

AS MÁQUINAS ANALÓGICAS DE REMEDIOS VARO

[ARTIGO]

Juliana Michelli da Silva Oliveira

Universidade de São Paulo.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Tencionando investigar o imaginário da máquina na obra da pintora hispano-mexicana Remedios Varo (1908-1963), este artigo efetua uma leitura hermenêutica de *O relojero* (1955), *Ícone* (1945), *Exploração das fontes do rio Orinoco* (1959) e *Homo rodans* (1959), respectivamente três pinturas e uma escultura elaboradas na fase madura da artista. Com base no estudo das obras, a partir da perspectiva da escola francesa de antropologia do imaginário, constatou-se que as máquinas de Remedios Varo agem como articuladoras de saberes (ciência, técnica e arte). Contrapondo-se ao imaginário industrial, no qual os mecanismos ocupam funções utilitárias e são considerados como agentes de desumanização, as obras de Remedios Varo evocam outro imaginário da máquina, no qual o artefato integra as dinâmicas naturais e atua como mediador de conhecimento.

Palavras-chave: Imaginário. Máquina. Remedios Varo. Surrealismo.

With the goal of investigating machine imagery in the works of Spanish-Mexican artist Remedios Varo (1908-1963), this article attempts to obtain an hermeneutic understanding of three of her paintings, *El relojero* (1955), *Icono* (1945), and *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, (1959), and one sculpture, *Homo rodans* (1959). Based on the theoretical framework of the French school of anthropology, this study establishes that Remedios Varo's machines act as articulators of knowledge (science, technique and art). Opposite to industrial imagery, in which mechanisms occupy utilitarian functions and are considered dehumanizing agents, the works of Remedios Varo evoke another type of machine imagery, one in which artifacts are an integrated part of nature's dynamics and act as mediators of knowledge.

Keywords: Imagery. Machine. Remedios Varo. Surrealism.

Con el propósito de investigar el imaginario de la máquina en la obra de la pintora hispano-mexicana Remedios Varo (1908-1963), en el presente artículo se efectúa una lectura hermenéutica de *El relojero* (1955), *Icono* (1945), *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959) y *Homo rodans* (1959), respectivamente, tres pinturas y una escultura elaboradas en la fase madura de la artista. Basándose en el estudio de las obras, desde la perspectiva de la escuela francesa de antropología del imaginario, se constató que las máquinas de Remedios Varo actúan como articuladoras de saberes (de la ciencia, de la técnica y del arte). En contraposición al imaginario industrial, en que los mecanismos ocupan funciones utilitarias y son considerados como agentes de deshumanización, las obras de Remedios Varo evocan otro imaginario de la máquina, en que el artefacto integra las dinámicas naturales y actúa como mediador del conocimiento.

Palabras clave: Imaginario. Máquina. Remedios Varo. Surrealismo.

Introdução

A despeito de ter nascido em Anglès, cidade encravada nos Pirineus, na comunidade autônoma da Catalunha, ao norte de Barcelona, Maria dos Remedios Alice Rodriga Varo e Uranga, ou Remedios Varo (1908-1963), reconhecia o México como verdadeira pátria¹. Isso porque nesse país a pintora encontrou condições favoráveis para o desenvolvimento de sua produção artística e exposição de suas obras, em um período de crescente violência, disseminação de medo, insegurança e morte da população civil durante as guerras antirrepublicanas na Espanha. Em razão das perseguições aos contrários à ditadura franquista, antes de residir no México, a pintora já tinha feito um périplo que incluía a capital francesa, deixada poucos dias antes de os alemães chegarem; breve estadia em Canet, pequeno povoado perto de Perpignan, ao sul da França; volta a Paris em um trem utilizado para transporte de cavalos; deslocamento até Marselha, com travessias até Argélia e Marrocos, e viagens em porões de navios. Em 1941, finalmente, a pintora obtém uma passagem para o continente americano na qualidade de exilada política. Diante dos recorrentes deslocamentos, que desagradavam a artista, foi no México que ela encontrou condições favoráveis, se instalou e permaneceu até o fim de seus dias, amparada por um programa que estimulava a vinda de estrangeiros espanhóis e membros das brigadas internacionais, aos quais eram oferecidos asilo e cidadania:

¹ “Sou mais do México que de outra parte. Conheço pouco a Espanha, era muito jovem quando vivi nela” (REMEDIOS VARO apud KAPLAN, 2001, p. 113).

“cheguei ao México buscando a paz que não tinha encontrado nem na Espanha – a da revolução – nem na Europa – a da terrível contenda –, para mim era impossível pintar em meio a tanta inquietude” (REMEDIOS VARO apud KAPLAN, 2001, p. 85).

Foi nesse período, em solo mexicano, que a pintora produziu as obras que correspondem à sua fase madura. Entre os temas recorrentes dessas obras², verificou-se a presença maciça de máquinas. São mecanismos de fiar, rodas, roldanas, moinhos, ventoinhas, trituradores, carrilhões, lunetas, destiladores, navios, aviões, pedalinhas, barcas, bicicletas, guarda-chuvas voadores e diversos engenhos inusitados, compostos por partes mecânicas e orgânicas constantes na produção da artista. Ao lado disso, outras obras, como *A máquina retardadora*, foram projetadas, mas não realizadas, consoante Varo (1990, p. 137-138).

