



Leonora Carrington: trauma, redenção e o noivado consigo mesma

Leonora Carrington: trauma, redemption and the engagement with herself

Thiane Nunes

ORCID: 0000-0002-0946-2178

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo

Parte de minhas pesquisas sobre arte moderna trata de situações de interrompimento e perturbações na carreira artística de mulheres, que por motivos de misoginias estruturais, acabaram vivenciando experiências não apenas de impedimentos, como severos tipos de traumas. Este ensaio examina o contexto da artista mulher impactada com eventos traumáticos e violência imposta em uma sociedade patriarcal. Meu posicionamento é da ordem da contestação de poderes, ainda que possa oferecer reparação e integração histórica. Após algumas análises pontuais, apresentarei a artista Leonora Carrington como um caso de redenção, consciência de si, auto-reparação e domínio através da crença e da sustentação de suas práticas artísticas.

Palavras-Chaves

Mulheres. Arte moderna. Saúde mental. Feminismos. Teoria do trauma.

Abstract

Part of my researchs on modern art deals with situations of interchange and disturbances in the artistic career of women, who, for reasons of structural misogyny, ended up experiencing experiences not only of impediments, but also of severe types of traumas. This essay examines the context of the female artist impacted by traumatic events and violence imposed in a patriarchal society. My position is in the order of the challenge of powers, even if it can offer reparation and historical integration. After some specific analyses, I will present the artist Leonora Carrington as a case of redemption, self-awareness, self-repair and mastery through the belief and support of her artistic practices.

Key words

Women. Modern art. Mental health. Feminisms. Trauma theory.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

“That is the most important thing I have said: art is a guarantee of sanity”.
(BOURGEOIS apud WALLACH, 2001, p. 7).

Homens são gênios, mulheres são loucas

Historicamente, uma identidade neuro divergente ou de sujeito que sofre doença mental tem sido muitas vezes imposta às mulheres, em uma comparação diametralmente oposta a identidade do artista, do gênio, termos raramente atribuídos a contrapartida fêmea da humanidade. A teoria que venho desenvolvendo reconhece os diversos desafios que as mulheres enfrentaram e ainda enfrentam ao desejar, estabelecer e sustentar uma prática artística, tendo assumido o risco de proclamar isso é o que eu quero. Muitas artistas sustentaram fortes opiniões sobre o papel e o significado da arte em suas vidas: fazer, produzir, criar coisas - para além de parir e criar filhos. Para muitas delas, a arte representava uma forma essencial de viver, que era inseparável da sua própria existência: *É o que eu faço, é quem eu sou*.

Coerente com a posição marginalizada das mulheres na história da arte, as mulheres artistas que sofreram problemas mentais e/ou traumas derivados de violências têm atraído pouca atenção e pouco foi documentado sobre suas práticas e experiências reais, apesar do que vem sendo chamado de “Teoria do Trauma” estar em voga atualmente, cooptando estudos interdisciplinares, que vão além da psicanálise. É oportuno poder contribuir para um corpo de conhecimento sobre o papel do esforço artístico sob a ótica do trauma, pois esse é um caminho que nos leva a questões individuais e coletivas, onde o público e o privado se interpõem, no sentido em que o corpo da mulher, das mulheres, como também o da mulher artista, reside sob vigilância social.

Essa não é uma investigação da eficácia da arte e seus usos dentro de ambientes de saúde mental (arte como terapia ou ferramenta para alcançar desfechos terapêuticos). Trata-se de uma exploração do papel e do significado da arte na vida de mulheres que vivenciaram experiências de trauma, de enclausuramento forçado, de tratamentos questionáveis, internalizações e intervenções políticas de suas próprias existências criativas. É evidente que nem todas as mulheres entraram em instituições psiquiátricas por perseguirem sua arte, embora possamos imaginar que muitas foram frequentemente colocadas lá por causa disso – uma prática vista como subversiva aos papéis femininos prescritos. “A violação das convenções da fala feminina e insistência na autoexpressão foi o tipo de comportamento que levou as mulheres a serem rotuladas de loucas” (SHOWALTER, 1985, p. 81). Tal afirmação é consistente com a noção da “louca no sótão”, como um destino alternativo para mulheres que se atreveram a se expressar no século XIX (GILBERT & GUBAR, 1984), ou por serem “estranhas” e essencialmente ridículas, a partir das lutas por direitos equiparáveis aos dos homens que avança durante o século XX (HOORN, 1994).

A filósofa Christine Battersby, conhecida por sua extensa pesquisa sobre estética feminista, desenvolveu um trabalho crítico sobre o gênio masculino, como um caráter universal na cultura ocidental. Em *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* (BATTERSBY, 1989) ela narra como o conceito de “gênio” e “genialidade” se desenvol-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

veram ao longo da história, mostrando claramente a sexualização dessas expressões. Nos seus primórdios, o termo “genialidade” se referia simplesmente a habilidades artísticas superiores em um sentido técnico, e não a habilidades criativas extraordinárias. Durante o século XVIII, esse conceito foi fundido com outro termo, o de “genius”, trazendo uma dimensão metafísica; agora passava de uma questão de mera habilidade para uma capacidade criativa de dimensões quase divinas.

Ao mesmo tempo, o gênio não era mais um poderoso ser universal. Ele havia se transformado em um certo tipo de pessoa criativa, que tinha a rara capacidade de criar com o uso de sua própria imaginação e capacidades mentais impressionantes. Este foi o nascimento do mito do gênio artista, que imediatamente assumiu seu papel como o grande herói criativo na estética romântica, seguindo firme com o advento da arte moderna. A genialidade não era mais apenas uma forma superior de habilidade e o gênio não era apenas uma pessoa talentosa; ele agora era um tipo superior, que andou por um caminho sublime entre “sanidade” e a “loucura”, entre o “monstruoso” e o “sobre-humano”.

Ao contrário da loucura masculina, mais “cerebral” e até admirada, o discurso cultural inscreve a loucura feminina na própria natureza da mulher, louca em seu corpo, percebida como uma ameaça. A era da Renascença já havia criado oposições binárias de gênero, estabelecendo a histeria (feminina) e a melancolia (masculina), dando base para diferenciações que irão perseguir as mulheres até os dias de hoje¹. Esse discurso, levado ao nível médico, transformou-se em mais um meio de controle e dominação, que vai muito além da sexualidade ou identidade; qualquer mulher que abandone o lugar que lhe é atribuído na ordem social ou moral, por um sistema masculino secular, é rapidamente suspeita de loucura.

Perdura ainda hoje uma visão positiva do artista como um gênio excêntrico, antisocial, solitário, não convencional ou estranho que rejeita e desafia valores burgueses ou estabelecidos culturalmente. Esse lugar reservado a certos nomes da história da arte irá inclusive garantir os altos valores monetários que suas produções alcançam, no mercado de arte, ainda hoje. No entanto, esse imaginário não abrange mulheres (CUBB, 1994; PARKER & POLLOCK, 1991; WITZLING, 1991; DAVIES, 1994). Artistas, místicas, intelectuais, políticas, mulheres errantes, “da vida” ou aquelas que ousaram recusar as normas tradicionais de gênero foram comumente chamados de furiosas, histéricas ou, simplesmente, loucas. Assim, a acusação de loucura amplia a inferioridade das mulheres, ao excluí-las da ordem masculina racional.

Partindo dessas premissas, identifiquei uma assimetria de julgamento, que supostamente também definiria qualidades quanto ao trabalho de artistas mulheres, ou, na pior das hipóteses, ajudariam a selar seus destinos de forma cruel. Enquanto temos o artista homem de gênio, celebrado mesmo cortando sua própria orelha, temos, por outro lado, a mulher louca e a histérica, que talvez tenha tido algum talento para uma “arte menor”, mas que não tem espaço no mundo, assim como na historiografia. Numa

1- Foi no ano de 1889 que o psiquiatra e criminologista italiano Cesare Lombroso publicou *Man of Genius*, que estabelecia um estreito relacionamento entre genialidade e loucura. Muito conhecido por sua misoginia, seus escritos fizeram sucesso, inclusive entre o meio artístico.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

sociedade dominada por homens não é novidade dizer que as vozes de muitas delas permaneceram bem guardadas dentro dos muros dos hospitais psiquiátricos. Desde as místicas medievais até as históricas de Jean-Martin Charcot e as “raivosas feministas” da década de 1970, milhares foram mal compreendidas, patologizadas ou institucionalizadas pelas famílias e elites médicas masculinas. O *gulag psiquiátrico* a que foram submetidas não é o mesmo dos homens insanos, e seus motivos diferem muito. Assim posto, fica evidente que uma mulher não só teve que encontrar seu estilo artístico ou maneira de ser, como todos os artistas fazem: ela também teve que convencer a sociedade de que deveria ter o mesmo direito de assim fazer, viver e criar.

