

Leila Ferraz e a trama mitológica do feminino na cidade de São Paulo (1950-1960)

Reginaldo Sousa Chaves¹

RESUMO

Este artigo busca discutir como a artista surrealista Leila Ferraz realizou uma apropriação desviante das linguagens neorromânticas, gestadas na cidade de São Paulo da década de 1950. Um dos temas que recebeu abordagem enfática por parte dessas linguagens concentrava a atenção na figura da mulher. Para cumprir o objetivo proposto neste estudo, abordamos brevemente as condições históricas e o sistema intelectual do espaço metropolitano paulista de meados do século XX, contra os quais se opunham neorromânticos de diferentes gerações e campos, a exemplo de Vicente Ferreira da Silva, Wesley Duke Lee e Sérgio Lima. Na parte final deste trabalho, apontamos de que forma Leila Ferraz, considerando suas obras e trajetória intelectual situadas entre 1965 e 1968, produziu uma fissura na mitologia em torno do feminino criada pelos neorromânticos que a antecederam.

Palavras-Chave: Neorromantismo. Surrealismo. Leila Ferraz.

ABSTRACT

This article seeks to discuss how the surrealist artist Leila Ferraz made a deviant appropriation of neo-romantic languages, which were developed in the city of São Paulo in the 1950s. One of the themes that received an emphatic approach from these languages was focused on the figure of the woman. To fulfill the objective proposed in this study, we briefly address the historical conditions and the intellectual system of the metropolitan space of São Paulo during the mid-twentieth century, against which neo-romantics from different generations and fields were opposed, such as Vicente Ferreira da Silva, Wesley Duke Lee and Sérgio Lima. In the final part of this work, we point out how Leila Ferraz, considering her works and intellectual trajectory located between 1965 and 1968, produced a fissure in the mythology around the feminine created by the neo-romantics who preceded her.

Keywords: Neo-romanticism. Surrealism. Leila Ferraz.

Introdução

Nos anos 1950, a cidade de São Paulo abrigou a emergência histórica de linguagens neorromânticas que se constituíram em oposição à celebração da modernidade paulistana; vários intelectuais reinterpretaram estilemas românticos que criticavam a modernidade. O espaço urbano, capitalista e industrial é contraposto aos valores identificados no passado como o sagrado ou a união comunal (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 52-82). Entre os intelectuais, podemos encontrar pensadores de vários campos e gerações: filósofos como Vicente Ferreira da Silva (1916-1963); artistas plásticos como Wesley Duke Lee (1931-2010); jovens artistas

¹ Doutor em História Social (UFC) e Professor Adjunto I da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mail: reginaldosousa@ors.uespi.br.

ligados ao surrealismo como Sergio Lima (1939). Eles estavam enredados em um circuito de gestação de linguagens neorromânticas.²

Esse campo intelectual tinha o feminino como um dos temas privilegiados. Para os neorromânticos, a sacralidade foi perdida pelo homem ocidental, burguês, racional e oprimido. A mulher era entendida como uma das pontes que ligava modernidade e sagrado. No entanto, a tradição religiosa a que fazem referência é a do rompimento das interdições: ritos e mitos de caráter erótico, excessivo, orgiástico e violento. A mulher tem papel fundamental nessas transgressões ritualizadas, pois surge como ambivalente, construtora e destruidora; virgem e desregrada. Com efeito, o feminino é visto como desencadeador da recuperação da totalidade cósmica. Essas ideias foram resumidas por Sérgio Lima no verso “a mulher é o obsceno sacral” (LIMA, 1985, p. 88); e por Vicente Ferreira com a sentença “o Ventre é tudo” (SILVA, 2010, p. 120).

Trata-se de uma trama de ideias e imagens que constituiu uma mitologia do feminino gestada, predominantemente, por intelectuais homens. Essa trama chegou na década de 1960 enfrentando outra condição histórica, ao mesmo tempo em que novos intelectuais se apropriaram sub-repticiamente dela. Nos anos 1960, surgem fissuras históricas nos modernismos surrealista e concretista em meio às mutações do sistema intelectual da cidade de São Paulo. A utopia modernizante do período jusceliniano colapsa como espécie de antessala do golpe civil-militar de 1964.

Com efeito, como veremos adiante, esse novo momento foi capturado pelos artistas que se posicionavam diante da emergência da figura do intelectual engajado e revolucionário. Entre eles, destacamos Leila Ferraz. Nascida em 1944, a tradutora, ensaísta, poeta e artista plástica fez parte do movimento surrealista paulistano (1965-1969), junto com Sérgio Lima, Paulo Antônio Paranaguá, Raul Fiker, entre outros. Também foi uma das organizadoras da XIII Mostra Internacional do Movimento Surrealista, que também foi a 1ª Exposição Surrealista do Brasil de 1967, gerando a revista-catálogo *A Phala*. O grupo defendia as “reinvindicações essenciais” do surrealismo: “o Amor, a Poesia e a Liberdade” (LIMA, 1967, p. 19-21).