Sabe-se que a máquina foi um objeto rejeitado durante um longo período pelo campo estético. O artefato engendrado no seio das artes mecânicas, limitado a funções bem definidas, desagradável, fora da natureza e anônimo só encontrou seu espaço na arte a partir do momento em que o belo passou a ter nova definição e a técnica passou a receber novos olhares (KRZYWKOWSKI, 2010, p. 11). Embora esse objeto técnico tenha passado a figurar em diferentes campos artísticos e literários, onde pôde diversificar suas formas, expressões e significados, a imagem de máquina que ainda se faz mais presente na atualidade é a do arsenal industrial.

² As reflexões deste artigo são desdobramento de pesquisa de mestrado sobre a obra de Remedios Varo, que desenvolvi na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

De fato, a máquina industrial conduziu a uma suspensão dos diferentes usos e significados que as máquinas ocuparam ao longo do tempo, reduzindo-as a mecanismos pautados pela eficiência, economia, produtividade, controle rígido e racionalidade. No entanto, ainda que pesquisadores como Beatriz Varo (1990, p. 138) reconheçam a influência das “máquinas desenhadas por gênios renascentistas, como Leonardo da Vinci, ou a concepção mecanicista de Isaac Newton”, o imaginário³ da máquina na obra da artista distancia-se dessas referências, bem como do ideário utilitarista dos mecanismos automáticos e automatizados industriais, representados, por exemplo, no realismo de Ignace-François Bonhommé (1809-1881) e na exaltação da técnica no futurismo de Filippo Marinetti (1876-1944).

Subvertendo a lógica de Galileu, para quem o cientista operava “como um engenheiro que tivesse de reconstruir as engrenagens e funções da máquina-natureza” (HADOT, 2006, p. 146), transferindo os conhecimentos utilizados na fabricação de artefatos para o estudo da natureza, as máquinas de Varo não convertem os artefatos mecânicos em modelos para fenômenos, mas em componentes das dinâmicas naturais. No imaginário de Varo, embora esteja preservada a acepção mais comum de máquina como combinação de partes e mediação entre sistemas, tanto os constituintes das máquinas como os elementos

que elas articulam são de natureza heteróclita e altamente simbólicos. Ao lado disso, a organização e a finalidade das máquinas de Varo não se direcionam à superação de dificuldades impostas pela natureza ou a fins meramente utilitários como as máquinas convencionais, e sim à busca de conhecimento.

De maneira a reconhecer os conteúdos veiculados por essas máquinas, de início, este artigo expõe alguns fatores que influenciaram a produção da artista, utilizando uma base documental composta de entrevistas, pinturas, cartas, diários e cadernos de desenho, nos quais ela registrava esboços, ensaios e sonhos. No momento seguinte, detém-se em quatro obras de Remedios Varo: três pinturas – *O relojoeiro* ou *A revelação* (1955); *Ícone* (1945); *Exploração das fontes do rio Orinoco* (1959) – e uma escultura – *Homo rodans* (1959) –, selecionadas a partir de estudo prévio da produção da artista. Essa etapa tem por objetivo identificar qual pensamento sobre a máquina é veiculado pelas obras, efetuando-se, para isso, uma leitura hermenêutica na perspectiva da escola francesa de antropologia da imaginação simbólica. Por fim, discute-se o significado das máquinas na obra de Remedios Varo com base nas seções anteriores.

O microcosmo de Remedios Varo

De um lado, o gosto pelas matemáticas, os desenhos técnicos que esboçava desde a infância, as coleções botânicas e zoológicas que mantinha, as disciplinas

³ Neste artigo, o imaginário consiste “no conjunto dinâmico de imagens, que veiculam conteúdos simbólicos capazes de transformar a maneira como o real é concebido ou percebido. Plano intermediário entre a realidade percebida e o simbólico, o imaginário é o substrato da leitura do mundo” (OLIVEIRA, 2019, p. 39).

de desenho científico cursadas na Escola de Artes e Ofícios e, depois, na Escola de Belas Artes, a elaboração de desenhos publicitários para a indústria farmacêutica, bem como o interesse pelas descobertas científicas da época, deixaram marcas na obra de Remedios Varo. Em sua produção artística, as alusões à ciência são frequentes: os espaços de atuação dos cientistas são reconstruídos, fenômenos científicos pouco conhecidos à época ganham forma (*Fenômeno de ingravidade*, 1963) e alguns procedimentos da ciência são interrogados (*Ciência inútil*, 1955; *Descobrimento de um geólogo mutante*, 1961; *Planta insubmissa*, 1961). De outro lado, também constituem sinais distintivos da produção da pintora a fertilidade imaginativa, a disposição para inventar histórias, o interesse por contos fantásticos e ocultismo, a técnica minuciosa com a qual materializava seu universo onírico e fictício, reconstituído durante as longas horas no ateliê. No profícuo encontro entre a ciência, a técnica e a arte, Remedios Varo constituirá sua obra, ideia reforçada por Kaplan (2001, p. 177) quando propõe que a pintora aspirava a uma visão fundamentada “na conjugação do sobrenatural e da ciência com as artes e, abordando a questão com uma mentalidade flexível, curiosa, podia construir um processo criativo de enormes possibilidades”.