Como parte de uma pesquisa à experiência feminina vivida em um hospital psiquiátrico, Elaine Showalter publicou *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture* (1987). É um olhar sobre a construção social da loucura através dos olhos de autoras e mulheres das artes, dando conta do que determina se uma pessoa é ou não insana. Showalter faz um relato rigoroso de como, através da medicalização da loucura, a “doença mental” passou a ser considerada principalmente como um prognóstico feminino, usada como uma forma de controle social - uma maneira dos homens manterem as mulheres em seu devido lugar:

O esforço e pesadelo mais extremo para gerenciar as mentes das mulheres, regulando seus corpos, evoluiu a partir de crenças expostas pela *Obstetrical Society of London* de que a masturbação foi a causa singular da loucura, elevando a prática da clitoridectomia do Dr. Isaac Baker Brown como uma cura para a insanidade feminina (...). Brown realizou o procedimento em sua clínica particular em Londres por 7 anos, entre 1859 e 1866. Na década de 1860, ele foi além da clitoridectomia, até a remoção dos lábios, e ficou mais confiante, a ponto de operar pacientes de até 10 anos e mulheres com problemas oculares. Ele operou mulheres cuja loucura consistia em seu desejo de aproveitar a Nova Lei do Divórcio de 1857 e descobriu em cada caso que sua paciente retornou humildemente ao marido. (SHOWALTER, 1987, p. 75-78).

Ao mesmo tempo em que novas oportunidades educacionais e de trabalho eram oferecidas às mulheres, os médicos alertavam que a busca de tais fontes levaria a doenças, esterilidade e suicídio racial. Eles explicitamente ligaram a ambição da chamada “Nova Mulher”, esse ser urbano, com maior acesso a informação, educação e adeptas a novos padrões de consumos de massa a uma suposta epidemia de distúrbios mentais femininos - anorexia nervosa, histeria e neurastenia - que marcou o fin-de-siècle. (SHOWALTER, 1987, p. 121). Era demasiado fácil usar o disfarce da loucura contra mulheres que não se conformavam às normas de seu tempo, sobre comportamento ou condutas de vida. “A corrupção – sob a forma de cumplicidade médica com maridos e pais severos, homens mentirosos ou abusivos – também podia assegurar que o con-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

finamento se estendesse bem além do necessário". (APPIGNANESI, 2011, p. 94-95).

Durante meados do século XIX, o número de homens internalizados era cerca de 30% maior que o de mulheres, muitos por problemas de alcoolismo. Mas na virada do século, com o advento das causas dos direitos das mulheres e mudanças significativas no acesso à educação e profissionalização, o número de encarceradas explodiu. Em 1903, Otto Weininger publica *Sexo e Caráter*, livro que tomou de assalto toda a Europa: mulheres emancipadas eram desviadas sexuais, apenas um passo acima dos homossexuais e dos judeus na hierarquia de (des)valor. Não é por acaso que o diagnóstico da histeria decolou ao mesmo tempo que as mulheres estavam lutando para ter acesso a universidades e novas profissões nos EUA e na Europa. A diminuição dos casamentos e a queda nas taxas de natalidade coincidiram com este diagnóstico médico, que criticava a "Nova Mulher" e seu foco em atividades intelectuais, artísticas ou ativistas, em vez de focar na maternidade. Transgredir papéis prescritos tornaria as mulheres doentes. Sufragistas britânicas, por exemplo, foram "tratadas" como histéricas na prisão.

O essencialismo não está na mulher

Recorro nesse estudo sobre arte, trauma e doença mental a uma agenda pós-modernista que nega a mulher universal ou essencial - pois se há uma mulher "essencial" que a todas representa, uma essência similar coletiva, por implicação, haveria de existir uma essência natural da loucura em todas as mulheres. O que é essencial e recorrente são os mecanismos de controle que se ativam sobre seus corpos e psiquê, tão diferentes entre si. Estou a falar sobre corpos, especificamente corpos femininos envolvidos em práticas de arte e o que significa produzir arte a partir de um corpo feminino. Na verdade, quero trazer de volta a centralidade da experiência visceral da arte para descrever a forma como uma mulher faz sentido de sua situação, suas ações e sua arte, sem ressuscitar a artimanha sexista da "biologia é o destino". O corpo vivido: concreto, material, vivo, moribundo, historicamente e socialmente situado, contingente, ambíguo, relacional. Uma primeira conclusão a que chego nessas pesquisas é de que o tratamento dado as todas as mulheres, em diferentes graus conforme tempo, classe, raça e local geográfico, é que é essencialmente o mesmo, produto do patriarcado secular; mas as mulheres não são iguais, nem a forma como agem e reagem a eventos traumáticos impostos sobre suas existências. Essa é uma digressão quase cíclica, de alguma forma paradoxal: ao mesmo tempo em que discorro sobre identidades, particularmente identidade artística e identidades de pacientes mentais, também estou a falar sobre indivíduos, como logo mais adiante, quando analiso um caso particular: o da artista Leonora Carrington (1917 - 2011).

Um movimento engajado nas teorias feministas e que olha ao mesmo tempo para passado e presente e para o particular e o coletivo funciona aqui como uma estrutura norteadora, empregando uma metodologia que olha através e entre histórias e obras de arte das mulheres, tentando capturar a experiência individual, mas também universal, incorporada e situada na história da arte, atendendo finalmente tanto ao contexto histórico como a agência de estudos de gênero. Lipton (1990) argumenta que críticos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

e historiadores têm sistematicamente representado mulheres artistas como mulheres raras, produzindo biografias, mas pouca análise sobre os desafios desse processo. A pouca literatura tende a seguir o caminho biográfico da mulher excepcional (que quase não se parece com uma mulher real) ou das mulheres “emocionalmente difíceis” – Frida, Camille, Zelda – em um padrão familiar que Mencimer (2002) chama de cultura da personalidade: as mulheres deixam de ser a artista e se tornam um assunto de fascínio. Já no caso de mulheres que têm uma experiência de problemas mentais, o foco em “loucura” ou excentricidade eclipsa qualquer atenção à sua produção (FOX, 2008), atendendo muito pouco ao contexto histórico, ou a questões de gênero, classe e raça ou como lidaram ou sucumbiram às experiências traumáticas.

Durante estadia no *Quartier Latin* em Paris no ano de 2019, por ocasião de pesquisa in situ, visitei os arquivos dos antigos prédios do *Hôpital de la Salpêtrière*, que fica junto do atual Hospital Universitário que leva o mesmo nome, bem em frente a saída de metrô *Saint-Marcel*, que levava a meu apartamento. A ideia original era resgatar dados de internas relacionadas as artes e ofícios semelhantes, nesse que um dia foi o local onde viveram cerca de 5 mil mulheres enclausuradas, com um médico para atender cada 500 internas (APPIGNANESI, 2011, p. 137). Me parecia que o diagnóstico da histeria era semelhante a uma lixeira, onde era despejado tudo o que poderia ser percebido como errado nas mulheres entre 1900 até a década de 1950. A busca não resultou promissora, visto que suas atividades e profissões eram suprimidas das fichas - algo que quase nunca era desconsiderado nos registros dos homens.

Em pouquíssimas, havia alguma anotação como vendedora, atendente ou *courtisane*. Fazia sentido também que algumas eram internadas com nomes errados, como ocorreu com Hersilie Rouy, musicista que foi trancafiada por 15 anos como louca por um meio-irmão, para dispor de toda a herança paterna. Seus protestos de que era artista e respeitável professora de piano eram anotados como “delírios de grandeza”. Sua autobiografia, *Mémoires d'une Aliénée*, foram publicadas pela primeira vez em 1883². A grande maioria das mulheres “interrompidas” seguem anônimas desconhecidas, mas existem alguns casos exemplares documentados, de mulheres trancafiadas injustamente por motivos políticos, sociais ou sexistas³. Edith Lanchester, por exemplo, foi admitida em uma instituição contra sua vontade em 1895, simplesmente por se recusar a se casar. Ela foi diagnosticada como insana por “excesso de educação” (SHOWALTER, 1987, p. 146).

O diagnóstico de histeria vai lentamente caindo em desgraça após a segunda guerra, em parte devido ao ativismo das feministas e defensoras da saúde mental, mas a mitologia romântica da mulher mentalmente doente permaneceu por muito tempo, absorvida com avidez pelos surrealistas – como irei tratar mais adiante. Entretanto esse arquétipo ainda reflete na cultura visual. No cinema, tornou-se o local de uma onipresente figura - a trágica e bela mulher lutando com uma forma de doença mental

2- Pode ser acessada nesse link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65472612/>.

3- Veja por exemplo os casos de Elizabeth Parsons Packard (1816-1897), Alice James (1848-1892), Ida Dasler (1880- 1937), Séraphine Louis (1864 – 1942), Audrey Munson (1891-1996), Ida Maly (1894 – 1941), Zelda Fitzgerald (1900-1948), Clara Bow (1905-1965), Renate Müller (1906-1937), Lucia Joyce (1907-1982), Frances Farmer (1913-1970), Corita Acuna (1917-?), Elvira Pagã (1920-2003).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

altamente marcada por seu gênero, como podemos ver no filme *Vertigo* (1958). Geralmente trata-se de roteiros que só se importam com as loucas se de alguma forma também sejam atraentes.

Uma lacuna no sentido de sinalizar as diferenças de gênero na influência do encarceramento, bem como na capacidade de livrar-se da punição, é algo hoje bastante criticado nos trabalhos desenvolvidos sobre loucura, aprisionamento e poder simbólico. Em sua *História da Loucura* (1961), Michel Foucault em nenhum momento menciona uma diferença entre os sexos, tanto na classificação quanto no tratamento⁴. O assunto não é apenas vasto e multidisciplinar, mas, estendendo-se ao longo de vários séculos, exige ser periodizado. Nesse caso, irei me concentrar na questão das artes, mais do que na própria doença mental – que suponho, em muitos dos casos seria ausente ou, no mínimo, não exigiria reclusão nos tempos atuais.

