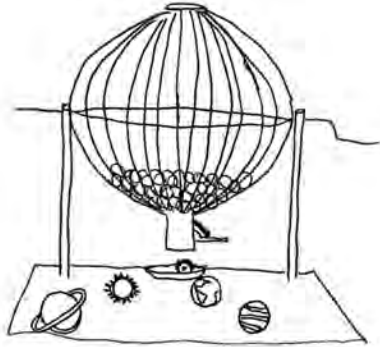


Qualquer forma pode substituir a imagem de um objeto.

Fotos de arquivo pessoal. Musée Magritte visitado em janeiro de 2024.

Além de me inspirar nessa obra de Magritte, destaco Donna Haraway (2018) em seu entendimento de que um traço vital da ironia é a presunção da comunidade. Porque, quando se usa a ironia, presume-se que seu público compartilha de muitas das mesmas experiências que você. Assim, quem está dentro da piada está também dentro do seu universo. A piada, segundo a autora, é sinal de uma interpelação bem-sucedida. De se encontrar constituído como sujeito de conhecimento e poder nessas exatas regiões do espaço sociocultural. Uma reunião de envolvimento material/semiótico (p. 29-34). Acontece que, se digo que isso não é um glossário, pegando emprestado aquele tom sarcástico do Magritte da traição das imagens, também é porque não o faço como mais um elemento formal. É uma maneira de compartilhar alguns

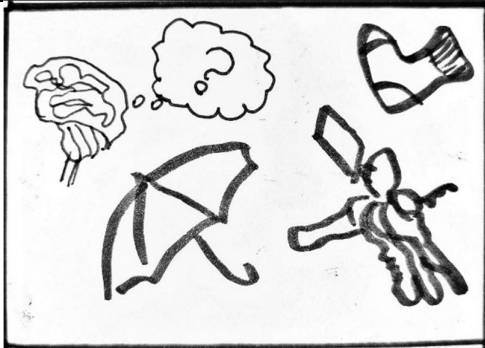
mundos, com uma pitada de ironia, algumas traduções e uma bela dose de contaminação de certos conceitos.



Acaso objetivo (conceito surrealista): Termo utilizado pelos surrealistas para descrever a busca por significado em eventos aparentemente aleatórios, sugerindo que o acaso pode revelar verdades ocultas ou desconhecidas.



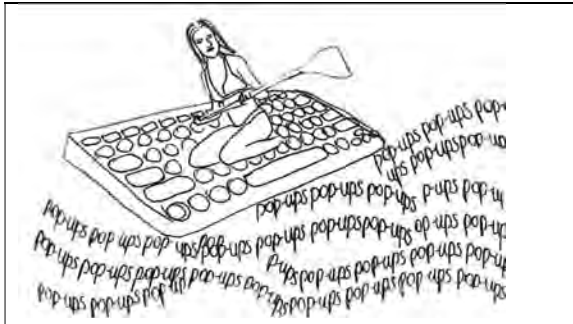
AI art: Arte gerada ou influenciada por inteligência artificial, incluindo obras criadas por algoritmos ou em colaboração com humanos.



App: Sigla para aplicativo. Um programa de software projetado para executar uma função específica em dispositivos móveis, como smartphones e tablets. Os apps podem variar desde redes sociais até aplicativos de bancos, jogos, ferramentas de produtividade, entre outros.



Associação livre: Técnica psicanalítica na qual os pacientes expressam livremente pensamentos e associações sem censura ou filtro consciente, frequentemente utilizada pelos surrealistas.



Ciberespaço: Termo que descreve o ambiente digital ou virtual criado pela interconexão de sistemas de computadores e usuários.



Ciber-flânerie: Prática de navegar sem destino específico pela internet, semelhante ao *flâneur* nas ruas da cidade



Curtidas: Indicador de aprovação de conteúdo em plataformas de mídia social, geralmente na forma de um ícone de coração ou polegar para cima.



