

# LEONORA CARRINGTON E O SONHO NAS ZONAS DE FRONTEIRA: UM OLHAR FEMINISTA

 10.5935/2177-6644.20230009

LEONORA CARRINGTON AND THE DREAM IN THE  
BORDERSPACE: A FEMINIST PERSPECTIVE

LEONORA CARRINGTON Y EL SUEÑO EN LA  
ZONA FRONTERIZA: UNA PERSPECTIVA  
FEMINISTA

Ana Carolina Magalhães Salvi \*

 <https://orcid.org/0000-0002-5722-2216>

**Resumo:** A artista Leonora Carrington tem despertado crescente interesse em estudos feministas e na história da arte, entre outros motivos, pela poética feminista desenvolvida em sua longa carreira. Essa poética feminista acompanha mergulho no inconsciente, transformação e transmutação alquímica embalados por uma narrativa onírica que desloca o conceito de sonho como unicamente expressão de desejo reprimido. Assim, o trabalho se propõe a debater, a partir de diálogo com teorias que versam sobre o sonho como abertura ao conhecimento de si, de que maneira a obra de Carrington pode criar brechas nas cisões de uma cultura patriarcal binária. Para tanto, serão analisadas com maior ênfase duas pinturas da artista que ilustram e complementam a análise.

**Palavras-Chave:** Leonora Carrington. Sonhos. Surrealismo. Feminismos. fronteira.

**Abstract:** The artist Leonora Carrington has awakened increasing interest in feminist and art history studies, among other reasons, for the feminist poetics developed throughout her long career. This feminist poetics accompanies immersion into the unconscious, alchemic transformation and transmutation shrouded by an oneiric narrative that displaces the concept of dream solely as the expression of repressed desire. Thus, this work purports to debate, from a dialogue with theories that examine the dream as an opening to the knowledge of the self, how the oeuvre of Carrington can open breaches in the schisms of a binary patriarchic culture. To that end, two paintings by the artist that illustrate and complement the analysis will be further analyzed.

**Key-words:** Leonora Carrington. Dreams. Surrealism. Feminisms. borderspace.

**Resumen:** Leonora Carrington despierta creciente interés en los estudios feministas y en la historia del arte por, entre otras razones, las poéticas feministas desarrolladas en su larga trayectoria. Su poética feminista acompaña una inmersión en el inconsciente, la transformación y transmutación alquímica, envuelta en una narrativa onírica que desplaza el concepto de sueño apenas como expresión del deseo reprimido. Así, el trabajo se propone a discutir, a partir de un diálogo con teorías que abordan el sueño como apertura al autoconocimiento, cómo la obra de la artista puede crear brechas en las divisiones de una cultura patriarcal binaria. Para eso, se analizarán con mayor énfasis dos pinturas de la artista que ilustran y complementan el análisis.

**Palabras-clave:** Leonora Carrington. Sueño. Surrealismo. Feminismo. Borde.

\* Doutoranda em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com bolsa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).   
<http://lattes.cnpq.br/6963579349141689> - E-mail: [carolina.salvii@gmail.com](mailto:carolina.salvii@gmail.com).

## Introdução – mulheres e o surrealismo

Leonora Carrington (1917-2011) foi uma artista inglesa vinculada ao surrealismo, conhecida na multidimensionalidade de sua vida-obra: muito jovem, foi alocada no posto de *femme-enfant* e musa – no sentido moderno do termo, enquanto meio para o exercício criativo masculino – ao se relacionar com Max Ernst aos 19 anos e adentrar o círculo surrealista parisiense do final da década de 1930, experiência breve, mas marcadamente comentada ao longo de sua carreira<sup>1</sup>. Ainda jovem também, durante a Segunda Guerra, foi internada em um sanatório espanhol por alguns meses, e, no percurso para ser novamente internada na África do Sul, fugiu, estabelecendo-se primeiro em Nova York e em seguida no México. Lá associou-se a um grupo de artistas exilado/as, formou uma profunda amizade com Remedios Varo e Kati Horna, participou da fundação do Movimento de Mulheres do México na década de 1970, e foi honrada em 2000 como Cidadã de Honra Mexicana em virtude de sua contribuição artística ao país. Também compõe sua notoriedade a exploração fantástica de temas mí(s)ticos tanto da cultura celta – ancestralidade materna – como maia – experiência no México -, entre outras, além das referências à alquimia, ao horror, ao onírico e à relação híbrida entre humanos, natureza e animais. Nos últimos anos de vida foi também referenciada como “uma das últimas surrealistas vivas” (MILLER, 2011).

A alcunha “surrealista”, no entanto, pode bem ser problematizada aqui se considerarmos a crítica tecida pela própria Carrington de que André Breton e demais membros do movimento eram “muy machistas” (sic.) e somente queriam as mulheres como musas, preferindo, portanto, ser reconhecida como feminista (FUENTE, 2016). Assim como Mercedes Fuente, Whitney Chadwick (1986) comenta sua relação com o surrealismo não pelos termos da tradicional filiação aos membros centrais do grupo, e seus referenciais masculinos, mas pelo mergulho em si, exploração do inconsciente – em suas variadas dimensões – e temáticas abordadas a partir de sua própria experiência de sujeito (maternidade, misticismo, trauma, etc.).

Situar essa ambiguidade na relação de Carrington com o movimento é relevante enquanto evidencia o feminismo que orienta seu trabalho e a perspectiva teórica aqui abordada. Primeiro, porque a recusa de Carrington em ser nomeada surrealista pela misoginia do movimento a posiciona em um ponto de ruptura com o patriarcado que é frequente e fundamental na sua produção artística tanto literária como pictórica. Segundo, porque nos coloca em conformidade ao olhar feminista para a História da Arte, como propõe Griselda Pollock, de construir narrativas que problematizem obras

---

<sup>1</sup> Em entrevista de 1990 a Susan Rubin Suleiman, Carrington expressa certa irritação ao ser novamente abordada para falar sobre sua relação com Max Ernst: “Estou farta disso! Foram três anos de minha vida. *Por que não me perguntam sobre outras coisas?*”.

de arte e artistas pelas questões que informam seus trabalhos e experiências, e as dimensões múltiplas que contém e comunicam “[...] em vez de continuamente tentar encaixá-los como ícones de algum artista ou grupo, que reduzidamente ilustram a segmentação e categorização impostas à história da arte” (POLLOCK, 2014, p.14, *tradução nossa*).