Entre suas influências artísticas, encontram-se o pintor holandês Hieronymus Bosch (El Bosco), do século XV-XVI, e o pintor espanhol Francisco Goya, do século XVII-XVIII. Segundo Alexandrian (1997, p. 10), o primeiro poderia ser considerado como um dos mais importantes “visionários pré-surrealistas”, e o segundo, “profundamente surrealista”, sobretudo na série de gravuras

Los disparates. Outra influência da artista são os pintores do renascimento italiano, cujas obras visitou com seu pai no Museu do Prado (VARO, 1990, p. 11). Nelas, a profusão de formas, a deformação da realidade e “a exuberante e acalorada força da imaginação” (KAYSER, 2003, p. 14) são a regra. Essas obras expressam a possibilidade de novas ordenações dos elementos do mundo, como sugere o próprio termo que as caracterizam – grotesco, vocábulo derivado de *grotta* (gruta) e utilizado para qualificar as ornamentações *grottescas*, espécies de fantasias presentes desde a pintura decorativa antiga, nas quais se destaca a recombinação inusual entre seres animados e inanimados.

Ao lado dos pintores renascentistas, a obra de Remedios Varo foi influenciada pelas experimentações surrealistas, apesar de não ter se restringido a elas. Do surrealismo, a artista manteve a “vontade de aprofundamento do real, a tomada de consciência cada vez mais nítida e ao mesmo tempo mais apaixonada pelo mundo sensível”, nos termos de Breton (1986, p. 11). A aproximação inicial com o movimento deu-se por meio de conferências, exposições, cinema e poesia, durante sua formação na Espanha, e, na sequência, através do artista catalão Esteban Francés, e também de Marcel Jean e Benjamin Péret, que serviram de ponte com a corrente surrealista.

Remedios Varo passou a frequentar os círculos artísticos surrealistas depois de rumar em direção a Paris em 1937 e ter de permanecer na cidade-luz em razão da vitória nacionalista de Franco na Espanha, que impedia o retorno dos republicanos. Nessa época em que conheceu Dalí, Max Ernst, Magritte e Victor Brauner, a pintora participava de jogos surrealistas, de exercícios

de escrita automática e da composição de *cadáveres exquisitos* (justaposição ao acaso de palavras e de imagens elaborada por vários artistas coletivamente). Relata-se que as reuniões do grupo vanguardista eram verdadeiros testes para os recém-chegados, os quais eram alvo de uma espécie de exame de submissão e de tribunais inquisitórios que avaliavam comportamento dos integrantes. Ainda que não tenha sido incluída oficialmente como membro, Varo participou de exposições e publicações internacionais do grupo.

É preciso lembrar que a imagem da mulher no surrealismo estava sujeita a uma forte idealização e tendia a uma valorização da juventude e da beleza. Consideradas próximas das crianças, como apresenta Péret (1985, p. 40), às mulheres nem sempre eram reservados lugares de destaque no movimento francês; restritas à esfera privada, à conjugação amorosa, as mulheres e suas produções eram marginalizadas, como demonstrou Chadwick (1992). No entanto, na pátria de Frida Kahlo há uma outra compreensão do movimento, e observa-se uma frutuosa produção autoral feminina, como as de Rosa Rolanda, Leonora Carrington, Alice Rahon, Kati Horna e Bridget Tichenor.

De fato, na produção de Varo encontram-se elementos comuns ao movimento de vanguarda francês, como a valorização da compreensão do humano, a ênfase sobre o conhecimento subjetivo e à experiência vivida, a integração de sonhos, mitos e símbolos e a denúncia dos limites da razão (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1976, p. 12-17). No entanto, nota-se que a atividade da artista amplia o campo de associações e dos saberes envolvidos, pois,

em sua versão da filosofia surrealista, Varo introduz os elementos que eram deixados à margem da compreensão da realidade, fazendo uso de diferentes métodos de conhecimento – incluindo as ciências exatas e biológicas, para além das ciências humanas, já incorporadas pelo grupo em sua proposta de restauração de unidade do pensamento. Em Varo, esses saberes deixam de ser considerados como opostos e passam a atuar de maneira complementar, conforme demonstraremos nas próximas seções.

A revelação de um relojoeiro

Nas obras de Remedios Varo é comum a presença de artistas, artesãos, cientistas e técnicos em meio a suas atividades, envolvidos em pesquisas de campo ou encerrados em seus ateliês e oficinas, onde realizam suas experimentações musicais, picturais, textuais, científicas e a produção de artefatos. Nesses quadros, prevalecem figuras solitárias, concentradas em seus trabalhos com a matéria, as quais usualmente são surpreendidas por ocorrências singulares, reveladas durante a imersão na atividade.

Um desses momentos está retratado na obra *A revelação* ou *O relojoeiro* (Figura 1). Nessa pintura, um técnico de relojoaria encontra-se diante de um objeto luminoso, formado de esferas concêntricas e posicionado próximo à janela do salão onde ele exerce seu ofício. Oito carrilhões registram o momento da ocorrência de origem indeterminada: meia-noite e quinze.

No interior de cada um desses relógios vê-se um uma pequena figura humana ocupando o lugar do *jacquemart* – autômato mecânico cuja função era marcar as horas com as pancadas de seu martelo. Sobre a mesa do relojoeiro, pequenas engrenagens e roldanas desviam-se dos mecanismos que deveriam compor.

[Figura 1]

O relojoeiro ou A revelação (1955).
Dimensões: 17 × 84 cm. Óleo sobre masonite. Coleção particular



Fonte: Kaplan (2001, p. 175)

Ainda que exibam algumas diferenças de composição e significado da obra, *O relojoeiro* de Remedios Varo e a gravura *Doutor Fausto em seu ambiente de trabalho* (1652), de Rembrandt, representam situações similares. O lugar do técnico de relojoaria é ocupado, na obra do pintor holandês, por um doutor, o qual se encontra igualmente surpreendido com a aparição que insurge pela janela, enquanto perseguia a pansofia. A narrativa que serviu de referência a Rembrandt bem conhecemos; trata-se de um estudioso que, frustrado com o insuficiente progresso dos esforços humanos para a aquisição de

conhecimento e cada vez mais obstinado pela obtenção do saber total e do poder que dele emana, teria firmado um pacto com Mefistófeles. Essa obsessão faustiana pela onisciência, entretanto, não parece ser compartilhada pelas obras de Remedios Varo. Nelas, a busca pelo conhecimento acompanha e traduz o anseio de transformações de sensibilidade, sem que o poder e o reconhecimento sejam referências para sua ação, como sugerem as cartas endereçadas a Gerardo Lizarraga (CASTELLS, 2008), nas quais discorre sobre o significado do ofício do artista.

