

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



PARA ALÉM DA RAZÃO

**Contributo para o alargamento da experiência estética a partir da obra
de Leonora Carrington.**

Mafalda Martins Peres de Tomas Couto

Dissertação

Mestrado em Critica, Curadoria e Teorias de Arte

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor José Carlos Pereira

2024

RESUMO

A presente dissertação explora a obra da artista Leonora Carrington através do estudo da intuição e da experiência estética, demonstrando como a sua criação artística transcende os limites da interpretação analítica racional. A investigação suporta-se na teoria de Henri Bergson, Carl G. Jung e Susan Sontag, para compreender o processo criativo assim como a experiência estética da artista, focando-se na relação entre imagem, linguagem e dimensão psicoespacial. Com o intuito de expandir a compreensão da obra da artista, o estudo procura entender o papel da intuição, não apenas como um método de criação artística mas também como uma ferramenta essencial ao espectador que interage com as suas obras. A dissertação conclui que a obra de Leonora Carrington desafia o exercício da interpretação convencional e exige do espectador uma abordagem sensível e aberta ao inconsciente e à subjetividade.

Palavras-Chave:

Leonora Carrington; Intuição; Experiência Estética; Inconsciente; Interpretação

ABSTRACT

The present dissertation explores the work of artist Leonora Carrington through the study of intuition and aesthetic experience, demonstrating how her artistic creation transcends the limits of rational analytical interpretation. The research is based on the theories of Henri Bergson, Carl G. Jung and Susan Sontag, to understand the creative process as well as the artist's aesthetic experience, focusing on the relationship between image, language and psychospacial dimension. In order to expand the understanding of the artist's work, the study seeks to understand the role of intuition, not only as a method of artistic creation but also as an essential tool for the spectator who interacts with her works. The dissertation concludes that Leonora Carrington's work challenges the exercise of conventional interpretation and demands from the spectator a sensitive and open approach to the unconscious and subjectivity.

Keywords:

Leonora Carrington; Intuition; Aesthetic Experience; The unconscious; Interpretation

AGRADECIMENTOS E DEDICATÓRIAS

Assim como a árvore chorão, que se inclina com a sua graça diante das tempestades, esta dissertação reflete a resiliência necessária para explorar e expressar ideias face aos desafios do pensamento crítico e da criação artística.

Assim, gostaria de expressar a minha gratidão aos meus pais, à Helena e ao Paulo, por me proporcionarem uma educação baseada no amor incondicional e na liberdade de pensamento e expressão. Desde cedo, ensinaram-me a importância de valorizar e comunicar as minhas ideias. Agradeço por terem escolhido ser meus pais e por me apoiarem incondicionalmente.

Agradeço também ao Michel, pelo Homem que é, por ser o meu companheiro eterno, na vida pessoal e profissional, e também pelo apoio inestimável que me proporcionou ao longo deste processo. A sua sabedoria e os seus conselhos foram fundamentais na escrita desta dissertação. Sou-lhe grata, ainda, por me presentear com a Zandra e o Carlos, que me acolheram com enorme amor e carinho, tornando-se uns segundos pais.

Os meus mais sinceros agradecimentos vão para o Professor Doutor José Carlos Pereira, um orientador excepcional. A sua humildade e o seu vasto conhecimento, aliados à crença na legitimidade de todas as perguntas, foram cruciais para o meu desenvolvimento. Como orientador, foi um guia que conseguiu transformar as minhas ideias em conteúdo escrito com sensibilidade e compreensão.

Agradeço à Alexandra, que entrou na minha vida em um momento decisivo, por ter revelado a Mafalda capaz de escrever esta dissertação sob a sombra de um frondoso chorão.

Agradeço profundamente à Lisa e à Cláudia, não apenas pelos momentos de amizade e carinho, mas também pela introdução a novos hobbies e culinárias, que foram cruciais para os intervalos durante a escrita.

INDICE

INDICE DE IMAGENS	7
INTRODUÇÃO.....	9
1. SURREALISMO ANTES DO SURREALISMO.....	11
2. INTUIÇÃO E ESPONTANEIDADE	23
2.1. <i>HENRI BERGSON - A INTUIÇÃO COMO MÉTODO.....</i>	<i>23</i>
2.2. <i>A OBRA DE ARTE E O ARTISTA: O CONTRIBUTO DE CARL GUSTAVE JUNG</i>	<i>36</i>
2.3. <i>CONTRA A INTERPRETAÇÃO - SUSAN SONTAG.....</i>	<i>46</i>
2.4 <i>A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA OBRA DE ARTE</i>	<i>55</i>
3. A DIMENSÃO PSICOESPACIAL	63
4. A IMAGEM E A LINGUAGEM.....	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
BIBLIOGRAFIA.....	79

INDICE DE IMAGENS

Figura 1- Leonora Carringotn, Crookhey Hall, 1947. Casein on masonite, 31.5x60. Private collection	11
Figura 2 - Leonora Carrington, Animals of a Different Planit [sic], 1927. Páginas do caderno de desenhos.	13
Figura 3- Leonora Carrington, Untitled, 1929. Aquarela	14
Figura 4 - Leonora Carrington, Sisters of the Moon: Diana, 1932. Aquarela.....	14
Figura 5- Leonora Carrington, Self Portrait Inn of the Dawn Horse, 1937-8. Oil on canvas, 65x81.2cm. Metropolitan Museum of Art, The Pierre and Maria -Gaetana Matisse collection.	16
Figura 6- Max Ernst, Deux Enfants sont menacés par un rossignol, 1924. Oil with painted wood elements and cut-and pasted printed paper on wood with wood frame. Museum of Modern Art.	18
Figura 7- Leonora Carrington, Portrait of Max Ernst, 1939. Oil on canvas, 50.2x26.7cm, private collection	19
Figura 8- Installation view of “Surrealism and Magic: Enchanted Modernity” at the Peggy Guggenheim Collection, 2022. Photo by Matteo De Fina. Courtesy of the Peggy Guggenheim Collection.....	19
Figura 9- Leonora Carrington no seu estudio no México, 1947. Fotografia: Chiki Weisz	33
Figura 10- Leonora Carrington, 1973, A Warning to Mother	34
Figura 11- JACOBI, Jolande - The psychology of C. G. Jung. An introduction with illustrations. London: Routledge and Kegan Paul Ltd, pág. 21 - Diagrama I que representa as esferas da psique com o ego no centro de ambas.....	38
Figura 12- JACOBI, Jolande - The psychology of C. G. Jung. An introduction with illustrations. London: Routledge and Kegan Paul Ltd, pág. 26 - Diagrama IV	39
Figura 13- Excerto do livro The Milk Of Dreams de Leonora Carrington	59
Figura 14 - Leonora Carrington - The labyrinth, 1991. Oil on canvas, 77 x 91 cm, Private collection.	60
Figura 15 - Leonora Carrington - Ferret Race, 1950-1. Oil on canvas, 101.5 x 56 cm, private collection.	60

Figura 16- Leonora Carrington, Oink (They Shall Behold Thine Eyes), 1959. Oil on Canvas, 40x90.9cm, Peggy Guggenheim Collection, Venice..... 62

INTRODUÇÃO

“Em vão forçamos os vivos para dentro deste ou daquele molde. Todos os moldes fissuram. Eles são demasiado estreitos, e sobretudo demasiado rígidos, para aquilo que tentamos colocar neles.”¹

A obra da artista Leonora Carrington, uma das mais importantes artistas do séc.XX, apresenta um universo singular no âmbito da representação artística. As suas obras desdobram-se nos mais diversos *media* e apresentam-nos uma complexidade anti-narrativa composta por partes iguais de familiaridade e “desconhecido”, as quais desafiam o exercício da interpretação. Ainda assim, verifica-se na crítica tradicional uma limitação do estudo da obra da artista que recai, em grande parte, numa abordagem simbólica e biográfica, deste modo ignorando, muitas vezes, os mais profundos desejos da artista como a espetacular imensidão da experiência estética que nos proporciona a sua obra.

Conforme referiu Henri Bergson, na sua obra *A Evolução Criadora*, demasiadas vezes forçamos, em vão, o ser humano, e sobretudo os artistas, a entrar em moldes que na realidade são demasiado estreitos e, acima de tudo, demasiado rígidos para acomodar a imensidão criativa e a sua complexidade. Com este estudo pretende-se compreender uma das fissuras presentes nesses moldes onde desde muito cedo foi colocada a artista Leonora Carrington, nomeadamente o molde da razão.

O principal propósito desta dissertação é investigar o conceito de intuição e, por adição, a espontaneidade, enquanto método filosófico, psicológico, e criativo e, de que modo, através deste estudo, é possível ampliar a compreensão da experiência estética tendo por base a obra da artista Leonora Carrington.

Partindo da hipótese de que a sua obra não poderá ser totalmente apreendida por meio de uma tradicional abordagem puramente analítica, a utilização do método da intuição,

¹ “*In vain we force the living into this or that one of our moulds. All the moulds crack. They are too narrow, above all too rigid, for what we try to put into them.*”, Henri Bergson, *A Evolução Criadora*, Lisboa, Edições 70, p.x.

enquanto método de compreensão estética, pode revelar-se importante para o desvendar de uma nova dimensão interpretativa que proporcione uma compreensão profunda e holística da relação que existe entre a obra e o espectador.

O presente trabalho encontra-se apresentado em quatro capítulos principais. No primeiro capítulo, apresentamos um panorama da artista Leonora Carrington onde afirmamos o seu papel como artista feminina, que conviveu e teve um papel ativo no movimento do surrealismo, mas que não se definia como uma artista surrealista. No segundo capítulo, que se divide em quatro sub-capítulos, procuramos discutir o pensamento de Henri Bergson, Carl G. Jung e Susan Sontag, que consideramos serem importantes para o estabelecer de um paralelo com o processo criativo da artista, e deste modo, sustentar a proposta de experiência estética perante a sua obra, fundamentada no último sub-capítulo. No terceiro capítulo, analisamos a dimensão psicoespacial da obra da artista, nomeadamente a interseção entre o espaço, a mente e a memória. Por fim, no quarto capítulo abordamos a relação entre a imagem visual e a linguagem e examinamos como Carrington faz uso das duas formas de expressão para expandir as fronteiras da experiência estética.

Ainda que este estudo proporcione um enfoque nas obras visuais e literárias da artista Leonora Carrington, a ênfase reside na forma como a intuição e o inconsciente influenciam a criação e, por sua vez, a receção das obras. Deste modo, não serão aprofundadas análises detalhadas da produção artística de Carrington, nem de nenhum movimento artístico em particular, concentrando-se o estudo maioritariamente na análise da experiência estética como objeto principal de investigação.

1. SURREALISMO ANTES DO SURREALISMO

“A atitude rebelde de Carrington em relação à autoridade não abriu exceção para Breton e seu círculo surrealista e ela afirmou desafiadoramente: ‘Eu nunca fui um surrealista, eu estive com Max.’”²

Leonora Carrington nasceu a 6 de Abril de 1917 no norte de Inglaterra, em Lancashire. O seu pai, Harold Wilde Carrington, era um magnata inglês do têxtil, e a sua mãe, Maureen Moorhead, irlandesa cujo pai era Médico, nasceu na Irlanda do Sul. Quando Leonora tinha apenas três anos de idade, os seus pais mudaram-se para a casa de Crookhey Hall, em Cockerham.



Figura 1- Leonora Carrington, Crookhey Hall, 1947. Caseina em masonite, 31.5x60. Coleção Privada

Aos quatro anos de idade, Carrington já rabiscava as paredes da casa ou o que lhe parecia serem murais, que mais tarde se vieram a assemelhar a pinturas do artista Joan Miró. Aquando da celebração da sua primeira comunhão, Carrington recorda que teve a

² “Carrington’s rebellious attitude toward authority made no exception for Breton and his Surrealist circle and she defiantly claimed: ‘I was never a Surrealist, I was with Max.’”, Susan L. Aberth, *LEONORA CARRINGTON. Surrealism, Alchemy and Art*, London, Lund Humphries, p.37.

oportunidade de visitar o Zoo de Blackpool, e ver pela primeira vez os animais selvagens, os quais já habitavam o seu mundo de sonhos.

Com seis anos de idade, começou a escrever os seus primeiros contos, inicialmente histórias de fantasmas e fábulas de animais e, ao mesmo tempo, a pintura e a escrita começaram a ter um lugar proeminente na sua vida.

Carrington começou a desenhar com quatro anos e, desde então, nunca mais parou. Um pequeno número de cadernos de desenho, e outros trabalhos, sobreviveram desde essa época, o que permitiu confirmar os seus interesses e motivações. Em particular, um caderno de desenhos, de 1927, titulado *Animals of a Different Planet*, não só demonstra a sua propensão para a criação de figuras híbridas como demonstra a sua forma de representar o fantástico.³

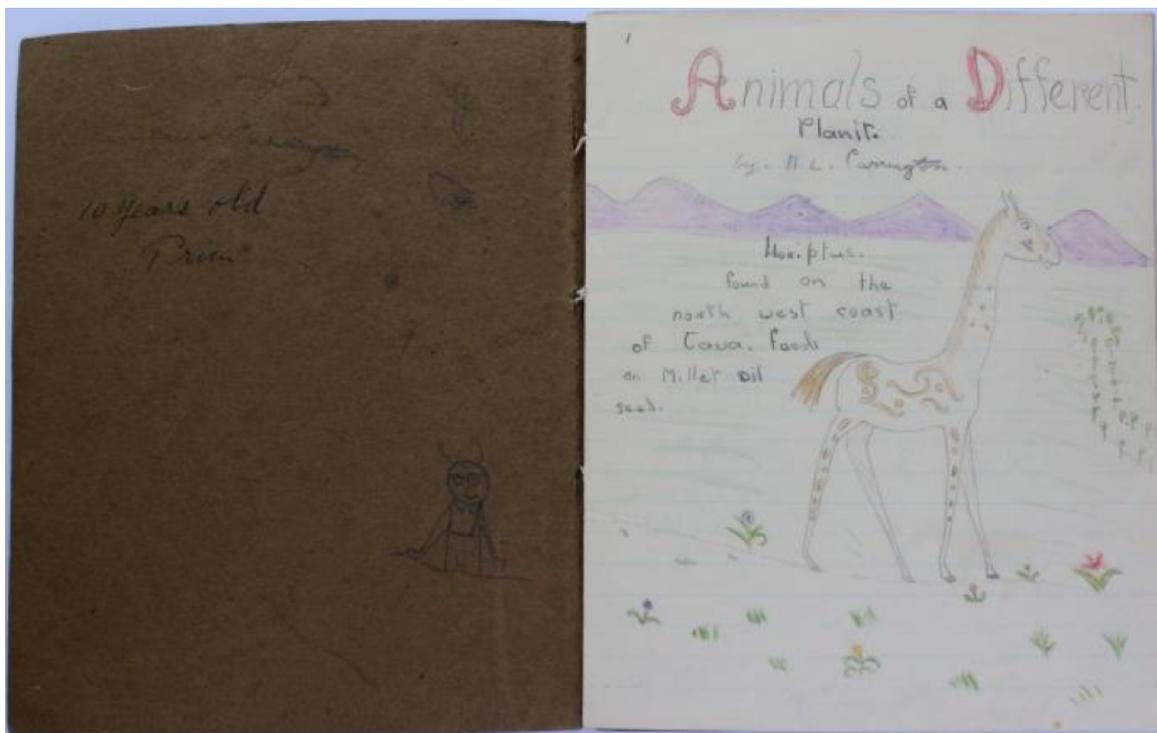


Figura 2 - Leonora Carrington, *Animals of a Different Planet* [sic], 1927. Páginas do caderno de desenhos.

³ Jonathan P. Eburne; Catriona McAra, *Leonora Carrington and the international avant-garde*, Manchester, Manchester University Press, p.20-21.