Isto posto, em consideração ao desejo dela de não ser enfadonhamente narrada como surrealista no sentido formal e tradicionalista da História da Arte (por sua relação com Max Ernst e acesso aos membros de renome do círculo) colocaremos como são algumas de suas abordagens à arte – como rebeldia e subversão – em associação à sua profunda investigação da psique, do campo simbólico e fantástico, e do onirismo – expressos em paisagens brumosas, híbridos de humanos e animais e espaços sobrepostos – que a aproximaram, em parte, do movimento (CHADWICK, 1986; CABAÑAS, 1997)<sup>2</sup>. Trata-se, assim, mais de uma relação experiencial do que formal e filial.

Com efeito, os ideais chaves do movimento, que era profundamente inspirado na teoria psicanalítica recém-sedimentada por Sigmund Freud, propunham a exploração da experiência onírica – em sua expressão simbólica do conteúdo incompreendido pela consciência e racionalidade – e a investigação do inconsciente como local irracional de circulação do desejo e da verdade do sujeito, pois o inconsciente seria “[...] a dimensão da existência estética e, por isso, a mesma dimensão da arte” (ARGAN, 2006, p.181, *tradução nossa*). O sonho expressaria uma verdade inalcançável pela vida em vigília, e seria o receptáculo de satisfação de desejos ocultos e vorazes. Mais adiante, em companhia do texto *O exercício do sonho em Michel Foucault* de Luana Tvardovskas (2019), observamos como essa interpretação reduz e limita a experiência onírica, que adquire sentidos mais complexos e matizados quando em relação com a arte, podendo inclusive, como aponta a autora, empenhar o trabalho de uma prática de si.

Acresce à relação entre surrealismo e psicanálise os dizeres sobre a loucura, que para Breton era a experiência inconsciente por excelência, era o máximo que se conseguiria alcançar da verdade do sujeito e da quebra com a racionalidade. Assim, a proposta fundante do surrealismo seria “[...] automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral” (BRETON, 1924, p. 11). Quanto mais próxima à loucura, mais verdadeira seria a experiência surrealista. No entanto, Carrington era crítica à forma como surrealistas entendiam a loucura: “Bem, elas [mulheres] tinham

---

<sup>2</sup> Whitney Chadwick e Julia Salmeron Cabañas abordam a recusa de Carrington aos ideais e membros do surrealismo, sobretudo no que se refere ao tratamento dado às mulheres e ao conceito de musa. Por isso, ambas autoras citadas estão de acordo que seria mais apropriado falar “mulheres associadas ao surrealismo” em lugar de “mulheres surrealistas”.

uma espécie de persona imposta sobre elas, a de musa, então você tinha de ser uma musa ligeiramente louca” (*Apud* CABAÑAS, 1997, p. 22, *tradução nossa*). Acrescenta à crítica sua percepção de que a visão deles era quase ignorante à “[...] angústia e dor que acompanham qualquer perda de conexão psicológica com o mundo exterior” (CHADWICK *Apud* CABAÑAS, 1997, p. 29, *tradução nossa*).

Ora, a partir de uma leitura atenta à *História da Loucura na idade clássica* de Michel Foucault (2019) é possível estabelecer que a construção discursiva – e produtiva – da loucura se dá a partir de uma divisão na relação do sujeito com a verdade e a razão. Assim, o louco é construído no ocidente europeu como o negativo da razão (racionalidade), como tudo aquilo que escapa à compreensão consciente.

Desse modo, loucura, inconsciente, irracionalidade e sonho adquirem significados e valores análogos, afinal, segundo o pensamento da era clássica o louco seria aquele que acredita no sonho quando em vigília, isto é, aquele que se induziria ao erro de acreditar nas alucinações e ilusões expressadas no sonho (FOUCAULT, 2019). Ainda, em *Peculiaridades psicológicas do sonho* (1900/2019) Sigmund Freud comenta

O sonho é incoerente, aceita, sem motivo, as maiores contradições, permite impossibilidades, deixa de lado o nosso saber (tão influente durante o dia) e nos mostra como ética e moralmente toscos. Se alguém se comportasse no estado de vigília como o faz nas situações do sonho, seria considerado louco; **se alguém falasse ou comunicasse no estado de vigília as coisas que aparecem no conteúdo do sonho, nos daria a impressão de uma pessoa confusa ou de um débil mental** (FREUD, 2019, p. 96, *grifo nosso*).

Nesse sentido, elaboramos como nas obras *Self-portrait (Inn of the dawn horse)*, de 1937-1938, *The debutante*, de 1937, e *Sueño (Nephesh as the Soul in a state of Sleep)*, de 1959, Leonora Carrington oferece uma forma distinta de entender o sonho e a “irracionalidade”, estabelecendo uma conexão que desfaz as linhas divisórias entre realidade-fantasia, racionalidade-irracionalidade, mente-corpo, humano-natureza. Acresce que, também junto ao fazer-pensar feminista, contrapõe uma narrativa tradicional da racionalidade ocidental que, em adição, aprisiona e constrange o feminino como “locus da desordem e do caos”, como diz Tânia Navarro-Swain (2013), isto é, como o corpo irracional em oposição à mente racional. Mencionar a caracterização da loucura junto aos demais elementos acima é uma forma também de colocar como essa mesma discursividade entendeu e nomeou Leonora Carrington, a saber “incuravelmente insana”<sup>3</sup>, e de perceber como, em contrapartida, sua arte provoca fissuras e subversões nesse

<sup>3</sup> Em *Down Below* (1943/2017), Leonora Carrington expressa que foi declarada incuravelmente insana pelo Cônsul Britânico após denunciar a hipnose nazista em Madri, sendo logo em seguida internada em uma clínica religiosa e depois no sanatório Peña-Castillo do Dr. Morales em Santander, Espanha.

esquema.