Se voltarmos mais uma vez à pergunta de Linda Nochlin: “Por que não houve grandes artistas mulheres?”, não seria difícil imaginar quantas obras de arte não existem hoje pelo simples fato de que jamais foram feitas. Apesar de parecer uma abstração, é na verdade um fato, diante das muitas futuras artistas que não tiveram oportunidade de vida futura. É uma questão além da abstração para quem escolhe estudar a arte numa perspectiva social, ao invés de focar na obra, na produção concreta e finalizada. Isso em certo sentido serviu como estrutura de estudo de Germaine Greer (1939), a feminista australiana autora de *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*, de 1979. Greer tenta responder à pergunta de Nochlin e, ao mesmo tempo, revelar as exceções à questão. A “corrida dos obstáculos” a que ela se refere é, na verdade, toda a situação da vida - social, educacional, psicológica - de mulheres artistas da Idade Média até o século XIX. Os capítulos acompanham o papel do sucesso ilusório; de humilhação pessoal e profissional; bem como as consequências sombrias de muitas vidas femininas dedicadas à pintura e seus trabalhos desaparecidos ou creditados a outros. A questão realmente importante era a do potencial criativo das mulheres, que nunca foi plenamente realizado.

Um pintor homem poderia ter o melhor de dois mundos. Primeiro de tudo, a ele é permitido investir seu tempo em senso estético, ao passo que uma outra pessoa será a musa, seu amor, ou qualquer outra coisa, e convenientemente, além de alimentar sua imaginação, irá lavar suas meias. Ele pode ter filhos, ele pode morar em uma casa, ele pode comer três refeições por dia, ele pode ter amigos, ele pode ter escapadas. Ela, para ser lembrada, não basta ser uma artista mulher, teria que ser “excepcional”, já que o conceito de artista mulher, por si só, parece carregar um substrato de preconceito social muito bem documentado.

4- São várias as teóricas que apontam essa falha nos estudos de Foucault, em relação as práticas punitivas do Ocidente e a esse não-sujeito encarcerado como se fosse um sujeito universal. De imediato é possível citar Sílvia Federici, em *Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva*, 2017, p. 19: “*II Grande Calibano* também fazia uma crítica à teoria do corpo de Michel Foucault. Como destacamos, a análise de Foucault sobre as técnicas de poder e as disciplinas a que o corpo se sujeitou ignora o processo de reprodução, funde as histórias feminina e masculina num todo indiferenciado e se desinteressa pelo disciplinamento das mulheres, a tal ponto que nunca menciona um dos ataques mais monstruosos perpetrados na Era Moderna contra o corpo: a caça às bruxas”.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

A tese da escritora norte-americana Phyllis Chesler confronta essas questões e as liga inextricavelmente à condição das mulheres na sociedade machista. As normas para o comportamento feminino são determinadas pelos homens e são diferentes das normas determinadas para o comportamento deles. Uma mulher é classificada como “saúdável”, “neurótica” ou “psicótica” de acordo com o etos masculino da saúde mental, baseado nas suposições sexistas e às vezes explícitas dessa sociedade. Em suas pesquisas ela aborda uma variedade de temas, como a terapia e a hospitalização de mulheres do Terceiro Mundo, lésbicas, mães e filhas e a tragédia das oportunidades perdidas. Ela também trata de casos de sedução e abuso de pacientes mais jovens por seus terapeutas masculinos, além de questões básicas sobre poder feminino, violência e sobrevivência. Chesler vê a alta taxa de depressão, neuroses de ansiedade, tentativas de suicídio e doenças psicossomáticas nas mulheres como comportamentos femininos condicionados: autodesvalorização, incapacidade de expressar raiva, virada dessa raiva sobre si mesma, autodestruição. Mas observa que, ao procurar ajuda, uma mulher se torna mais do que nunca vinculada à escritura patriarcal que tem agravado suas dificuldades, visto que fica sob o jugo de um sistema médico primordialmente masculino. Também é provável que a terapia sustente a suposição de que ela será “curada” se puder funcionar dentro das normas, como esposa e mãe, ou se ela puder entrar em um relacionamento heterossexual. A mulher “curada” aprende a manter a boca fechada, nas palavras de Sylvia Plath (1932-1963) em *A Redoma de Vidro* - até a próxima vez que o desespero e a raiva a dominem novamente.

Assim como Plath, outras mulheres procuraram dar voz as suas próprias histórias, trazendo nuances sem precedentes ao assunto. Virginia Woolf é famosa por falar da necessidade da autora em matar “o anjo do lar”⁵ para ganhar sua liberdade narrativa, mas ao fazê-lo a autora corre o risco de se tornar o “outro” – um ser sem esperança de sobreviver dentro dos limites sociais. De qualquer forma, a louca deve ser contida e destruída, de uma forma ou de outra, seja levando-a a morte, ao encarceramento ou simplesmente reprogramando-a para fazê-la voltar ao seu lugar de normalidade. De fato, a grande maioria das doenças femininas oriundas do século XIX e primeira metade do XX não passavam do resultado de sua opressão. Gilbert e Gubar abordam essa teoria em seu livro, *The Madwoman in the Attic* (1984), e afirmam que uma pessoa que enfrenta constantes restrições e negatividade dificilmente poderia ser considerada um indivíduo saudável. E as restrições impostas às mulheres vieram de muitas direções e de muitas formas diferentes. As romancistas, por exemplo, eram percebidas como barulhentas e arrogantes, e havia muitas queixas de que as mulheres estavam tomando conta do mercado literário⁶.

Os críticos sempre foram impiedosos quando o assunto tratava sobre literatura ou arte, e elas sempre foram consideradas primeiramente mulher, e depois, artistas

5- *O anjo do lar* é o nome de um poema escrito por Coventry Patmore, poeta inglês do século XIX, sobre o ideal de um casamento feliz, em que a mulher é colocada em um papel doméstico e que, ao seguir as suas regras – engessadas e categóricas, idealiza a imagem da mulher perfeita, que torna o homem feliz.

6- A realidade é que as mulheres nunca somaram mais de 20% de todos os autores entre 1800 e 1935; além disso sofriram uma alta porcentagem de rejeição editorial de seus manuscritos. (GILBERT E GUBAR, 1984, p. 38-39).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

ou autoras (GILBERT E GUBAR, 1984, p. 73). Uma artista enfrentaria uma variedade de obstáculos ao seu ofício: desprezo, sátira, indignação e, na pior das hipóteses, o risco de se tornar uma pária na sociedade, que esperava que ela se comportasse de certas maneiras. Robert Southey, poeta inglês, alertou Charlotte Brontë em uma carta que: “Literatura não é para a vida de uma mulher e não pode ser seu negócio” (Op. Cit, p. 8).

Pacientes de hospícios e asilos foram caladas. Artistas visuais sucumbiram, desvanecendo. Elas foram fotografadas, abusadas e estudadas, mas é raro encontrar seus próprios testemunhos. A percepção moderna das mulheres doentes mentais limita-se às palavras dos profissionais - na maioria dos casos, homens -, e das poucas mulheres que tiveram a sorte de ter o direito de se expressar, como Elizabeth Packard, Hersilie Huy, as cartas e poesias de Emily Dickinson, as cartas de Alice James e o famoso conto autobiográfico de Charlotte Perkins Gilman, *O Papel de Parede Amarelo*⁷, mas todas essas autoras eram mulheres que obtiveram educação e a oportunidade de escrever. Gilman, prolífica escritora de ficção, poesia e livros progressistas, incluindo *Women and Economics* (1898), foi uma mulher que atraiu multidões ao fazer um circuito nacional de palestras em sua época – e é magistral em narrar como as coisas desmoronam para a protagonista do livro.

The HaHaHa, de Jennifer Dawson, os poemas de Anne Sexton, e obras como *Prozac Nation*, de Elizabeth Wurtzel, e *A Redoma de Vidro*, de Sylvia Plath irão tratar sobre o trauma e os papéis limitados e opressivos ofertados as mulheres da sociedade moderna, e lidam de maneira muito específica com a institucionalização e o tratamento de choque como metáforas para o controle social. Durante os anos de 1960 e 1970 um número alarmante de homens afro-americanos foram diagnosticados como esquizofrênicos em um Hospital Estadual para Criminosos Insanos no Michigan, resultando num livro e documentário sobre como a esquizofrenia havia se tornado uma doença negra. Me refiro a isso para mostrar como um diagnóstico pode ser usado como forma de controlar e disciplinar um grupo específico.

Por vezes é pesaroso contar e resgatar essas histórias. No entanto, é necessário apontar a violência sexista e a misoginia nesses casos, denunciando não só a constatação do fato como a negação da violência, que se oculta na alcunha de “vitimismo”, por vezes dada a pesquisas que atuam sob uma visão social. Se a prisão simbólica da mulher, prisioneira de seu próprio papel social, já é danoso, não há palavras suficientemente fortes para calcular tais injustiças paralisantes. Em que pese todos os debates na área das artes e cultura ao longo dos séculos, a demonstração concreta da realidade social continua a ser fundamental. A teórica das ciências políticas Nancy Fraser afirma a importância de disputar e legitimar a categoria vítima, para que a sociedade reconheça o problema e adote medidas reparatórias. Também é imprescindível que as agentes sociais sejam ouvidas e suas narrativas sejam evidenciadas.