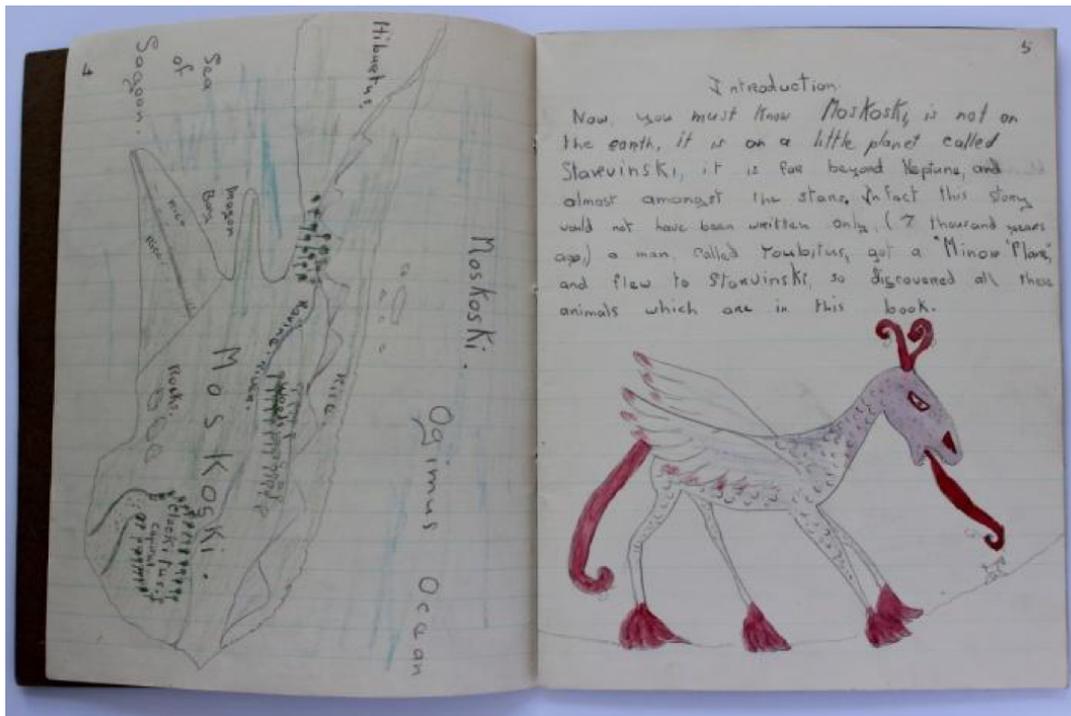


Figura 3 - Leonora Carrington, *Animals of a Different Planit [sic]*, 1927. Páginas do caderno de desenhos.

Um outro caderno de desenhos, datado de 1929, presumivelmente da época em que Carrington se encontrava a frequentar o segundo colégio, de onde seria expulsa, está repleto de desenhos de cavalos e de possíveis colegas da jovem artista. Nestes cadernos é possível verificar os primeiros modos de representação e os elementos que mais tarde a artista irá usar nas suas pinturas: os cavalos, as janelas, e outros elementos que surgem também na sua escrita.

Outros cadernos, datados de 1931 e 1933, contêm desenhos a lápis de colegas da escola e alguns desenhos de personagens fantásticas, o que se entende como sendo algo que cedo marca a sua identidade e visão artística únicas, do poder feminino e, em específico, do mítico e do oculto. Desde cedo, Leonora Carrington também parece fazer experiências com os mais diversos estilos e narrativas.⁴

⁴ Susan L. Aberth, *Op. cit.*, p.11-23.



Figura 4- Leonora Carrington, Untitled, 1929. Aquarela



Figura 5 - Leonora Carrington, Sisters of the Moon: Diana, 1932. Aquarela

Leonora Carrington recorda que em criança via fantasmas e tinha muitas vezes o que chama de “visões”. Com apenas nove anos de idade, os seus pais enviaram-na para um colégio interno em Essex.

Logo após a sua chegada a Essex, a família foi chamada ao colégio, uma vez que a mesma teria sido considerada “mentalmente deficiente”. Este episódio seria apenas o primeiro de uma série de expulsões de colégios internos. Para além de falhar academicamente, Carrington apresentava uma excentricidade combinada com tendências antissociais e outras tendências supernaturais, que levavam à sua expulsão das várias instituições escolares.

O Bispo de Lancaster, à época, dada a conexão com a família de Leonora Carrington, chegou a interceder por ela, e conseguiu que esta fosse aceite numa segunda escola, da qual acabaria também por ser expulsa. As freiras que regiam o segundo colégio, para onde foi enviada, acreditavam que se passava algo de errado, uma vez que Leonora tinha a habilidade de escrever com ambas as mãos, ainda que preferisse escrever com a mão esquerda, e de trás para a frente. Carrington acabou por ser considerada ineducável, e convidada a sair.

Perante uma segunda expulsão, a família decidiu enviar a jovem artista para estudar no colégio interno de Miss Penrose, em Florença, e, posteriormente, terminar o ano em Paris. Graças ao período que passou em Itália, Carrington teve a possibilidade de ver de perto, pela primeira vez, as obras de arte dos grandes mestres, e conhecer as galerias Uffizi.

Em 1933, foi enviada para terminar a escola em Paris, mas acabou por ser igualmente expulsa por indisciplina, visto que fugiu do colégio, e acabou por ser acolhida por um professor de belas artes, cuja família conhecia, e onde acabou por permanecer até voltar a Inglaterra para ser apresentada no baile de debutantes da corte do Rei Jorge V. Uma vez que Leonora não tinha intenção de casar, nem de permanecer na sociedade inglesa, acabou por informar a família de que tencionava ir para uma escola de artes e estudar pintura. Assim, em 1935, com dezoito anos, Carrington muda-se para Londres, onde começou a frequentar a Chelsea School of Art.

A sua matrícula na escola de Londres durou aproximadamente um ano, onde frequentou as aulas de pintura. Posteriormente, frequentou a nova Academia Ozenfant, na mesma cidade e, com apenas dezanove anos, destacava-se por ser a estudante mais jovem da Academia.

Enquanto a jovem Carrington aprendia a desenhar com Ozenfant, pintava ao mesmo tempo a partir da sua imaginação, e criava obras que eram muito diferentes das dos outros estudantes. Embora não se consiga saber, com certeza, o tipo de obras que Carrington produziu nessa época, sabe-se que, em 1937, iniciou a pintura da obra *Inn of The Dawn Horse*, um autorretrato. Essa seria a sua primeira obra, completamente realizada segundo as visões e ideias que Carrington tinha, e que iniciou em 1937 ainda em Londres, e terminou em 1938, já em Paris.



Figura 6- Leonora Carrington, Self Portrait Inn of the Dawn Horse, 1937-8. Óleo sobre tela, 65x81.2cm. Metropolitan Museum of Art, Coleção The Pierre and Maria -Gaetana Matisse.

Durante o período na Academia, Carrington aprendeu a química das tintas que usava, algo que a deixou bastante impressionada, dado o nível de conhecimento que seria necessário para a prática artística. Foi simultaneamente nesta época que a artista começou a adquirir livros, em segunda mão, acerca dos mais variados temas, incluindo a alquimia. A 11 de Junho de 1936, abre a primeira exposição internacional surrealista nas Novas Galerias Burlington em Londres, e na mesma altura é editado um livro no âmbito da exposição, que conta com a contribuição de ensaios de André Breton, Paul Eluard, Georges Hugnet e Hugh Skyes Davies, o qual se vem a revelar extremamente importante

para a artista. A mãe de Leonora Carrington, ao saber da existência do livro, e conhecendo os seus interesses artísticos, adquire-o e oferece-o à filha.

Este livro, com grande impacto na vida de Carrington, proporciona-lhe um conhecimento não só da arte surrealista como da obra do artista surrealista francês Max Ernst. De entre as várias, três obras do artista chamaram a atenção de Carrington, e despertaram em si um sentimento forte e visceral, que só acontece quando algo realmente toca o ser, e se sente como se queimasse.

A obra *Two Children Menaced by a Nightingale*, chamou fortemente a sua atenção, como podemos constatar nas suas palavras: ‘No livro eu vi duas crianças ameaçadas por um rouxinol, e isto chocou-me totalmente. Isto, pensei eu, eu sei o que isto é. Eu entendo isto.’⁵

Posteriormente, Carrington viria a conhecer Max Ernst, acontecimento que teve um enorme impacto na sua vida. A artista conseguiu sair de um ambiente extremamente fechado e infértil, que era a sua vida familiar em Lancaster, ainda que com alguma abertura imaginativa proporcionada pela sua mãe e pela sua ama irlandesa, para um ambiente não tão infértil, mas igualmente limitado, com regras como no caso da prática do desenho, e sobretudo no seu papel dentro de uma sociedade patriarcal.

⁵ Susan L. Aberth, *Op. cit.*, p. 25.

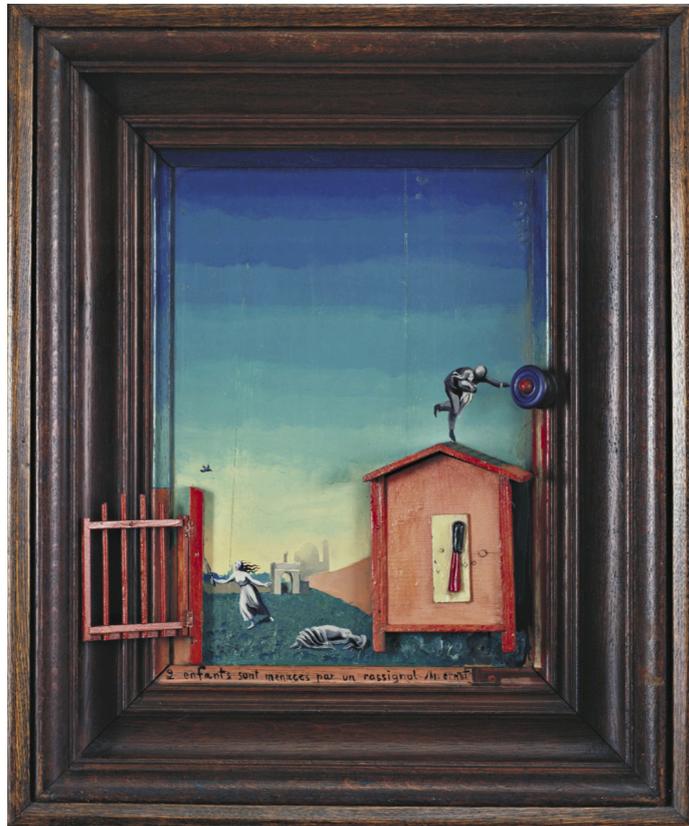


Figura 7- Max Ernst, Deux Enfants sont menacés par un rossignol, 1924. Óleo com elementos de madeira pintados e papel impresso recortado e colado em madeira com moldura de madeira. Museum of Modern Art.

Passar por tais ambientes, e deparar-se com uma envolvente de aparência libertadora em certos aspetos, ia de encontro aquilo que intuitivamente Carrington já tinha vindo a desenvolver desde os seis anos de idade – a sua personalidade artística. Conforme relata Leonora Carrington, viver com Max Ernst mudou a sua vida, pois o artista via as coisas de uma maneira que lhe abria novos mundos imaginados.⁶

Carrington acabaria por juntar-se a Ernst em Paris, em parte pela sua recente paixão, mas em grande parte porque interiormente sentia que a cena artística em Londres, apesar de ser uma cidade diferente de Lancaster, continuava a ser pesada e sobretudo desatualizada. Para a artista, Londres não era ainda aquilo que ela procurava, pois não era moderna o suficiente, e queria estudar em Paris, onde o movimento Surrealista se encontrava na sua época de esplendor.

Max Ernst apresentou um novo modo de viver a Carrington, e incitou-a a explorar mais a sua intuição e a ser ela mesma; ajudou-a a desenvolver ideias e visões que ela tinha desde criança, e introduziu-a no movimento do Surrealismo.

⁶ Susan L. Aberth, *Op. cit.*, p. 29.

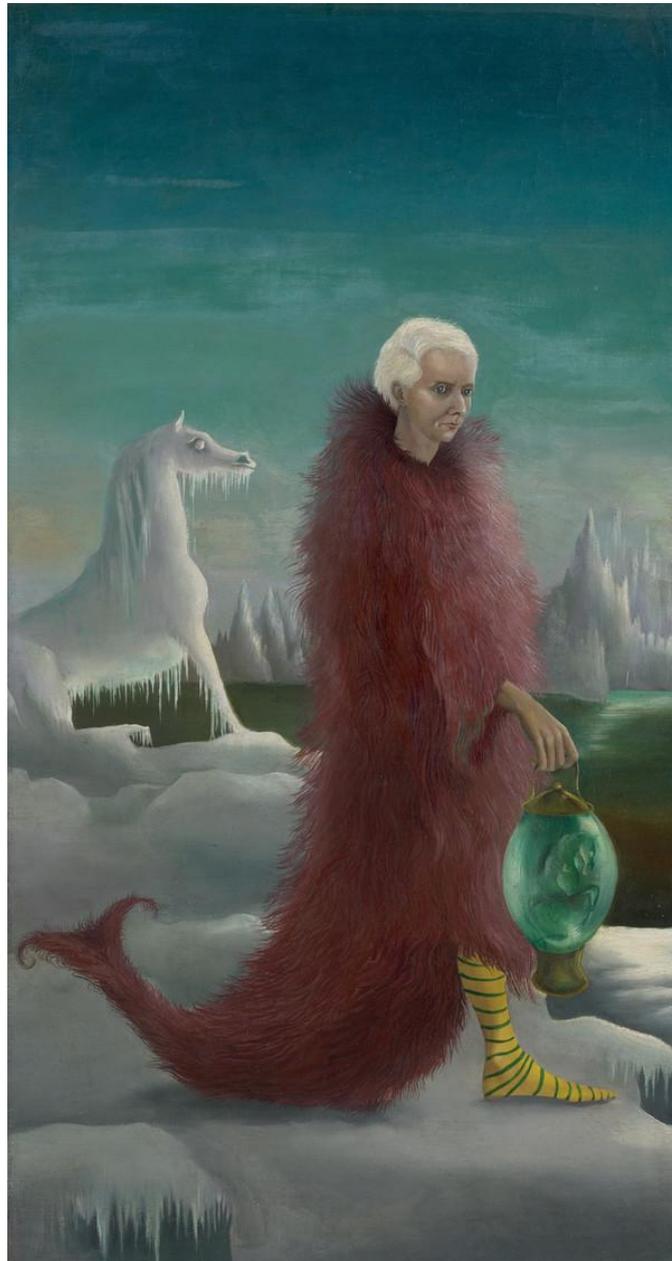


Figura 8- Leonora Carrington, *Portrait of Max Ernst*, 1939. Óleo sobre tela,
50.2x26.7cm, coleção privada.

Em 1937, com 20 anos, Leonora tornou-se parte do círculo Surrealista, em que André Breton ocupava um lugar destacado. Para Breton, Carrington simbolizava os dois arquétipos Surrealistas mais poderosos – o de *femme enfant* e o de *femme sorcière*. A sua

maneira de ser, selvagem e mágica, era ao mesmo tempo sinónimo de espírito-livre e de feminilidade moderna, enquanto, em simultâneo, representava o poder supernatural arcaico feminino, o que lhe proporcionava um papel ativo no círculo surrealista.

Quando, com apenas vinte anos de idade, a jovem artista foi apresentada a André Breton e a outros membros do círculo surrealista de Paris, a reação foi de estupefação perante a originalidade da sua obra, tanto na pintura como na escrita. A sua obra demonstrava uma extrema confiança para a idade da artista, assim como uma ‘mistura precoce’ entre ilustrações populares infantis e a pintura renascentista italiana do séc. XV.⁷

O movimento surrealista tivera origem no teatro antigüerra, na música e arte Dada que surgiu em Zurique. A partir de 1916, Tristan Tzara e Marcel Janco, em colaboração com Hugo Ball e Jean Arp, inauguram o Cabaret Voltaire. Após a guerra, Jean Arp e a sua mulher Sophie Tauber-Arp, na Alemanha, começam a trabalhar em conjunto com Max Earnst e Kurt Schwitters, a fim de continuar o movimento Dadaísta.

No período de 1919 a 1924, Tzara junta-se a André Breton e, em 1925, Jean Arp muda-se para Paris. Durante esse período, Breton editou o jornal *Littérature* e, posteriormente, até 1929, dedica-se à produção do jornal *La Révolution Surréaliste* e ao seu primeiro romance intitulado *Nadja*.⁸

Na sua origem, o Surrealismo era essencialmente um movimento literário, uma vez que as práticas visuais foram desenvolvidas posteriormente, e a um ritmo mais lento, sobretudo por figuras como André Masson e Max Earnst. O movimento existia como uma resposta à condição pós-guerra, na Europa, e em particular às suas consequências sócio-culturais.