Assim, o objetivo deste artigo é discutir como Leila Ferraz realizou uma apropriação desviante da mitologia do feminino nos anos 1960; mitologia esta, gestada na década anterior. Para alcançar o escopo proposto, dividimos nossa abordagem em três momentos. No primeiro,

² Duke Lee colaborou em algumas iniciativas editoriais do círculo vicentino. Sergio Lima conhece e cita a obra de Vicente Ferreira. Duke Lee foi amigo íntimo do então casal Sérgio e Leila.

discutimos a emergência, na capital paulista da década de 1950, das condições históricas e das linguagens metropolitanas contra as quais se opunham os intelectuais neorromânticos. Os mesmos aspectos históricos que levaram o sistema intelectual paulistano a aderir aos ideais de modernidade que despontavam na cidade, conduziam outros pensadores a uma crítica antimoderna. Em seguida, examinamos cada um dos neorromânticos citados e suas visões sobre o feminino. Por fim, iniciamos a parte final do texto mostrando como esses intelectuais se reposicionaram na década de 1960 e como a jovem artista Leila Ferraz está inserida nesse momento. Apontamos, por meio disso, como a intelectual surrealista prolonga e, ao mesmo tempo, estabelece uma fenda nos estilemas antimodernos que a antecederam.

Modernidade paulistana

Na década de 1950, a cidade de São Paulo consolidou seu acelerado processo de metropolização e cosmopolitização. Em 1954, ano das comemorações do IV Centenário, a cidade tornou-se a mais populosa do Brasil. Nesse período, intensificou-se o crescimento do parque industrial, da produção e do consumo. O fim do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial marcaram grandes transformações: intervenções urbanas, construção de grandes edifícios públicos e viadutos, surgimento de parques, verticalização e horizontalização do espaço. O próprio perfil arquitetônico se modificará através da atuação de arquitetos modernistas, a exemplo de Oscar Niemayer. No meio do século XX, a sociabilidade urbana paulistana era comparável aos grandes centros mundiais (LORES, 2017).

No campo cultural, esse processo pode ser identificado com a criação, décadas antes, de várias instituições decisivas para a formação de vários pensadores. O sistema intelectual da cidade já contava com uma tradição modernista, vinculada a variadas instituições. Contudo, a criação da Universidade de São Paulo (USP), em 1934, incrementou a disseminação de uma linguagem formalizada dentro de novos parâmetros de racionalidade. As gerações seguintes mantiveram relação de colaboração ou ruptura com os modernistas históricos, a exemplo da geração de críticos de teatro, literatura, cinema e artes plásticas, que surgiu a partir da revista *Clima* (1941). Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, entre outros uspianos, construíram suas identidades intelectuais com critérios de profissionalização e especialização em um jogo de confrontação e adesão aos postulados modernistas de 1922 (PONTES, 1998).

Na década de 1940, o surgimento dos museus de arte consolidou o acesso aos debates sobre o repertório histórico e às vanguardas internacionais — instituições que apresentaram novos graus de exigência para o debate em torno da História da Arte. Criado em 1947, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) buscou ampliar o contato com mostras variadas da cultura artística, partindo dos artistas medievais aos contemporâneos. O Museu de Arte Moderna (MAM), fundado apenas um ano depois, foi marcado pela tentativa de atualização, resgatando o modernismo e as recentes vanguardas da época. Foi a partir do MAM que surgiu a Bienal de São Paulo, com ambiciosas exposições do arquivo artístico mundial, além de abrir espaço para estreantes (AGUILAR, 2005, p. 55-63).

É nesse processo que nasceram as linguagens metropolitanas na São Paulo da segunda metade do século XX; linguagens marcadas pelos estilemas da racionalidade, técnica e progresso. O pós-segunda guerra paulista abrigou a emergência de intelectuais que aderiram ou recusavam a cosmopolitização e modernização advinda, em um cenário brasileiro mais amplo, da ascensão do desenvolvimentismo do governo do presidente Juscelino Kubistchek. Tratava-se da partilha de uma sensibilidade histórica de que há uma fadiga da tradição, com o peso normativo do passado, e a concretização do progresso (ARRUDA, 2015, p. 23-47).

Assim, muitos imaginavam introduzir elementos modernizantes em seus campos, promovendo rupturas, como foi o caso da institucionalização da sociologia de caráter científico e acadêmico, que recusava o ensaísmo anterior e cuja figura paradigmática foi Florestan Fernandez (ARRUDA, 2015, p. 171-262); e do campo filosófico uspiano com a tecnização “estruturalista”, analítica, rigorosa e que, também, recusava o ensaio como forma de expressão do saber acadêmico (PRADO JR., 1988, p. 66-81). Entre os artistas, os anos 1950 registraram a hegemonização da arte abstrato-geométrica, particularmente a corrente austera concretista.

Os concretistas defendiam uma produção estética racional, útil, impessoal, vanguardista e em sintonia com o mundo urbano, industrial e da propaganda de massas. Na linguagem plástica, o Grupo Ruptura, sob a liderança intelectual de Waldemar Cordeiro, emergiu com a defesa de uma visualidade antissimbólica, formalizada, antfigurativa, retiniana e, no limite, técnico-matemática (CINTRÃO, 2002). Surgiu também o movimento da poesia concreta, o Grupo Noigandres, que lutava por uma poesia verbal, visual e sonora. A linguagem poética concretista deveria ser — segundo Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos - os

principais protagonistas — planejada, antissubjetiva, acústica, ótica e espacial (BARROS; BANDEIRA, 2002).³

De fato, da mesma maneira que na São Paulo dos anos 1950 surgiram as linguagens atravessadas pelos ideais modernizantes, também veio à luz o seu avesso. Os neorromânticos recusavam a racionalidade dominante no sistema intelectual da metrópole paulista, pois criticavam os processos de quantificação, mecanização e objetivação do mundo, trazidos pelo capitalismo. Parte deles também retomava algo da sensibilidade antimoderna estudada por Antoine Compagnon (2011), como o anti-iluminismo, o luto pela perda do passado e a recusa da noção de progresso.