Sobre o objeto numinoso presente em ambas as obras, ele reporta ao microcosmo (*minor mundus*) e macrocosmo (*major mundus*), isto é, à relação entre o homem e o mundo. Citando a formulação de Allers⁴, Pacheco (2000, p. 10) trata das três formulações mais gerais dessa relação: a primeira baseia-se no compartilhamento de elementos comuns, como a terra, a água, o ar e o fogo, entre o homem e o universo; a segunda propõe que micro e macrocosmo estão submetidos às mesmas leis; e, na terceira, essa relação entre homem e mundo ocorre em nível simbólico e demanda decifração. Nesta última perspectiva, o microcosmo poderá se sobressair em relação ao macrocosmo, sem que haja uma real reprodução ou sujeição às mesmas leis, mas correspondências entre algumas de suas partes. É nessa vertente que a obra de Varo parece se situar.

4 ALLERS, Rudolf. *Microcosmus: from Anaximandros to Paracelsus*. Traditio, Cambridge, v. 2, p. 319-407, 1944.

Em *A revelação*, à imagem de um universo mecânico modelado à maneira de um relógio, surge a visão complementar do micro e macrocosmo. As relações simbólicas presentes nessa pintura persistem na obra de Varo por meio das equivalências e combinações entre elementos cósmicos, vegetais, animais, humanos, artificiais, oníricos e espirituais, como em *Au bonheur des dames* (1956), *O outro relojoeiro* (1957), *A criação das aves* (1958) e *Centro do universo* (1961), e pelo traçado de finas urdiduras que enlaçam homens, artefatos e elementos da natureza, como nas obras *Simpatia* (1955), *Flautista* (1955), *Três destinos* (1956) e *Retrato do Dr. Ignacio Chávez* (1957).

Ícone do conhecimento

Ocultada sob duas portas de madeira, encontra-se a pintura da obra *Ícone* (Figura 2). Ao serem abertas, vê-se uma imagem fortemente simbólica: no topo, um círculo contendo o eneagrama associado à filosofia de autocohecimento do místico armênio George Gurdjieff⁵ e, logo abaixo, uma máquina em forma de torre, semelhante ao veículo de sabedoria, o templo rosacruzianista

⁵ Ao lado de Gurdjieff, Varo interessava-se pelas ideias de Jung, Ouspensky, Helena Blavatsky, sufismo, alquimia, *I Ching*, lendas do Santo Graal, “considerando que cada uma delas podia ser um caminho para chegar a conhecer-se e transformar a consciência” (KAPLAN, 2001, p. 164).

Speculum Sopicum Rhodostauroticum, de Theophilus Schweighart Constantiens, pseudônimo de um físico, astrônomo e alquimista do século XVII (ROOB, 2006, p. 287). Em uma nova alusão à relação simbólica entre elementos naturais e artificiais, cósmicos e humanos, duas rodas presas ao veículo acoplam-se por meio de correias às esferas lunares. Entre elas, uma terceira lua, com órbitas bem marcadas. Na abóbada estrelada, quatro pássaros direcionam-se às janelas dessa torre flutuante, cujo interior revela um piso quadriculado na entrada e uma escadaria ao fundo, que supostamente conduz a aposentos secretos. Logo abaixo do edifício medieval, notam-se mecanismos de propulsão e deslocamento: uma estrutura alada, outra roda e dois cataventos.

A obra *Ícone*, como o próprio título indica, faz menção às pinturas em madeira das igrejas ortodoxas, nas quais presenças misteriosas como santos e anjos eram representadas. Trata-se de imagens do invisível em que se expressam experiências com o sagrado e que servem de canal de comunicação entre o devoto e o divino. Em Remedios Varo, não são figuras angélicas que ocupam o centro da obra, mas uma estranha máquina, um veículo de sabedoria. Não é por acaso que a viatura tenha forma de torre. No registro simbólico, as estruturas longilíneas como montanhas, torres, árvores e altas catedrais, recorrentes na obra de Varo, são erigidas à imagem do *axis mundi*, centro do mundo capaz de conduzir o homem às alturas, religando-o ao inefável através de percursos iniciáticos, que podem ser acompanhados de provações.

[Figura 2]**Ícone (1945).**

Dimensões: 60 cm × 70 cm × 35 cm (aberto); 60 cm × 39,3 cm × 5,5 cm (fechado). Pintura sobre madeira dourada com incrustações de madrepérola



Fonte: Coleção Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)

Em suas pesquisas, Kaplan (2001, p. 8) propõe que Remedios Varo recorria a diferentes ramos do conhecimento como alquimia, magia e ciência “a fim de buscar inspiração para suas inovações temáticas e estilísticas em um amplo repertório de fontes visuais e literárias. Queria saber como funcionavam as coisas e queria saber por quê. Estabelecia hipóteses e as explorava pintando”. No entanto, supondo que Remedios Varo utiliza a tela como um espaço de exploração de hipóteses, ou ainda de organização do conhecimento, o interesse por diferentes áreas do saber parece ser menos motivado por uma inovação de temas e estilos do que pela exploração de repertórios que pudessem atender às indagações da artista, que

abrangem não apenas fenômenos materiais, mas também ocorrências de cunho espiritual e sensível.