Estas questões serviram de pano de fundo para as experiências surrealistas em geral, procurando superar as limitações do racionalismo, buscando uma criação livre através da escuta do inconsciente humano. Além do facto de Breton ter, ele próprio, frequentado um curso profissional de treino em psiquiatria⁹, a sua ligação a figuras como Paul Eluard e Phillipe Soupault demonstravam a aceitação das ideias de Freud, as quais, inicialmente, se pensavam ser compatíveis com as de Karl Marx.

⁷ Jonathan P. Eburne; Catriona McAra, *Op. cit.*, p.20.

⁸ Ursula Szulakowska, *Alchemy in Contemporary Art*. New York: Ashgate Publishing, p.31-32.

⁹ HAAN, Joost; KOEHLER, Peter J.; BOGOUSSLAWSKY, Julien – "Neurology and surrealism: André Breton and Joseph Babinski", *Brain*, vol. 135, n.º 12, dezembro 2012, p. 3830–3838. [Em linha]. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/brain/aws118>. Consultado em: 12 set. 2024.

No primeiro manifesto Surrealista de 1924, André Breton, em consonância com as ideias de Alfred Jarry, o qual havia estudado com Henri Bergson no Lycée Henri IV, anunciou que o Surrealismo seria um movimento que teria por base a crença numa realidade superior, na onnipotência do sonho e no ‘jogo desinteressado do pensamento’;¹⁰ por fim, numa recondução do sonho e da realidade a uma espécie de ‘realidade absoluta, de “surrealidade”’¹¹.

O Surrealismo foi assim definido por Breton, em 1924, no primeiro manifesto, como:

Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado pelo pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral. (...) O surrealismo assenta na crença na realidade superior de certas formas de associações até aqui desprezadas, na onnipotência do sonho, no mecanismo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida.¹²

Este movimento veio desbravar o caminho das ‘imagens fantásticas e oníricas’.¹³ Deste modo, o mito representou um papel de grande significado, mesmo que Breton não estivesse interessado no conceito de mito individual mas, sim, no mito coletivo, o qual poderia melhor servir as necessidades da sociedade. Assim reconciliaram os conceitos de sonho de Freud com a herança antiga do mito.

André Breton, largamente influenciado por Eliphas Lévi, no final da década de 1930, desenvolveu a crença de que as mulheres estavam unidas, a um nível elementar, com as forças irracionais da natureza, o que proporcionava que a sua intuição, e a sua suposta histeria, representavam qualidades que serviam o propósito de elevar a criatividade masculina. O conceito de *femme enfant* estava na base da teoria de Breton, relativa ao inconsciente criativo masculino.¹⁴

O primeiro objetivo das mulheres que faziam parte do movimento Surrealista, como Leonora Carrington, Remedios Varo e Leonor Fini, era de reverter, para si, o poder do imaginário feminino. Desde os finais de 1930 que Carrington lutou para eliminar a

¹⁰ Ursula Szulakowska, *Op. cit.*, p.33.

¹¹ André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, Paris, J.J. Pauvert Editeur, p.26.

¹² André Breton, *Manifestos do Surrealismo por André Breton*, Lisboa, Edições Salamandra, p.34.

¹³ O. H. Gombrich, *A História da Arte*, Lisboa, Público, p. 589.

¹⁴ Ursula Szulakowska, *Op. cit.*, p. 94.

imagem negativa vigente da feminilidade, e celebrar as qualidades da autonomia e independência inata da psique e da sabedoria femininas.

O seu ideário consistia numa política do eu, que em muito diferia do repertório das musas, das *femmes-enfants* e do erotismo feminino disseminados pela obra masculina surrealista como exemplo de expressão de estranheza, contra a qual Carrington sempre se rebelou.¹⁵ Desde o início que se pode afirmar que a motivação de Carrington sempre foi a de comunicar a sua própria realidade interior, ou como descreve Joanna Moorhead, a sua experiência com diferentes mundos que lutam por espaço dentro da sua mente.¹⁶ A arte para Leonora Carrington não foi uma escolha mas algo como uma necessidade que se manifestava através da sua pintura, escultura e escrita.

Se desde a infância Carrington procurava explorar o seu mundo interior, a partir da sua estada em Paris podia livremente explorar a sua criatividade e personalidade, e libertar-se. Inclusive, é em Paris que Carrington se torna pela primeira vez uma autora publicada, com a obra *The House of Fear*, escrita quando a artista tinha apenas vinte e um anos, com prefácio e ilustrações de Max Earnst. Quando Joanna Moorhead foi pela primeira vez ao México, em 2006, numa conversa com Leonora Carrington, como resposta à pergunta acerca do que significava o Surrealismo, a artista respondeu que se tratava de uma crença de que nada é ordinário e tudo na vida é extraordinário, ou seja, que ser-se velho não é mais nem menos extraordinário que ser-se jovem.¹⁷ Ainda assim, durante toda a sua vida, Carrington insistiu que nunca pertenceu ao movimento Surrealista, mesmo se nunca o tivesse realmente rejeitado. Anteriormente, em 2005, por ocasião da exposição de Leonora Carrington no Irish Museum of Modern Art, o curador Hans U. Obrist fez uma entrevista à artista. Entre temas diversos, Obrist questiona Carrington acerca do seu sentimento relativamente ao Surrealismo.

Na sua resposta, além de questionar de que tipo de Surrealismo pretende Obrist falar, Carrington afirma que já o praticava, muito antes de conhecer os surrealistas; inclusive, comenta Carrington, que lhe deu a conhecer o movimento pela primeira vez terá sido a

¹⁵ Gabriel Weisz Carrington, *The Invisible Painting, My memoir of Leonora Carrington*, Manchester: Manchester University Press p.107.

¹⁶ Joanna Moorhead, *Surreal Spaces, The Life and Art of Leonora Carrington*, London: Thames & Hudson p. 89.

¹⁷ Joanna Moorhead, *Op. cit.*, p. 76.

sua mãe, através do livro de Herbert Read, com desenhos de Max Earnst, e perante o qual a artista se identificou o movimento.

Durante a conversa, Carrington acaba por definir o Surrealismo como uma abordagem à realidade, a qual não é ainda entendível, e afirma uma vez mais que nunca foi uma Surrealista, como Breton, por exemplo.

2. INTUIÇÃO E ESPONTANEIDADE

2.1. HENRI BERGSON - A INTUIÇÃO COMO MÉTODO

“A descida bergsoniana às profundidades psicológicas não se opera através de convulsões violentas, mas de sondagens friamente analisadas, fenomenologicamente.” 18

Henri Bergson nasceu em Paris, em 1859, no seio de uma família polaca judaica. Acerca do seu pai, sabe-se que era um músico talentoso de nacionalidade polaca, e que a sua mãe tinha crescido numa família judaica em Inglaterra.

A educação de Bergson, assim como os seus interesses, podem ser classificados como tipicamente franceses; estudou no Lycée Condorcet, em Paris, e, mais tarde, entre o final dos anos 70 e início dos anos 80 do século XX, frequentou a École Normale Supérieure em Paris, uma instituição que dava formação para professores de universidade.

O nível da sua cultura geral proporcionou-lhe a capacidade de ler com facilidade os clássicos em grego e latim, que lhe ofereceram a possibilidade de aprender mais acerca das ciências contemporâneas, assim como criar uma base para a sua carreira em filosofia, área à qual se dedicou após a sua graduação e através da qual se tornou um dos filósofos influentes do século XX.

¹⁸ Diamantino Martins, *Bergson. A intuição como método na metafísica*, Porto, Livraria Tavares Martins, p.VIII.

A sua primeira publicação, em 1889, o ensaio *Tempo e Livre-Arbítrio: Um Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*,¹⁹ pelo qual recebeu o seu doutoramento, expunha uma noção de duração, ou de tempo vivido, que o filósofo identificava como sendo o oposto de uma noção espacializada do tempo, medida pelo relógio, e base da sua conceção científica. Neste ensaio, Bergson aborda o conceito de consciência que o ser humano tem do seu eu interior, e clarifica as confusões que antes existiam entre duração e extensão, sucessão e simultaneidade, qualidade e quantidade.²⁰

Dois anos mais tarde, em 1891, enquanto lecionava no Lycée Henri IV, e se dedicava aos estudos acerca da relação entre o corpo e a mente, Bergson casa-se em Paris com Louise Neuburger, prima do famoso escritor Marcel Proust, com quem viria a ter uma filha, Jeanne, em 1896.

O filósofo acreditava que na sua tese de doutoramento havia já refutado os argumentos a favor do determinismo, mas não havia ainda explicado a forma como o corpo e a mente se relacionavam, tendo apenas publicado os resultados acerca dessa sua investigação em 1896, sob o título *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*.²¹ Henri Bergson recebeu vários prémios durante a sua carreira, incluindo o Prémio Nobel da Literatura em 1927; ainda assim, e com toda a sua considerável influência, não há registo de uma escola de filosofia bergsoniana, sabendo-se apenas que teve uma grande influência no pensamento filosófico francês, assim como no britânico e americano, especialmente no trabalho de William James, George Santayana, e Alfred North Whitehead, um grande metafísico do séc. XX.

Bergson acabaria por falecer em 1941, recusando até à data da sua morte a isenção da lei imposta pelo governo de Vichy, na qual todos os judeus deveriam registar-se nos pontos de registo, tendo o filósofo efetuado o seu respetivo registo semanas antes de falecer, confirmando assim a sua convicção de que, apesar de durante a sua vida se ter aproximado do catolicismo, nunca se converteu, uma vez que adivinhava os tempos futuros e desejava estar ao lado daqueles que futuramente seriam perseguidos.

¹⁹ Henri Bergson, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. João da Silva Gama, Lisboa, Edições 70.

²⁰ BRITANNICA, T. Editors of Encyclopaedia – "Henri Bergson". [Em linha]. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Henri-Bergson>. Consultado em: 24 jun. 2024.

²¹ Henri Bergson, *Matéria e memória: Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. Trad. Paulo Neves, São Paulo, Martins Fontes.

Ao longo da sua vida enquanto filósofo, professor e estudioso, Bergson tratou problemas das mais diversas áreas, entre as quais a psicologia, a mística e a religião, e a sua obra, tal como a sua vida, ficaram marcadas pela continuidade e pela interioridade.

O filósofo identificou um elo entre as áreas e os temas trabalhados, o que o levou a criar um método de conhecimento filosófico – o método da intuição. A duração, a memória e o impulso vital consistiram nas grandes etapas da filosofia bergsoniana, tendo o filósofo ficado conhecido inclusive como o filósofo da *durée*.²²

A intuição, ainda que considerada secundária face à duração e à memória, fornece um meio de conhecimento análogo ao da ciência, o que permite conhecer a duração e a memória enquanto designações de realidades e experiências vividas.

A intuição enquanto método do Bergsonismo não é um sentimento, uma inspiração ou mesmo uma simpatia confusa, conforme informa Deleuze²³, mas um método elaborado cujo propósito é precisamente o de estatuir a filosofia enquanto disciplina precisa. O método incorpora certas regras que, para Henri Bergson, auxiliam a constituir a “precisão” filosófica.

Através da intuição, é possível igualmente determinar as relações que se estabelecem entre a duração, a memória e o impulso vital, sendo que a intuição em Bergson já supõe a ideia de duração. Na verdade, o conceito de duração teria permanecido apenas intuitivo, caso Bergson não tivesse apresentado a intuição como método.²⁴

O entendimento de um método supõe uma ou mais mediações, mas a intuição, conforme abordada por Bergson, exprime a ideia de um conhecimento imediato. Isto deve-se ao facto de que, apesar do filósofo expor a intuição como um ato, em si, simples, a simplicidade para ele não exclui a ideia de uma multiplicidade qualitativa e virtual, uma vez que esta tem a capacidade de gerar pontos de vista múltiplos e irreduzíveis.

O método da intuição acarreta uma série de regras que são abordadas por Gilles Deleuze no seu livro intitulado *Bergsonismo*. As regras em questão são determinadas através de três atos: a posição/criação de problemas; a descoberta de verdadeiras diferenças da natureza; a apreensão do tempo real. Ao percorrer os diferentes atos compreende-se o seu

²² Eduardo Soares Ribeiro, – "Bergson e a intuição como método na filosofia", *Kínesis*, São Paulo: Universidade Estadual Paulista, vol. 5, n.º 9, julho 2013, p. 95–108.

²³ Gilles Deleuze, *Bergsonismo*, São Paulo, Editora 34, p.7.

²⁴ Deleuze, *Op. cit.*, p. 7-8.

sentido fundamental, e reencontra-se a simplicidade da intuição, ao mesmo tempo que se responde à questão metodológica da intuição enquanto método.

A intuição consiste numa ação na qual se sai da duração própria para, desse modo, reconhecer, de forma imediata, a existência de outras durações superiores ou inferiores. Apenas a intuição tem a capacidade de atingir, de forma imediata e na totalidade concreta, aquilo que é real. Ainda que a intuição em Bergson já suponha a duração, intuição e duração não são o mesmo. Sem o método da intuição, a duração persistiria apenas na forma de experiência psicológica.

Este método é, essencialmente, o que se pode denominar de problematizante, uma atividade que constitui os próprios problemas filosóficos. Para Bergson, esta atividade, em si mesma, ganha grande importância na vida do espírito. A intuição permite que algo seja apresentado, e se dê na pessoa humana, contrariamente a ser deduzido de uma outra coisa.

Na primeira regra do método intuitivo, questiona-se a veracidade ou falsidade dos próprios problemas, ou seja, identificam-se os falsos problemas e, desse modo, manifestam-se, ou isolam-se, os problemas verdadeiros, pois a questão de verdadeiro e falso, contrariamente ao que se costuma acreditar, não concerne apenas às soluções. Tal situação é um preconceito social, uma vez que a sociedade apresenta os problemas já constituídos, e espera apenas que estes sejam resolvidos. Compreender esta questão é igualmente compreender o que é a verdadeira liberdade, que subjaz ao poder de constituir os próprios problemas. Este poder, considera o filósofo, é um poder “semidivino”, que concede, simultaneamente, a possibilidade de desvanecer problemas falsos e verdadeiros. Mais do que resolver o problema, trata-se, em filosofia, de encontrar o problema para posteriormente o colocar. No entanto, não se pretende afirmar que apenas o problema importa, pelo contrário, a importância é dada à solução, mas entende-se que o problema será solucionado, em larga medida, pelo modo como é colocado.

Esta é a razão pela qual se considera que a história dos homens, na teoria e na prática, é a história da constituição de problemas, pois, segundo Bergson, é através da constituição de problemas que se faz a própria história.

Deleuze reconhece mérito a Bergson pela sua determinação do conceito intrínseco de falso relativamente às questões dos “falsos problemas”, do que derivou uma segunda regra do método, ou uma regra complementar, conforme afirma Deleuze. Esta regra distingue os conceitos de problemas inexistentes e de problemas mal colocados. Deste modo, entende-se que, perante a análise de problemas, muitas vezes se identificam

confusões entre a ideia de “menos” e “mais”, ou a concepção de que existem problemas que são representações de dados mal analisados. No primeiro caso, identificam-se problemas de conhecimento, enquanto que, no segundo, problemas de liberdade e intensidade.

Perante a ideia de não-ser e ser, Bergson pretende demonstrar que existe mais, e não menos, em não-ser do que em ser, ou seja, a ideia de não-ser engloba, em si, não apenas a ideia de ser, mas a essa ideia é adicionada uma lógica de negação e o motivo psicológico que originou a operação de negação. Por outras palavras, o conceito de não-ser prevê uma operação somatória na qual se adiciona a concepção de ser à negação da concepção de ser, mais as razões dessa negação, que geralmente sucede quando um ser não corresponde às expectativas nele colocadas e, como tal, resulta apreender-se não um todo, mas uma falta; isto é, apreende-se a ausência daquilo que não corresponde à expectativa inicial.

Outro exemplo seria olhar para a ideia de possibilidade e realidade. Neste caso, Bergson pretende demonstrar que existem mais na ideia possível do que na de real; o possível, na verdade, consiste naquilo que é real, ao qual se adiciona um ato do espírito que faz recuar a sua imagem no tempo passado ao momento que se produz, mais o motivo.