Eles também desenvolveram uma nostalgia que, em certos momentos, deixava de ser crítico-reflexiva para se entregar a utopias restauradoras da tradição e da verdade absoluta (SVETLANA, 2017, p. 159-160). Nesse aspecto, recapturavam elementos românticos restitutionistas e conservadores (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 87-93). Como dissemos, os neorromânticos — espalhados pela filosofia, arte e literatura — são construtores de uma mitologia do feminino a-histórica.⁴ Embora tenham aspectos comuns, é necessário discutir as ideias de cada um deles e buscar suas particularidades.

Mitologia antimoderna do feminino

Vicente Ferreira da Silva, filósofo nascido em 1916 e formado na USP, tinha posição intelectual controversa, em razão de sua orientação política. Sua visada ideológica é antidemocrática, antimarxista, conservadora e defensora de uma metafísica das raças. Diante dessas perspectivas, não espanta que tenha sido acusado de fascista (CAMARÁ, 2014, p. 65).⁵ Ele fez parte do chamado Grupo de São Paulo, formado por Eudoro de Souza, Agostinho da Silva e Miguel Reale, que debatia a relação entre arte, mito e história (CÉSAR, 2004). Entre 1950 e 1963, Silva também recebeu, em sua casa, jovens intelectuais para debates sobre autores que não constavam nos currículos da cultura filosófica uspiana, como Heidegger. A

³ Como mostra Gonzalo Aguilar (2005), essas características do concretismo são marcas do período ortodoxo (1956-1960). Em seguida, os concretos passaram por uma revisão de seus postulados iniciais.

⁴ Utilizamos as críticas de Joan Scott (1990) dirigidas às visadas a-históricas e essencialistas sobre identidade de gênero.

⁵ Petrônio (2010, p. 72-73) identifica um “anarquismo político” e “aristocracia de espírito”. Vilém Flusser (2007, p. 115-116), que foi amigo de Vicente, preferiu vê-lo como “reacionário”.

convivência, de caráter breve para a maioria, deixou suas marcas: foi na revista *Diálogos*, dirigida por Vicente Ferreira da Silva, que novos autores foram publicados pela primeira vez.

Nos anos 1950, o filósofo desenvolveu uma visão do Ser que vai do *logos* ao *mythos*. Ele acreditava que a “morte do homem” e o fim das visões humanistas, como o cristianismo e o marxismo, abriria espaço para o pensamento mítico do Ser, intuído como a “origem do originado”. Nesse âmbito, a filosofia seria assimilada à mitologia; da História à Meta-história do sagrado não-humano, pois “é o mito que explica a História e não a História que explica o Mito.” Ele via na “capitulação da consciência” o momento em que, “no plano especulativo e dos acontecimentos mundiais”, o “cenário histórico” seria invadido por “novas imagens e sentidos do divino” (SILVA, 2010, p. 109-113).

No renascer do mito, a mulher possuiria lugar singular (CÉSAR, 2004, p. 139-142). Entre os ensaios de Vicente Ferreira, o que, talvez, deixe essa ideia mais explícita seja *O Primado da Beleza* (1955). Nesse texto, ele identifica um sacrifício da beleza em proveito da justiça, exaltando as decisões que não passavam pelo crivo do bom ou útil, mas sim pelo estético, contrapondo beleza e “sistema totalitário do trabalho” burguês e proletário. Assim, teria findado a era da beleza, baseada na força, ócio, aristocracia, desejo e criação. A modernidade, surgida da ruína do belo, multiplicaria um “rebanho anódino” de “homens ociosos” em razão “de fatores de índole niveladora”: “a hegemonia do trabalho, os princípios democráticos-fabris e a ideia da igualdade matemática dos homens” (SILVA, 2010, p. 273).

A “reação” contra a modernidade democrática viria “da perspectiva feminina da vida”, pois segundo Vicente Ferreira, a “mulher nunca se compôs exatamente com a visual utilitária-burguesa, afirmando sempre os direitos supremos da visão extravagante, aventureira e romântica da vida.” O homem teria sido transformado em “autêntico escravo” ao optar pela “renúncia democrática”. A mulher, ao contrário, encarnaria a beleza antidemocrática: “O coletivo emergente da lei feminina é a infinita congratulação da vida consigo mesma e, portanto, está em oposição ao coletivo-fabril e sua lei de homogeneidade, em que submerge a história contemporânea” (SILVA, 2010, p. 274). O feminino, como “força pagã”, traria um “traço daquele universo de beleza e de exultação festiva, provisoriamente esmagado pelos esquemas operativos do mundo democrático-fabril” (SILVA, 2010, p. 273-274). A mulher, como *Tellus Mater* ou Afrodite, seria o ponto através do qual seria possível um retorno ao Ser pelo mito.