Nota-se, portanto, que as constelações de imagens de máquinas da obra de Varo distanciam-se do imaginário no qual o artefato é concebido em oposição à natureza, bem como dos mecanismos que incorporam os seres humanos como parte de suas engrenagens, desumanizando-os. Ao converter a máquina em veículo de conhecimento, em mediadora do contato entre o humano e o sagrado, a pintora retoma as antigas aplicações da máquina, quando eram utilizadas em ritos, oráculos e como receptáculo para deuses, uso que remonta à Antiguidade (OLIVEIRA, 2019, p. 78 et seq.).

Exploração das fontes

Inspirada numa viagem realizada pelas paisagens exóticas da Venezuela, a obra *Exploração das fontes do rio Orinoco* (Figura 3) trata de uma jornada que se desenrola em um ambiente incerto, que tanto poderia ser uma floresta inundada como um adensamento de nuvens perto do topo das árvores. Os troncos que balizam o trajeto não fornecem maiores pistas sobre o espaço em que esse incomum tráfego ocorre. Na pintura, observa-se um personagem andrógino pilotando um veículo ovalado cujo revestimento é um paletó com grandes lapelas e bolsos laterais. A impulsão da embarcação é fornecida por asas localizadas na parte superior e por barbatanas situadas na parte traseira, inferior. O condutor está literalmente vestido pelo veículo,

que lhe serve de capa e chapéu. A direção da barca se dá por meio de transmissão de movimento, através de cordões que perpassam o cinto e botões das roupas do personagem; já a orientação deve-se à pequena bússola que se encontra logo à frente, numa espécie de painel. O veículo está aportado diante de uma árvore escavada cujo interior seria constituído de diversas salas e corredores – como na torre de *Ícone*. Logo na abertura da árvore, nota-se uma pequena mesa com um cálice, donde jorram três filetes de água. Estes abastecem o canal em que se desloca a embarcação.

Além de ser resultado da mistura entre elementos animados e inanimados, ocorrência comum a outras obras de Varo, como *Trovador* (1959), o veículo, a embarcação ou a máquina media o encontro do personagem com uma taça. Objeto de forte cunho simbólico⁶, o recipiente transbordante, fonte do percurso e, ao mesmo tempo, propósito a ser alcançado, dialoga sobretudo com as narrativas do cálice sagrado, com o mito do Santo Graal que se organiza sob numerosas versões e possui influências diversas; nele se encontram “traços da tradição alquímica e dos mitos clássicos, da poesia árabe e dos ensinamentos sufistas, da mitologia celta e da iconografia cristã” (MATTHEWS apud WHITMONT, 1991, p. 173). Tendo essas variações em vista, o mito do Graal reúne histórias sobre a busca de um cálice sagrado por lendários cavaleiros, os quais tiveram que enfrentar diversos obstáculos para atingir seu objetivo.

⁶ Similar taça pode ser encontrada em outras obras de Remedios Varo, como *Nascer de novo* (1960) e *Argonautas* (1962).

[Figura 3]

Exploração das fontes do rio Orinoco (1959). Dimensões: 44 cm × 39,5 cm. Óleo sobre tela. Coleção particular



Fonte: Kaplan (2001, p. 168)

Em algumas versões, como a narrada por Whitmont (1991, p. 173), o Graal corresponde à taça na qual Cristo bebeu durante a Santa Ceia. Nessa versão, José de Arimateia, responsável pelo enterro de Cristo, teria utilizado o cálice para coletar o sangue das feridas do cadáver. Mas, com o desaparecimento do corpo, foi preso e colocado em jejum. Só pôde manter-se vivo pois o próprio Messias teria aparecido para ele no cárcere, devolvendo-lhe o recipiente, o qual era abastecido diariamente com uma hóstia por uma pomba. Ao ser libertado da prisão, em exílio com um grupo, José erigiu a primeira tábua do Graal, em alusão à tábua da Santa Ceia, para a celebração da missa.

Passado algum tempo, foi construído um templo na Montanha da Salvação e organizado um grupo para protegê-lo, o que deu origem à segunda tábua. Então, na sequência

do mito, um guardião do Graal denominado de Rei Pescador foi atingido por uma lança, pois teria quebrado algum de seus votos. Com isso, perdeu o Graal, causou a desertificação das terras e passou a ser conhecido como Rei Ferido. No registro simbólico, segundo Campbell (2007, p. 206), essa ausência da fertilidade da terra é consequência da sustentação de uma vida inautêntica, “fazendo o que os outros fazem, fazendo o que são mandados a fazer, desprovidos de coragem para uma vida própria. Isso é a terra devastada”.

Na sequência, a terceira tábola⁷ foi estabelecida na corte do rei Artur e contava com cavaleiros de alta estirpe que em volta dela se reuniam. Motivados pela busca do Graal, cada um dos cavaleiros seguiu um caminho diferente e passou por provas iniciáticas que testavam sua capacidade de fazer a pergunta certa, capaz de cicatrizar a ferida do rei e da sociedade. Nessas lendas, o Graal equivale a um recipiente fabuloso, “um manancial de vida, de águas geradoras e restauradoras, e uma cornucópia de nutrição [...] É a fonte inesgotável de alimento e sustento, de alegria, prazer, celebração” (WHITMONT, 1991, p. 174). Também corresponde a viver uma vida autêntica, a realizar as potencialidades da consciência humana e à abertura do coração humano a outro ser humano, como sugere Campbell (2007, p. 208).