Assim, quando se questiona o porquê de tal coisa em vez do nada, ou o porquê de isto em vez de daquilo, que seria igualmente possível, está a tomar-se o menos pelo mais, como se se acreditasse que o conceito de não-ser preexistisse ao conceito de ser, e o conceito de possível fosse anterior à existência, e tivesse vindo preencher um vazio; ou como se o que se identifica como real tivesse vindo realizar uma possibilidade.

Bergson afirma que o único modo de resistir a esta tendência intelectual é produzir uma segunda tendência na inteligência, a qual é produzida pela intuição. Deste modo compreendem-se as diferenças existentes entre os problemas, e o que permite identificar e distinguir problemas falsos e problemas verdadeiros. Ainda que seja através da inteligência que se colocam os problemas, e que o instinto seja capaz de encontrar as soluções, é a intuição que decide se estes são, na realidade, verdadeiros ou falsos, o que poderá levar a inteligência a virar-se contra si mesma.

Tendo por base a percepção de um objeto material, o ser tem a capacidade de reter apenas aquilo que lhe interessa. Perante este facto, é possível compreender a razão pela qual Bergson entende que a percepção do objeto não é o objeto em si, ao qual se adiciona algo por parte do ser, mas o objeto menos o que não interessa ao ser que o percebe. O objeto, em si, tende a confundir-se com a percepção pura virtual e, simultaneamente, a percepção real confunde-se com o objeto, pelo que o ser percebe as coisas à sua volta, a partir do

lugar onde se situam, no aqui e no agora, uma vez que a percepção tem a capacidade de colocar o ser de forma imediata na matéria, ou seja, ser e objeto fundem-se e coincidem: o ser e o objeto que são percebidos pelo ser.

Ao colocar o ser de forma súbita na matéria, a percepção torna-se uma de duas direções que são diferentes na sua natureza e que, ainda que sejam duas presenças puras, ambas não são representadas. A segunda direção é a memória que tem a habilidade de colocar o ser de súbito no espírito.

A segunda regra do método de intuição reside em lutar contra a ilusão do que são as diferenças de natureza. Henri Bergson, entre muitas questões que o tornaram célebre, é reconhecido também pelo facto de fazer assentar a sua filosofia em dualismos: duração-espço, memória-matéria, lembrança-percepção, instinto-inteligência, etc. Estes dualismos consistem em dividir um problema complexo em elementos que diferem em natureza, pois a intuição como método é uma divisão que tem origem no espírito platónico. Ainda assim Bergson compreende e, de modo algum ignora, que a própria condição humana se condena a uma vida vivida entre problemas mal analisados, e que o próprio ser humano é uma realidade complexa analisada incorretamente.

Por último, procura-se que os problemas possam ser colocados, e posteriormente resolvidos, em função do tempo e não do espaço. Esta terceira regra é a mesma que concede à intuição o seu “sentido fundamental”. Uma vez que a intuição supõe a duração, a intuição pressupõe que se pense em termos de duração. Todos os dualismos de Bergson implicam e derivam da divisão principal, que é considerada a duração-espço.

As questões que se relacionam com o ser e o objeto, entre aquilo que os distingue e o que os une, deverão ser colocadas em função do tempo. Desde modo, afirma-se que existem durações inferiores e superiores ao ser (enquanto diferenças de natureza) ainda que, de certa maneira, estas sejam interiores ao ser.

Henri Bergson esperava, através do método da intuição, conseguir igualar, em termos de precisão, a filosofia ao domínio da ciência. Uma vez que o método da intuição é, em si, filosófico, coloca-se a questão quanto à orientação geral da filosofia; ainda que a mesma esteja na origem das ciências crê-se necessário entender a razão pela qual ainda há filosofia onde a ciência não basta. Para tal, será necessário entender o espírito filosófico muitas vezes confundido com o espírito científico.

O filósofo esclarece que ambos os espíritos tendem a confundir-se, e que a sua distinção se deve sobretudo ao facto de que a ciência, principalmente nos tempos modernos, ter

tendência para dividir em vez de unir, multiplicar capítulos em vez de reduzi-los a um só. Esta tendência denominou-se espírito de análise.²⁵

Deste modo, o conceito de intuição trabalhado pelo filósofo opõe-se diretamente à ideia de análise assim como à de inteligência pois, para o filósofo, esta última consiste no modo humano de pensar, ou seja, consiste na atenção que o espírito presta à matéria. A análise, segundo Bergson, limita e reduz o objeto de conhecimento a elementos que não são o objeto em si mesmo.

Em Bergson, coloca-se em questão a ordem que organiza as necessidades, as ações e a própria sociedade, ordem que dá ao ser humano uma inclinação para apenas reter das coisas à sua volta o que lhe interessa, que no fundo é a ordem da inteligência que tem uma afinidade com o espaço, e é geradora de ideias gerais.

Como conclui Deleuze, o método da intuição é, na sua essência, um método problematizante que questiona falsos problemas e produz problemas verdadeiros, é diferenciante e temporalizante, uma vez que é pensado em termos de duração.

Bergson acredita que a matéria e a vida que preenchem o mundo do ser humano são a mesma matéria e vida que estão no ser humano, no entendimento do filósofo, a essência daquilo que é e do que verdadeiramente somos (“*nous em sommes*”). Esse tipo de contacto que Bergson define como o contacto com a realidade interior do ser é a base da nova metafísica bergsoniana da qual resulta o conhecimento metafísico que permite conhecer a realidade como ela é.

Nesse sentido, existem dois tipos de conhecimento que diferem fortemente um do outro: o conhecimento pelo método de análise e o conhecimento pelo método da intuição. Como intuição aqui, mais além do que já foi mencionado, entende-se a ideia de descer ao interior do ser, o contato do ser pelo ser, com a realidade que reside “dentro” do indivíduo, o que, em si, constitui a intuição filosófica

Neste método da metafísica bergsoniana, a intuição que se aborda é, em primeiro lugar, uma consciência imediata, uma visão que, ao não se distinguir do objeto presente, gera um conhecimento por contato, por coincidência. Em oposição ao método analítico, esta forma permite penetrar na matéria e atingir o absoluto, ao invés do relativo.

²⁵ Henri Bergson, *Lecciones de estética y metafísica*, Madrid, Biblioteca de ensayo Siruela, p.35-36.

A análise apenas é capaz de dar a conhecer a realidade de forma simples e individual. A análise transforma, cria uma separação em elementos singulares, em algo que não é ela mesma. A análise, tal como a inteligência, é incapaz de compreender a vida, uma vez que não considera o fator da imprevisibilidade, nem acredita na criação, pois necessita explicar aquilo que considera desconhecido, através de elementos que conhece. Mas é somente através da vida que o ser conhece a matéria, a sua realidade, assim como a sua origem.

A metafísica é compreendida como uma ciência superior, ou mesmo como uma ciência do que está além da natureza, e até mesmo da ciência filosófica. Esta ciência superior tem como propósito responder a perguntas essenciais como, por exemplo, o que é a matéria e o que é a inteligência. Nenhuma outra ciência vê para além do fenómeno e da aparência; a metafísica pretende exatamente compreender o que existe para além da fenomenalidade.

Isto consiste num modo de perceção, abordado por Bergson, como perceção pura que permite ao objeto ser um corpo presente que modifica o corpo do observador, ou seja, o conhecimento intuitivo advém de uma presença apreendida, inicialmente confusa, mas que é direta e sem qualquer tipo de inferência por parte do raciocínio.²⁶ A intuição não traduz nem explica, mas possui a realidade.

A análise emprega a inteligência, e tende a geometrizar tudo o que toca e, por conseguinte, retém apenas o que é útil. Uma das fortes inclinações da alma é exatamente a busca incessante da medida, uma apreciação do ritmo, da regularidade, pois a inteligência humana tem uma tendência para a geometria e para a simetria, tem um gosto pelo raciocínio lógico. A inteligência apenas considera os extremos, e não os intervalos entre eles; tal como o método cinematográfico, por exemplo, omite o que acontece entre dois momentos da ação, mas é nesse intervalo, entre ir de um arranjo ao outro, que se encontra a vida e a verdadeira realidade, pois apenas em função da vida é possível conhecer realmente a origem da matéria.

O espaço, o tempo e a matéria são três questões que pertencem ao campo da metafísica, sendo que, no caso do espaço, analisa-se em primeiro lugar o problema psicológico e só depois o metafísico. No livro *De Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique*, de Henri Bergson, é referido que o psicólogo francês Pierre

²⁶ Diamantino Martins, *Op. cit.*, p. 36.

Janet afirma que a filosofia, como a conhecemos, consiste numa estreita união entre a psicologia e a metafísica.²⁷ Por conseguinte, um estudo da alma, e da inteligência em geral, representa a introdução necessária ao estudo da metafísica, o qual é visto como a chave de tudo o que termina posteriormente na metafísica e que, em si, constitui o fim último da filosofia, a saber, a abertura do ser humano àquilo que é inumano ou sobre-humano, ou seja, ultrapassar a própria condição humana.

Para Henri Bergson, a arte consegue fazer a extensão da capacidade de conhecimento uma vez que esta mostra, na natureza e no espírito, algo que não impressiona explicitamente os sentidos e a consciência. A arte, para Bergson, procura expressar-se e colocar o espectador, ao qual se pode adicionar igualmente o leitor ou o ouvinte, num determinado estado psicológico. O filósofo afirma que o papel do artista, desde há séculos é, precisamente, o de fazer ver o que naturalmente não é perceptível ao ser humano.

Dentro da arte, tanto a poesia, como a música, a escultura e até mesmo a arquitetura supõem um elemento geométrico, salvo a pintura. A pintura entende-se como sendo a exceção à regra, e reconhece-se igualmente esta arte como a mais realista por excelência. Exatamente devido à falta destes elementos rítmicos é que a pintura nos dá a quase ilusão de vida.

Para Bergson, ao fixar-se interiormente na inspiração que o anima, o artista encontra-se, sem o saber, nos umbrais da metafísica. O artista conhece desde o interior a realidade, a inspiração como esta é em si mesma. O artista conhece como é, em si, o ato criador, o seu devir interior, e não apenas as suas manifestações externas.

No método de intuição de Henri Bergson, identificaram-se uma série de regras que formam parte do seu método. A primeira regra, a qual o filósofo considerava bastante simples, e que admitiu que poucas vezes é aplicada, é a razão de onde advém a maioria dos problemas. Admite-se a possibilidade de que, quando empregada na arte, a problematização poderá auxiliar no entendimento de que as questões que circundam a obra de arte são questões que se enquadram no campo dos falsos problemas, nomeadamente as questões que interrogam acerca de significado, de razão, assim como de origem do seu pensamento.

²⁷ Henri Bergson, *Op.cit.*, p.65.

Crê-se que a artista Leonora Carrington pertencia ao género de artista que Henri Bergson menciona. A sua arte é misteriosa e fascinante, emprega um uso incrivelmente vibrante de cor, onde surgem figuras fantásticas e ambientes que criam uma predominante atmosfera de mistério. A vida da artista ganhou desde cedo, e ao longo da sua carreira, aquilo que Catriona McAra e Jonathan P. Eboorn classificam como uma ‘qualidade mítica’²⁸ e, conforme explica Susan L. Aberth²⁹, será por esta razão que não existe uma chave para decifrar facilmente a sua obra.

Os símbolos que se encontram nas diversas obras de Leonora Carrington, ainda que possam ter um significado, não ilustram nem poderão ilustrar ideias segundo o modo a que o espectador está habituado. Por esta mesma razão, a sua arte conseguiu resistir durante muito tempo ao exercício da interpretação e análise.

A curiosidade e a dúvida em relação às obras de Carrington marcaram a maioria dos textos escritos ao longo do tempo, assim como diversas entrevistas e conversas com a artista. Gabriel Weiz Carrington, um dos filhos da artista, recorda que sempre que uma exposição inaugurava, a artista era questionada acerca do que poderia significar um ou outro quadro³⁰. Mas Carrington sempre teve por hábito evitar ou evadir-se questões relacionadas com o porquê ou a razão da sua arte.

Perante o exemplo de Leonora Carrington, considera-se que estes problemas dizem respeito também ao universo artístico, em geral, e sobretudo ao universo artístico da artista em particular. Assim sendo, propõe-se que as questões acerca do que representa a obra de arte, ou do que a obra significa, particularmente em relação à obra de Carrington, sejam substituídas por outro tipo de questões, como, por exemplo, o que acontece entre a obra e o espectador, ou como se apresenta ao espectador a obra de arte. Acredita-se que se encontra aí um método mais generoso e abrangente, relativamente à compreensão da obra de Leonora Carrington.

²⁸ Ailsa Cox; James Hewinson; Michelle Man; Roger Shanon, (eds.) – *Leonora Carrington – Living Legacies*. Delaware: Vernon Press, p.83.

²⁹ Susan L. Aberth, *Op. cit.*, p.09.

³⁰ Gabriel W. Carrington, “A Celtic Window”, in: *Leonora Carrington – Leonora Carrington*, Dublin: The Irish Museum of Modern Art/D.A.P. Distributed Art Publishers, p.13.



Figura 9- Leonora Carrington no seu estúdio no México, 1947. Fotografia: Chiki Weisz

A artista refere que, quando se encontra no seu estúdio a criar uma obra, é conquistada por uma sensação de algo desconhecido, em primeiro lugar, depois passa para uma sensação de algo que consegue ver e, posteriormente, algo que consegue fazer. Esta sensação, que assoma, na artista apresenta semelhanças com a conceção de fenómeno desenvolvido por Bergson, no qual o artista, que se fixa interiormente na inspiração que o anima, se encontra, sem o saber, nos umbrais da metafísica.

Esse conhecimento, que é imediato e não possui um intermediário lógico, é, em si, a intuição. A “visão desde o interior” tem a capacidade de atingir o ser na sua íntima realidade, e ao refletir acerca do objeto observado acaba por alargá-lo indefinidamente. Tal como a arte expande o conhecimento, a intuição é a faculdade que se propõe utilizar para penetrar na obra de Leonora Carrington e, dessa forma, ter uma visão do objeto que não se distingue de si próprio, pois será um conhecimento por “coincidência”.

Gabriel W. Carrington, no seu texto intitulado *A Celtic Window*, refere que a obra da artista é complexa e, portanto, os seus significados são difíceis de encontrar, assim como

sugere que, ou se aceita o convite de entrar no lugar que é oferecido ou, caso contrário, este se tornará impenetrável.



Figura 10- Leonora Carrington, 1973, *A Warning to Mother*. Acrílico sobre tela.

Ao empregar-se este método de análise, poderá ocorrer que o espectador apenas consiga andar à volta das obras de Carrington, ao invés de penetrar nelas. Crê-se que a análise das suas obras, ao exigir um exercício de interpretação, irá reduzir a obra da artista a uma série de elementos atomizados que, na realidade, nunca poderão representar o todo. Será apenas uma tentativa de explicar elementos que são desconhecidos por meio da utilização de conhecimentos prévios, que nada têm que ver com a obra de arte.

Deste modo, através da percepção pura, e do conhecimento imediato que nos concede a intuição, se poderá compreender a dimensão da obra da artista.

A partir deste pressuposto, e acreditando que a obra da artista é um objeto presente que tem a capacidade de modificar o corpo do espectador, a apreensão desse objeto constituirá uma primeira intuição, que permitirá ao espectador penetrar na obra. A intuição, portanto, ao coincidir com o objeto e não havendo uma separação entre o espectador e a obra, irá lograr a apreensão da obra por aquilo que ela é na sua essência, sem qualquer tipo de interferência.

De igual forma, essa atividade problematizante, contrariamente à atividade interpretativa, irá ter uma ação libertadora relativamente à obra de arte, à artista e também ao espectador. Carrington, artista e mulher, que lutou para conquistar a sua liberdade, a todos os níveis, e que, por vezes, foi apelidada de “revolucionária”. Assim, é urgente encontrar um método que possa honrar essa vontade de liberdade, e possa permitir à sua obra viver e afirmar-se por si mesma.

No livro *The Perfect Spectator*, a autora Janneke Wesselig informa que o filósofo Jacques Rancière decreve a emancipação do espectador, como uma diluição da barreira entre quem age e quem olha.³¹ Acredita-se que, neste caso, se poderia considerar não só a emancipação do espectador como a da artista e a da sua obra.