### Sonho entre realidade e fantasia e o sujeito cindido

Difícilmente é possível falar de sonhos sem mencionar Sigmund Freud. No importante *A interpretação dos sonhos* (2019, p. 184) um dos principais significados atribuídos ao sonho é de que seria “a realização de um desejo”, ainda que reconheça não ser a única possibilidade. Freud traz também em seu livro a concepção de alguns teóricos do sonho, que mencionamos por evidenciar a mutabilidade de seus sentidos e interpretações, isto é, por permitir descristalizar as noções: para médicos e psiquiatras, o sonho era relativamente insignificante (ou desprovido da produção de significado); para Spitta era a dramatização de uma ideia; para Lemoine sua principal característica seria a incoerência; para Dugas, a anarquia psíquica; Volkelt considerava o afrouxamento da força lógica do Eu que opera em vigília; já Fechner dizia ser “como se a atividade psicológica migrasse de um sensato para o cérebro de um tolo” (FREUD, 2019, p. 98).

Hildenbrandt, por outro lado, entende o sonho como potência, intensidade e virtuosismo, poesia encantadora, mas também diminuição e enfraquecimento “que conduz abaixo do nível humano”, enquanto para o poeta Novalis seria “repouso livre da imaginação presa” (FREUD, 2019, p. 132). Já Peter Burke em *L’histoire sociale des rêves* (1973) observa que enquanto para Freud ele é principalmente a realização do desejo, para Carl Gustav Jung poderia ser a compensação de atividades conscientes ou alerta de perigos, e para os Ojibwa fazia parte de ritos de passagem à vida adulta. Com isso, ele elabora tanto as interpretações diversas que podem acompanhar o tema, quanto que historicamente os sonhos podem auxiliar na compreensão cultural, pois revelam mitos e imagens relevantes em um momento, e/ou aquilo que é reprimido e inibido em uma cultura.

Ao analisar a experiência onírica no trabalho de Michel Foucault, bem como outros teóricos do tema, Tvardovskas (2019) evidencia como na antiguidade greco-romana os sonhos possuíam significados relativamente distintos – ao menos em partes – dessa acepção de realização de desejo cristalizada na modernidade. O que isso sugere é que a experiência onírica não pode ser universalizada, e que é, e pode ser, distinta em momentos históricos e culturas diferentes – em subjetividades outras<sup>4</sup>. A autora utiliza como exemplo os significados atribuídos aos sonhos sexuais em Artemidoro, cujo papel social entre os sujeitos envolvidos no ato sexual em sonho tinha importância maior do que o papel moral, podendo os atos inclusive ocorrerem entre familiares

---

<sup>4</sup> Por exemplo, em *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon (2020, p.117) se debruça sobre a insuficiência dessa acepção na compreensão de sonhos de colonizados e afirma “é preciso situar esse sonho *em seu tempo* [...] e *em seu lugar*”.

diretos sem que constituísse necessariamente uma cena imoral ou problemática. Perspectiva essa contrastante com a moral cristã, altamente influente no modelo psicanalítico de falta e repressão do desejo (muitas vezes incestuoso, e, por isso, traumático). Em adição, sugere que “[...] o universo prenhe de significados aberto pelo escrito de Artemidoro indicaria um mundo greco-romano em que o onírico é abertamente estimulado e múltiplo” (TVARDOVSKAS, 2019, p. 255).

A restrita visão do sonho como realização de desejo e enfraquecimento da razão somente compreenderia uma arte surrealista como próxima à loucura, pois, o modo de comunicar o automatismo psíquico sem restrições, como uma narrativa onírica em vigília, corresponderia à citação de Freud já mencionada “se alguém falasse ou comunicasse no estado de vigília as coisas que aparecem no conteúdo do sonho, nos daria a impressão de uma pessoa confusa ou de um débil mental”. Um exemplo pertinente dessa visão é a afirmação do psiquiatra responsável pelo internamento de Carrington em Santander: “Insistimos novamente que em 1941 Leonora era uma paciente com fácil diagnóstico de psicose de Kleist ou marginal; mas esta doença pode ser sintomática, como manifestação de sua arte surrealista” (NORIEGA, 1993).

Assim, cabe trazer à reflexão a influência da repressão cristã à nossa cultura ocidental. Em textos como, principalmente, *História da sexualidade IV – as confissões da carne* (2020), Michel Foucault apresenta a problematização em torno da cisão do sujeito a partir do pastorado cristão, que forja um modo de sujeito alheio a si, desconhecedor de si mesmo e que deposita no outro que saiba sobre ele e narre sua verdade através da confissão. Tal cisão está intimamente ligada ao sexo, ao desejo e à libidinização – um processo histórico que marca o excesso e o descontrole em relação ao sexo, desejo e corpo. Ereção involuntária, tentação, sedução, sonhos eróticos, portanto, seriam sinais da libido a serem afastados da consciência e purificados (FOUCAULT, 2020).

Margareth Rago em *Foucault em defesa de Eva* (2019) debate como a libidinização do sexo separa o sujeito de si mesmo ao instaurar exames de consciência que visam vigiar e reprimir quaisquer manifestações que remetam ao sexo, e tornam o sujeito alheio à própria vontade e apático – no sentido de falta de vontade. Se instaura então uma disputa entre negar e matar a vontade. Ainda nesse mesmo texto, Rago nos convida a observar a misoginia dessa moral cristã, que atribui o pecado original e a tentação que conduz à queda à mulher – ao feminino. O feminino curioso, o feminino-corpo-desejo, é tido na cultura cristã como o lugar do mal, “a porta do diabo”, como diria o padre Tertuliano (RAGO, 2019, p. 181).

De certo modo, a psicanálise parece efetuar um diagnóstico dos efeitos dessa cisão, e ao entender o sujeito que desconhece a si mesmo, como no célebre dito “Eu não é senhor em sua

própria casa” (FREUD, 2010, p. 186), percebe essa fratura cultural do indivíduo na relação consigo. Grosso modo, pois a intenção do texto não é explicar em profundidade a psicanálise, mas sim lançar mão da teoria para análise, consciente e inconsciente se “dividem”<sup>5</sup> e se comunicam em momentos de lapso – manifestações do inconsciente: sonho, chiste, sintoma, ato falho – de modo nem sempre inteiramente compreensível para a razão consciente (GARCIA-ROZA, 1987). Há, então, nessa cultura cristã ocidental uma ideia de divisão que torna incompatível o acesso ao desejo e à imaginação sem cair no pecado ou na loucura. E é precisamente essa lógica que Carrington critica, subverte e transforma com a arte, mesmo antes de sua relação direta com o feminismo.