Deriva (conceito situacionista): Prática situacionista de caminhar pela cidade de forma não intencional, permitindo a descoberta de novos significados e possibilidades urbanas.



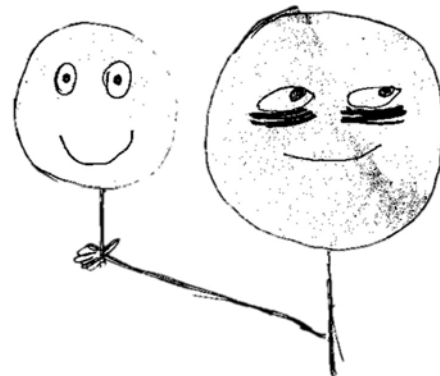
Escrita espontânea / Escrita automática / Texto automático / Poemas automáticos: Processo de escrita que se tornou prática surrealista, surge de forma natural e imediata, sem planejamento prévio ou autocensura. O autor escreve sem controle consciente, permitindo que os pensamentos fluam livremente



Facebook: Rede social online que permite aos usuários se conectarem e compartilharem conteúdo, incluindo textos, imagens e vídeos.



Feed: é um fluxo de conteúdo que você pode percorrer. O conteúdo é mostrado em blocos de aparência semelhante que se repetem um após o outro.



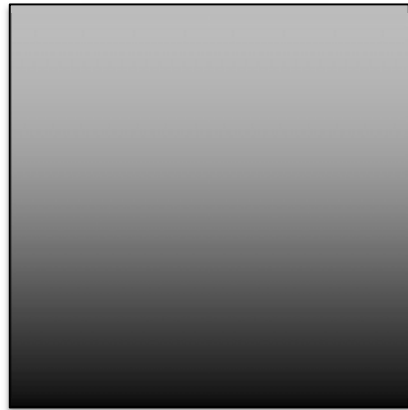
Femme-enfant: em francês ou mulher criança em português, descreve uma representação feminina que combina características de uma mulher adulta com a curiosidade e o vigor de uma criança. Uma alegoria na qual os surrealistas apostavam a salvação do mundo racional, claro que, com muita sensualidade e frescor.



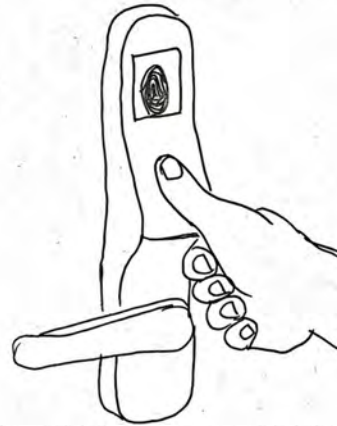
Flânerie: Prática de vagar sem destino específico pelas ruas da cidade, observando a vida urbana e absorvendo a atmosfera do ambiente.



Flâneur: homem que pratica flânerie.



Flâneuse: Forma feminina de "*flâneur*". Não existente. As mulheres não estavam nas ruas.



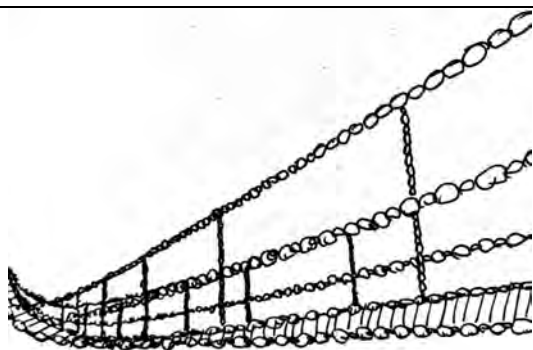
Gatekeepers: Indivíduos ou instituições que controlam o acesso a informações ou recursos, especialmente na mídia tradicional.



Google: Empresa multinacional de tecnologia que oferece serviços online, incluindo um mecanismo de busca amplamente utilizado que se tornou o oráculo moderno. Sabe tudo o que você precisa saber e é só perguntar que ele te responde (privilegiando as respostas que pagam para aparecer antes, claro)!