7- Em um ensaio de 1913 intitulado “Por que eu escrevi *O Papel de Parede Amarelo*”, Gilman descreve sua experiência seguindo a tal cura de repouso, trancada em sua casa com o conselho de viver uma vida doméstica o mais simples possível, ocupar somente duas horas de vida intelectual por dia e nunca mais tocar em caneta, pincel ou lápis enquanto vivesse. Ela obedeceu às instruções por alguns meses, e chegou muito perto da fronteira de uma completa ruína mental. Então voltou a trabalhar - e ela finalmente recuperou alguma medida de poder, que acabou por levá-la a décadas de escrita e palestras prolíficas. Conta ainda que enviou sua história para o especialista, alertando-o, o mesmo que tratou Virginia Woolf, mas jamais recebeu resposta alguma.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Carole Pateman, cientista e filósofa, aborda em suas obras questões relativas à democracia, participação e obrigação política, críticas ao liberalismo e perspectivas feministas a respeito da dominação e do contrato social entre gêneros (que chama de contrato sexual). Ela demonstra em seus estudos que o patriarcado é uma estrutura determinante da sociedade moderna e que, nas relações de poder de gênero, historicamente, as mulheres foram as maiores vítimas desse exercício de controle.

Ressignificando e vomitando poéticas do desagravo

Compreender a arte como práxis ao invés de resultado final, além de parte integrante do ser, requer que nosso pensamento faça um desvio da visão costumeira da arte ocidental, onde as ideias são baseadas na arte como representativa, ecoando ou refletindo o mundo natural. Teóricas como Karen Barad e Rosi Braidotti desafiam essas metáforas ópticas de reflexão e espelhamento, assim como Elizabeth Grosz (2010), quando pensa no impulso mais básico para produzir ou criar, no muitas vezes esquecido “aspecto mais visceral e dinâmico que a arte tem, essa intensificação da sensação”. Ela segue propondo:

(...) em vez de vincular a questão da liberdade ao conceito de emancipação ou a algum entendimento de libertação ou remoção de uma forma opressiva ou injusta de restrição ou limitação... Eu desenvolvo um conceito de vida, vida nua, onde a liberdade é concebida não apenas ou principalmente como a eliminação da restrição ou coerção, mas mais positivamente como condição ou capacidade de ação na vida. (GROSZ, 2010, p. 140).

A ideia de trauma é amplamente compreendida como “a resposta a um evento ou eventos violentos não esperados ou avassaladores, que não são totalmente compreendidos quando e como ocorrem” (CARUTH, 1996, p. 91), e, como consequência disso, “levam a quebra de recursos simbólicos, narrativos e imagéticos” (KAPLAN e WANG, 2008, p. 17). Ou seja, o trauma é uma ruptura não só na ordem normal das coisas, mas no entendimento daquilo que dá significado e deveria ser responsável por essa ordem. Interpretado como um evento limite, o trauma teria o poder de quebrar os recursos simbólicos do indivíduo, escapando dos processos normais de fazer sentido e cognição. Em diversos estudos⁸ relacionados, relata-se que o trauma em si é mudo: estaria fora do alcance da compreensão e articulação. Para falar sobre o ocorrido, seria preciso encontrar uma espécie de compromisso textual entre a insensatez do encontro traumático inicial e o aparato de fazer sentido de uma narrativa histórica. Segundo tais estudos, uma vez que o trauma é aquele para o qual não há linguagem, nenhuma prática discursiva pode ser adequada para verbalizá-lo. Seria um tipo de memória debilitante.

8- A transmissão de um trauma dentro da faixa de compreensão, com uma perda mínima de conteúdo experiencial, passa por nomes diferentes. Depois de Edmund Burke, Andrew Slade vê nele uma manifestação do “sublime”; Dominick LaCapra fala de “trauma mudo”, enquanto Andreas Huyssen, baseado em Theodor Adorno, implanta a noção de “aproximação mimética”.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Está gravado no corpo, precisamente porque a experiência original é por demais esmagadora para ser processada pela mente. O trauma não seria transmissível através de palavras ou imagens - exceto se a representação faz referências incorporadas à sua própria medida de inadequação.

Processos artísticos poderiam assim ser o resultado dessa inadequação, o caminho para a ressignificação e materialização do trauma como história e testemunho da artista, que de alguma forma conseguirá construir uma contra narrativa, ou seja, uma narrativa que serve para reintroduzir o trauma em uma nova rede de significação, sem normalizar ou naturalizar o evento. Memórias traumáticas se alojam em nossa psiquê como traços não-processáveis e indigestos. O fato de que a narradora/protagonista/artista consiga formular suas experiências mais dolorosas de uma forma adequada ao nosso entendimento poderia revelar que um processo está ocorrendo, movendo-se para fora do espectro paralisante. Nomear graficamente o trauma, arrancá-lo do reino do inarticulado, empurrando-o para a expressão, é um primeiro passo no processo de cura (HENKE, 1999).

Ainda que a "autenticidade da representação" de um evento traumático nunca seja possível, uma vez que a linguagem distancia, distorce e adultera a experiência, a própria linguagem testemunhada pode carregar uma força que lhe dá uma espécie de autenticação mediada. A teoria de Shoshana Felman e Dori Laub (1992), bem como de Cathy Caruth (1996) falam da necessidade de que o trauma seja falado: compartilhado em sua realidade de sofrimento, terror, desordem, violação de todos os processos e comportamentos humanos normais, para alguém que escuta. "Um testemunho de vida não é simplesmente um testemunho de uma vida privada, mas um ponto de confluência entre texto e vida, um testemunho textual que pode nos penetrar como uma vida real" (FELMAN apud HENKE, 1999, p.14).

Traumáticas muito semelhantes moldam a vida das mulheres, a partir de pressupostos culturais patriarcais que permitem o dano a elas. Além disso, enquanto diferentes mulheres respondem de forma diferente a traumas semelhantes, todas evidentemente encontram algum alívio em suas produções escritas, confirmando a teoria de Suzette Henke sobre *scriptotherapy* (1999). O livro *Down Below* de Leonora Carrington é certamente um exemplo possível a citar nesse contexto. Podemos ainda lembrar de outras tantas artistas que materializaram o trauma através da sua produção em arte, como Nan Goldin, Luzene Hill, Käthe Kollwitz, Harriet Powers, Emma Sulkowicz, além daquelas que trabalham através das memórias coletivas como Molly Gochman, Sonya Clark, Nancy Spero, Karen Finley, Tari Ito, Marjane Satrapi, Melanie Friend, Carrie Mae Weems e Adriana Varejão.

Naturalmente, seria inadequado e absurdo comparar ou medir traumas conforme o gênero das pessoas envolvidas, privilegiando dores sobre outras. Entretanto, é propício notar que a reconstrução psicológica do tipo "por que eu/nós" é muito diferente se as características centrais da identidade da(s) vítima(s) contribuíram diretamente para esse destino, o que certamente é o caso das violências contra mulheres e crimes de ódio, diferente de desastres naturais, perdas familiares, dentre outros. Não é à toa que Kara Walker conflua racismo, sexualidade e gênero em suas obras ou que Luzene Hill

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

formule os traços de um estupro brutal no contexto da violência sexual contra mulheres nativas americanas. O mesmo pode ser dito da exposição de Flaudette May Datuin nas Filipinas, *Trauma, Interrupted* (2007), dedicada às memórias de mulheres forçadas à escravidão sexual pelo exército imperial japonês durante a Segunda Guerra Mundial.

Quando finalmente é permitido que mulheres possam contar suas próprias experiências, a partir de suas perspectivas e reivindicando suas verdades históricas, é possível revelar mentes extraordinárias e outros mundos criativos. Em 1887, a repórter Nellie Bly (1864-1922) fingiu-se de insana e facilmente conseguiu ser internada em um hospício de Nova York, a fim de revelar as condições em que viviam as pacientes. “O asilo de loucos na Ilha de Blackwell é uma ratoeira humana. É fácil entrar, mas uma vez lá dentro, é praticamente impossível sair”. Essas palavras, descrevendo a instituição mental mais notória da cidade, foram escritas em seu chocante relato chamado *Ten Days In A Madhouse*⁹. Segundo Bly, havia mulheres estrangeiras, completamente sadias, que foram internadas simplesmente porque não podiam se fazer entender. Dois dias após sua soltura, sob pedidos de desculpas das equipes administrativas do hospital, o jornal publicou o primeiro artigo da história de Bly, intitulado *Behind Asylum Bars*. Naquele mesmo ano, após denúncias, as instituições americanas passaram por um processo de revisão e apoio financeiro como jamais havia sido feito antes. Trecho da reportagem:

O que, com exceção da tortura, produziria insanidade mais rápido que esse tratamento? . . . Pegue uma mulher perfeitamente lúcida e saudável, cale-a e faça-a sentar-se das 6h às 20h em bancos retos, não permita que ela fale ou se mova durante essas horas, não dê a ela nenhuma leitura e não deixe que ela saiba nada do mundo ou seus feitos, ofereça comida ruim e um tratamento duro, e veja quanto tempo vai demorar para deixá-la louca. Dois meses a tornariam um desastre mental e físico. (BLY, 1887, *The New York World*)¹⁰.

Buscar respostas e reconhecimento pela autoria de suas próprias experiências é o que também fez Susanna Kaysen, no livro *Girl, Interrupted*. Apesar de admitir que precisava de ajuda e, em suas próprias palavras, era “insana”, no capítulo chamado “Você acredita nele ou em mim” é dedicado a provar que seu médico estava mentindo quando disse que conversou com ela por três horas antes de recomendar a institucionalização. Ela jamais o tinha visto antes, e foi internada após sua primeira consulta com um psiquiatra, muito mais a pedido dos pais do que por real necessidade. A seguir irei finalmente me concentrar em uma artista interrompida, a fim de rememorar sua carreira e afirmar sua própria narrativa, em seus próprios termos.