Sobre as divisões binárias, há muito o pensamento feminista tem criticado e proposto outros modos de imaginar, criar e conduzir o mundo. Das variadas expressões do binarismo na nossa cultura – que também é parte da cultura de Carrington – escolhemos destacar os pares binários masculino-feminino, mente-corpo, razão-loucura. No contexto em questão esses pares se recombinaaram em masculino-mente-razão e feminino-corpo-loucura, afinal, por volta do final do século XVIII ocorre uma espécie de feminização da loucura, em que ela adquire o contorno do sujeito feminino, narrada a partir de palavras e imagens semelhantes: irracionalidade, emoção, fraqueza, sensualidade descontrolada (KROMM, 1994). Acresce a pertinente elaboração de Tânia Navarro-Swain:

Assim, a densidade física e moral, atributos masculinos, separam a ordem da desordem. O corpo das mulheres, por destino biológico e por decreto moral sofrem de fraqueza e fragilidade intrínsecas. Definidas pela ausência do falo, seu corpo não tem o eixo central do verdadeiro sexo e se tornam porosos, desordenados, presa fácil dos demônios da loucura (NAVARRO-SWAIN, 2013, p. 224).

Nessa perspectiva, deve-se aos homens evitar a feminização, evitar a carne, o corpo e o irracional. E às mulheres evitar os perigos da imaginação, da arte e do romance, ou, das experiências cujo caráter é de provocar afetações que possam desestruturar o já desestruturado (FOUCAULT, 2019). O feminino seria, portanto, o negativo, a ausência e o perigo.

No tópico 3 do capítulo 2 de *As confissões da carne*, intitulado *Virgindade e conhecimento de si*, Foucault traz o perigo da mulher à castidade, e, conseqüentemente, à pureza do corpo e da alma para o cristianismo:

Quando o demônio, por sua astúcia sutil, insinuou em nosso coração a lembrança da mulher, começando por nossa mãe, nossas irmãs, nossas parentas ou certas mulheres piedosas, devemos, o mais depressa possível, eliminar essa lembrança de nós mesmos, por

<sup>5</sup> Apesar de as origens dos processos inconscientes serem complexas e controversas, tanto na obra do próprio Freud como após, o que se pode colocar é que uma carga afetiva extrema vivenciada pelo sujeito passa pelo processo de recalque originário que fundará os sistemas Inconsciente (Ics) e Pré-consciente/Consciente (Pcs/Cs), sendo, portanto, ponto crucial nessa cisão entre os sistemas. Para melhor compreender o assunto, ver: Garcia-Roza (1987).

medo de que, se demorarmos demais, o tentador se aproveite da ocasião para nos fazer insensivelmente pensar em seguida em outras mulheres (CASSIANO *Apud* FOUCAULT, 2020, p. 196).

O que é primordial dessa observação é colocar em debate a constante associação do feminino com o irracional e o corpo, instâncias de perigo para o sujeito, já que a paz somente reinaria com a devida separação entre mente e corpo, pelo sentido de mente-pureza e corpo-libido. Deste modo, traçando um paralelo com reflexões possibilitadas por *História da loucura*, quando Cassiano divide as virgens entre “virgens loucas e virgens sensatas” – sendo as loucas aquelas cuja virgindade era somente corporal, pois, em pensamento, sonho e imaginação já estavam corrompidas – já se insinua daí a conflituosa e perigosa relação do feminino que imagina, pensa e deseja.

Em adição, essa tradicional corrente de pensamento masculina ocidental compõe também aspectos do próprio movimento surrealista. Em sua tese sobre Carrington, Julia Salmerón Cabañas observa como a narrativa surrealista divide masculino e feminino semelhantemente: as mulheres representam a imaginação, e os homens o real; o masculino é a mente criativa que descobre o corpo feminino; “as mulheres representam para os homens surrealistas o ilógico no lógico mundo patriarcal” (CABAÑAS, 1997, p. 19, *tradução nossa*). Com isso, por mais que o movimento tenha buscado a revolução contra a tradição burguesa, o olhar crítico feminista permite notar como em sua estruturação ainda persistem alguns dos valores da cultura burguesa, cristã e patriarcal dominante. Assim, o fazer artístico e feminista que acompanha Carrington se torna também uma ferramenta possível para dissolução desse modo de pensar e agir.

À vista disso, o pensar feminista nos traz contrapontos de grande relevância: seja pela proposta ciborgue de Donna Haraway que sugere a união de humano e o outro (animais, natureza, máquinas, ferramentas) como um modo novo de construir a subjetividade não mais partida e fraturada, mas composta de diversas partes até então inassimiláveis. Seja na análise de Luce Irigaray, Julia Kristeva e Michèle Le Doeuff em suas concepções, distintas tanto quanto análogas, de desconstrução e desestabilização da lógica falogocêntrica<sup>6</sup> enquanto também criam espaço para novas produções de conhecimento e significado a partir das pulsões sexuais, dos desejos, perspectivas, imagens e metáforas do feminino (GROSZ, 1989). Ou mesmo pelo empenho de um trabalho de arte, isto é, um trabalho psíquico de elaboração e re-formulação de significados através da prática artística, sobretudo na vivência de mulheres artistas, como sugerem Bracha Ettinger &

---

<sup>6</sup> Como observa Elizabeth Grosz, o termo falogocentrismo [*phallogocentrism*], neologismo criado por Jacques Derrida e amplamente adotado por Luce Irigaray, se trata de junção de “falo” com “logocentrismo” para se referir especificamente à tradição filosófica ocidental calcada na exclusão e no binarismo tendo como eixo a lógica fálica que posiciona o masculino como referente e o feminino como outro – seja subjugado, oposto ou complementar.

Griselda Pollock (2020). Essas, embora não necessariamente provenientes de uma mesma corrente de pensamento, de certo modo trazem uma proposição de (re)conexão do sujeito com aquilo que foi escondido de si ou negado por um longo processo de racionalidade excludente.

Por conseguinte, se pensarmos que a elaboração através da arte e os sonhos podem ser formas de preencher lacunas entre consciente e inconsciente - considerando que o sonho é uma estrada para o inconsciente – pode-se propor então que o fazer artístico de Leonora Carrington seria um modo possível de confrontar essa lógica dual e oferecer caminhos outros possíveis para construção de saberes, para as flutuações do desejo e para a imaginação.