Hashtag: Símbolo (#) usado em mídias sociais para marcar ou categorizar conteúdo, facilitando sua descoberta por outros usuários.



Hiperlink: Elemento em um documento eletrônico que permite que o usuário acesse outra página da web ou recurso relacionado ao clicar nele.

Hipertexto: Texto digital que contém hiperlinks, permitindo uma navegação não linear através de informações relacionadas.

In-link: Hiperlink que direciona para uma página dentro do mesmo site ou domínio. Uma ponte invisível que te leva de um lugar para outro dentro do mesmo site.



Instagram: Plataforma de mídia social focada em compartilhamento de fotos e vídeos, com ênfase em filtros visuais e interações visuais.

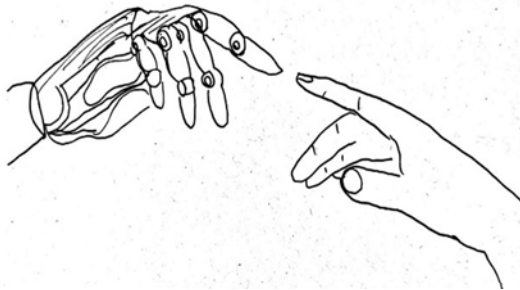
Instagramáveis: Termo usado para descrever locais ou cenários visualmente atraentes ou dignos de serem fotografados para postagem no Instagram.



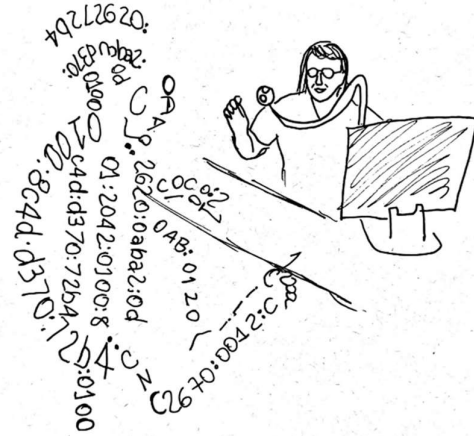
Instagramismo: Forma de chamar a valorização da estética na vida a partir da popularização do *Instagram*. Uma alusão a forma como classificamos os movimentos artísticos.



Instagrammers: Usuários ativos da plataforma *Instagram*, que compartilham regularmente conteúdo e interagem com outros membros da comunidade.



Inteligência artificial (IA- AI): sistemas capazes de realizar tarefas que normalmente exigiriam inteligência humana, como aprendizado, raciocínio, resolução de problemas e reconhecimento de padrões, através de algoritmos e técnicas de aprendizado de máquina.



IP: Abreviação de Internet Protocol, protocolo de comunicação utilizado para identificar e localizar dispositivos em redes de computadores. O documento do seu computador na internet, diz de onde ele veio e para onde vai. Um verdadeiro passaporte digital.

Likes: ver curtidas.



Mainstream: Termo que descreve ideias, tendências ou produtos amplamente aceitos ou populares na cultura dominante.



CECI N'EST PAS UNE SOCIÉTÉ

Net art: Forma de arte digital criada especificamente para a internet, muitas vezes interativa e explorando temas relacionados à cultura digital. Buscam se desvencilhar do circuito muito fechado das galerias e museus na época de seu surgimento.



Nudes: O termo "nudes" é frequentemente usado para se referir a conteúdo íntimo compartilhado entre parceiros românticos ou sexualmente envolvidos, mas também pode ser usado de forma mais ampla para descrever qualquer tipo de imagem de nudez compartilhada online.



Online: Termo que descreve atividades ou recursos disponíveis na internet ou através de uma conexão de rede.