Ainda que Leonora Carrington não seja popularmente conhecida ou citada na historiografia base sobre arte ou sobre o movimento a qual é mais associada – o Surrealismo -, foi uma artista que produziu um prolífico conjunto de obras em sua longe-

9- <https://digital.library.upenn.edu/women/bly/madhouse/madhouse.html>.

10- <https://theGrandArchive.wordpress.com/behind-asylum-bar>.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

va carreira, tanto nas artes visuais como na literatura. Ela escreveu peças de teatro, desenhou cenários teatrais, trabalhou com têxteis, escreveu uma série de contos, um romance e uma autobiografia que relata seu período internada em um sanatório.



Fig. 1 – Leonora Carrington. *The Palmistry* ou *The Palmist* (*A Quiromante*), 2010. Escultura em bronze, 2,18m altura. Foto/detalhe: arquivo pessoal.

O surrealismo ofereceu a muitas mulheres seu primeiro vislumbre de um mundo onde a criação artística e a liberação das expectativas sociais impostas pela família poderiam coexistir. No entanto, sexista e etarista, não forneceu um modelo para atividade madura, autônoma e independente para elas. Carrington viveu até os 94 anos, desde 1942 no México - sem nunca mais retornar ao seio de sua família aristocrata inglesa. Seguidamente ela se negou, em entrevistas na cozinha de sua casa, a falar sobre o tempo em que foi parceira de Marx Ernst – ocorrido na juventude, antes de seu colapso mental e consequente institucionalização. Em uma de suas frases mais conhecidas ela nos diz que nunca foi musa, pois estava ocupada demais aprendendo a ser artista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Ela vem sendo redescoberta nos últimos anos, no entanto, sempre a sombra desse relacionamento e da época em que fora uma jovem mulher. Percebemos assim uma artista que, na maturidade, ainda precisa insistir no rompimento de algumas amarras insistentes, como família e gênio artístico masculino.

É no México que podemos encontrar o Museu Leonora Carrington¹¹, que além de exposições temporárias, projetos educacionais e de residência artística, conta com uma coleção permanente bastante rica, que inclui não só pinturas como esculturas em bronze, algumas em tamanho considerável, além de desenhos, bordados, escritos, joias, fotografias, uma variada documentação e objetos pessoais. Ainda é possível encontrar obras em pelo menos cinco outros locais, como em uma das principais avenidas da Cidade do México (*Paseo de la Reforma*, na altura do nº 250), onde encontramos a escultura Cocodrilo, doada pela artista no ano de 2000. Em abril de 2021 foi inaugurada a Casa Estúdio Leonora Carrington UAM, projeto da Universidade Autônoma do México que agora administra a casa onde a artista viveu por 65 anos. Devido a pandemia do Covid-19, as visitas por enquanto se restringem as plataformas virtuais,

Em 2016 seu filho Pablo Weisz doou uma de suas últimas esculturas, de mais de dois metros de altura, para o Museu de Arte do Ministério das Finanças e Crédito Público da Cidade do México. *The Palmistry* é uma personagem aparentemente obscura, com seios femininos e cabeça de pássaro, que expressa rostos humanos nas palmas das mãos (Fig. 1). É difícil e arriscado interpretar as simbologias, que a própria artista se esquivava de explicar. Ao fazer uma busca por seu nome, é possível encontrar bastante material, ainda que não traduzido. Whitney Chadwick é uma das autoras que lhe deu destaque, visto que foca grande parte de sua pesquisa nas mulheres do grupo surrealista. Biografias, teses e artigos já foram escritos sobre ela. Portanto irei dar relevância para alguns outros aspectos de sua fantástica aventura de vida, para além da questão biográfica de superfície, que podem ser ampliadas por quem se interessar.

De forma breve, é possível apontar que ela foi uma criança rebelde de Lancashire, Inglaterra. Seu pai era um rico fabricante de têxteis e sua mãe era filha de médico, que autorizaram a filha adolescente a estudar pintura, desde que se apresentasse na corte real, durante uma espécie de festa de debutantes da alta sociedade. Muito jovem ela encontra Max Ernst em uma festa em Londres, no ano de 1937, após uma exposição do pintor. Quando criança ela havia ganho de sua mãe um livro sobre o artista, pelo qual sentia-se fascinada. Ernst havia casado forçadamente em 1927, após ser acusado pela família da noiva de seduzi-la e raptá-la. Ele inicia um romance com Carrington, que assim como Marie-Berthe Aurenche (1906 – 1960), era muito mais jovem do que ele – vinte e sete anos, para ser mais exata. Nenhuma surpresa dentro do tropo da idealização da *femme enfant*, celebrada pelos surrealistas. Após escândalos públicos e perseguições, a esposa traída acaba promovendo a fuga de ambos para uma vida juntos, no interior da França.

11- Um dos primeiros museus dedicado exclusivamente a uma artista mulher, foi inaugurado em março de 2018, em dois lugares: na cidade de San Luis Potosí e em Xilitla, com a coleção de Edward James, que idealizou um jardim de esculturas no local.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

O casal vive e produz juntos antes da Segunda Guerra Mundial, até a prisão de Ernst pela Gestapo, ocasionando o isolamento de Carrington no vilarejo e uma conseqüente depressão. Segue-se aí uma fuga do nazismo que invadia toda a França. Ela ruma de carro, resgatada pela amiga artista Catherine Yarrow (1904 – 1990) e seu companheiro, em direção a Espanha. Uma viagem onde observou horrores da guerra pelo caminho e um estupro coletivo sofrido serão alguns dos eventos que culminarão com a sua internação forçada, até ser resgatada do sanatório por sua antiga babá, num submarino! Novamente ela foge, para não ser enviada de volta à família, e acaba em Portugal. Consegue a liberdade através de um casamento arranjado, passa um ano em Nova York (onde Ernst, a salvo, vivia com Peggy Guggenheim) e finalmente, após 1942, se estabelece no México. Seguirá produzindo arte e será uma das fundadoras do Movimento de Libertação das Mulheres daquele país, no início dos anos 1970.

Essa pequena análise sobre a artista pretende apontar algumas observações cruciais sobre suas motivações e obras, muito além de qualquer influência surrealista, tanto na escrita como nos trabalhos visuais, sua constante referência a animalidade¹², a natureza e ao feminino, e retratar a superação do trauma imposto, através de intensa criatividade e resiliência, além de uma vivência sustentada pelo apoio fundamental de outras mulheres artistas. Seu compromisso em conectar a liberdade psíquica com a consciência política feminista lhe confere um lugar único na história surrealista.

As primeiras pinturas de Carrington do período que viveu com Ernst contêm temas e imagens extraídas de infância e muitas vezes são apresentadas como sátiras caprichosas na sociedade inglesa de classe alta. Cheio de animais e pássaros, eles tecem uma teia de mistério e fantasia. (...) A vida de Carrington com Ernst fortaleceu as associações de ambos com a natureza. Em St. Martin d'Ardèche, uma aldeia perto de Lyon, eles renovaram um grupo de antigos edifícios, e Ernst cobriu as paredes com pássaros e animais míticos. As pinturas da artista deste período revelam um vocabulário crescente de animais mágicos, no centro dos quais está a imagem do cavalo branco. (CHADWICK, 1986, P. 36).

As obras de Carrington, desde o início de seu curso, oferecem evidências dos seus interesses sobre alquimia e transformação da matéria. Ela teria lido e colecionado textos sobre o assunto desde 1936, quando era estudante na Academia de Amédée Ozenfant, em Londres, anos antes de se relacionar com Ernst. A representação de cultos mágicos, banquetes partilhados com animais, casulos e criaturas fantásticas, segue se repetindo. Destaco o impressionante *A Map of the Human Animal* (Fig. 2), de 1962, repleto de iconografia de tradições místicas, sugerindo uma linguagem de símbolos ocultos onde a figura do ovo, tropo recorrente no seu universo criativo, representa a fer-

12- Veja a interessante dissertação de mestrado de Stephanie Wise: *Leonora Carrington: A Bestiary*. (2019), em <https://ir.library.louisville.edu/etd/3267/>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jan 2021
e-ISSN: 2179-8001

tilidade e a inseparabilidade do universo, por vezes com significação sombria – daquilo que não nasceria na esteira pós segunda guerra mundial.

Observa-se também uma cadeia de cobras emplumadas no estilo *Quetzalcoatl* e cercadas pelos 12 signos do zodíaco, junto com várias outras criaturas quiméricas. No canto inferior direito consta uma anotação, onde ela antecipa o julgamento crítico sobre sua própria sanidade: "PS Por favor, observe antes de tirar conclusões precipitadas que a palavra 'psicose' foi inventada como uma intrincada proteção egocêntrica para o psiquiatra".