### **Feminismos e Leonora Carrington**

Como brevemente apontado em outros momentos do texto, a leitura feminista tem contribuído com novas formas de olhar conceitos e estruturas cristalizadas da cultura ocidental patriarcal. No âmbito da arte e história da arte, pertinente no estudo sobre Carrington, tais intervenções têm agido no sentido de questionar as bases mais sólidas do campo, que por muito tempo postulou a incapacidade *nata* feminina para quaisquer trabalhos artísticos e intelectuais de qualidade como principal motivo para sua ausência na grande História da Arte (BATTERSBY, 1990; NOCHLIN, 2018).

Ainda que críticas pontuais estivessem presentes em momentos variados da história da arte – a exemplo, a crítica de Marie Bashkirtseff publicada em jornal em 1881<sup>7</sup> – foi somente a partir de 1971, com o pioneiro *Por que não houve grandes mulheres artistas?* de Linda Nochlin, que tais críticas ressoaram com maior amplitude. No ensaio, Nochlin sugere contundentemente que a grande questão para a inexistência de artistas mulheres – assim como aqueles não-brancos e fora do eixo euro-estadunidense – consideradas geniais e excepcionais na história reside nas instituições que regulam a arte e demais esferas, direcionando a análise para o entendimento de que não houve grandes mulheres artistas porque não lhes foi dada a oportunidade de sê-lo, ou, no mínimo, de obterem tal reconhecimento.

Na esteira de Nochlin, outras autoras como Griselda Pollock, Germaine Greer, Norma Broude, Mary Garrard e Whitney Chadwick dedicaram-se nas décadas de 1970 e 1980 a desdobrar e esquadrihar as dimensões múltiplas dessa grande questão que se punha timidamente nos departamentos de História da Arte. Germaine Greer em 1979, por exemplo, empenhou-se no

---

<sup>7</sup> Sob o pseudônimo de Pauline Orell, a artista escreve uma crítica sobre a falta de acesso para mulheres, sobretudo aquelas sem recursos, ao estudo que lhes concederia uma educação artística de qualidade que permitiria reconhecimento e legitimidade.

levantamento dos variados obstáculos enfrentados por mulheres artistas desde o Renascimento até o final da Modernidade e as ocasiões em que contornaram ou sucumbiram a eles. Em 1981 Griselda Pollock, com Roszika Parker, publicou *Old mistresses: women, art and ideology*, onde incidia diretamente nos estereótipos e hierarquias da arte calcados em pressupostos longamente defendidos na cultura ocidental no que concerne a participação de mulheres no meio.

Já Whitney Chadwick, dedicada sobretudo ao movimento Surrealista, publicou em 1985 um levantamento das artistas participantes do surrealismo, bem como questões problemáticas que atravessaram suas trajetórias. Essenciais para um olhar mais atento e afiado para a disciplina e para o campo da história da arte, essas leituras são também ferramentas importantes para a desestruturação do sustentáculo de uma sociedade sexista, que por meio da cultura e da ciência tem propagado desigualdades e opressões de gênero.

Nesse sentido, a pesquisa feminista tem se interessado por Carrington por observar no conjunto de sua obra e na trajetória de vida aspectos cruciais para uma crítica profunda à Racionalidade, à cultura e às instituições. Em consonância com a contextualização acima, os estudos em maior quantidade e aprofundamento acerca do trabalho de Carrington surgiram justamente a partir da década de 1970, e, não surpreendentemente, por historiadoras da arte feministas, principalmente Gloria Orestein e Whitney Chadwick. Em seu artigo de 1975, Orestein observa nas artistas surrealistas – ou próximas ao surrealismo, sem vínculo direto, como preferiam Leonor Fini e Leonora Carrington – a marcante característica de constantemente investigar a própria identidade através da erudição cultural, mergulho no inconsciente e estudo técnico. Segundo a autora, nesses trabalhos é possível notar a desconstrução e reconstrução da identidade a partir dos arquétipos e dos símbolos atribuídos ao feminino, como mesmo num processo alquímico de transmutação dos elementos. A autora destaca desde *Down Below* (1943), autobiografia sobre internamento psiquiátrico, a especial atenção dada por Carrington ao lugar do feminino nos sistemas mitológicos e humanos, passando por *The Garden of Paracelsus* (1952), *The Burning of Giordano Bruno* (1964) e *Mujeres Conciencia* (1972).

A unificação dos sexos, ou intersexualidade, como princípio transformador e criador aparece simbolicamente em *The Garden of Paracelsus* através do Ovo, também conhecido como forno na alquimia, que gesta os princípios masculino e feminino unificados e em *The Burning of Giordano Bruno*, através do mercúrio-unicórnio<sup>8</sup> (ORESTEIN, 1975). Já em *Mujeres conciencia*, pôster realizado para o encontro do *Women's Liberation Movement*, duas figuras femininas engajam-se no

<sup>8</sup> Segundo analisa Orestein, na alquimia o mercúrio comumente representa o elemento/princípio feminino, ao passo que o unicórnio representa o masculino.

processo de criação da vida e ascensão espiritual baseada no conceito de Kundalini<sup>9</sup> (ORESTEIN, 1975). A imagem possui um deslocamento simbólico dos elementos Eva, Fruto e Serpente sem a intermediação subjugadora da figura de Adão como propõe a visão bíblica.

**Figura 1:** Leonora Carrington, *The Burning of Giordano Bruno*, 1964.



Fonte: © Leonora Carrington © Fair Use. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/leonora-carrington/the-burning-of-giordano-bruno-1964>.

É nesse sentido, também inspirada pelo texto de Orestein, que Chadwick (1986) propõe a discussão da “evolução de uma consciência feminista” (sic.) no trabalho de Carrington. Embora reconheça seus primeiros movimentos nessa direção já desde 1938, Chadwick identifica a experiência narrada em *Down Below* como propulsora de uma investida maior na preocupação política dos significados do feminino e possíveis reconfigurações. Desde então, intermitentemente trabalhos que adotam olhares e pensamentos feministas vem sendo desenvolvidos sobre Carrington, a exemplo a tese de doutorado de Julia Salmerón Cabañas de 1997 e o artigo de Mercedes Fuente de 2016, ambos mencionados acima. No Brasil, Norma Telles (2006; 2010) em algumas oportunidades escreveu sobre a importância de Carrington e demais associadas ao surrealismo para a construção de um imaginário feminista subversivo, que abraça contradições simbólicas e estéticas e revoluciona os signos de masculinidade e feminilidade.