Podcast: O velho programa de rádio, mas gravado e disponibilizado na internet, geralmente em formato de episódios para ser transmitido ou baixado em dispositivos eletrônicos. Os podcasts abrangem ampla gama de temas, incluindo notícias, entretenimento, educação, entrevistas, ficção, entre outros e podem ser produzidos por indivíduos ou empresas.

Poemas automáticos: ver escrita automática.



Post, postagem, postar, postada: Termos relacionados ao ato de publicar conteúdo em plataformas de mídia social, especialmente o Facebook e o Instagram. Palavras que antes só eram usadas para falar de correio, mas agora são o pão nosso de cada dia nas redes sociais.



Print: Captura de tela de uma página da web ou conteúdo digital. Também pode se referir a uma impressão física (cópia) de alguma obra artística.



Procreate: Aplicativo de desenho digital disponível em dispositivos móveis, conhecido por sua interface intuitiva e ferramentas avançadas.



Site: Local na internet que contém páginas interligadas e geralmente dedicado a um tópico específico ou organização.



Smartphones: Dispositivos móveis que combinam funções de telefone celular com capacidades de computação, comunicação e entretenimento.

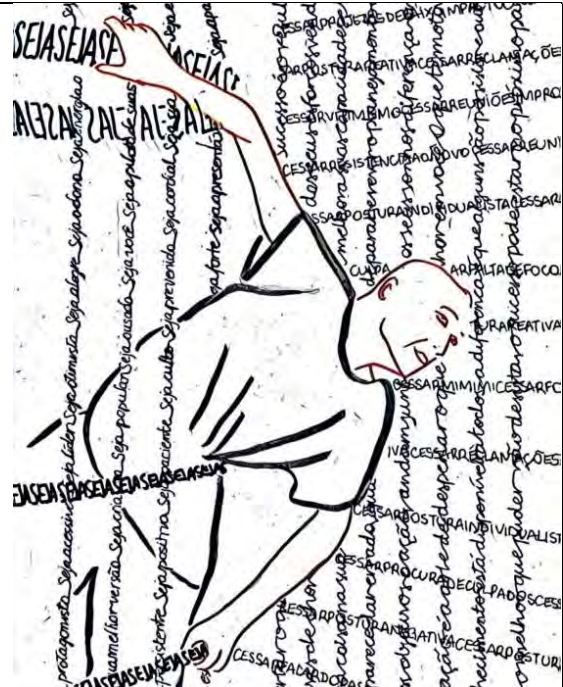


Story/stories: Recurso de mídia social que permite aos usuários compartilhar fotos ou vídeos temporários que desaparecem após 24h. Quase uma prova de resistência para ver, ser visto, interagir, produzir, engajar...



Tags: Palavras-chave ou termos associados a um conteúdo específico, usados para categorização e organização em plataformas de mídia social.

Texto Automático: ver escrita espontânea.



Web: Abreviação de World Wide Web, sistema de informação global que permite o acesso a documentos e recursos interligados via internet.

Webmaster: Indivíduo responsável pela manutenção e administração de um site, incluindo o gerenciamento de conteúdo, atualizações e questões técnicas.



Cena inspirada no artigo de Lélia Gonzalez Racismo e sexismo na cultura brasileira.