Diante da pintura de Remedios Varo, não é difícil associar a taça transbordante com o cálice do Graal e a árvore escavada com a Montanha da Salvação.

⁷ Também conhecida como tábola redonda, cuja forma propiciava a participação igualitária dos membros na tomada de decisões.

O personagem, assim como cada um dos cavaleiros da tábola redonda, também empreende uma jornada iniciática, solitária e pessoal em direção ao cálice, fonte da vida. Em termos simbólicos, a água que transborda da taça, ânfora ou nascente, localizada ao pé da árvore do mundo, como atesta Whitmont (1991, p. 177), refere-se à iluminação e sabedoria. Já o cálice, o Graal, “representa o caminho que se estende entre os pares de opostos, entre o medo e o desejo, entre o bem e o mal” (CAMPBELL, 2007, p. 206). Por fim, cabe reforçar que na obra *Exploração das fontes do rio Orinoco* a máquina cumpre o papel da condução do personagem ao encontro da taça, servindo como veículo para o conhecimento.

Homo rodans

Em 1959, durante o período em que se recuperava de uma lesão na coluna, Remedios Varo dedicou-se à composição de sua única escultura: *Homo rodans* (Figura 4). Composta de ossos de aves e de peixe, a escultura de 42 centímetros figura como um eixo em cuja extremidade superior encontra-se um crânio e, na inferior, uma roda. Em um arranjo ósseo original, o alto da caixa craniana exibe um penacho, convertendo a cabeça em uma espécie de capacete. Homóloga a um cavalo-marinho, a figura tem como base uma estrutura delgada que se enrola sobre si mesma, formando uma roda com raios, o que leva a supor que se desloque girando. Similar a pequenas asas, as omoplatas equilibram-se em um tórax simplificado e, logo abaixo, nota-se uma estrutura similar a um quadril ou bacia.

A produção dessa escultura inclui uma narrativa que propõe uma versão alternativa à origem do homem: *Homo rodans* seria o predecessor do *Homo sapiens*. Para a constituição da teoria, assinada pelo sábio alemão Von Fuhrängschmidt, um autor fictício, a artista contou com Jan Somolinos Palencia, amigo médico que auxiliou nas citações em latim inventado e na argumentação erudita direcionada aos antropólogos e arqueólogos (VARO, 1990, p. 141).

Ao mesmo tempo que ironiza a retórica científica e as maneiras pelas quais a ciência fabrica a seriedade de seus enunciados e procedimentos, *Homo rodans* atua como uma figura de síntese, traduzindo um pensamento sobre a máquina que passa a produção de Remedios Varo. De início, a estrutura da escultura indica uma fusão entre homem e artefato (roda) – ou ainda, considerando que o movimento rotativo corresponde “à forma primeira, mítica e simbólica da máquina” (BEAUNE, 1980, p. 137) –, entre o homem e a máquina. Propondo que o ancestral do homem seja o *Homo rodans*, Remedios Varo reafirma a importância do passado técnico na formação da humanidade, mas reposiciona o impacto da fabricação de ferramentas pelo *Homo habilis* no processo de hominização. Em vez de simplesmente serem extensões corporais, os artefatos literalmente formam um *continuum* com o corpo do fabricante e, por conseguinte, modificam a maneira como ele percebe e concebe o mundo, quer dizer, se os homens passam a construir suas percepções e concepções de mundo por intermédio dos artefatos que fabricam, a dinâmica destes passa a integrar a dinâmica daqueles. Eis o que a escultura sugere: a representação da interferência das dinâmicas técnicas no

corpo humano, a reafirmação da identidade do homem como um ser fabricante e, por fim, o entendimento do homem como instrumento, no qual o mundo fabricado e o mundo natural convergem⁸.

[Figura 4]

Homo rodans (1959).

Dimensão: 42 cm de altura. Composição: ossos de aves, restos de peixe e arame



Fonte: Kaplan (2001, p. 145)

No entanto, a obra *Homo rodans* não parece fazer apologia à extensiva manipulação da natureza com vistas à criação de um mundo segundo a imagem e apetites humanos. Investidas nesse sentido são satirizadas pela autora, como se constata na obra *Visita ao cirurgião plástico* (1960),

⁸ Talvez os entusiastas do transumanismo deslocassem essa escultura para o fim da genealogia, vendo no *Homo rodans* uma prefiguração do ciborgue, o organismo cibernético do futuro.

na qual se vê uma figura de nariz avantajado surpreendida ao tocar a campainha de uma “Clínica Plastoturgência”, espaço que coroa seus prodígios exibindo na vitrine uma criatura com seis mamas, à maneira de Artêmis de Éfeso, onde se lê “*Superemos a la naturaleza. En nuestra gloriosa era plastinaylonitica no hay limitaciones/ Osadia/ Buen gusto/ Elegancia y turgencia es nuestro lema/ On parle français*”.

A onipresença de rodas e bicicletas em obras como *Premonição* (1953) e *Ciência inútil* (1955), de estruturas rotiformes acopladas às vestimentas de personagens como em *Vagabundo* (1958), na extensão de barbas e bigodes (*Locomoção capilar*, 1960), ou em substituição das pernas e pés do personagens, como em *Au bonheur des dames* (1956), *Os caminhos tortuosos* (1958) e *Homo rodans* (1959), reforça a importância do acoplamento, da ligação e da combinação de elementos fabricados e naturais entre os procedimentos da artista, que retoma a acepção da máquina como mediadora, tanto do ponto de vista material como simbólico.