Ao recorrer à intuição, que permite uma descida ao interior do Ser, será possível perceber a obra da artista na sua essência, uma vez que a essência da sua matéria está igualmente no interior do Ser. Adicionalmente, esse ato irá de encontro à necessidade de viver, contrária à de pensar de modo racionalista. O Ser poderá manifestar-se na obra e ser apreendido através dela.

Na pintura de Leonora Carrington não existe a presença de ritmo, que Bergson identifica noutros géneros artísticos, pelo que tende a confundir-se com a realidade, o que é incómodo e constitui, muitas vezes, um mistério, pois posteriormente identificam-se figuras que não são de compreensão imediata. A obra pretende expressar-se e colocar o espectador num determinado estado psicológico, pretende mostrar algo que antes não era perceptível.

Ao referir-se em particular a duas das suas obras, numa conversa com a historiadora e escritora Whitney Chadwick, Carrington refere que a obra é quase como um “puzzle”,

³¹ Janneke Wesseling, *The Perfect Spectator*, Amsterdam, Valiz, p.10.

o qual poderá, ou não, ter uma resposta, mas que, para tal, a descida deve ser empreendida.³² A descida, que menciona a artista, deve ser realizada pelo espectador e pressupõe a necessidade do espectador desempenhar um papel ativo perante a obra, penetrando na obra de forma a chegar ao centro do labirinto, ao mesmo tempo que sai do labirinto, uma vez que as duas situações podem ser possíveis em simultâneo, como refere uma vez mais a artista.

Poderá encontrar-se uma resposta verdadeira para o problema da obra de Leonora Carrington, embora a colocação dos problemas deva acontecer na penetração nesta mesma obra, caso contrário poderá permanecer repleta de interpretações acessórias, mas sem lograr uma percepção pura daquilo que é a sua essência.

2.2. A OBRA DE ARTE E O ARTISTA: O CONTRIBUTO DE CARL G. JUNG

“Apenas o aspeto da arte que consiste no processo artístico da criação pode ser tema para um estudo psicológico, mas não aquilo que constitui a sua natureza essencial. A questão de o que é a arte em si mesma deve ser abordada do ponto de vista da estética.”³³

Carl Gustave Jung nasceu em Julho de 1875, em Kesswill, na Suíça. O único filho de Paul Jung, um clérigo protestante que à medida que os anos passavam ia desenvolvendo uma descrença no poder da religião e, Emilie Preiswerk, uma mãe assombrada por questões de saúde mental, que acabaria por ir viver temporariamente para um hospital psiquiátrico quando Carl Jung tinha apenas três anos de idade.

Jung iniciou as suas primeiras leituras acerca dos temas de religião comparada e filosofia nas obras de Kant, Schopenhauer, entre outros, durante a época do liceu. Enquanto jovem, os seus interesses ampliam-se, passando da ciência à história, e da filosofia à arqueologia. Mais tarde, inscreve-se no curso de Medicina na Universidade de Basileia e frequenta as cadeiras de psicologia entre os anos de 1895 e 1900, durante os quais apresenta cinco

³² BBC, Kim Evans, *Leonora Carrington and the House of Fear*, vídeo, 1992, consultado em 17 de Novembro de 2022, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q4aooKLEHQg>.

³³ “Only the aspect of art that consists of the artistic process of creation can be a subject for a psychological study, but not that which constitutes its essential nature. The question of what art in itself is must be approached from the point of view of aesthetics”. Carl G. Jung, *Collected works C. G. Jung Vol.15*, Princeton, Princeton University Press, p.65.

conferências que têm como temas: a filosofia, a psicologia, o ocultismo, o espiritismo e a parapsicologia. É durante este período que descobre a obra *Assim falava Zaratustra*, de Nietzsche.

Em 1903, Jung casa-se com Emma Rauschenbach. O casal teve cinco filhos e permaneceu junto até à data do falecimento de Emma, em 1955.

Durante um período de cinco anos, entre 1907 e 1912, Jung torna-se um colaborador próximo de Freud, assumindo posições importantes no movimento psicanalítico e chegando mesmo a ser apontado como sucessor de Freud. Ainda assim, em 1912, Jung e Freud diferem fortemente acerca da insistência de Freud na base sexual da neurose, o que levaria Jung a publicar o ensaio *Psicologia do Inconsciente*, que terminaria a relação de ambos.

Após a rotura com Freud, Jung deixou-se levar pelo seu aspeto mais irracional e pela sua liberdade de expressão, enquanto simultaneamente se estudava a si mesmo através de cadernos de notas detalhadas das suas estranhas experiências. Mais tarde, o psicanalista viria a desenvolver uma teoria com base na ideia de que estas experiências advinham de uma região da mente que chamaria de *inconsciente coletivo*, o qual entende ser partilhado por todas as pessoas.³⁴

Entre os anos de 1922 e 1941, Jung escreve uma série de ensaios que são, na sua maioria, direcionados ao entendimento das qualidades da personalidade de um indivíduo, as quais possibilitam a existência de um espírito criativo, o que, por sua vez, abre caminho à introdução de inovações em áreas artísticas diversas, como é o caso das artes visuais e da literatura.

³⁴ T. Editors of Encyclopaedia. “Henri Bergson.” [Em linha]. Disponível

em: <https://www.britannica.com/biography/Henri-Bergson>. Consultado em: 24 de junho de 2024.

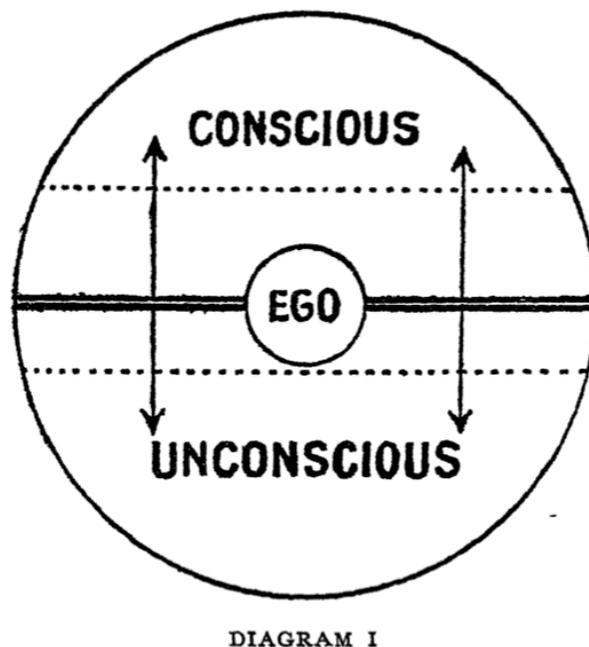


Figura 11- JACOBI, Jolande - The psychology of C. G. Jung. An introduction with illustrations. London: Routledge and Kegan Paul Ltd, pág. 21 - Diagrama I que representa as esferas da psique com o ego no centro de ambas.

Jung definiu-se como um fenomenólogo; mesmo não sendo esse o seu enquadramento filosófico, privilegiava o estudo da fenomenologia da psique, a mesma que consiste na base empírica sobre a qual apoia as suas maiores descobertas. Para o psicoterapeuta, a dinâmica e o fenómeno psíquicos são temas de extrema importância.³⁵

Pela palavra psique não se entende apenas o que geralmente se pretende transmitir através do uso de palavras como “alma” ou “mente”. Aqui, psique compreende-se como o conjunto de todos os processos psicológicos, quer os conscientes quer os inconscientes, pois, para Jung, a psique pode traduzir-se visualmente através de duas esferas, que não só se complementam como se compensam uma à outra, ainda que opostas nas suas especificidades.

³⁵ BUENO PERRONE, Maria Paula. *A imaginação criadora: Jung e Bachelard*. [Em linha]. AJB, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 10 de novembro de 2021. Consultado em: 17 de junho de 2023. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/194563968/A-imaginacao-criadora-Bachelard-e-Jung-pdf>, p.1.

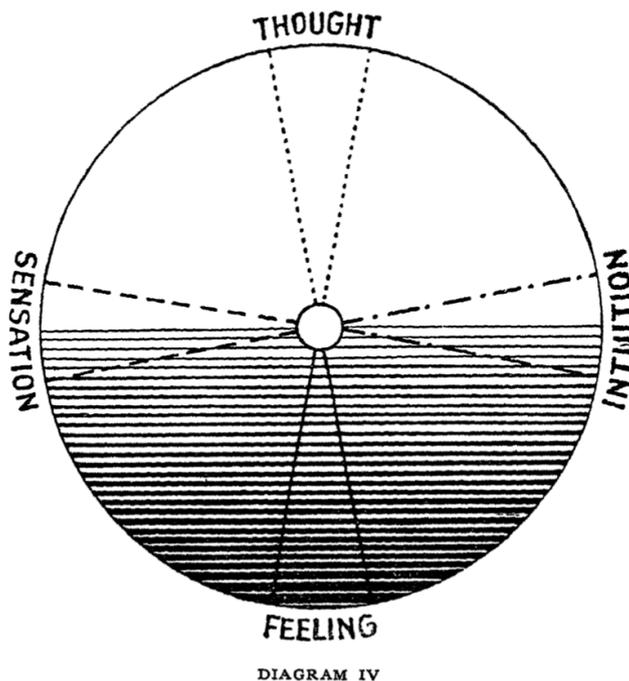


Figura 12- JACOBI, Jolande - The psychology of C. G. Jung. An introduction with illustrations. London: Routledge and Kegan Paul Ltd, pág. 26 - Diagrama IV

Ao compreender a psique desta forma, é possível observar que o consciente consiste numa parte relativamente pequena em relação a toda a psique, flutuando, segundo a leitura de Jolande Jacobi, como uma ilha naquilo que é o mar infinito do inconsciente.³⁶

O inconsciente é anterior ao consciente, e consiste naquilo a que se chama o dado primordial, sendo a partir deste que o consciente emerge, razão pela qual a ideia de que a vida psíquica está contida no consciente não está correta, uma vez que o ser humano passa grande parte da sua vida no inconsciente, nomeadamente quando dorme ou até mesmo quando sonha acordado.

A totalidade da psique pode ser novamente representada por um círculo com quatro pontos, os quais o psicólogo entendia como sendo representativos das quatro funções

³⁶ Jolande Jacobi, *The psychology of C. G. Jung: An Introduction with Illustrations*, New York, Grove Press, p.21.

básicas, presentes em qualquer ser humano. Estas quatro funções seriam, portanto, o pensamento e o sentimento, a intuição e a sensação.

Neste caso, o pensamento teria como objetivo entender o mundo, por meio do pensamento, ou seja, da cognição. Em contrapartida, o sentimento é a função através da qual se apreende o mundo com base em conceitos como, por exemplo, o do prazer. Relativamente às seguintes funções – sensação e intuição – Jung entendia-as como sendo funções irracionais em virtude de não fazerem uso de juízos, mas construírem uma percepção que não emprega nenhum tipo de avaliação, ou sequer de interpretação.

A sensação apenas apreende as coisas do mundo exatamente como elas são; a intuição, por sua vez, ainda que as perceba da mesma forma, emprega, ao invés do aparelho consciente dos sentidos, a competência para uma percepção interna das potencialidades nas coisas.³⁷

Em primeiro lugar, compreende-se um objeto de forma cognitiva, de seguida procura-se, através da intuição, as suas potencialidades internas, posteriormente anda-se à volta do mesmo por meio da sensação e, por fim, caso se considere o sentir enquanto uma função inferior, avalia-se o objeto em relação a qualidades como a amabilidade, ou até mesmo a desagradabilidade. Uma vez que estas quatro funções residem no interior de cada indivíduo simultaneamente, e se entende que estão à sua disposição, conclui-se que é possível aplicar este método, o qual será particularmente importante para a natureza da criação artística.

O que se entende como processo criativo do artista consiste, na realidade, numa ativação dos símbolos atemporais da humanidade, que residem no inconsciente, e no seu posterior desenvolvimento em obras de arte. As pessoas criativas em geral, e os artistas em particular, têm uma relação bastante próxima com o inconsciente, até mesmo direta. Ainda assim, deve compreender-se que não é de todo possível estabelecer uma correspondência direta entre o artista e o seu trabalho.

Na compilação dos ensaios escritos a partir de 1922, que resultaram posteriormente no volume quinze da obra completa do autor, intitulada *O espírito no homem, na arte e na literatura*, o mesmo comenta que, por diversas ocasiões, se verifica que as obras de arte são interpretadas. Jung, tal como Bergson, acredita que interpretar uma obra de arte significa reduzi-la à sua forma elementar, e vai mais além ao afirmar que aquilo que é

³⁷ Jolande Jacobi, *Op. cit.*, p. 27.

verdadeiramente o objeto de discussão – o brilho da criação artística – acaba por desvanecer-se quando a ele se aplica um método de análise racional.³⁸

O processo criativo é compreendido por Jung através de dois modos distintos de criação: o modo introvertido e o modo extrovertido, os quais já antes tinham sido abordados por Schiller como modo sentimental e modo ingénuo, respetivamente.

Acerca do modo extrovertido – modo ingénuo, em Schiller – Jung discorre que, ao observar uma obra que tenha sido criada sob a alçada do modo extrovertido, o observador deve preparar-se para algo que transcenda o seu entendimento, algo supra-pessoal, no mesmo grau em que a consciência do autor da obra estava em suspensão durante o processo de criação. Deve esperar-se, portanto, uma estranheza tanto em termos de forma como de conteúdo, realidades que podem apenas ser apreendidas pela intuição, assim como as linguagens repletas de significados e de imagens, que são verdadeiramente símbolos, uma vez que são a expressão mais concreta de algo que é ainda desconhecido; segundo Jung, são, em si, pontes construídas em direção a margens invisíveis.

Jung reconhece que desde sempre persistiu a dúvida de se a arte realmente significa alguma coisa. Talvez uma obra de arte não tenha um “significado”, no sentido do que se entende pela palavra significado. O autor coloca esta questão de outra forma, interrogando se o significado que se procura não será nada mais que uma interpretação que é lançada por um intelecto faminto de significados.³⁹

Por outro lado, enquanto se estiver embrenhado no processo de criação artística, não será possível entender ou compreender na totalidade uma obra de arte. Na verdade, talvez o propósito final não seja sequer esse modo de entendimento, uma vez que nada poderá ser mais danoso para a experiência imediata que a cognição. Ao desanexar-se do processo criativo, o observador vê de fora a obra de arte, convertendo esta numa imagem que pode expressar o que se pode denominar “significado”.

Desde modo, o fenómeno dá lugar a algo definido que serve um propósito, e origina um sentimento de alívio no espectador pelo suposto entendimento da obra. O que o espectador não compreende é que estará, então, a corresponder não às exigências da arte, mas às da ciência.

Gerard Hauptmann, dramaturgo e romancista alemão, afirmou que a poesia tem a aptidão de evocar a ressonância daquilo a que chama de palavra primordial. Neste contexto, Carl

³⁸ Carl G. Jung, *Op. cit.*, p.68-69.

³⁹ Carl G. Jung, *Op. cit.*, p.77-78.

Jung considera que devemos, pois, procurar a imagem primordial que se eleva do imaginário da arte, dado que a obra de arte é simbólica e tem origem não no inconsciente pessoal do artista, mas em algo que o psicólogo estabelece como sendo o inconsciente coletivo.

Enquanto se entende a obra como algo de concreto, o artista, enquanto ser humano, constitui-se uma pessoa criativa, com uma personalidade específica, e mesmo que ambos estejam conectados, e até mesmo interdependentes, um não poderá nem conseguirá nunca “explicar” o outro. As inferências que existam sobre o artista, e que advêm da sua obra, apenas podem ser consideradas como meras suposições.

A emergência criativa, expressa na arte, é irracional e, como tal, nunca poderá ser elidida em empreendimentos racionais. O que a obra poderá significar para o artista é algo posterior ao entendimento da obra de arte, a qual tem origem clara numa experiência primordial, que consiste numa intuição, aliada a um intenso desejo de expressão. A intuição, que reside nesta experiência, provoca no artista uma mudança de direção, que o leva a seguir um caminho habitado, por exemplo, por figuras mitológicas, as quais procuram formalizar a sua experiência.