Web 2.0: Termo que descreve a evolução da web para uma plataforma interativa e colaborativa, enfatizando a participação do usuário e o compartilhamento de conteúdo. É tipo um almoço de família, todo mundo pode participar, opinar e até mesmo discutir sobre o tempero da tia Vanda! Mas tem hierarquia, quem manda mais, quem serve, ou seja, acaba espelhando socialidades locais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APOLLINAIRE, Guillaume; PICASSO, Pablo. **Les mamelles de Tirésias**. Paris: Éditions du Béliet, 1946.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo** / Georges Bataille; tradução de Antonio Carlos Viana. — Porto Alegre : L&PM, 1987. 260 p; 21 cm.
- BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, p. 81-114, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**. vol. I. Fatos e Mitos. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. Tradução de Sérgio Milliet. [1949]
- BECKER, Howard S. **Mundos artísticos e tipos sociais**. Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, p. 9-26, 1977.
- BECKER, Howard S. Art worlds Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1982. (Edição portuguesa: **Mundos da arte**: edição comemorativa do 25º aniversário - Revista e aumentada. Trad. Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.)
- BECKER, Howard. **Evidências de trabalho de campo**. In: Métodos de pesquisa em ciências sociais. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia**. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BRETON, André. **Manifesto do surrealismo**. 1924. Dominiopublico.gov.br – download em 30/10/2021
- BRETON, André. **Peixe solúvel**. Manifestos do surrealismo, p. 65-140, 1924.
- BRETON, André. **Segundo manifesto do surrealismo** in Manifestos do surrealismo. 1930 Dominiopublico.gov.br – download em 30/10/2021
- BUTLER, Judith. **Regulações de Gênero**. Cadernos Pagu. São Paulo. 2014. pp 249-274
- CABAU, Filipe. Crús e descosidos. Reflexões em torno do ensino do desenho da antropologia. Cadernos de Arte e Antropologia , v. 5, n. 2, pág. 33-48, 2016.
- CAMÕES, L. Rimas. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1953.
- CARRINGTON, Leonora. Entrevista de 1993 para o jornal El País. https://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084001_850215.html. Acessado em janeiro de 2024.
- CARRINGTON, Leonora. Lá embaixo. São Paulo: 100/cabeças, 2020, 96 p.
- CASTRO, Panmela. Vídeo em seu Instagram, Quais as questões que te interessam na arte? Deixem suas perguntas. ? | Instagram. Publicação de 04 de março de 2024.
- CAWS, Mary Ann. **The surrealist look: An erotics of encounter**. Mit Press, 1997.
- CHADWICK, Whitney. **The militant muse: Love, war and the women of surrealism**. Thames & Hudson, 2017.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Editora UFRJ. Rio de Janeiro. 2002.

- CLIFFORD, James; MARCUS, George. **A escrita da cultura: poética e política da etnografia**. Tradução de Maria Claudia Coelho. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens/edUFRJ, 2016.
- CREPAX, Rosa. **The aestheticisation of feminism: A case study of feminist Instagram aesthetics**. ZoneModa Journal, v. 10, n. 1S, p. 71-81, 2020.
- DE BHANTHUMCHINDA PORTELA, Thais. **Apologia Da Deriva: Escritos Situacionistas Sobre A Cidade**. Paola Berenstein Jacques (Org.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais (RBEUR), v. 5, n. 1, p. 88-90, 2003.
- DIAS, Cláudia Augusto. **Hipertexto: evolução histórica e efeitos sociais**. Ciência da informação, v. 28, p. 269-277, 1999.
- DOS ANJOS, Augusto. **Eu e outras poesias**. L&PM Pocket, 1998.
- DUCHAMP, Marcel. **O ato criador. A nova arte**. Revista Perspectiva. v. 1, n. 5. São Paulo. 1975. Editora 34, 1994.
- ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. **Autoetnografia: uma visão geral**. Astrolábio, nº. 14, pág. 249-273, 2015.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. **Ser afetado**. Tradução Paula Siqueira. Revista Cadernos de Campo. São Paulo. 2005. pp 155-161
- FOUCAULT. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes. 1993
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. L&PM Editores, 2019.
- GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista ciências sociais hoje, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.
- HARAWAY, Donna J.; GOODEVE, Thyrza. **Modest_Witness@ Second_Millennium. FemaleMan_Meets_OncoMouse: feminism and technoscience**. routledge, 2018.
- HOMEM, Maria; CALLIGARIS, Contardo. **Coisa de menina?: Uma conversa sobre gênero, sexualidade, maternidade e feminismo**. Papirus Editora, 2019.
- HOOBS, BELL. **Art on My Mind: Visual Politics**. Paperback – Ilustrado, 1995
- INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. Horizontes antropológicos, v. 18, p. 25-44, 2012.
- INGOLD, Tim; HALLAM, Elizabeth; RENHEIMER, Patricia. **Criatividade e improvisação cultural dez anos depois: uma atualização**. Todas as Artes, v. 1, n. 2, 2018.
- JIANG, Harry H. et al. **AI Art and its Impact on Artists**. In: Anais da Conferência AAAI/ACM 2023 sobre IA, Ética e Sociedade . 2023. pág. 363-374.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Editora 34, 1994.
- LATOUR. **Reagregando o social**. EDFBA/EDUSC: Salvador/Bauru. 2012.
- LEMONS, André. **Ciber-flânerie**. Comunicação na cibercultura, p. 45-60, 2001.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Editora Companhia das Letras, 2015.