Vicente Ferreira da Silva faleceu em 1963, aos 47 anos. Em sua homenagem, a capa da última edição da revista *Diálogo* (1964) foi ilustrada, especialmente, por Wesley Duke Lee. O

artista plástico, nascido em São Paulo no ano de 1931, situava-se obliquamente no campo artístico paulista, em função de sua formação ter se realizado, parcialmente, no exterior (EUA e Europa) e por sua filiação neodadá, surrealista. Ele esteve à frente do realismo mágico (1963-1964), vanguarda que congregou críticos de arte, pintores, fotógrafos e escritores que propunham vida e arte no limiar do mágico e do real. O grupo criticava o modernismo racionalista, defensor da retórica do novo, e contra essa perspectiva, valorizava o arcaico, intitulado-se como “Geração Tardia” (SARDAN, 2017, p. 34).

A produção de Duke Lee extrapolava a tradição modernista figurativa de crítica social e a emergente vanguarda concreta. Suas obras não acessam as gramáticas abstrato-geométricas e dos princípios da figura-fundo, mas desfiguram as figuras e seus temas são atravessados pela recuperação dos fundamentos míticos da existência. Com efeito, sua produção oscila entre a volta à origem genesíaca e a atualização moderna dos mitos. Ao assumir essa segunda visada, Duke Lee constrói uma temporalidade em que o passado não é abandonado, como na ideologia do progresso; já no tempo heterogêneo criado por ele, o outrora persiste no presente (DUKE LEE, 1986, p. 34).

Figura 1 - Figura feminina (1957)



Fonte: Perlingeiro (2010, p. 107).

A partir da década de 1950, Duke Lee iniciou a construção de uma mitologia composta por três personagens. O primeiro, o cavaleiro templário, constitui um alter ego do artista. O guerreiro cristão surgiu da descoberta de “uma Idade Média cavalheiresca, guerreira e heroica” (COSTA, 2005, p. 33). Já a mulher, é vista como força erótica que representa vida e morte, renascimento e caos, mãe cuidadora e devoradora. É o caso de *Figura Feminina* (1957) — composta com nanquim, têmpera e folha de ouro sobre papel — com formas deformadas e

contornos inorgânicos (figura 01). Imaginário este que se prolonga em *Gestação da sentinela* (1961), em que o corpo feminino surge como acolhida do guerreiro que habita seu ventre. Na *Série Ligas* (1960-1962) e *Série das Correias* (1963), as mulheres propiciadoras surgem envoltas em ritual erótico.

O terceiro, o Chefe, tem função de contenção nesse sistema de forças. Duke Lee, movido pelo que chamava de “necessidade do líder”, imagina a potência tirana como limitadora do tumulto templário e dos excessos femininos (COSTA, 2005, p. 60). Em sua arte, o Pater não surge com contornos claros, mas como fragmentos. Essa “imagem masculina” do “patriarca” indica que Duke Lee prospectava, no material mitológico passado, uma tradição do poder; não para denunciá-la, mas para se identificar com ela (COSTA, 1993, p. 12). Trata-se de uma fascinação declarada com o poder desagregador do tecido da civilização burguesa (MILLÔR, 1981, p. 16).

Entre os realistas mágicos, essa trilogia é acionada de modo reativo às conquistas da modernidade democrática. O escritor do realismo mágico Carlos Felipe Saldanha (1981, p. 11-12), próximo de Duke Lee, escreveu o texto *A Felicidade do Lar* (1963), em que fala a respeito da *Série Ligas*. Identificando Duke Lee com o cavaleiro Arkadin de Lowe, ele convoca os guerreiros e o Chefe das raças a salvarem a “família cristã”. Contra a visão igualitarista da união entre homem e mulher, Saldanha opõe a “redescoberta da felicidade do lar” pelo “amor completo” e “erotismo sagrado”, assim, o caminho que leva ao “renascer pelo Mytho” se encontraria em Duke Lee.

Por fim, encontramos parte dessa constelação de ideias no amigo íntimo de Wesley Duke Lee, o jovem surrealista Sérgio Lima (LÖWY, 2021, p. 167-170). Sua obra está condensada no monotema do feminino. É possível encontrá-lo em toda a sua produção, inclusive em sua ensaística, singular montagem vanguardista (LIMA, 1976). Através de simbolismos, ele faz referência às nádegas, máscaras, seios, sapatos, cetins, nylons, *phallus*, ancas, mamilos, fitas, ligas etc. Símbolos que assumem feições religiosas: “O ato de colocar a nu o corpo da mulher é dispor a sacralidade de sua imagem (toda ela revela sua beatitude)” (LIMA, 1985, p. 381).

Em sua poesia, a mulher possui epítetos sagrados: bacante, Andrômeda, Virgens Caçadoras, Amante Louca, Plenilúnia Arca, *nympha*, vidente, arcanja, quiromante das águas, cortesã, ente outros termos. Encontramos essa sacralização do feminino transgressivo em um dos elementos da série *Fragmentos da posse de seu corpo noturno* (1957-1958), composta com

aplicação de tinta china sobre papel (figura 2). Nesse elemento, a mulher é adorada com um falo, fazendo referência ao estilema surrealista do feminino excessivo e sacro. Ela é retratada em suspensão mágica no altar, em sinônimo de adoração e culto.