O macrocosmo de Remedios Varo

Com base no estudo das obras efetuado nas seções anteriores, sugeriu-se que a pintura *O relojoeiro* trata do encontro entre duas perspectivas de organização do real (mecanicismo e micro/macrocosmo); em *Ícone* constata-se o lugar reservado à máquina na produção da artista e a integração da máquina aos fenômenos naturais; em *Exploração das fontes do rio Orinoco* tem-se uma mostra de como a máquina pode atuar

como veículo de conhecimento; e a escultura *Homo rodans* materializa uma sugestiva proposta da relação entre o homem e a técnica.

Nessas obras, a busca do conhecimento é um tema comum. Em *O relojoeiro*, manifesta-se como uma revelação; em *Ícone*, ocupa o lugar da relíquia religiosa; em *Exploração das fontes do rio Orinoco*, converte-se em trajeto iniciático; e, por fim, em *Homo rodans*, é uma fantasia imaginativa tratada de maneira séria. Nessas obras, as máquinas não auxiliam os empreendimentos da ciência moderna na constituição de um saber redutor, nem parecem amparar o cientista na predição dos fenômenos. Ao contrário, as máquinas mediam a articulação de elementos cósmicos, biológicos, sensíveis, simbólicos e pessoais, funcionando como agentes de complexificação e de veículo para a busca empreendida pela artista. Com suas máquinas, Remedios Varo interroga as bases sobre as quais se assenta o real, alimenta as dúvidas científicas com imaginação e alarga os horizontes do conhecimento. A complexificação efetuada pelas máquinas de Varo não corresponde apenas à ampliação de dados computáveis ou ao aumento das capacidades humanas. Seus mecanismos funcionam na base analógica, assemelhando-se aos suportes físicos que assumem valores contínuos, em contraposição aos digitais, os quais possuem valores bem definidos, em número limitado. Consoante Morin (2005, p. 100): “o digital separa o que é ligado; o analógico une o separado. A complementaridade permanente assegura e fecunda o conhecimento”. Assim, operando como articuladoras de saberes, as máquinas analógicas de Remedios Varo tratam as práticas artísticas, artesanais, científicas e técnicas como formas complementares da busca do conhecimento.

Na obra de Varo, para se conhecer algo, isto é, *ter noção de alguma coisa, saber que alguém ou alguma coisa existe*, ou ainda *atingir o estado daquele que tem o sentimento de sua existência*⁹, é preciso estabelecer relações. Por isso, em muitos aspectos, a busca do conhecimento em sua obra se assemelha à revisitação de uma alquimia ou de um conhecimento mágico, no qual “o ego se insere na universal analogia do cosmo” (MORIN, 1997, p. 99). Esse conhecimento nasce da convicção de que existe um “vínculo comum que une todas as coisas – que a separação entre ele e os diferentes tipos de objetos naturais é, afinal de contas, artificial e não real” (CASSIRER, 2005, p. 156); supõe a interpenetração entre o mundo humano e o mundo natural, a correspondência entre o microcosmo e o macrocosmo e é operado por analogia.

Sabe-se que a correspondência analógica entre microcosmo e macrocosmo é a base do pensamento mitológico¹⁰. Assim, pode-se sugerir que, na busca do conhecimento por meio da religação dos saberes, Remedios Varo reencontra os fundamentos do conhecimento, as formas iniciais, os primeiros moldes da consciência humana, isto é, os mitos. No entanto, apesar de a analogia encontrar seu ápice no pensamento mítico e poético, o conhecimento científico também faz uso da analogia, tornando-a alvo de testes, como explica Morin (2005, p. 99):

⁹ Definições extraídas do verbete CONNAÏTRE. In: Outils et ressources pour un traitement optimisé de la langue (Ortolang). França: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2012. Disponível em: www.cnrtl.fr. Acesso em: 20 abr. 2019.

¹⁰ Neste artigo, os mitos correspondem às narrativas que têm por objetivo conferir sentido às ocorrências inexplicáveis do mundo, ou ainda, consoante Campbell (2007, p. 5): “são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos”.

A analogia desenvolve-se em duas vias. Uma, abstrata e racional, apareceu entre os antigos gregos para designar, numa análise de proporcionalidade, a igualdade de duas relações matemáticas. A segunda vai de semelhança em semelhança para estabelecer parentescos ou identidade. A multiplicidade de situações ou de acontecimentos análogos conduz à indução, um modo de conhecimento animal, humano e científico. O estabelecimento de analogias organizacionais ou funcionais, como o feedback negativo, em entidades de natureza diferente (máquinas artificiais, seres vivos, sociedades), é incontestavelmente racional. Nestes últimos casos, a analogia é controlada e não identifica umas com as outras as entidades de natureza diferente. Em contrapartida, no pensamento poético ou mitológico, a analogia estabelece, onde a lógica separa, ligações e identificações.

Ao estabelecer ligações e identificações, o pensamento mitológico pode associar-se a uma perspectiva animista, atribuindo aos seres inanimados as características dos seres animados, isto é, astros, montanhas, paredes, cálices, máquinas e outros artefatos tornam-se viventes. Não se sabe onde termina a natureza e começa a fabricação humana. Nessa perspectiva, não há desejo de dominação, pois o homem não ocupa a posição de *senhor do mundo*, mas de cúmplice da criação. Eliminadas as fronteiras entre os reinos, há trânsitos, combinações, metamorfoses e comércios entre os elementos. Ademais, ao transformar a pintura em veículo de conhecimento, a ação da artista não se restringe apenas ao trabalho com a matéria, mas também ao trabalho sobre si. As metamorfoses da matéria ocorrem ao lado da transformação da interioridade.