O que se deve tentar compreender será que esta experiência primordial, de onde advém a criatividade, por ser, na verdade escura e informe/amorfa, necessita fazer uso de imagens de carácter mitológico, que, ao serem relacionadas, conseguem atribuir-lhe uma forma. Para Carl Jung, o segredo que reside na criação artística está no efeito que é produzido no observador, efeito que o pode reconduzir, no limite, a um estado de participação mística. Assim, as maiores obras de arte têm a capacidade de serem objetivas e impessoais simultaneamente e, exatamente por esta mesma razão, a vida pessoal do artista criador poderá ser, no máximo, uma ajuda à sua compreensão, mas nunca será parte essencial da sua tarefa artística.⁴⁰

Perante a obra de Leonora Carrington, pondera-se o facto de que talvez não exista um assunto específico expressado através da pintura, ao invés, identifica-se a existência de uma “experiência visionária”. Esta experiência, como indica Carl Jung, é real, embora uma vez que possui uma atmosfera metafísica, implica que não seja tida em consideração, e se conclua que tal não possa ser levado em conta, já que poderia levar a que o mundo caísse numa suporta nova superstição.

⁴⁰ Carl G. Jung, *Op. cit.*, p.86-87.

Se não se tiver em conta o universo de Leonora Carrington, tal como é, poderá menosprezar-se esta experiência, e encará-la como fantasia, ou até mesmo como uma ‘licença poética’ e, como tal, tender-se para um exercício de interpretação exaustiva, que se crê auxiliar na decifração da obra, mas que, no limie, poderá deixar o espectador na sua exterioridade.

Henri Bergson e Carl Jung concordam que a interpretação da obra de arte irá apenas reduzir a obra a uma forma elementar na qual o seu brilho, o brilho da criação artística, irá desvanecer-se, graças à utilização do método de análise racional.⁴¹

Compreende-se que pela via dos sentidos se consegue experienciar o que é conhecido, mas, após essa experiência, apenas pela via da intuição é possível descobrir o que está “escondido”, o que tem uma natureza secreta. Tais coisas estão escondidas do ser humano, apenas porque o ser humano delas se esconde. Quer por religiosidade, quer pelo escudo da ciência e da razão, Jung afirma que o ser humano necessita acreditar num ‘cosmos ordenado’ diurno, que julga protegê-lo de um caos que recai sobre o mundo durante a noite.⁴²

Não obstante, o mundo da noite, ou esta face escura e inconsciente, não é desconhecida do ser humano. É conhecida desde os ‘tempos imemoriais’, e desde cedo para os povos tidos como “primitivos”, consistia numa parte do cosmos. O ser humano nega tais noções com base num receio, em detrimento de um mundo que considera ser mais maleável, mas a experiência visionária, ou primordial, nada é senão uma expressão de uma ‘intuição tremenda’, a qual o ser humano sabe reconhecer.

Nas palavras de Gabriel W. Carrington, as entidades que vivem nas pinturas de Leonora são ameaçadoras, absurdas, e até mesmo ilógicas, se assim lhes quisermos chamar, mas, ao encararmos desta forma a suas pinturas, estamos apenas a mantê-las à distância. Tal pode ser considerado como um mecanismo utilizado pelo espectador, enquanto ser humano, para que possa facilmente regressar ao seu ‘torpor usual’, no qual se mantém. Deste modo, regressa-se a uma vida onde tudo o que existe tem um significado e um propósito.

⁴¹ Carl G. Jung, *Op. cit.*, p.68-69.

⁴² Carl G. Jung, *Op. cit.*, p.95-96.

Contrariamente, quando se está perante a obra de Leonora Carrington, deverá assumir-se a estranheza que se observa, e aceitá-la como sendo a realidade, pois tal “conteúdo” apenas pode, e deve, ser entendido de forma intuitiva.

A estranheza, aparente, que se observa na obra de Carrington poderá dever-se ao uso de figuras, aparentemente, mitológicas, contudo, argumenta-se, em concordância com Jung, de que seria errado aprender tais figuras como uma atitude da artista de trabalhar com ‘material em segunda mão’, quando esse mesmo material é aquilo que dá vida à sua obra e advém da experiência primordial que, em si, é a fonte da criatividade.

Perante o argumento, entende-se que Carrington não faz uso de lendas, ou mitos antigos, para expressar assuntos ou sentimentos, que devem ser interpretados pelo espectador, mas essas lendas e mitos, que se crê identificar na obra, advém do subconsciente coletivo presente em todo o ser humano, o qual, tal como Carrington, tem a capacidade de aceder, se estiver disposto a tal.

Assim sendo, as frequentes questões acerca do que é a obra de arte, ou do que a obra significa, em geral ou particularmente em relação à obra de Carrington, deveriam ser substituídas por outro tipo de questões como, por exemplo, o que é que a obra apresenta. Segundo Jung, um artista consiste fundamentalmente num instrumento do seu trabalho. Ao considerar-se tal possibilidade, poderia concluir-se que, perante a obra, o espectador não deverá esperar de Carrington uma explicação ou interpretação, mas permitir que a obra atue em si tal como terá atuado na artista. Deste modo, é possível compreender aquilo para o que Gabriel W. Carrington alerta no seu texto, *A Celtic Window*, o que implica a entrada num lugar que é oferecido, e para o qual Bergson alerta também na sua especulação.

Igualmente, não se considera que seja possível encontrar respostas para a obra de Carrington através do seu processo criativo, sobretudo no que diz respeito à sua pintura. Tal aceção tem na sua base a afirmação de Jung, segundo o qual, pelo facto de o espectador permanecer embrenhado no processo criativo, não lhe permitirá entender a própria obra, pois, relembando Bergson, apenas andará à sua volta. Daqui advém a questão que se considera fulcral, em específico na obra de Carrington, e que tem por base a questão levantada por Jung, isto é, saber se o espectador deverá, ou não, compreender a obra de arte, uma vez que não há nada que seja mais ofensivo àquilo que se considera a experiência imediata, do que a congñição segundo uma diensão racionalista, como abordado similarmente por Bergson e Carl Jung.

Segundo o curador Seán Kissane, um dos motivos pelos quais a obra da artista Leonora Carrington se revela difícil de compreender será porque a mesma oscila entre o real e o imaginário na sua representação. Este argumento será abordado de forma similar, referenciando não apenas a sua pintura mas também a sua escrita, Seán Kissane argumenta que se for avaliada esta questão, do ponto de vista do Séc. XXI, poderá entender-se que a artista considera importante que seja concedida alguma independência à sua obra, para que esta não seja considerada ilustrativa, e permita ao espectador construir as suas próprias associações.⁴³ Carrington afirma que quando escreve é para os outros, mas quando pinta é para si mesma.

Independentemente do medium utilizado – até porque se admite a correlação entre ambos, uma vez que ambos são originados pelas mesmas experiências primordiais, ou seja, da expressão da sua intuição – a sensação que as obras transmitem é a de que não existem nem para a artista nem para o espectador, ou existem tanto para ela mesma como para quem observa; ou seja, uma espécie de dualidade, que apenas é apreendida intuitivamente.

Quando a artista explica, ao numerar os estados pelos quais passa quando cria a sua obra, denota-se igualmente a não interferência do intelecto, mas antes uma experiência mais sensorial e intuitiva, uma vez que a sua mente flui entre sensações, que consegue, posteriormente, ver, e, por fim, se transforma no resultado final, a obra de arte.

A sensação que assoma em Carrington poderá ser levada para a inspiração que a anima enquanto artista, como é apresentado por Bergson, ou até mesmo para uma experiência primordial, uma intuição que se traduz num intenso desejo de expressão, como define Jung.

⁴³ Sean, Kissane, "The Symbolism in Carrington's Work", in: LEONORA CARRINGTON – *Leonora Carrington*, Dublin/New York: The Irish Museum of Modern Art/D.A.P. Distributed Art Publishers, p.68.

2.3. CONTRA A INTERPRETAÇÃO - SUSAN SONTAG

*“Nenhum de nós poderá alguma vez recuperar essa inocência do tempo anterior a quaisquer teorias, quando a arte não tinha nenhuma necessidade de se justificar, quando não se perguntava o que uma obra de arte dizia porque todos o sabiam (ou julgavam saber).”*⁴⁴

Susan Sontag foi uma figura emblemática na cultura do século XX, de entre outros papéis, ficou conotada como escritora, filósofa e ativista política. A mais velha de duas irmãs, Sontag nasceu em Manhattan, Nova York, a 16 de Janeiro de 1933, e foi registada com o nome de Susan Lee Rosenblatt, apelido da sua família de origem Judaica. A sua mãe imigrou da Polónia, na altura ocupada pela Rússia, para os EUA ainda em criança, e o seu pai era natural de Galicja, uma área da polónia na altura sobre o domínio austríaco. Com apenas 33 anos, o pai de Susan, Jack Rosenblatt, falece com tuberculose, em Outubro de 1938, num hospital alemão americano na cidade chinesa de Tietsin, onde a família teria estabelecido residência. Posteriormente, devido ao temperamento da sua mãe, Susan e a sua irmã mais nova acabariam por ser criadas pela ama de origem irlandesa alemã e a cozinheira de origem africana, que se tornaram como suas mães.

A mãe de Susan Sontag voltaria a casar, sete anos depois com Nathan Sontag, sobrenome o qual Susan viria a adotar. A China foi, sem dúvida, para Susan o local das suas mais antigas fantasias geográficas, mais do que França, com cuja cultura Sontag viria mais tarde a identificar-se.⁴⁵

A vida de Sontag foi marcada pela itinerância e pela instabilidade proporcionadas pela sua mãe, a qual aproveitava qualquer oportunidade para entregar Sontag aos cuidados de outras pessoas, como aconteceu com a sua estada em Camp Arrowhead, um campo de verão para o qual a escritora recorda ter sido enviada, e do qual viria a fugir sem qualquer aviso.

A nível académico, Sontag graduou-se no final do ano de 1948, no liceu North Hollywood High, e por essa altura a jovem escritora teria posto de lado a ideia de se candidatar à

⁴⁴ “None of us will ever be able to recover that innocence of the time before any theories, when art had no need to justify itself, when we didn't ask what a work of art said because everyone knew it (or thought they knew it).” Susan Sontag, *Contra a Interpretação*, Lisboa, Quetzal, p.17.

⁴⁵ Benjamim Moser, *Her Life*, Susan Sontag, London, Penguin Books, p.27.

Universidade de Chicago, decidindo frequentar a Universidade da Califórnia, tendo-se matriculado em Berkeley, onde frequentou o primeiro ano de estudos.

Nos primeiros meses de faculdade, Sontag leu mais intensamente do que o habitual e lançou-se numa descoberta que a levou a conhecer a obra literária de Djuna Barnes, *Nightwood*. Tal como uns anos mais cedo, a descoberta da revista *Parisien Review* a introduziu na linguagem intelectual, na qual se tornaria mestre, a obra de 1936, de Djuna Barnes, viria a introduzir a escritora num tipo de linguagem que ia de encontro às suas aspirações eróticas.⁴⁶

Após o primeiro ano em Berkeley, Sontag deu por terminados os seus estudos na Universidade da Califórnia para perseguir o seu sonho na Universidade de Chicago. Mesmo entre os alunos mais dotados, a jovem escritora destacou-se, quer pela sua imagem de estrela de cinema quer pelo conhecimento que trazia consigo. Sontag ficou lembrada como a estudante que tinha o quarto cujas paredes eram ocupadas por estantes repletas de livros.

A 25 de Novembro de 1950, numa carta que a jovem estudante de dezassete anos escreve à sua irmã Judith, Sontag afirma que terá iniciado um novo projeto, no qual se encontra a trabalhar, como assistente de investigação de um professor que está a escrever um livro. Apenas dias depois desta primeira carta, Sontag escreve à mãe informando de que está numa relação com o professor Philip Rieff, de vinte e oito anos, o qual, nesse mesmo dia e apenas após uma semana de se terem conhecido, pede Susan Sontag em casamento.

Pouco tempo depois do regresso de uma viagem que Sontag e Rieff fizeram entre Londres e Paris, Sontag recebe a notícia de que está grávida do seu primeiro e único filho, que nasce a 28 de Setembro de 1952, fruto do seu casamento com Philip Rieff, que durou oito anos. David Rosenblatt Rieff, tal como a sua mãe, viria a adotar o sobrenome do seu segundo avô, e para sempre seria chamado de David Sontag Rieff.

Sontag graduou-se da Universidade da Califórnia com apenas dezoito anos, período durante o qual pela primeira vez viu um trabalho escrito da sua autoria ser publicado na edição de inverno de 1951 da *Chicago Review*. A escritora prosseguiu os seus estudos na Universidade de Harvard, inicialmente frequentando o curso de literatura que, posteriormente, trocou para se matricular no curso de filosofia, no qual se graduou em 1955.

⁴⁶ Benjamin Moser, *Op. cit.*, p.83.

Em 1957, Sontag parte para Inglaterra com uma bolsa para estudar em Oxford até 1958, ano em que se muda para Paris para estudar na Universidade da Sorbonne. Durante o período de tempo que decorreu de 1951 a 1958, Sontag trabalhou consistentemente no projeto do livro com Rieff, tendo o mesmo sido publicado em 1959, sob o título *Freud: The Mind of the Moralist*, com Phillip Rieff como único autor.

Sontag e Rieff acabariam por se separar uns anos antes da publicação, e durante toda a sua vida a escritora afirmou que seria ela a autora do livro. Mais de quatro décadas depois da primeira publicação, Sontag viria a receber uma encomenda no seu apartamento de Nova York com uma cópia do livro na qual se encontrava inscrito “Susan, Amor da minha vida, mãe do meu filho, co-autora deste livro: desculpa-me. Por favor. Philip.”⁴⁷

No início da década de 1960, Sontag começa a trabalhar no seu primeiro romance, intitulado *The Benefactor*, que foi publicado em 1963, inspirado pelos novos tipos de prosa que emergiam do universo da literatura francesa da época, e que consistiam numa tentativa de libertar o romance dos tradicionais dispositivos, a fim de conseguir capturar a natureza fragmentada da experiência moderna.⁴⁸

Susan Sontag ficaria mais conhecida pelos seus ensaios como *Notes on Camp*, que foi publicado em 1964 e *Against Interpretation*, o qual, inclusive, deu título ao livro publicado em 1966.

Benjamim Moser, autor da premiada biografia de Susan Sontag, refere-se ao ensaio e livro que inclui o ensaio *Against Interpretation* como uma obra que encanta através da sua erudição, e que é tão impressionante hoje como era em 1966, quando Susan Sontag o escreveu com apenas trinta e três anos. Pondera-se que, tal como Moser afirma na biografia da escritora, o livro *The Mind of the Moralist* terá possibilitado mapear o terreno que mais tarde Sontag vem a explorar no conjunto de ensaios, e no seu primeiro romance. No ensaio, *Contra a Interpretação*, a escritora aborda questões relacionadas com o exercício da interpretação, em específico da obra de arte de onde surgiu, como se manifesta, e quais as consequências da prática deste exercício, em particular no campo artístico.

Segundo explica Sontag, a interpretação, conforme existia, surgira no último período da Antiguidade Clássica. Nessa altura, tanto a autoridade como a credibilidade do mito

⁴⁷ Benjamin Moser, *Op. cit.*, p.122.

⁴⁸ Benjamin Moser, *Op. cit.*, p.187.

tenham sido derrotadas por uma visão mais “realista” do mundo, que veio a ser introduzida como consequência do conhecimento científico. Deste modo perseguindo a consciência pós-mítica, apresenta-se o ‘decoro dos símbolos religiosos’⁴⁹. Os escritos mais antigos deixam de ser aceites na sua forma ‘imaculada’, e apela-se ao uso da interpretação com o fim de criar uma ponte entre estes textos e as novas “exigências”.