Figura 2 – Fragmentos da posse de seu corpo noturno (1957-1958)



Fonte: Lima (2007, p. 39).

Na arte de Sérgio Lima, a recuperação do cosmos estaria depositada no emblema feminino, umbral de acesso à totalidade andrógina do ser (ELIADE, 1991, p. 100-129). Assim como em Duke Lee, não é possível distinguir revivência crítico-moderna do mito e desejo de retorno ao passado da China Imperial; Idade Média do amor cortês ou Antiguidade. Entretanto, é evidente o papel do princípio masculino: “A função do amador é a de estabelecer a feminilidade convexa da amada” (LIMA, 1985, p. 192).

Desse modo, nessas visões filosóficas, plásticas e poéticas emergem uma identidade feminina imune à história, à materialidade social e ao desejo das próprias mulheres. Essa imagem da transgressora se confunde com outra de submissão à idealidade. Por trás da suposta visada libertária, efeito da compreensão mítica do feminino, há reprodução do estereótipo da feminilidade como figura da irracionalidade.

Um corpo sem castidade

Na primeira metade da década de 1960, os modernismos internacionalistas — surrealistas e concretistas — entraram em crise. O sistema intelectual paulistano passou por, ao menos, duas transformações. Primeiro, a era jusceliniana terminou com sua ideologia do planejamento e de um país novo. São Paulo, por sua vez, viu desfazer-se nesse momento “as imagens que haviam composto sua fisionomia” modernizante (ARRUDA, 2015, p. 360). Por outro lado, a crise que antecedeu o estado de exceção militar atravessou as linguagens artísticas e dessa crise, emergiu uma cultura participante com a centralidade da figura do intelectual engajado; irromperam, em cena, os ideais de uma revolução nacional, popular e anti-imperialista em plena ascensão das lutas pelas Reformas de Base do governo de João Goulart. Contudo, as promessas desenvolvimentistas e revolucionárias foram destituídas pela utopia autoritária que legitimou o golpe de 1964, o regime militar e a modernização conservadora (FICO, 2014, p. 112).

Diante dessa condição histórica, Duke Lee reelaborou sua plástica, disparando críticas ao regime militar. Ele soma ao seu repertório a assemblagem e composição de ambientes. Leila Ferraz, Sérgio Lima e Paulo Paranaguá enfrentaram o estado de exceção, optando pelo socialismo, mas em uma vertente de caráter utópico. Retomando Charles Fourier, eles propuseram, em *A Phala*, a recuperação da harmonia que conjuga coletividade comunal, liberdade e prazer sexual. No mundo fourieriano, “baleias (ou anti-baleias) puxariam embarcações e anti-leões substituíam mais eficazmente os cavalos.” Mais do que isso, na “nova sociedade”, o “mar salgado” daria lugar ao “mais aprazível oceano de limonada” (BARROS, 2016, p. 233).

Entretanto, Duke Lee logo retoma sua trilogia, repensada de forma diferente nos contextos que se seguiram. Na sua arte, a mulher permaneceu sendo uma figura de transgressão e mistério. Sérgio Lima continuou vendo o homem voltado para o trabalho, norma, razão e a mulher engastada na afetividade mágica (LIMA, 1985, p. 205-218), perspectiva que tangenciou essencialismos subalternizantes. Sobre isso, podemos dar alguns exemplos: propôs uma etnografia erótica dos gestos femininos, onde o “andar agressivo” da “mulher negra” é entendido — apropriando-se de Paulo M. de Campos — como “progredir sensual do corpo inteiro”. Essa pisadura como “promoção pessoal” da “mulata” brasileira teria contaminado a “mulher branca”. Analisou os arquétipos da mulher-ave, aberta à dominação e violação

masculina; a mulher-lavadeira, purificadora que “limpa vidros com olhar perdido com seus quadris quietos”, entre outras associações. Por fim, poetizou eroticamente “profissões femininas”: manicure “de pube silenciosa”, vendedora de “pernas macias”, costureira com “dorso curvado”, telefonistas “de pernas cruzadas”, secretárias “que se perdem nos corredores”, entre outras (LIMA, 1986, p. 210-275).

É nesse momento que podemos tratar de Leila Ferraz, artista que iniciou sua produção intelectual entre 1964 e 1965. Ela também parte da crítica da “vontade-razão” em busca da “ressacralização do Amor”, por meio do pensamento mágico-artístico. Para ela, o feminino simbolizaria o sonho, arcano, hipnose e voluptuosidade (FERRAZ, 1967b, p. 15). Assim como Sérgio Lima, a surrealista confundia liberdade e recuperação da androginia, síntese do masculino e feminino. A mulher, por desenvolver uma “cadeia de magnetismos nas relações humanas” e ser uma “violadora total”, efetuará a “visão moderna do Andrógino Primordial” (FERRAZ, 1967a, p. 47), o que implicava a defesa da diferença essencial entre os sexos:

(...) enquanto em termos de pensamento puro (...), do pensamento direto, da inteligência direta aos fins, argumentação que force uma ideia ao fundo, a mulher é inferior ao homem em virtude do seu poder intuitivo; (...) [por outro lado] na união de pontos sem aparente relação (...), nas percepções que a tornam apta a dominar o futuro, no seu espírito contendor, nestas características todas, a mulher é superior ao homem. (...) [A] inteligência [da mulher é] menos forte nos domínios da razão (...) [mas] sua intuição é bem mais poderosa que a do homem, o que lhe propicia uma proximidade maior, mais intensa, em apreender a vida por si própria (FERRAZ, 1967a, p. 49).