Destarte, pensando na possibilidade apresentada por trabalhos feministas para a “[...] reestruturação da ordem simbólica, do aparato social, incluindo a linguagem, as formas do

<sup>9</sup> Kundalini é considerada “a guardiã da evolução humana”. Se trata de práticas espirituais, como ioga, meditação e outras, voltadas à transformação da consciência e cujo principal símbolo é a Serpente do Poder. Para melhor entender o princípio Kundalini sugerimos consultar a publicação de Gopi Krishna de 1975.

conhecimento e os modos de representação” bem como na “[...] renegociação ou reorientação dos muitos conceitos de ordem e solução” (GROSZ, 2002, web), este trabalho se dispõe à análise da importância da obra de Carrington na crítica aos pressupostos sexistas da nossa cultura, enfatizando aqui sua abordagem do onirismo e surrealismo.

**Alquimia no sonhar: *Sueño (Nephesh as the soul in a state of sleep)*, *Self-portrait (inn of the dawn horse)* e *The debutante*.**

Há um debate acerca do trato dos sonhos no trabalho de Carrington. Cabañas (1997), por exemplo, comenta não haver registro de que ela tenha lido Sigmund Freud ou que estivesse a par de sua interpretação do inconsciente e dos sonhos, como foi o caso para diversos surrealistas. Sabe-se, por outro lado, que Carrington tinha interesse em Carl Jung, seu conhecimento alquímico e em sua compreensão de símbolos universais e arquetípicos. A autora traz que a relação de Carrington com o sonho se deu mais frequentemente por recriar a atmosfera onírica em seu trabalho, do que criar as obras a partir de sonhos experienciados. Cabañas comenta, inclusive, que somente uma vez a viu mencionar um sonho transformado em obra: *The drue* de 1992. A ênfase colocada pela autora, de fato, é na construção narrativa de seus contos como próximos à linguagem dos sonhos, na qualidade de “irreal, vago e umbroso”, em textos e imagens cuja narrativa parece se dar dentro de um sonho (CABAÑAS, 1997, p. 43, *tradução nossa*). Refletimos, a partir dessa análise, que isso demonstra as abordagens polissêmicas ao universo onírico em sua obra.

**Figura 2:** Leonora Carrington, *The Drue*, 1992, color lithograph, 56 x 75 cm.



Fonte: © Leonora Carrington / Artists Rights Society (ARS), New York. Disponível em: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/34977>.

Em *Self-portrait (Inn of the dawn horse)* Leonora Carrington, então aos 20 anos e recém-chegada a Paris, após deixar para trás a rica família e suas tradições conservadoras e elitistas, às quais era declaradamente avessa, retrata a si mesma rodeada de elementos simbolizados pela própria mitologia, bem como por elementos culturais ao seu redor. O quarto infantil é conflitado pela mulher adulta sentada desconfortavelmente na poltrona, com sua roupa de montaria – hábito cultivado por Carrington – e que se dirige para dar às mãos à hiena, notadamente um *alter-ego* seu em obras do período. No espaço entre o passado e o futuro está Carrington, acompanhada por uma janela por onde interno e externo se comunicam, que coloca no campo de visão o cavalo de brinquedo do ambiente interior-passado e o cavalo vivo do ambiente exterior-futuro. A justaposição de tempos, espaços e símbolos ambíguos na obra indica logo essa marca de fissura e brecha ao dualismo e cisão, pois, coloca o desejo e a contradição em cena na criação, em vez de soterrá-lo no porão da negação, como a parte de si que não pode emergir à consciência.

**Figura 3:** Leonora Carrington, *Self-portrait (Inn of the dawn horse)*, 1937-1938. Óleo s/ tela, 65 x 81,3 cm.



Fonte /Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/492697>

No que concerne aos elementos simbólicos em cena, hiena e cavalo na obra de Carrington são figuras constantes. No conto *The debutante* de 1937, considerado por Bettina Knapp (1977) um sonho-conto [*dream-tale*], a jovem debutante torna-se amiga de uma hiena e a convence a tomar seu lugar no baile, segura de que ninguém, exceto sua mãe, perceberia a diferença. Em *The Oval Lady* (1937), Lucrécia em uma espécie de jogo “faz-de-conta” infantil, brinca no cavalo de balanço até

efetivamente tornar-se um cavalo vivo e rebelde, realizando o confronto à censura paterna. Norma Telles em *Belas e feras* (2006), aprofunda os significados míticos de ambos animais:

[...] em mitos ou nas praças, o cavalo é montaria de heróis, conquistadores, imperadores, salvadores. Hillman sugere que a delicadeza, a gentileza e o mistério do animal só podem ser percebidos quando o sacrifício do cavalo livra-o do peso heróico e marcial. Livre do peso cultural, o animal pode figurar a antiga deusa celta, Epona ou o sentido que lhe dava a alquimia, que usava o ventre do cavalo como signo de calor interior para a digestão de eventos, para a incubação. [...] O outro animal na tela assinala não haver mais inocência infantil, pois a hiena, animal carniceiro que é, sempre foi mal vista no bestiário europeu. Desde os antigos gregos se acreditava que mudasse de sexo, de fêmea para macho e de macho para fêmea, a seu bel prazer. É bem verdade que Aristóteles desmentiu essa idéia, mas foi inútil, ela persistiu. [...] A hiena, animal da noite, é transformadora da matéria, devora a carne, limpa os ossos, os resíduos da existência anterior, infantil e socializada. Quando a hiena devora o infantil suas tetas ficam cheias de nutrição, torna-se uma mãe selvagem e o cavalo branco dispara, voa em seu galope, como voara pela janela a hiena na estória de a debutante. Isto é, as metamorfoses trazem maior leveza e agilidade aos movimentos (TELLES, 2006, *web*).