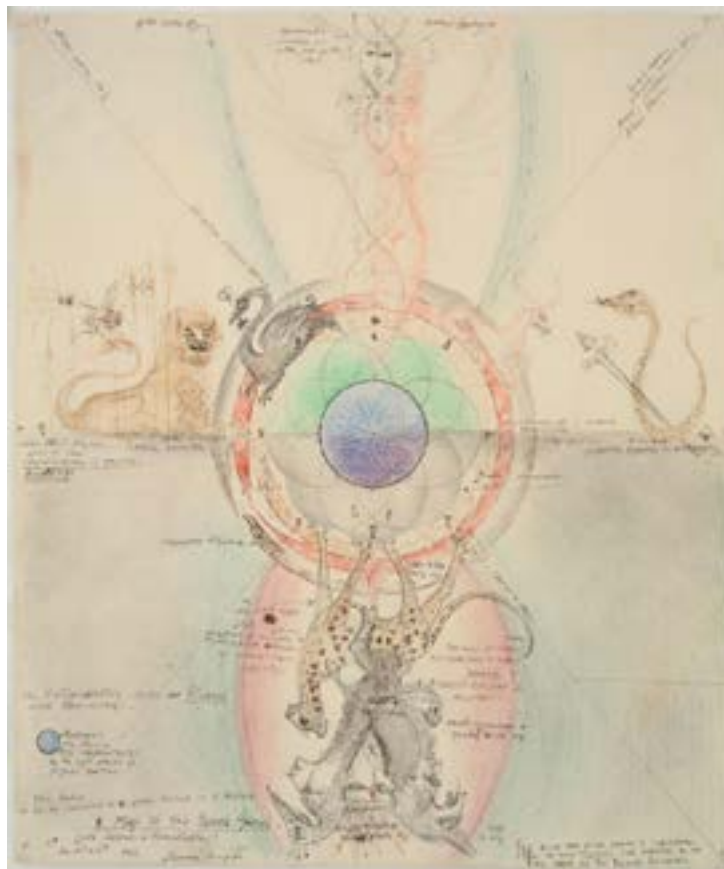


Fig. 2 – Leonora Carrington. A Map of Human Animal, 1962. Aquarela e lápis sobre papel cartão. 30 x 19cm. Fonte: <https://www.gallerywendinorris.com/news-reviews/eggs-and-horses-and-dreams>

Uma de suas obras mais conhecidas é *Self-Portrait*, de 1937-38 (Fig. 3). Ela está sentada, vestindo calças brancas, e ostenta um cabelo rebelde, uma espécie de crina selvagem, em um cenário interno de um quarto. Os pés da cadeira parecem imitar seus sapatos. Na composição curiosa e onírica, estende a mão em direção à uma hiena fêmea e lactante, que faz o mesmo movimento. Sua mão faz um gesto com três dedos em destaque, como uma espécie de comunicação ou medição de sua própria pintura, refletida nos espaços quadrados riscados no chão, como se não fossem um simples piso cerâmico. Ela dá as costas para o cavalo de brinquedo e sem cauda pendurado (ou flutuando) na parede.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Na sua infância, Carrington viveu em uma propriedade rural cercada por bosques e animais, lendo contos de fadas e aprendendo sobre celtas que ela ouviu pela primeira vez de sua mãe irlandesa. Ela revisita essas memórias na idade adulta, criando pinturas povoadas de criaturas que interagem com ela o tempo todo. “Eu falava com os animais através da pele, por meio de uma espécie de linguagem do toque” (CARRINGTON [1942] 1988, p. 169). Aqui, o mítico cavalo branco galopa livremente, em um verdejante campo que vemos através da janela aberta – ou seria um quadro emoldurado em dourado, congelando seu desejo? Algo mais parece borrado ou apagado no canto esquerdo.



Fig. 3 – Leonora Carrington.
Self-portrait (The Inn of the Dawn Horse), 1937-8.
Óleo sobre tela. 65 x 81,3cm.
Metropolitan Museum of Art/
Nova York/EUA.

As imagens do cavalo e da hiena têm associações pessoais poderosas para Carrington e reaparecem em várias pinturas, desenhos e histórias. A hiena faz sua primeira aparição como um agente de transformação no conto *The Debutante*, publicado pela primeira vez na Antologia do Humor Negro de Breton, em 1941¹³. Já o cavalo aparece em *The House of Fear*¹⁴. Ele representa um guia psíquico e amigável que conduz a jovem heroína em um mundo marcado por misteriosas cerimônias e rituais de transformação. A obra de Carrington, como de outras mulheres artistas do período modernista, sofreu um silenciamento, rompido apenas em 1989, quando a *Virago* publicou na Grã-Bretanha duas coletâneas de seus contos e, novamente em 1991, quando uma importante retrospectiva de suas pinturas foi montada por Andrea Schlieker na *Serpentine Gallery*, em Londres. Até o final dos anos 1980, seu trabalho seguia desconhecido mesmo nos países por onde viveu e trabalhou. Esse trabalho foi sujeito a um duplo

13- Apenas ela e outra mulher aparecem nessa coletânea: Gisèle Prassinos (1920 – 2015), uma poetisa de 14 anos de idade na época.

14- Paris: Parisot, 1938, com prefácio e ilustrações de Max Ernst.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

deslocamento, assinalado por seu gênero, que Carrington exterioriza e encena no nível da linguagem (escrevendo predominantemente em francês) e pela geografia (morando fora da Grã-Bretanha). O self exilado¹⁵, negociando sua posição a partir de um ponto de consciência da marginalidade e alienação, torna-se assim uma premissa da obra de Carrington e, em parte, explica a construção de suas figuras femininas fundidas, meio animal, meio humana.

No início do conto autobiográfico *Down Below*, Carrington já indica seu interesse em sondar as fontes do espírito criativo feminino, apesar das limitações impostas. Ela vai nos dar um importante testemunho sobre o desamparo imposto aos doentes mentais e aos socialmente transgressores. A maioria dos estudos sobre esse texto modernista considera prontamente os detalhes do tratamento psiquiátrico relatados como lembranças simbólicas, metonímicas ou simplesmente fantásticas de uma artista ainda profundamente ligada ao surrealismo, o que de certa forma diminui a dor de sua provação. No entanto, novas pesquisas ligadas à psiquiatria social fizeram comparações de suas descrições com os registros clínicos ocorridos com tratamentos com o convulsionante Cardiazol¹⁶ e o barbitúrico Lumial, descobrindo o texto de Carrington notavelmente mais realista do que se supunha (HOFF, 2009). Na verdade, ela revive sua dolorosa experiência e nos apresenta descrições precisas de tratamentos e de seus efeitos. A artista lembra que eles a sedavam e a amarravam a uma cama com algemas de pulso e tornozelo. Como era o caso de muitas pacientes “histéricas” nas décadas de 1930 e 40, a intenção era subjugar, com pouca consideração pelos efeitos colaterais físicos ou psíquicos que tal sedação e contenção podem causar.

Segue-se uma narrativa obscuramente precisa do que os próprios médicos anotaram em estudos clínicos. Os violentos choques descritos não foram um catalisador para uma beleza convulsiva, parafraseando os surrealistas. Amarrada nua sobre seus próprios excrementos, era “lamentavelmente hediondo, violentamente eu era tornada obediente aos costumes sociais” (CARRINGTON, 1988, p. 36). A autora chega a observar, com sarcasmo, que “Nem Breton nem nenhum deles jamais viu o interior de um hospício espanhol” (ABERTH, 2004, p. 48). Ela se preocupa em oferecer grandes detalhes sobre seu colapso, internação, a terapia de choque quimicamente induzida, seus efeitos posteriores e a maneira como foi tratada no hospital.

Na página cinco de sua escrita sobre o traumático colapso mental em 1939 ela afirma estar recapitulando eventos “com a maior fidelidade”, mas o status como surrealista faz com que os leitores duvidem automaticamente de sua capacidade de decifrar quais dos detalhes pretendem apenas chocá-los e quais são lembranças honestas do trauma psicológico. Receber sua narrativa sem investigar a exatidão de suas afirmações é concordar com “maneiras metafóricas de descrever a doença mental que perpetuam sua mística morbidamente romântica” (NICKI, 2001, p. 85), forçando a sua

15- O self exilado é discutido em *Women of the Left Bank* de Shari Benstock, ou para um enquadramento teórico, em *Strangers to Ourselves*, de Julia Kristeva.

16- Cardiazol era uma droga usada para induzir convulsões - ataques fortes o suficiente para fraturar vértebras e parar o coração - porque se acreditava que os ataques produziam lucidez em pacientes psicóticos. Um precursor do tratamento de choque elétrico (EST), a terapia com cardiazol ou metrazol - também conhecida como terapia “convulsiva” - era brutal e ineficaz.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

posição junto a seus contemporâneos surrealistas ao colocar a psicanálise a serviço da poesia e da revolução, o que é contrário ao objetivo declarado da própria autora.

Para entender seu relato seria preciso rastrear a história de seu colapso e avaliar o estado mental que a levou a Santander. A guerra e a prisão de Max Ernst a levaram para espaços mentais angustiantes. Ela sentia-se estrangeira num vilarejo invadido e com fronteiras fechadas, e suspeitava que a observavam. Apesar da escassez de comida, no interior dispunham de animais e aves de criação. No entanto, ela associou o abuso nazista à morte desses animais. Iniciou uma sequência de tentativas de limpar seu corpo, produzindo poções que a faziam vomitar constantemente, uma espécie de bulimia moral a que se submeteu. Seu alimento se resumia a duas batatas diárias e vinho. O pouco de sua lucidez se sustentava enquanto pintava, escrevia e retomava amizade com Leonor Fini (1907 – 1996). Suas pinturas e contos refletem essa época, e as referências ficam claras em cartas trocadas pelas duas artistas. (CHADWICK, 2017, p.60-102).