No seu ensaio, Sontag alerta que ao contrário do antigo modo de interpretar, que apesar de ser insistente era respeitoso, uma vez que construía um outro sentido sobre o sentido literal, o novo modo de interpretar, como refere, ‘escava’⁵⁰, e com isto, destrói, pois, afirma a descoberta de um subtexto que diz ser o verdadeiro. Em relação à arte, Sontag afirma: “A primeira referência da arte deve ter sido a de que era encantatória, mágica: a arte era um instrumento ritualístico.”⁵¹. Posteriormente foram criadas teorias da arte, nas quais se abordaram questões relativas ao seu valor, e que criaram uma necessidade de justificar o valor da arte. Concorde-se com a afirmação de Sontag de que nunca será possível recuperar a inocência que existia na época que antecedeu qualquer teoria, quando a arte não era obrigada a justificar-se a si e ao seu valor. Mas será possível regressar à altura em que não se questionava o que uma obra de arte queria dizer, ou o que significava?⁵²

A palavra interpretação, que é utilizada para o propósito do estudo e que é trabalhada de igual forma no ensaio de Susan Sontag, não remete, tal como a escritora menciona, para o sentido lato de interpretação, pois, tal como Nietzsche afirmou, “Não existem factos, apenas interpretações”⁵³. Aqui, a palavra interpretação consiste num ato de análise que quando é dirigido ao campo artístico, remove e arranca elementos singulares do todo que é o conjunto da obra, e é usado como uma tradução individual de forma a compreender a obra. Um exercício que reduz a obra a um estado elementar, conforme Henri Bergson e Carl G. Jung o definem, como já referimos.

Susan Sontag admite que, na maioria das situações, a interpretação é uma recusa em ‘deixar a obra de arte em paz’. Pensa-se que tal sucede, pois a verdadeira obra de arte faz o espectador sentir-se nervoso e inquieto, embora reduzir a obra apenas ao que se

⁴⁹ Susan Sontag, *Op. cit.*, p.18-20.

⁵⁰ Susan Sontag, *Op. cit.*, p. 19-20.

⁵¹ Susan Sontag, *Op. cit.*, p.15.

⁵² Susan Sontag, *Op. cit.*, p.17.

considera ser o seu conteúdo para que, dessa forma, individualmente, esta possa ser interpretada é, nas palavras de Sontag, ‘domesticá-la’, pois “a interpretação converte uma obra de arte num objeto dócil e obediente.”⁵⁴

Tal como no romance *The Benefactor*, a escritora procurou reverter a ideia dos dispositivos tradicionais do enredo e das personagens, e também em *Against Interpretation* Sontag procura quebrar os conceitos de conteúdo e de forma na obra de arte. Apenas o facto de se abordar a obra de arte, tendo como propósito a interpretação, é que sustenta aquilo que a escritora apelida da ilusão de que existe um conteúdo na obra e, portanto, crê-se que, tal como Sontag afirma, a questão do conteúdo, independentemente daquilo que possa ter significado no passado, não representa hoje nada mais do que um mero obstáculo, ou um ‘filistinismo subtil’.⁵⁵

Se no livro em que Sontag trabalhou durante o tempo em que esteve casada com Philip Rieff transmitia os conceitos de Freud, neste ensaio não só a escritora vai contra a interpretação como se posiciona de igual modo contra determinadas teorias de Freud.

Sontag declara que das doutrinas da era moderna, que se consideraram como sendo as mais célebres e influentes, as de Freud, assim como de Marx, são na sua base sistemas hermenêuticos complexos, ou seja, são teorias interpretativas entendidas como agressivas, e até mesmo ímpias.

Para Freud, tudo é tido como uma oportunidade para empregar o exercício da interpretação, quer seja acontecimentos da vida individual, um sonho ou até mesmo uma obra de arte. Todos estes acontecimentos, que se crê serem inteligíveis, para o psicanalista não possuem sentido até serem interpretados, uma vez que interpretar é compreender, como mais tarde virá a defender H.G. Gadamer. Para o filósofo Hans-Geörg Gadamer, a interpretação enquanto exercício não constitui um ato complementar e posterior ao exercício da compreensão, uma vez que, para Gadamer, o ato de compreender é sempre entendido como um ato de interpretar. Deste modo, a interpretação de uma obra de arte apenas se considera possível se para o ser humano que a interpreta esta representar e nomear algo, se auxiliar na configuração do presente e providenciar um sentido para a existência.

Para o filósofo torna-se necessário superar a carácter romântico e historicista que por vezes existe aquando interpretação de um texto ou de uma obra de arte, e que tem como objetivo

⁵⁴ Susan Sontag, *Op. cit*, p.21.

⁵⁵ Susan Sontag, *Op. cit*, p.17.

ultimo uma mera reprodução da intenção ou da envolvente histórica na qual a obra foi criada.⁵⁶

Para Sontag, interpretar nada mais é do que empobrecer e enfraquecer o mundo para desse modo estabelecer um ‘mundo espectral de significados’.⁵⁷ Neste aspecto encontram-se semelhanças com as posições de Henri Bergson e de Carl Jung face à questão intelectual da interpretação, sobre a qual Sontag comenta, inclusive, que o exercício em questão é por si visto como uma “vingança” do intelecto contra a arte.

Quando o livro *Against Interpretation* foi publicado pela primeira vez, vivia-se uma atmosfera de revolução cultural, e a obra encaixou-se na perfeição no meio dos acontecimentos. O livro apresentava ensaios que já tinham sido publicados anteriormente, assim como criticados – quer elogiados quer condenados – e ensaios mais recentes acerca da vanguarda e da cultura popular. Dada a ampla e séria temática do livro, foi interessante compreender que muita da atenção que lhe foi prestada foi de encontro a uma suposta determinação de Sontag em destruir a cultura.

A partir daqui, considera-se pertinente regressar à concordância de Sontag com a afirmação de Nietzsche de que não existem factos, existem apenas interpretações, e enquadrá-la com a chamada de atenção de Jonathan P. Eburne, no prefácio do livro *Memoir* de Leonora Carrington, intitulado *The Invisible Panting*, escrito por Gabriel W. Carrington.

Eburne clarifica que a posição tanto de Gabriel Carrington como de Leonora Carrington face às obras da artista, e à sua interpretação, não é uma posição de todo anti-intelectual. Aquilo a que se tenta resistir configura exatamente o tipo de exercício de interpretação mencionado por Sontag no seu ensaio, exercício esse que, ao ser extrativo, procura substituir a experiência de penetrar na obra a fim de obter uma elucidação através da própria obra.⁵⁸

Similarmente a Sontag, Leonora Carrington considera que, para ser-se filosófico, é necessário ter-se um papel ativo na vida das ideias, e tal papel requer um compromisso vivo mais do que uma mera explanação. O conhecimento, assim como o significado, a

⁵⁶ José Carlos Pereira, *M. HEIDEGGER, H.-G. GADAMER, P. RICOEUR*. Temas de Estética, Lisboa, Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA), p.89.

⁵⁷ Susan Sontag, *Op. cit*, p.21.

⁵⁸ Gabriel W. Carrington, *Op. cit*, p.X.

filosofia ou a arte, são palavras que remetem para um estado do ser e, como tal, não podem reduzir-se a uma mera explicação colocada por palavras escritas ou faladas.

Tal como Carl Jung, Susan Sontag considera que o mérito de uma obra de arte não pode ser reduzido ao seu significado. Crê-se que tal ideologia poderá ser transposta, de igual modo, para a obra da artista Leonora Carrington. Quando Sontag afirma que o valor mais elevado da arte, e por consequência da crítica de arte, é a transparência, a escritora quer sublinhar a ideia da experiência da luminosidade da obra, ou seja, de experimentar a obra em si mesma, tal como ela é. Tal questão assemelha-se em grande parte ao conceito de Henri Bergson, a saber, o de experimentar a realidade como ela é em si mesma, a experiência do ser pelo ser.

Susan Sontag termina o ensaio com a seguinte frase: “Em vez de uma hermenêutica nós precisamos de uma erótica de arte”. O comentário de Benjamim Moser acerca desta última frase remete para a sua ideia de que, ainda que as palavras tenham sido redigidas por Sontag, a ideia latente é na verdade de Paul Thek, a quem foi dedicado o ensaio e quem a escritora considerava a pessoa mais importante da sua vida.

Para Sontag, a cultura da sua época estava saturada com Freud e Marx, e, através de Thek, pôde explorar livremente o que se faz com aquilo que se vê, dando dessa forma a tão necessária ênfase à experiência imediata – abordada em Henri Bergson – que não só era muito bem-vinda e estimulante, como, acima de tudo, estava em sintonia com outras apertações específicas da época.⁵⁹

O livro de Susan Sontag, que começa com o ensaio homónimo, termina com um ensaio intitulado *One Culture and the New Sensibility*, que nomeava muitas das mudanças que caracterizaram a época. Esse ensaio acaba por demonstrar que a ideia da escritora de “uma cultura” não é a de abolir distinções como a de “baixa cultura” e “alta cultura”, mas a de propor uma possível aliança entre a cultura literária e a científica, à qual geralmente esta última se opunha. De entre os textos, que enquadravam esta proposta, encontravam-se alguns da autoria de André Breton, entre outros.

Anthony Oliver Scott, um jornalista e crítico cultural americano, nascido em 1966, escreveu em 2019 um artigo para a *The New York Times Magazine* com o título *How Susan Sontag Thought Me to Think*. Neste artigo, Scott comenta o facto de, após o falecimento da escritora, o foco anteriormente colocado sobre a sua escrita ter passando

⁵⁹ Benjamin Moser, *Op. cit.*, p.266.

de forma gradual para a sua pessoa, em especial para a sua imagem. Quer pela análise da sua imagem em fotografias, pela forma como se apresentava em sua casa ou nas festas ou em qualquer outro sítio, o foco residia sobre essa mesma imagem, e menos sobre a sua obra escrita.⁶⁰

Em suma, Scott lamenta o facto de uma mulher que escreveu milhões de palavras, e leu um número incalculável de livros (o seu apartamento continha uma biblioteca com cerca de quinze mil livros), ter ficado reconhecida pelo que ela própria identificou como sendo o ‘mundo-imagem’ – uma realidade que é falsificada e ameaçadora da apreensão do mundo atual.

É praticamente impossível não reconhecer um paralelismo entre as palavras de Scott acerca de Susan Sontag e as palavras de Gabriel. W. Carrington acerca da possibilidade de um alargamento da experiência estética na obra de Leonora Carrington.

A obra de Leonora Carrington tem a capacidade de ativar algo no interior do espectador, pois considera-se, tal como Sontag, que a obra de arte é ‘encantatória’ e ‘mágica’. Edward James, um colecionador de arte que se tornou amigo e mecenas da artista, afirmou, num ensaio que escreveu por altura da exposição da artista a solo na exibição *Inter-American Relations*, em Nova York, que os seus quadros não eram simplesmente pintados; os quadros eram fabricados e, por vezes, acreditava-se até que se materializavam num caldeirão, assim que o relógio batia a meia-noite. Ainda assim, as pinturas de Leonora Carrington não eram simplesmente ilustrações de contos de fadas, uma vez que pertenciam ao subconsciente Universal.⁶¹

A escritora Susan Sontag ficou conhecida por ser uma pessoa bastante sociável, mas bastante reservada, e até mesmo fortemente racional acerca de assuntos que diziam respeito à sua vida pessoal, não só em entrevistas como dentro do seu círculo de amigos. Contrapondo a artista Leonora Carrington, um espírito igualmente livre, ainda que com algumas diferenças, também detestava ser o centro das atenções, representando exatamente o oposto daquilo que era o comum entre os artistas do século XX.

Tal situação é facilmente entendível através da visualização ou leitura de algumas das entrevistas que a artista concedeu ao longo da sua vida. Um exemplo é a já referida entrevista com o curador Hans Ulrich Obrist, agora diretor artístico da Serpentine Gallery

⁶⁰ Antony Oliver SCOTT, “How Susan Sontag Taught Me to Think.” *The New York Times Magazine*, Nova Iorque, 8 de outubro de 2019.

⁶¹ Susan L. Aberth, *Op. cit.*, p.79.

em Londres, a qual está “enfeitada” com aquilo que Joanna Moorhead apelida das joias de Leonora Carrington, ou seja, modos de evasão perante questões diretamente relacionadas com os seus interesses ou inspirações, em suma, com as suas obras.

Esta entrevista é um exemplo adequado, e até mesmo cómico, no qual se pode compreender como Carrington evita qualquer interpretação ou explanação racionalista das suas obras.

Carrington era, definitivamente, o pesadelo dos entrevistadores, pois mantinha sempre uma grande e coerente honestidade, e nunca tinha uma resposta preparada para dar ou até mesmo para inventar, uma narrativa artificial que pudesse defini-la a si mesma e à sua obra.

Ao testemunharmos a sua negação de uma “simples” explicação, é possível compreender algo acerca do processo criativo da artista. Neste caso, não será o significado das suas obras individuais, ou mesmo de certos motivos aí presentes, mas a forma e a força experimental com que sempre abordou a sua longa carreira como artista.⁶²

Para Leonora Carrington, a dificuldade presente na base das suas respostas constitui um aspeto fundamental do seu processo enquanto artista. O ato de reduzir a arte a uma série de códigos hermenêuticos, ou influências artísticas, não seria apenas um absurdo como seria um ato de violência e violação do mistério da arte. A artista, ao longo da sua vida, reiterou que não gostaria que se fizesse uma psicanálise das suas obras, chegou mesmo a ameaçar numa entrevista que faria greve, se tal acontecesse.⁶³

Carrington acreditava na liberdade da sua obra, assim como na liberdade do espectador de poder deixar-se levar e chegar às suas próprias “conclusões”, sem qualquer tipo de interferência por parte da artista. Para a artista, tudo era como um “puzzle” que podia, ou não, ser resolvido, e acerca do qual ele próprio poderá fornecer pistas, que podem ou não ser seguidas, a fim de se descobrir algo mais acerca da artista e da sua obra.

⁶² Ailsa Cox; James Hewinson; Michelle Man; Roger Shanon, (eds.) ,*Op. cit.*, p.1.

2.4 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA OBRA DE ARTE

*“Até que ponto é de facto importante apurar a intenção original do artista?
Como vimos, a interpretação é produzida pela interação entre o
espectador e a obra de arte, e não pela interação entre o espectador e o
realizador da obra.”⁶⁴*

Na introdução ao livro *The Perfect Spectator, The Experience of Art Work and Reception Aesthetic,s* Janneke Wesseling estabelece que a arte surge na interação entre a obra e o espectador, uma vez que a experiência de uma obra de arte é, na realidade, um intercâmbio que tem lugar entre o espectador e a obra de arte, num determinado momento.

Através do seu estudo acerca de como se experiencia uma obra de arte, Wesseling apela à emancipação do espectador, e, por analogia, da própria obra de arte. O filósofo francês Jacques Rancière, nascido na Argélia em 1940, descreve que a emancipação não é mais do que um desfocar das barreiras colocadas entre aquele que age e aquele que olha.

Não existe uma relação direta que se possa estabelecer entre a intenção do artista, quando cria a sua obra, e a interpretação do espectador, uma vez que não se concebe uma transferência, quer de conhecimento ou de experiência, do artista para o espectador da obra. Caso tal sucedesse, a obra de arte não seria mais do que um processo de comunicação ou uma ilustração da intenção do artista.⁶⁵

Crê-se, portanto, que a experiência da obra de arte é, de facto, bastante simples, uma vez que basta ao espectador abrir-se à obra e tomar o tempo necessário para a experienciar. Da tradição fenomenológica da filosofia deriva um conceito que expõe a ideia de uma

⁶⁴ “To what extent is it in fact important to ascertain the artist’s original intention? As we have seen, interpretation is produced by the interaction between spectator and artwork, not by the interaction between spectator and maker of the work.” Janneke Esseling, *The Perfect Spectator*, Amsterdam, Valiz, p.84

⁶⁵ Janneke Wesseling, *Op. cit.*, p.11.

conexão entre os seres humanos e o mundo à sua volta, e que consiste numa intencionalidade, conceito pertinente para o entendimento do funcionamento da arte, assim como da sua recepção por parte do espectador.

A teoria da recepção, conforme explicada por Wesseling, sublinha que não existe um mero diálogo entre o espectador e a obra de arte, ou entre o leitor e o texto, pelo que o espectador, ou o leitor, abandona o papel passivo para adotar um papel ativo enquanto interlocutor. Deste modo, a obra de arte, anteriormente considerada um objeto, é agora uma contraparte igualmente ativa.

Da situação exposta, é possível concluir que o significado não é, deste modo, gerado exclusivamente pela obra de arte ou através da interpretação que dessa forma possa ser cogitada pelo espectador, mas da interação que ocorre entre ambos. A interpretação surge assim, de uma vivência na qual a obra, ao ser experienciada, se envolve com o espectador. Desde o momento em que a história de arte se afirmou enquanto disciplina, os historiadores de arte desenvolveram o exercício da interpretação histórica, esquecendo a primazia da linguagem plástica, uma vez que se acreditava que, independentemente da sua possível complexidade, apenas uma correta interpretação histórica poderia existir, tornando todas as outras interpretações potencialmente incorretas.