- LURY, Celia; DAY, Sophie. **Algorithmic Personalization as Mode of Individuation Theory**, *Culture & Society*, 36(2) p. 17-37, 2019
- MAFFESOLI, Michel. (1988), **Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes**. Paris, Méridiens Klincksieck
- MANOVICH, Lev. **The aesthetic society: Instagram as a life form**. Data Publics, Routledge, forthcoming, v. 2, p. 19, 2019.
- MCCAN, Hannah et al. **O livro do feminismo**. Colaboração Hannah McCann...[et al]; tradução Ana Rodrigues. 1 ed- Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.
- MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2013.
- ORNELAS, Fernanda Taís; DOS SANTOS, Alcides Cardoso. **O feminino no surrealismo: a representação da mulher em Nadja, de André Breton**. Lettres Françaises, 2016.
- PEIXOTO, Simone. **Pensar o desenho: linguagem, história e prática**. 2013.
- PERROT, Michele; RIBEIRO, Viviane. **As mulheres ou os silêncios da história**. In: *As mulheres ou os silêncios da história*. 1998.
- REINHEIMER, Patricia et al. **Desenhando coisas e afetos: a casa que construímos, a casa que nos constrói**. Organização Patricia Reinheimer, Nathanael Araujo, Annelise Fernandez, Rachel de Lima e Paulo Vítor Dias. 1 ed. Florianópolis. Enunciado Publicações. 2023
- ROY, Wagner. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.
- SALAZAR, Manuela de Mattos. **Mundos-mosaicos: a estetização do cotidiano no Instagram**. 2017. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX**. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 9, n. 14, p. 84-97, 2007.
- STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva**. Editora UNICAMP. São Paulo. 2012.
- TAUSSIG, Michael. **The mastery of non-mastery in the age of meltdown**. University of Chicago Press, 2020.
- TAUSSIG, Michael; PARREIRAS, Carolina. **Tom, o naturalista**. *Sociedade e Cultura*, v. 24, 2021.
- VICENTE, Filipa Lowndes. **A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)**. Athena (Babel), 2012.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **O Nativo Relativo**. *MANA* 8(1):113-148, 2002
- WAGNER, Valentin et al. **Art schema effects on affective experience: The case of disgusting images**. *Psychology of aesthetics, creativity, and the arts*, v. 8, n. 2, p. 120, 2014.
- WILLIAMS, Louis; MCSORLEY, Eugene; MCCLOY, Rachel. **The relationship between aesthetic and drawing preferences**. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, v. 12, n. 3, p. 259, 2018.

WOLFF, Janet. **The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity.** In: Theory Culture Society volume 2, número 3, 1985, 37-46

WOLFF, Janete. **After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy.** Revista de Cultura Visual, v. 11, n. 1, pág. 3-19, 2012.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Antofágica, 2022. [1928]

ZYLINSKA, Joanna. **AI art: machine visions and warped dreams.** Open Humanities Press, 2020.

FILMOGRAFIA E VIDEOS ASSISTIDOS:

TAUSSIG, Michael. Tom, **O Naturalista.** Conferência 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=KvuqFGwe4bI>