Entretanto, Leila Ferraz não retomou os estilemas neorromânticos sem modificá-los. Ela retraduz a mitologia antimoderna do feminino dos anos 1950 de forma ambivalente. Por um lado, prolonga seus aspectos essencializantes, idealistas, conservadores e redutores, fatores que são perceptíveis, principalmente, em sua ensaística. Por outro, ela introduz uma cisão nesse imaginário em sua produção artística.

Na sua arte, a mulher não é mero objeto, submetida ao desejo masculino e heterossexual. Como sujeito do desejo, ela pôde enunciar: “Meu amor / eu te falo pela língua da víbora / pelos dons dos castelos em ruínas / e pelas fogueiras armadas em meu coração” (FERRAZ, 1967c, p. 29). A ruptura com a mítica do feminino não é incomum dentro da história do surrealismo. Leila Ferraz faz parte da constelação de artistas mulheres que operaram um desvio na linguagem surrealista que trata do feminino (LÖWY, 2021, p. 179-226). Os surrealistas franceses dos anos 1920 celebravam poeticamente a histeria e a mulher revoltada como “a heroína de uma nova modernidade” (ROUDENESCO, 1988, p. 21-35). Assim, “o surrealismo parecia explorar as

mulheres ao mesmo tempo que as apoiava”, fixando-as no ideal da Mulher Irracional que liga sonho e realidade, desconsiderando as “mulheres de verdade” (FIONA, 2001, p. 46-51). Armadilha da qual Sérgio Lima e Duke Lee não conseguiram se desvencilhar.

Figura 3 - Anti-Cintura de Castidade (1965)



Fonte: Leila (1967d, p. 44)

Essa fissura no imaginário surrealista em torno do feminino fica clara em uma de suas mais importantes obras, *Anti-Cintura de Castidade* (1965), “roupagem de funcionamento simbólico/objeto cerimonial” (FERRAZ, 2020, p. 23).⁶ Trata-se de uma escultura “mole” e roupa construída para uma performance (figura 3). Como o nome indica, a roupa busca romper com seu antípoda, os cintos de castidade medievais. Assim como os objetos surrealistas — cujo exemplo mais conhecido é o *Telefone-lagosta* (1936), de Salvador Dalí — a roupa, longe dos propósitos utilitários, tem o sentido de introduzir o desejo na realidade.

A performance de uso da *Anti-Cintura de Castidade* (1965) também rompe com a centralidade do desejo masculino, pois as fotografias, publicadas em *A Phala*, foram feitas pela artista Maureen Bisilliat. Sobre esse momento, Leila Ferraz recorda:

⁶ *A Phala* (1967, p. 48-49) traz “dados técnicos”: “Título: *A Anti-cintura de castidade* (primeiramente, O Cinto de Castidade) costume-objeto, colocado em caixa de 1.50 x 0.50 x 0.50 m. Cor: negra. Material: *maillot collant noir*, lantejoulas prestas em forma de estrelas de cinco pontas, *zippers* e correntes finas prateadas, pequeno cadeado folheado de roxo e franjas negras de linhas aveludadas, mais dois tridentes e um duplo & montado simetricamente em metal também prateado – e o *capuchon* inteiriço, negro. Fotografias por Maureen Bisilliat”.

(...) resolvi posar com minha própria vestimenta. Que afinal fora moldada em meu próprio corpo (...). Meu imaginário abriu-se para ela [Maureen]. E permiti que compartilhasse da exposição das minhas zonas erógenas — que ficavam expostas. E todo o restante do corpo aceito, velado. Era a exposição dos desejos para os desejados. Havia um clima de sagração e iniciação naquele momento. (LEILA, 2020, p. 26).

Nesse caso, é como liberadora de seu próprio prazer que a artista se posiciona e rompe as fronteiras da sexualidade casta. Para Leila Ferraz, a vestimenta ajudou a identificar seus desejos e conquistar seu “lugar no mundo” como “símbolo completo” de sua “identidade feminina” (FERRAZ, 2020, p. 65-66). Além disso, o ato de vesti-la ritualmente busca inserir algo da sacralidade erótica da festa, em que os interditos são suspensos. Sobre esse aspecto, ela relembra:

(...) para mim, além da vestimenta pele, somos revestidos de uma energia que nos amplia. Nos desprega e nos abre expondo o corpo amoroso e carnal. Sei que Charles Fourier idealizou um Museu — a meu ver totalmente democrático — onde cada pessoa pudesse exibir de si as partes que considerava mais belas e atraentes. Cobrindo as demais. Essa vestimenta, esse traje de funcionamento simbólico é de um encantamento sem fim. (...) Casamento alquímico entre o corpo e sua desconstrução. (...) [Anti-Cintura de Castidade é uma] proposta de liberação do prazer feminino, geralmente proibido a próprias mulheres. (FERRAZ, 2020, p. 91-94).