Nesse universo *surréal*, organizado a partir do circuito, da circulação, do fluxo e da articulação, as máquinas de Varo põem em xeque as usuais categorias das quais fazemos uso para organizar o mundo, e apenas na desorientação trazida pela incerteza, no exercício de novas referências, na ação imaginativa, pode-se admitir novas perspectivas de (re)conhecer o real. Em Varo, a imaginação não é apenas combustível do poético, mas um dos propulsores da pesquisa nas ciências, como comentou Kaplan (2001, p. 175), em sua análise de *O relojoeiro*: “nesta obra, em vez de ridicularizar a miopia, a arrogância ou a demência da rigidez científica, a pintora a elogia em seu aspecto mais satisfatório, quer dizer, como disciplina criativa aberta ao maravilhoso”.

Com efeito, quanto maior for a capacidade de articular conceitos e imagens, reconhecer imagens limitantes e empenhar-se na busca de outras potencialmente mais frutuosas, maior a possibilidade de o conhecimento ir mais longe. Dessa maneira, em vez de negar essa “máquina de transformar imagens mentais” (WUNENBURGER, 2011, p. 26), a ciência poderia reconhecer em suas representações “os recursos cognitivos dos símbolos e mitos (plurivocidade, analogia)” e, com isso, a racionalidade poderia “atuar em sinergia com a imaginação, [...] associada a exercícios de variações, de combinações, de inovações nas representações mentais”, como sugere Wunenburger (2003, p. 265, 266). Afinal, não devemos nos esquecer que as formas simbólicas (linguagem, mito, religião, ciência, técnica) repousam sob bases comuns, isto é, no subsolo dos conceitos há “seu molde afetivo-representativo, o seu motivo arquetipal, e é isso que explica igualmente que os racionalismos e os esforços

pragmáticos das ciências nunca se libertem completamente do halo imaginário” (DURAND, 2001, p. 61). ■

[JULIANA MICHELLI DA SILVA OLIVEIRA]

Doutora em Educação (2019) pela Universidade de São Paulo (USP), com estágio de pesquisa (2017-2018) no Centre de Recherche Imaginaire et Socio-Anthropologie da Université Grenoble Alpes, França. Mestre em Educação, graduada em Letras e em Ciências Biológicas pela USP.
E-mail: jumioliveira@gmail.com

Referências

- ALEXANDRIAN, Sarane. **Surrealist art**. New York: Thames and Hudson, 1997.
- BEAUNE, Jean-Claude. **L'automate et ses mobiles**. Paris: Flammarion, 1980.
- BRETON, André. **Qu'est-ce que le surréalisme?** Paris: Actual: Le temps qu'il fait, 1986.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 2007.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana**. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CASTELLS, Isabel. **Remedios Varo: cartas, sueños y otros textos**. México: Ediciones Era, 2008.
- CHADWICK, Whitney. **Woman artists and the surrealist movement**. New York: Thames & Hudson, 1992.
- CONNAÏTRE. In: **OUTILS et ressources por un traitement optimisé de la langue** (Ortolang). França: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2012. Disponível em: www.cnrtl.fr. Acesso em: 20 abr. 2019.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. **O surrealismo: teorias, temas, técnicas**. Tradução de Eugênia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- HADOT, Pierre. **O véu de Ísis: ensaio sobre a história da ideia de natureza**. Tradução de Mariana Sérvulo. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- KAPLAN, Janet. **Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo**. Tradução de Amalia Martin-Gamero. México: Ediciones Era, 2001.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle. **Machines à écrire: littérature et technologies du XIX^e au XXI^e siècle**. Grenoble: Ellug, 2010.

MORIN, Edgar. A morte e a ferramenta. In: **O homem e a morte**. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 91-106.

MORIN, Edgar. **O método 5**: a humanidade da humanidade. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES (MALBA). Buenos Aires, Disponível em: <https://malba.org.ar>. Acesso em: 20 abr. 2019.

OLIVEIRA, Juliana Michelli S. **A vida das máquinas**: o imaginário dos autômatos em *O método* de Edgar Morin. 2019. 304 f. Tese (Doutorado em Educação) – Departamento de Administração Escolar e Economia da Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

PACHECO, Maria Cândida Monteiro. O sentido de microcosmos no século XII. **Mediævalia. Textos e Estudos**, Porto, v.17-18, p. 9-19, 2000. Disponível em: <http://ojs.letras.up.pt/index.php/mediaevalia/article/view/1513/1571>. Acesso em: 20 abr. 2019.

PÉRET, Benjamin. **Amor sublime**: ensaio e poesia. Tradução de Sérgio Lima e Pierre Clemens. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROOB, Alexander. **O museu hermético**: alquimia & misticismo. Tradução de Tera Curvelo. Köln: Taschen, 2006.

VARO, Beatriz. **Remedios Varo**: en el centro del microcosmos. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

WHITMONT, Edward C. **Retorno da deusa**. Tradução de Maria Sílvia Mourão. São Paulo: Summus, 1991.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. Imaginário e ciências. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (coord.). **Variações sobre o imaginário**: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p. 265-285.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **L'imagination: mode d'emploi?** Une science au service de la créativité. Paris: Editions Manucius, 2011.