As tentativas frustradas de libertar Ernst, bem como a transferência dele para um campo distante, fizeram com que o isolamento se tornasse quase insuportável. Ela é levada de carro numa fuga da França para a Espanha. O caminho é repleto de morte e caminhões carregados de corpos. Ela continua a ter pensamentos onde a questão alimentar e de seu estômago pareciam ter relação com a causa da guerra, e o peso disso lhe parecia enorme. Logo após a chegada naquele país, perde-se do casal de amigos, e é violentada por um grupo de soldados franquistas. Em surto traumático, pede ajuda na embaixada de Madri; seus relatos não são compreendidos, não só pela confusão do trauma, como por não falar espanhol; então a encaminham para a internação em um hospital psiquiátrico.

No artigo, *The Abused Mind: Feminist Theory, Psychiatric Disability, and Trauma*, Andrea Nicki argumenta que traumas de todos os tipos podem fazer com que uma pessoa fique mentalmente doente, uma reação natural de uma mente sã a uma situação extrema, assim como a reação natural do corpo a uma lesão ou estresse geralmente é dolorosa e incapacitante (NICKI, 2001, p. 82). O caso de Carrington parece seguir exatamente esse modelo, e seu “tratamento” foi muito mais extremo do que necessário.

Finalmente em 1942 ela se juntou a Benjamin Peret, Remedios Varo (1908 – 1963), Kati Horna (1912 – 2000) e outros exilados no México. Seu casamento de conveniência com Renato LeDuc é desfeito e em 1946 ela se casa com o fotógrafo húngaro Emérico “Chiki” Weisz. Mais significativa para a história que procuro resgatar foram os resultados artísticos da estreita relação que se desenvolveu entre Carrington, Horna e Varo, que impulsionou seu trabalho a uma maturidade caracterizada por uma busca por conhecimento hermético e para uma linguagem exclusivamente feminina, o que a impulsionou para uma variedade de estudos ocultos e esotéricos. A amizade delas estendeu-se à partilha de sonhos, história, feminismo, receitas culinárias e poções mágicas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Embora a história do surrealismo seja marcada por amizades entre mulheres - Leonor Fini e Meret Oppenheim, Dora Maar e Jacqueline Lamba Breton, Carrington e Fini -, Carrington e Varo foram as primeiras a separar seu trabalho do de modelos criativos masculinos, colaborando no desenvolvimento de uma nova linguagem pictórica, que falava diretamente às suas necessidades como mulheres. (CHADWICK, 1986, p. 39).

Carrington fazia da cozinha o seu ateliê, laboratório culinário, berçário, abrigo de cães e gatos, um ambiente quase medieval em desordem criativa, onde começou a pintar com têmpera de ovo em painéis de madeira e gesso, consciente de técnicas utilizadas por Bosch e Brueghel. Em 1946, ela escreve uma peça feminista intitulada Penélope, que gira em torno do conflito entre uma jovem que habita um mundo restrito com seu cavalo mágico de balanço, Tártaro, em contraste com o mundo social comandado por seu pai. No final, ela foge deste débil raça de homens que temem a noite e não têm poderes mágicos próprios, tornando-se um potro branco, e voa para um reino de outro mundo, onde a imaginação neutraliza os patriarcais inimigos da magia.

Whitney Chadwick escreve que embora as mulheres surrealistas fossem em parte apoiadas por seus colegas homens, suas necessidades de serem aceitas como artistas independentes e criativas não foram totalmente realizadas. Leonor Fini, por exemplo, nunca se juntou ao grupo surrealista porque se recusou a se subordinar a André Breton. Muitas mulheres associadas aos surrealistas criaram suas melhores obras após o auge do movimento surrealista e principalmente, depois que eles deixaram o grupo e os parceiros homens para trás. Esse também é o caso de Carrington, que a partir da década de 1950 irá reinterpretar alguns mitos clássicos como o Minotauro (bastante explorado por Picasso), Ariadne (aranhas e teias serão tecidas e pintadas¹⁷) e temas que envolvam a jornada simbólica da espiral e o aprisionamento do labirinto¹⁸.

Ao mesmo tempo ela devotou energia para cuidar dos filhos, animais e até mesmo da empobrecida comunidade nativa local, cujo artesanato ela promoveu. Alguns fundidores e artistas trabalharam mais de 30 anos com ela, até o final de sua vida, convivendo com sua família. Essas múltiplas demandas conduziram a uma articulação consciente de suas preocupações através do movimento de mulheres do início dos anos 1970.

Em 1972 Leonora Carrington produz *Mujeres/Consciência* para os movimentos a qual participava. Duas figuras femininas, uma branca e outra negra, parecem estar trocando duas frutas de cores opostas, provavelmente maçãs. No centro da imagem está uma serpente cujo ponto de origem é uma cruz simétrica. A parte inferior da cruz contém as raízes de uma estrutura vegetal que sustenta o círculo principal, abrangendo a área onde se encontram as cabeças das duas mulheres e da serpente. Os símbolos

17- *Spiderweb*, 1948; *And Then We Saw the Daughter of the Minotaur*, 1953; *Forbidden Fruit*, 1959; *Spider*, 1967; *Stoat Race*, 1951; *The Labyrinth*, 1991; *Hija del Minotauro*, 2008.

18- Sua conterrânea, a escritora inglesa Margaret Atwood (1939), teria se inspirado nas mesmas conjecturas ao escrever, na sua distopia anti-feminista *O Conto da Aia*, que um rato em um labirinto é livre para ir aonde quiser, desde que permaneça no labirinto.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

nesta pintura estão intimamente ligados aos do mito judaico-cristão da expulsão do paraíso, mas nesta pintura não há Adão, somente duas mulheres que trocam frutos da árvore do conhecimento (Figs. 4 e 5).



Fig. 4 e 5 – Leonora Carrington.
Mujeres Conciencia, 1972.
Aquarela em papel cartão, 30 x
19cm.
Galeria Wendi Norris, São
Francisco, Califórnia (EUA) e
pôster reprodução.

Em várias entrevistas e depoimentos, Carrington declarou estar ciente dos obstáculos e dificuldades que as mulheres artistas enfrentam. A aguda consciência da diferença é, sem dúvida, o pano de fundo de sua biografia e de suas obras, constantemente questionando “por que éramos considerados seres inferiores?”¹⁹. Em 2007 ela foi entrevistada pela premiada jornalista e escritora Elena Poniatowska para o periódico *La Jornada*, quando deu a seguinte declaração: “Há datas que eu admiro. A queda do patriarcado, por exemplo, que ocorrerá no século XXI”²⁰. A crença na necessidade de uma maior cooperação e compartilhamento de conhecimento entre mulheres politicamente ativas no México e na América do Norte a levou a forjar novas conexões e compromissos dentro de movimentos feministas, o que a levou para Nova York em fevereiro de 1986 para aceitar um Prêmio de Honra na Convenção Feminina Caucus for Art.

Seu único romance, *The Hearing Trumpet*, de 1974, é uma narrativa surpreendente que nos fala sobre etarismo, algo que raramente protagoniza as agendas feministas

19- Entrevista para Germaine Rouvre, publicada em *La femme surréaliste*, n. 14-15. Revista *Obliques*, Nyons, 1977, p. 91.

20- Poniatowska escreveu biografias sobre mulheres notáveis, como Tina Modotti, Angelina Beloff e sobre a própria Carrington. Também investigou e narrou um dos eventos mais difíceis na história do México: o assassinato de dezenas de estudantes – nunca se soube o número exato – nas mãos do governo do PRI em 2 de outubro de 1968 na Praça de Tlatelolco. A entrevista citada pode ser lida em <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7068-2011-05-29.html>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

contemporâneas. Uma mulher descobre, com a ajuda de uma trombeta de ouvido para surdez, que sua família está tramando mandá-la para uma instituição. Duas personagens femininas na casa dos 90 anos parecem representar os *alter egos* dela e de Remédios Varo, escapando de uma casa de repouso; uma delas possui um dom único, o último ovo que poderá dar continuidade à humanidade. As duas amigas fazem um acordo: não confiar em ninguém entre 7 e 77 anos, a menos que sejam gatos.

Conclusão ou o imperativo ético de testemunhar

Enquanto a representação de memórias dolorosas e dificilmente expressáveis inaugura uma espécie de reentrada no mundo daquele que viveu o episódio, o trauma arrancado do reino do inarticulado e empurrado para a expressão talvez seja um passo no processo de cura. Mais que isso, esboçar e retirar tais eventos do reino estritamente privado e dividir com outras pessoas (público em arte, leitores), adquire uma dimensão pública, que se torna política. Formulo essa conclusão inspirada pelas teorias de Karen Barad sobre realismo agente e difração, que desafiam noções onipresentes de representação e reflexão, quando nos implicam em uma postura não indiferente²¹.

Explorar e demonstrar as formas pelas quais a prática e a teoria da arte podem ser úteis aos estudos de trauma, em particular em relação às questões associadas à uma partilha ética do corpo traumatizado, para pensar sobre as maneiras pelas quais vemos esses corpos traumatizados através de outras formas de representação visual, de forma dialógica e intersubjetiva, e, portanto, responsiva ao outro da representação (a autora, a personagem, a artista ou as mulheres representadas). Também é uma forma de arte que rejeita a distinção entre artista ativo e espectador passivo e nos obriga como espectadores a reconhecer nosso próprio papel na representação; tornando-nos conscientes da presença de nossos próprios corpos no ato de espectadores, podemos estar mais bem equipados para resistir à tentação de nos afastarmos do corpo traumatizado da vítima; em vez disso, somos chamados a aceitar este corpo, juntamente com o nosso, como parte do que é ser humano e afirmando o significado do corpóreo como um local de resistência e expressão diante do trauma.