Assim, na esfera artística de Leila Ferraz, a idealidade mítica em torno da mulher desce até à materialidade do corpo feminino, que experimenta suas próprias possibilidades, sem reservas ou castidade. Entretanto, a defesa da liberdade do corpo feminino não rompe totalmente com o essencialismo que fixa a identidade da mulher na natureza, no irracional, na histeria. Dessa forma, Leila Ferraz estava situada em oposição aos movimentos feministas dos anos 1960, que se intensificavam no mundo e começavam a ganhar força no Brasil (PINTO, 2010, p. 16-17). Por isso, ambivalentemente, a artista critica a ideia cristã da mulher como “imagem do pecado original”, mas também do feminismo. Para ela, a visão surrealista do feminino seria “o contrário” do que pensava Simone de Beauvoir, “que propôs a mulher na mesma escala de valores do homem, no mesmo mundo de concorrência” (FERRAZ, 1967a, p. 47-49). As feministas criticavam postulados epistemológicos como esses que impediam a reivindicação da igualdade política. Ideias como as de Leila Ferraz aprisoavam as diferentes possibilidades históricas e socioculturais de constituição do feminino em uma essência.

Considerações finais

No ano seguinte à 1ª Exposição Surrealista do Brasil, Leila Ferraz seguiu para Paris para estudar Sociologia e Política em Nanterre. No entanto, acaba participando, “como artista, surrealista e mulher”, da “Revolução de Maio” de 1968. A adesão da surrealista não surpreende, se pensarmos no romantismo que moveu o “maio de 68”: imaginação no poder, rejeição da civilização técnica capitalista, politização do desejo, liberação do sonho, rejeição da burguesia, espontaneísmo (SAFRANSKI, 2010, p. 348-355). A aderência ao movimento de 1968 a levou para as ruas parisienses, abraçando “o movimento estudantil e social como fundamento para a mudança que estava ocorrendo naquela época” (FERRAZ, 2020, p. 97).

Nesse momento, em meio às vertigens dos eventos, assistiu aos debates contra e a favor da arte *engagée*; vislumbrou de perto o levantar das barricadas; presenciou os discursos inflamados de Daniel Cohn-Bendit, chamado de Dany “Le Rouge”, um dos principais agitadores da esquerda estudantil; os debates entre os surrealistas Vincent Bounoure e Jean Schuster no café La promenade de Vénus; constatou o fim do movimento surrealista francês; por fim, sentiu-se identificada com o anarquismo. Portanto, trata-se de uma experiência marcante na trajetória intelectual de Leila Ferraz. Sobre sua participação no maio de 68, ela escreveu o poema Os Prisioneiros, em que diz:

“Usei o negro como ponta de lança
e o vermelho como razão agonizante.
Silenciei anarquicamente as portas
das mãos entrelaçadas.
Cobri montanhas trancafiadas e, infanta, escutei as histórias que nunca ouvi.
Abri os braços revoltados em revolução do nada
e mais alto subi abrindo o céu a unhas.
Por que sou jovem, tresloucada, gêmea e apaixonada!
Gritando palavras de ordem,
tirando panfletos da pedra
numa corrente de mãos construindo barricadas.
A recusa de envelhecer ao som de bombas lacrimogêneas.
Entrevi um pedaço da história arrancada a palmadas
das ruas de Paris
E se não dormi e se não comi
fui corpo só pulsando sensitivo entre matracas
que tentavam impedir a melhor das trepadas (...)
(FERRAZ, 2020, p. 4).

Esse corpo feminino anarco-desejante não tem paralelo na produção neorromântica durante sua gestação nos anos 1950, nem mesmo nos anos seguintes. A vaga romântica surgida

em São Paulo, com seus aspectos mais ou menos conservadores, saiu, portanto, da direita reacionária de Vicente Ferreira para romper seus fios ideológicos exatamente quando se desvia para a esquerda radical com Leila Ferraz.

REFERÊNCIAS

1ª. EXPOSIÇÃO SURREALISTA, Suplemento Literário, Estado de São Paulo, p. 39, 26 de agosto de 1967.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista**. São Paulo: Edusp, 2015.

A PHALA. **Revista do movimento surrealista**. São Paulo. nº 01, ago./1967.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX**. São Paulo: Edusp, 2015.

BARROS, José D'Assunção. Charles Fourier, os falanstérios e a crítica à civilização industrial. **RIPS**, v. 15, n. 2, 2016.

BARROS, Lenora de. BANDEIRA, João. (orgs.). **Grupo Noigandres. Arte Concreta Paulista**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CAMARÁ, Márcio. **Corpos Pagãos: usos e Figurações do Corpo na cultura brasileira. (1960-1980)**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

CÉSAR, Constança Marcondes. **O Grupo de São Paulo**. Porto: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2004.

CINTRÃO, Rejane (org.). **Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

COMPAGNON, Antoine. **Os Antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna**. São Paulo: Edusp, 2005.

COSTA, Cacilda Teixeira da. (org.). **Wesley Duke Lee**. São Paulo: Galeria Paulo Figueiredo, 1981.