*Self-portrait (Inn of the dawn horse)*, *The debutante* e *The oval lady* se inter-relacionam e apresentam características semelhantes: rito de passagem – juventude à vida adulta – mediado por animais que representam a potência, liberdade e transfiguração, convocando elementos conceitualmente distintos – dia e noite, deusa e bestiário – a se relacionarem na obra de arte. Os animais tornam-se símbolos e mediadores entre consciência e inconsciência, entre referencial cultural e processo de transformação de si mesma. É, portanto, notável o aspecto onírico da obra que mistura elementos absurdos, mas simbolizados e narrados a partir da linguagem (pictórica ou literária), e operam pelo princípio de atemporalidade tanto do sonho como do próprio inconsciente ao colocar em cena passado, presente e futuro, angústia e desejo por liberdade. Sobre *The debutante*, Knapp (1977, p. 527, *tradução nossa*) evoca igualmente essa união de elementos tradicionalmente segregados: “Nenhuma diferenciação ou poder de avaliação se coloca entre seus mundos interno e externo”. A hiena no conto opera como o conteúdo inconsciente, mas que em vez de ser rejeitado, é aceito, fortalecido e fecundo (KNAPP, 1977). Algo semelhante é observado por Fuente (2016) em relação à *Inn of the dawn horse*: “[...] as fronteiras entre animado e inanimado se borram, e a amazona e a hiena emergem como uma mesma figura”. Fuente ainda menciona a análise de Chadwick sobre os animais e a natureza no trabalho de Carrington: “[...] os animais de Carrington identificam a vida instintual com as forças da natureza. A hiena, unindo atributos masculino e feminino em um todo que nutre, pertence ao mundo fértil da noite e dos sonhos” (FUENTE, 2016, p. 158).

Já em *Sueño (Nephesh as the Soul in State of Sleep)* de 1959, Carrington traz *nephesh* do hebraico, comumente traduzida ao português como “alma”. No entanto, a tradução de *nephesh*

enquanto alma afirma erroneamente o sentido de entidade imaterial e separada do corpo, sentido, de fato, ausente em suas diversas ocorrências em textos hebraicos (GONÇALVES, 2014). Alex Gonçalves (2014, p. 169) ainda acrescenta “[...] o termo hebraico é aplicado a qualquer ser vivo e não exclusivamente ao Homem. Todo animal é uma *néphesh*, seja ele humano ou não”. *Néphesh*, então, diz da característica de ser e estar vivo, de poder viver. Assim, *Nephesh*, na obra, diria sobre a vida ao dormir: o sonho.

Na imagem é possível perceber cinco espaços distintos, porém divididos verticalmente em três partes, possivelmente indicando paraíso, terra e submundo, mas que certamente não se encerram nessas, podendo evocar inclusive passado, presente, futuro, ou outras dimensões. O que distingue os espaços é muito mais a mudança de cores do que linhas divisórias, e alguns elementos, inclusive, escapam entre as dimensões, conectando-as e turvando as divisas. No canto direito, duas figuras parecem fabricar um fruto cujo efeito irrompe de seu espaço até o superior, enquanto compartilham o plano central com figuras híbridas envolvidas em uma cadeia de preparação de alimentos. Sonho-inconsciente produzem vida – o fruto -, potência e liberdade – o cavalo -, transformação – a alquimia/cozinha. O sonho materializado na imagem constitui toda uma experiência onírica simbólica e transformadora, que incorpora uma pesquisa mitológica e alquímica entre elementos (fogo, água, terra, ar, éter), entidades (cavalo, gato, raposa, humano, pássaro) e culturas (a *nephesh* hebraica, a raposa guia entre mundos celta, a estrutura dos códices maia, a minotauro feminina grega, etc.)<sup>10</sup>. Não há um único elemento na obra que evoque dualidade ou cristalização de interpretação. A obra trabalha o potencial do sonho para muito além de somente realização de desejo ou acesso ao conteúdo reprimido, e o coloca como campo de ativação da imaginação, da capacidade de produzir significado e simbolização, de transmutação. A concepção da imagem onírica como matéria viva pode ser encontrada também em Gaston Bachelard (2002, p. 5): “Mas a paisagem onírica não é um quadro que se povoa de impressões, é uma matéria que pulula”.

---

<sup>10</sup> Na descrição da obra apresentada pela casa de leilão Sotherby's, de autoria não informada, é levantada a riqueza e diversidade dos saberes e mitologias de culturas variadas em cena.

**Figura 4:** Leonora Carrington, *Sueño (Nephesh as the soul in a state of sleep)*, 1959, óleo s/ painel, 126 x 149,9 cm.



Fonte /Disponível em:

<https://www.weinstein.com/artists/36-leonora-carrington/works/38531-leonora-carrington-sueno-nephesh-as-the-soul-in-a-state-1959/>

Destarte, as obras apresentadas portam elementos e construção narrativa similar que incorporam propriedades do inconsciente e do sonho, em suas dimensões de atemporalidade, ou multitemporalidades, justaposição e co-existência de espaços não-delimitados (em sentido de segregação e separação), bem como a hibridização entre figuras humanas e não-humanas, entre espaço construído (prédios e construções) e natureza. As obras feministas, fantásticas e oníricas de Carrington fornecem ferramentas para imaginar outros mundos e outras formas de lidar com o desejo e a transformação, onde é possível viver multidimensionalmente, acrescentando sentidos ao nosso campo simbólico e cultural.

### Considerações Finais

Por fim, seja pelo uso da linguagem onírica ou pelo trabalho do inconsciente através da arte, a narrativa construída por Leonora Carrington nos oferece uma rachadura com o pensamento binário e mostra que a partir da arte é possível fornecer ferramentas para reintegrar (ainda que nunca inteiramente) as portas de conexão entre inconsciente e consciente, construir janelas que conectam o fantástico ao real, a partir de simbolização e elaboração, propondo uma espécie de reconexão do sujeito com contradições, desejos e consigo mesmo. São obras que permitem “[...] repensar a cultura, o corpo, a política, o conhecimento, a relação entre humanos e outros seres vivos no planeta” como diz Norma Telles (2010) sobre o trabalho de Carrington e outras artistas

associadas ao surrealismo, que empenham a construção de recursos imagéticos e culturais que podem nos ensinar caminhos novos para a nossa subjetivação.

Trazer a marca de “louca” recebida por Carrington aqui se dá não por uma análise de suas obras a partir de um discurso delirante ou irracional, ou pelo diagnóstico, mas sim por colocar em contraste a visão reduzida que essa racionalidade ocidental e masculina atribui às narrativas imaginativas e mí(s)ticas que acompanham o trabalho de Carrington, em sua riqueza de referenciais culturais e simbólicos, exploração da linguagem e de sua expressão criativa.