Se há relutância entre os estudiosos de teorias do trauma em se envolver com a representatividade artística de tais eventos, talvez seja menos uma crítica ao modo de (re)apresentação e mais um reflexo de nosso mal-estar e relutância em enfrentar o sofrimento do outro. O modelo de testemunho proposto ao final desse ensaio obviamente não supera o desafio da ação ética, mas pode fornecer formas alternativas de enquadrar os problemas dentro de um conjunto de visão social, sugerindo uma saída dos circuitos de violência e desrealização – o que transforma o leitor em um parceiro crucial nesse projeto. Quando leio Dawn Below, a linguagem daquele trauma não apenas me revela o sofrimento simbólico da personagem/autora, mas me sugere que não há histórias individuais, nem verdades simples ou histórias isoladas. Em vez disso, me indica que temos que procurar as conexões – históricas, políticas e culturais – para en-

21- A partir desse termo, veja também estudos de Paula Morgan, Valérie Youssef e Judith Misrahi-Barak.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

tender o todo e promover a mudança. A arte não tem nenhum compromisso moral em sua existência per se, mas pode vir a funcionar como uma ferramenta para encontrarmos um modo de existência que reconheça a violência e não permita que a existência presente supere o passado.

Referências

- ABERTH, Susan L. *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art*. Hampshire and Burlington: Lund Humphries, 2004.
- APPIGNANESI, Lisa. *Tristes, loucas e más. A História das Mulheres e seus médicos desde 1800*. São Paulo, Record, 2011.
- BARAD, Karen. Agential realism: feminist interventions in understanding scientific practices, in: BIAGIOLI, Mario. *The science studies reader*. New York: Routledge, 1998.
- BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2007.
- BATTERSBY, Christine. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Indiana: Indiana University Press, 1989.
- BORGHINO, Elisa. *Des voix en voie: les femmes, c(h)oeur et marges des avant-gardes*. Thèse de doctorat en Littérature et Poétique Françaises - Université de Turin et Université Stendhal Grenoble 3, 2012.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic theory: A portable Rosi Braidotti*. New York, NY: Columbia University Press, 2011.
- BRAIDOTTI, Rosi. The politics of "life itself" and new ways of dying. In COOLE Diana & FROST Samantha. (Eds.). *New materialisms: ontology, agency and politics*, p. 201-218. Durham, NC & London, England: Duke University Press, 2010.
- CARRINGTON, Leonora. *Down Below/The House of Fear*. London: Virago, 1988.
- CARRINGTON, Leonora. *Lá Embaixo*. São Paulo: 100/Cabeças, 2021.
- CARRINGTON, Leonora. *The Hearing Trumpet*. London: Penguin Books, 2005 (1974).
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press, 1996.
- CHADWICK, Whitney. *Farewell to the Muse: Love, War and the Women of Surrealism*. London: Thames & Hudson Ltd, 2017.
- CHADWICK, Whitney. *Leonora Carrington: Evolution of a Feminist Consciousness*. In: *Woman's Art Journal*, vol. 7, no. 1, 1986 p. 37-42. Disponível em www.jstor.org/stable/1358235.
- CHADWICK, Whitney. *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.
- CHADWICK, Whitney. *Woman, Art and Society*. New York: Thames & Hudson World of Art, 2007.
- CHADWICK, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*. New York e London: Thames & Hudson Ltd, (1985), 1993 e 2002.
- CHESLER, Phyllis. *Women and madness*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1989
- CUBB, Joanne. The romantic artist outsider: The artist as outsider. In M. D. Hall & E. E.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

- Metcalf (Eds.), *The artist outsider: Creativity and the boundaries of culture* (pp. 79-95). Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1994.
- DAVIES, Nicola. I. Portrait of woman as artist and art object. *Feminism & Psychology*, 4(3), p. 430-438, 1994.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante e Coletivo Sycorax, 2017.
- FELMAN, Shoshana & LAUB, Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. NY/London: Routledge, 1992.
- FRASER, Nancy et al. *Feminismo para os 99%. Um manifesto*. São Paulo: Boitempo: 2019.
- GILBERT, S.M. e GUBAR, S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1984.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *O Papel de Parede Amarelo*. TIBURI, Marcia (apres.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- GREER, Germaine. *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*. London: Tauris Parke Paperbacks, 2001 (1979).
- GROSZ, Elizabeth. Feminism, materialism and freedom. In COOLE Diana & FROST Samantha. (Eds.). *New materialisms: ontology, agency and politics*, p. 139-157. Durham, NC & London, England: Duke University Press, 2010.
- HENKE, Suzette. *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life Writing*. New York: St. Martin's, 1999.
- HILL, S.A. Mania, dementia and gloom in the 1870s: admissions to a Cornwall asylum. In: *Royal Society of Medicine Press*, 2003. Disponível em <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC539549/>.
- HOFF, Ann. 'I Was Convulsed, Pitiably Hideous': Convulsive Shock Treatment in Leonora Carrington's 'Down Below.' In: *Journal of Modern Literature*, vol. 32, no. 3, 2009, p. 83-98. Disponível em www.jstor.org/stable/25511820.
- HOORN, Jeanette. *Strange women: Essays in art and gender*. Carlton, Australia: Melbourne University Press, 1994.
- HUBERT, Renée Riese. Leonora Carrington and Max Ernst: Artistic Partnership and Feminist Liberation. In: *New Literary History*, vol. 22, no. 3, 1991, p. 715-745. Disponível em www.jstor.org/stable/469210.
- KAPLAN, E. Ann, and BAN Wang (eds). *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong University Press, 2008.
- KAYSEN, Susanna. *Garota, interrompida*. SERRA, Marcia (trad.). São Paulo: Ed. Gente, 2013.
- LIPTON, Eunice. Representing sexuality in women artists' biographies: The case of Suzanne Valadon and Victorine Meurent. *The Journal of Sex Research*, 27(1), 1990, p. 81-94.
- MENCIMER, Stephanie. The trouble with Frida Kahlo: Uncomfortable truths about this season's hottest female artist. *The Washington Monthly*, June 2002. In: <http://www.washingtonmonthly.com/features/2001/0206.mencimer.html>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/June 2021
e-ISSN: 2179-8001

- MOORHEAD, Joanna; ARCQ, Teresa. *Surreal Friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*. Hampshire and Burlington: Lund Humphries in association with Pallant House Gallery, 2010.
- NICKI, Andrea. The Abused Mind: Feminist Theory, Psychiatric Disability, and Trauma. In: *Hypatia*, abril 16, p. 80-104, 2001.
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Aurora, 2016.
- NOCHLIN, Linda. *The Politics of Vision: Essays on Nineteen-Century Art and Society*. Colorado: Icon, 1989.
- ORENSTEIN, Gloria. Leonora Carrington's Visionary Art for the New Age. In: *Chrysalis*, III, 1978, p. 65-77.
- ORENSTEIN, Gloria. Women of Surrealism. In *Feminist Art Journal* 2, no. 2 (Spring 1973): 1, p. 15- 21.
- PARKER, Rozsika; POLLOCK. *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. New York: Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1991.
- PATEMAN, Carole. *The sexual contract*. Oxford: Polity Press, 1988.
- PLATH, Sylvia. *A Redoma de Vidro*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2019.
- PONIATOWSKA, Elena. *Leonora*. Barcelona: Planeta, 2011.
- POUBA, K.; TIANEN, A. Lunacy no 19th Century: Women's Admission to Asylums in United States of America. In: *Oshkosh Scholar*, Volume I, abril de 2006. Wisconsin: University of Wisconsin Board of Regents. Disponível em <http://digital.library.wisc.edu/1793/6687>
- SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture*. London: Little, Brown Book Group, 1987.
- SHOWALTER, Elaine *The Owner of the Piece. Women, Madness and English Culture 1830-1980*. NY: Pantheon Books, 1985.
- STILES, Anne. The Cure of Rest, 1873-1925. Great Britain, Representation and History of the 19th Century. Dino Franco Felluga. In: *Extension of romanticism and Victorianism on the Internet*. Disponível em http://www.branchcollective.org/?ps_articles=anne-stiles-the-rest-cure-1873-1925.
- THRAILKILL, Jane F. Doctoring "The Yellow Wallpaper". In: *ELH*, Vol. 69, No. 2 (Summer, 2002), The Johns Hopkins University Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/30032030>.
- WALLACH, Amei. (Interviewer). The artist Louise Bourgeois at 90, weaving complexities. *The New York Times*. 2001, December 25. Disponível em <http://www.nytimes.com/2001/12/25/arts/louise-bourgeois-at-90-weaving-complexities.html>
- WITZLING, Mara R. *Voicing our visions - writings by women artists*. London, England: The Women's Press, 1991.



Thiane Nunes

Doutora em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisa as questões de presenças e ausências na arte, bem como os diferentes regimes de representação. Trabalha sob uma perspectiva social e feminista da arte, apontando questionamentos em relação ao cânone e praticando a perturbação dos discursos e narrativas feitas pela historiografia oficial. Possui livros, traduções, entrevistas e artigos publicados, no país e exterior.

Texto submetido em: 24/06/2021
Texto aceito em: 01/07/2021
Texto publicado em: 03/07/2021

Como citar: NUNES, Thiane. Leonora Carrington: trauma, redenção e o noivado consigo mesma. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, n. 45, jun. 2021. ISSN 2179-8001.

Doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.117774>.