COSTA, Cacilda Teixeira da. (org.). **Retrospectiva Wesley Duke Lee**. São Paulo: Pancrom, 1993.

DIÁLOGO: Revista de Cultura, número 16. São Paulo: Sociedade Cultural Nova Crítica, abril de 1964.

DUKE LEE, Wesley. **O Triunfo de Maximiliano I**. São Paulo: Galeria de Arte, 1986.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o Andrógino Primordial**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERRAZ, Leila. Homenagem aos séculos. *In: A Phala*. Revista do movimento surrealista. São Paulo. nº 01, ago./1967a.

FERRAZ, Leila. Introdução ao pensamento mágico surrealista. *In: A Phala*. Revista do movimento surrealista. São Paulo. nº 01, ago./1967b.

FERRAZ, Leila. Meu amor, eu te falo de um amor. *In: A Phala*. Revista do movimento surrealista. São Paulo. nº 01, ago./1967c.

FERRAZ, Leila. Anti-Cintura de Castidade. *In: A Phala*. Revista do movimento surrealista. São Paulo. nº 01, ago./1967d.

FERRAZ, Leila. **Cometas**. São Paulo: Cooperativa dos Artistas, 1977.

FERRAZ, Leila. Leila Ferraz. *In: MARTINS, Floriano (org.). Um novo continente: poesia e surrealismo na América Latina*. Fortaleza/São Paulo: Arc Edições, 2020.

FERRAZ, Leila. 1944 / Brasil / Leila Ferraz (Obra consultada: poemas inéditos enviados pela autora). *In: MARTINS, Floriano (org.). Viagens do surrealismo I – A criação: Antologia Poética*. Fortaleza/São Paulo: Arc Edições, 2018.

FERRAZ, Leila. **A mobília violenta do ar**. Fortaleza/São Paulo: Arc Edições, 2020.

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos: uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2007.

FICO, Carlos. **Além do Golpe**. Visões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. São Paulo: Record, 2014.

LIMA, Sérgio. O surrealismo atualmente. *In: A Phala*. Revista do movimento surrealista. São Paulo. nº 01, ago./1967.

LIMA, Sérgio. **Retorno ao selvagem**. Lisboa: Fundação Cupertino de Miranda, 2007.

LIMA, Sérgio. **O Corpo Significa**. São Paulo: Edart, 1976.

LIMA, Sérgio. **Alta Licenciosidade**. Poética & Erótica (1956-1985). São Paulo: Edições do Autor, 1985.

LORES, Raul Juste. **São Paulo nas alturas: a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960**. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

LÖWY, Michael. **O cometa incandescente**: romantismo, surrealismo, subversão. São Paulo: 100/cabeças, 2021.

MILLÔR, Fernandes. Elegia para um artista vivo [1964]. *In*: COSTA, Cacilda Teixeira da (org.). **Wesley Duke Lee**. São Paulo: Galeria Paulo Figueiredo, 1981.

PERLINGEIRO, Max. (org.) **Wesley Duke Lee**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2010.

PETRONIO, Rodrigo. Poeticamente o homem habita: introdução geral as Obras Completas de Vicente Ferreira da Silva. *In*: SILVA, Vicente Ferreira da. **Transcendência do Mundo**. Obras Completas. v. 3. São Paulo: É Realizações, 2010.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. *In*: **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, jun. 2010.

PONTES, Heloísa. **Destinos mistos**: os críticos do Grupo Clima (1940-1968). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRADO JR, Bento. As filosofias da Maria Antônia (1956-1959). *In*: SANTOS, Maria Cecília L. dos. **Maria Antônia**: uma rua na contramão. São Paulo: Nobel, 1988.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ROUDINESCO, Elisabeth. O surrealismo a serviço da psicanálise. *In*: **A História da Psicanálise na França**: Batalha dos Cem Anos. Volume 2: 1925-1985. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SALDANHA, Carlos Felipe [SARDAN, Zuca]. Biografia Mágica de Wesley Duke Lee. Wesley Duke Lee Pinturas, São Paulo, Galeria Atrium, 15 de setembro, 3 de outubro de 1964. *In*: _____. **Eccolequá. Raridades da Gráfica Gralha**: Miscelânea Atrevida. Fortaleza/São Paulo: Editora Cintra/ Arc Ediciones, 2017.

_____. A Felicidade do Lar (1963). *In*: COSTA, Cacilda Teixeira da (org.). **Wesley Duke Lee**. São Paulo: Galeria Paulo Figueiredo, 1981.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *In*: **Educação e Realidade**. v. 15, n. 2, jul./dez, 1990.

SILVA, Vicente Ferreira da. **Lógica Simbólica. Obras Completas**. (Vol. 1). São Paulo: É Realizações, 2009.

SILVA, Vicente Ferreira da. **Dialética das Consciências. Obras Completas.** (Vol. 2). São Paulo: É Realizações, 2009.

SILVA, Vicente Ferreira da. **Transcendência do Mundo. Obras Completas.** (Vol. 3). São Paulo: É Realizações, 2010.

SVETLANA, Boym. Mal-estar na nostalgia. **História e Historiografia**, Ouro Preto, n. 23, abril, 2017.