Ao escapar da clínica psiquiátrica e fugir para outro continente, Carrington teve a oportunidade de trabalhar a experiência traumática na elaboração de *Down Below* - tanto obra literária como pictórica – e repetidamente em outros trabalhos, mesmo que apenas indiretamente associados. Narrar a experiência a permitiu estilizar e esmiuçar os significados que a adoeceram e aprisionaram e ajudou a solidificar os já existentes desejos de ruptura com a norma e de exploração do próprio inconsciente e consciente. Como sugere em *Down Below* e em outros meios, também a atentou para o lugar crucial da alquimia, dos sonhos e da saúde física e mental para o mergulho na liberação da mente e libertação do Conformismo. Carrington de fato se libertou do Conformismo, e o fez, sobretudo, a pela poética feminista desenvolvida após a experiência asilar e ao longo das tantas obras citadas neste trabalho e além.

## Referências

ARGAN, G.C. **L'arte moderna**. Firenze: Sansoni, 2006.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BATTERSBY, C. **Gender and genius: towards a feminist aesthetics**. Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

BRETON, A. **Manifesto Surrealista**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/>>.

BURKE, Peter. L'histoire sociale des rêves. **Annales. Histoire, Sciences Sociales**, v. 28, n. 2, p. 329–342, 1973.

CABAÑAS, J.S. **Errant in time and space a reading of Leonora Carrington's major literary works**. Tese (Doutorado), Cottingham: University of Hull, UK, 1997.

CARRINGTON, L. **Down Below**. New York: New York Review Books, 2017.

CARRINGTON, Leonora. The Debutante. In: **The complete stories of Leonora Carrington**. St. Louis: Dorothy Project, 2017.

- CARRINGTON, Leonora. The oval lady. *In: The complete stories of Leonora Carrington*. St. Louis: Dorothy Project, 2017.
- CHADWICK, W. **Women artists and the surrealist movement**. New York: Thames & Hudson, 1985.
- CHADWICK, Whitney. Leonora Carrington: evolution of a feminist consciousness. **Woman's Art Journal**, v. 7, n. 1, p. 37-42, 1986.
- ETTINGER, B.; POLLOCK, G. **Matrixial subjectivity, aesthetics, ethics: volume 1 1990–2000**. London: Palgrave Macmillan UK, 2020.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.
- FOUCAULT, M. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade: As confissões da carne, volume IV**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.
- FREUD, S. **A interpretação dos sonhos (1900)**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- FREUD, S. **Obras Completas: História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. vol. 14. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- FUENTE, Mercedes. La joven Leonora Carrington y el movimiento surrealista. **1616: Anuario de literatura comparada**, v. 6, p. 149–170, 2016.
- GARCIA-ROZA, L. **Freud e o inconsciente**. 3ª. Ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- GONÇALVES, Alex. Psykhé e néfesh: um estudo comparativo da tradução de néfesh por psykhé em alguns versículos na Septuaginta. **Coletânea**, v. 13, n. 25, p. 160-172, 2014.
- GREER, G. **The obstacle race: the fortunes of women painters and their work**. London: Secker & Warburg, 1979.
- GROSZ, E. **Sexual subversions: three French feminists**. Sydney: Allen & Unwin, 1989.
- GROSZ, Elizabeth. Futuros feministas ou o futuro do pensamento. **Labrys**, n.1-2, 2002.
- HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; SILVA, T.; *et al.* **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autentica, 2013.
- KNAPP, Bettina. Leonora Carrington's whimsical dreamworld: animals talk, children are Gods, a black swan lays an orphic egg. **World Literature Today**, v. 51, n. 4, p. 525-530, 1977.
- KRISHNA, G. **O despertar da Kundalini**. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1975.

- KROMM, Jane. The feminization of madness in visual representation. **Feminist Studies**, v. 20, n. 3, p. 507-535, 1994.
- MILLER, L.A. The last of the Surrealists: Leonora Carrington. **ArtNews**, New York, May 27, 2011. Art in America.
- NAVARRO-SWAIN, T. Mulheres indômitas e malditas: a loucura da razão. In: MUCHAIL, Salma; FONSECA, Márcio; VEIGA-NETO, Alfredo (Eds.). **O mesmo e o outro: 50 anos de História da Loucura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists (1971). In: **Women, art, and power and other essays**. New York/London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.
- NORIEGA, L.M. La enfermedad de Leonora. **El País**, Madrid, 17 de abril de 1993. Cultura. Disponível em: [https://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084002\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084002_850215.html). Acesso em: 13/02/2023.
- ORELL, Pauline [Marie Bashkirtseff]. Les femmes artistes. **La Citoyenne**, n. 4, 1881.
- ORESTEIN, G. Art history and the case for the women of surrealism. **The Journal of General Education**, v. 27, n. 1, p. 31–54, 1975.
- PARKER, R.; POLLOCK, G. **Old Mistresses: Women, Art, and Ideology**. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- POLLOCK, Griselda. Whither Art History? **The Art Bulletin**, v. 96, n. 1, p. 9–23, 2014.
- RAGO, Margareth. Foucault em defesa de Eva. In: RAGO, Margareth.; PELEGRINI, Maurício. (Orgs.). **Neoliberalismo, feminismos e contracondutas: perspectivas foucaultianas**. São Paulo: Intermeios, 2019.
- SUEÑO (NEPHESS AS THE SOUL IN A STATE OF SLEEP). **Sotherby's**. New York, 2021. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/modern-evening-auction/sueno-nepheess-as-the-soul-in-a-state-of-sleep-2>. Acesso em: 13/02/2023.
- SULEIMAN, Susan Rubin. O pássaro supremo conhece a noiva do vento: Leonora Carrington & Max Ernst. In: CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de (Orgs.). **Amor e arte: duplas amorosas e criatividade artística**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- TELLES, Norma. Anjos da anarquia. **Labrys**, v. 17, n. 1, 2010.
- TELLES, Norma. As belas e as feras. **Labrys**, v. 10, n. 2, 2006.
- TVARDOVSKAS, Luana. O exercício do sonho em Michel Foucault. In: JUNIO, A.B.; CANDIOTTO, Cesar; SOUZA, Pedro de; *et al* (Orgs.). **Foucault e as práticas de liberdade II: topologias políticas e heterotopologias**. Campinas: Pontes, 2019.

*Recebido em: 16 de novembro de 2022.*

*Aprovado em: 03 de março de 2023.*