Estas questões foram similarmente abordadas por Susan Sontag no seu ensaio e livro de 1966, em que a escritora afirmou que a interpretação de uma obra de arte, no seu método extrativo, incorretamente conclui que a sua forma e o seu conteúdo possam ser duas entidades individuais e separadas, criticando o facto da forma se tornar subordinada ao conteúdo na sua tradução para texto.⁶⁶

Por outras palavras, a prática de abordagem de obras de arte com o intuito de interpretá-las é o que sustenta a hipótese de existir algo que se possa denominar de “conteúdo” da obra, o que faz do conteúdo essencial e da forma um elemento meramente accidental.

Mais de cinco décadas depois de Sontag levantar questões relativamente à interpretação de obras de arte, as mesmas continuam a ser, na maioria das vezes, compreendidas tendo por base a ideia de que existe um determinado assunto que representam, como, por exemplo: “uma anunciação de Fra Angélico é relativa ao momento místico da imaculada concepção; uma paisagem marítima de Colbert trata a experiência da natureza; um monocromático azul de Yves Klein é uma representação do céu noturno.”⁶⁷.

⁶⁶ Janneke Wesseling, *Op. cit.*, p.19.

⁶⁷ Janneke Wesseling, *Op. cit.*, p.21.

Concebe-se uma obra de arte como uma representação de um determinado assunto que, ao ser reconhecido, consegue converter-se em linguagem, que na sua maioria tem uma qualidade narrativa. Caso tal não se verifique, a obra pode igualmente ser concebida como uma representação de uma emoção particular, a qual deve igualmente ser identificada, mas, em ambas as hipóteses, permanece a ideia de uma relação entre a arte e a mimese. No seu artigo *Fenomenologia e os limites da Hermenêutica*, o historiador americano Stephen Melville argumentou que existem questões mais produtivas do que a questão do significado de uma obra de arte. Como é que a obra se apresenta? Como é que uma obra de arte aparece? Ou até mesmo o que acontece entre a obra de arte e o seu espectador?⁶⁸ Esta nova proposta de posicionamento de questões remete para a colocação correta dos problemas explorada e exposta por Henri Bergson.

Pondo em consideração a afirmação de Gadamer, de que o processo de interpretação é um processo infinito visto que a obra de arte apresenta um excesso de significado, o que leva a que não exista uma correta interpretação, a contemplação da obra de arte poderia, portanto, residir primariamente sob a seguinte questão: como opera a obra de arte, ao invés de perguntarmos pelo seu significado.

Gadamer afirma, ainda, que a obra de arte não deve ser reduzida ao que o artista pensou no momento da sua criação, assim como aquilo que a obra expressa não deve ser limitado ao contexto histórico no qual foi concebida: “A obra de arte é a expressão de uma verdade que não pode ser reduzida ao pensamento que o seu criador nela colocou. Quer lhe chamemos de criação inconsciente do génio, ou consideremos a inexorabilidade conceitual de toda expressão artística do ponto de vista de quem vê, a consciência estética pode apelar ao fato de que a obra de arte se comunica a si mesma.”⁶⁹ numa implicação direta com o espectador.

Para Gadamer, a obra de arte acontece enquanto linguagem complexa, não é um objeto justaposto, mas existe por si mesma, ou seja, a verdadeira força da existência da obra está na sua capacidade de se converter numa experiência que muda a pessoa que a

⁶⁸ Janneke Wesseling, *Op. cit.*, p.121.

⁶⁹ “*The work of art this the expression of a truth that cannot be reduced to what its creator actually thought in it. Whether we call it the unconscious creation of the genius or consider the conceptual inexhaustibility of every artistic expression from the point of view of the beholder, the aesthetic consciousness can appeal to the fact that the work of art communicates itself.*” Janneke Wesseling, *Op. cit.*, p.31.

experiencia.⁷⁰ Esta teoria surge em oposição à ideia formulada a partir da qual se entende a obra de arte como um objeto de observação por parte de um ser tido como autoconstituído e que o compreende por meio de uma “consciência estética.”⁷¹

No final do século XVIII, a atenção anteriormente prestada à obra tida como intermediário entre o artista e o espectador transitou para o artista enquanto pessoa e, sobretudo, enquanto “substância artística” única. Esta transição resultou posteriormente, no século XIX, no culto do gênio, o que tendencialmente se concentrou no ato da criação da obra e no seu criador, e não tanto no seu efeito no espectador.

Hoje, é possível entender que o importante é que se consiga compreender a relação particular que a obra estabelece com o espectador, pois a obra espera uma atenção particular, uma vontade por parte do espectador de iniciar uma negociação experiencial, ou seja, a percepção da obra de arte apenas existe quando o espectador acede a embarcar numa profunda interação com a obra.⁷²

Enquanto espectador, o ser humano apenas consegue entender uma imagem quando a consegue interpretar, o que se opera através dos mecanismos da linguagem. Deste modo, tende-se a encarar o ser humano como um ser condenado à necessidade de consecutivamente compreender uma obra de arte, e encará-la ainda a partir de um exercício intelectual, exatamente o que vem a ser criticado pela artista Leonora Carrington.

De entre o leque de obras como pintura, escultura, e tapeçaria, a artista incluiu também, desde muito cedo, a escrita, na qual foi bastante prolífica. Carrington chegou a comentar com o curador Hans Obrist, que, para si, a relação entre a imagem e a linguagem verbal sempre foi algo que a inquietou, e uma questão que considerava de difícil resposta.

Sabe-se também que, para Carrington, o ato de pintar era muito pessoal, para si mesma, contrapondo a escrita, como algo que fazia para “os outros”, como já referimos, ainda que ambas viessem do mesmo lugar.⁷³ Relativamente à relação entre a pintura e a escrita da artista, Susan L. Abert afirma que existe uma ‘correspondência vital’ entre ambas, e que o material escrito poderá até providenciar uma melhor compreensão da linguagem

⁷⁰ Janneke Wesseling, *Op. cit.*, p.33.

⁷¹ José Carlos Pereira, *Op. cit.*, p.90.

⁷² Janneke Wesseling, *Op. cit.*, p.127.

⁷³ Whitney Chadwick; Isabelle de Courtivron, eds., *Significant Others – Creativity & Intimate Partnership*, London, Thames & Hudson, p.98.

visual.⁷⁴ De igual forma, Sean Kissan pondera acerca da existência de pistas literárias que possam auxiliar a compreensão das suas obras visuais.⁷⁵

Independentemente da relação que possa ser encontrada entre a escrita e a pintura de Carrington, considera-se que estas podem ser abordadas de duas formas distintas, quer individualmente quer em conjunto como um todo, sendo que, em ambos os momentos, acredita-se que deve existir um papel ativo e de abertura, mais do que um questionamento racionalista das suas obras visuais e escritas.

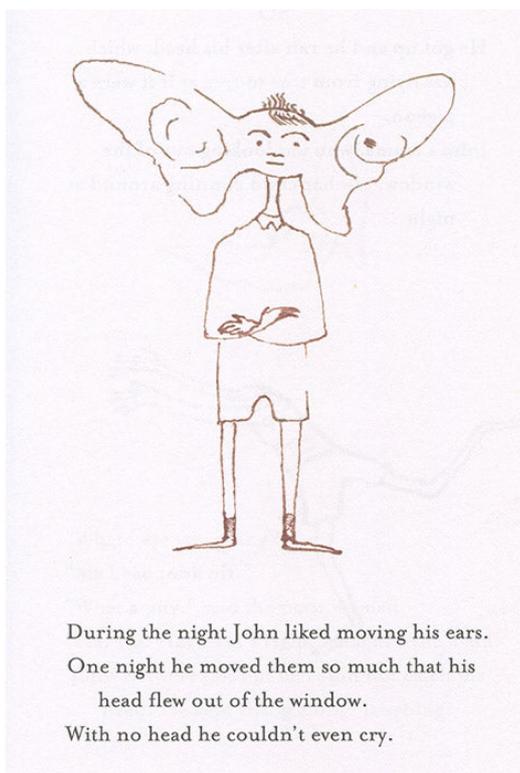


Figura 13- Excerto do livro *The Milk Of Dreams* de Leonora Carrington

⁷⁴ Susan L. Aberth, *Op. cit*, p. 97.

⁷⁵ Sean Kissane, *Op. cit*, p.45.



Figura 14 - Leonora Carrington - *The labyrinth*, 1991. Óleo sobre tela, 77 x 91 cm, Coleção Privada.



Figura 15 - Leonora Carrington - *Ferret Race*, 1950-1. Óleo sobre tela, 101.5 x 56 cm, coleção privada.

No decorrer da conversa com a artista presente no documentário da BBC, Chadwick reconhece que deve ser bastante difícil para Carrington criar as obras, e depois deparar-se com a chegada de uma historiadora que lhe pede para falar sobre as mesmas e explicá-las; Carrington reafirma que esse é exatamente o papel dos historiadores de arte – ditar leis, embora a artista não as siga, pois considera que não faria o que faz caso respeitasse essas leis.⁷⁶

Esta maneira de Carrington abordar a arte, em específico a sua obra, assim como a sua maneira de responder às questões, vai de encontro à afirmação, feita por Leonor Fini, de que Carrington era uma verdadeira revolucionária.

Aquilo que Carrington procurava era que o espectador se deixasse levar pela sua obra, embarcasse na viagem, e deixasse que a obra atuasse em si mesmo. Pondera-se acerca da possibilidade de a artista querer tornar a sua obra “livre”, e que o espectador fosse igualmente libertado de uma tradução, ou excessiva explicação, que pudesse encontrar na obra a possibilidade para um outro tipo de experiência senciente.

Considera-se que a resposta à questão acerca do que consiste a obra de Leonora Carrington não está na artista, já que não se pode estabelecer uma relação direta entre a intenção da artista, aquando da criação da sua obra, e a interpretação efetuada pelo espectador, como já referimos também.

A obra de Carrington vive por si mesma, e mantém-se viva na interação que proporciona. É nesse encontro com a sua obra, quer seja plástica ou escrita, e que não consiste num objeto justaposto, que surge a experiência que transforma o espectador, e o ajuda a entrar no seu universo imenso.

Essa experiência e a sua consciência imediata, ou conhecimento por coincidência, é que impele à intuição, e gera o objeto estético que surge entre o espectador e a obra. O objeto estético consiste na obra que se forma perante a percepção do espectador, ou seja, na interação que tem lugar entre um espectador e a obra de arte, ou entre um leitor e o texto. Perante a obra de arte, o espectador é ativado pela comunicação interior; o observador ativo converte-se num espectador. O modo como as suas pessoas/figuras, elementos ou “coisas”, se interrelacionam nas suas pinturas origina inicialmente um sentimento de confusão e até, por vezes, de exclusão. O espectador não pertence ao mundo ou à

⁷⁶ BBC, Kim Evans. 1992. Leonora Carrington and the House of Fear. Consultado em 17 de Novembro 2022. Disponível na WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=q4aooKLEHQg..>

realidade à qual assiste, ainda assim, esta realidade não está vedada, mas aberta e nela é possível penetrar. Nesta realidade, diversas ações têm lugar em simultâneo, mas não é possível determinar a existência de espaço ou tempo uma vez que o espectador é transportado através do próprio inconsciente e, embora exista uma “estranha familiaridade”, esta não é facilmente identificável ao ponto de ser compreendida exclusivamente de um ponto de vista racional.



Figura 16- Leonora Carrington, Oink (They Shall Behold Thine Eyes), 1959. Óleo sobre tela, 40x90.9cm, Peggy Guggenheim Collection, Veneza.

O espaço e o tempo das obras de Carrington aparentam ser indeterminados, ainda que permanentemente contemporâneos. O espectador move-se constantemente entre o que se passa na superfície, no centro, e o que se passa ao longe, numa outra sala ou num outro lugar, tanto interior como exterior, numa espécie de viagem perceptiva. Não só o espectador percebe a obra como a obra se percebe a ela mesma no espectador, num conhecimento intuitivo, embora confuso, o qual não tem interferência imperativa por parte do raciocínio. As obras de Carrington obrigam o espectador a habitar dois lugares em simultâneo, o ser e a obra com toda a sua riqueza visual, que leva o espectador cada vez mais e mais para o seu universo de ‘pântano’ visual, conforme refere Gabriel. W. Carrington, envolvendo-nos na sua imaginação criativa.

Assim, o que se gostaria de colocar em consideração é uma abordagem à obra da artista enquanto experiência sensorial e intuitiva, enquanto contemplação introspectiva. Esta proposta não é de modo algum mística ou irracional, pois quer o espectador esteja consciente disto, ou não, como nos indica Janneke Wesseling, existe sempre um intercâmbio entre este e a obra.⁷⁷ O espectador e a obra estão presentes ‘no aqui e no agora’. A obra de arte e o espectador pertencem um ao outro, formam uma totalidade, e esta relação inicia-se no momento em que o espectador decide embarcar na “viagem”, ou fazer a “descida” e adentrar o lugar que lhe é oferecido.

3. A DIMENSÃO PSICOESPACIAL

*“As pinturas recentes de Carrington dependem de uma metalinguagem vibrante para superar as limitações do espaço e do tempo lineares e comunicar a interdependência de todos os aspetos do mundo fenoménico. Ela frequentemente se refere a essas pinturas como “liminares” (...).”*⁷⁸

Segundo Henri Bergson, a grande maioria dos filósofos que abordaram a questão do espaço tratavam, em simultâneo, o espaço e o tempo, pois identificavam nestas noções uma mesma origem psicológica, e um mesmo valor metafísico.⁷⁹

Deste modo, o filósofo questiona a forma como se pode compreender a origem da ideia de espaço, uma vez que esta não se dá na percepção. A *estética transcendental* de Kant, segundo menciona Henri Bergson, está dedicada, na sua maioria, à demonstração da tese de que o espaço é uma forma à priori da nossa faculdade de percepção, ou seja, o ser humano tem presente a intuição de um espaço indefinido no qual justapõe os dados dos sentidos, e esta intuição é anterior a toda a experiência sensível, sendo que sem a primeira esta não seria possível.

⁷⁷ Janneke Wesseling, *Op. cit.*, p.126.

⁷⁸ “Carrington’s recent paintings depend on a vibrant metalanguage to overcome the limitations of linear space and time and communicate the interdependence of all aspects of the phenomenal world. She often refers to these paintings as ‘liminal’ (...).” Whitney Chadwick, *Leonora Carrington: Recent Works*, New York, Brewster Gallery, p.2.

⁷⁹ Henri Bergson, *Lecciones de estética y metafísica*. Madrid, Biblioteca de ensayo siruela, p.73.

Quando o filósofo Henri Bergson discorre acerca do espaço, menciona que dois problemas devem ser tidos em conta: o primeiro, psicológico, e o segundo, metafísico. Assim, tendo em conta o primeiro problema, conclui-se que o espaço deve ser considerado como uma ideia à priori. A intuição do espaço tem início na vida abstrata e geométrica da inteligência, e é com o espaço que aparece a magnitude, o número, a forma e na realidade tudo o que se conhece, e serve de fundamento à ciência.

Perante o problema metafísico do espaço, Bergson coloca a seguinte questão: uma vez que se reconhece que o espaço é conhecido à priori, falta, pois, saber o que é o espaço em si mesmo? Sendo o espaço de facto uma intuição à priori não será, então, uma forma da capacidade de percepção? Bergson conclui, portanto, que o espaço é por um lado totalmente real e por outro apenas relativo à nossa mente.⁸⁰

Em 1958, o filósofo Gaston Bachelard escreveu o livro *A Poética do Espaço*, tratado de ontologia da imagem poética, segundo descreve Felicity Gee.⁸¹ Neste Livro, Bachelard aborda a fenomenologia do espaço e a maneira como os espaços que concebemos, na nossa imaginação, estão intimamente ligados ao nosso conhecimento íntimo, e à nossa memória da habitação.⁸²

Bachelard defende que a imagem, pela sua simplicidade, não requer um saber, pois esta é uma dádiva da consciência ingénua. Por essa mesma razão, adverte o filósofo que para compreender o impacto da imagem poética, a qual pretende estudar, deve o leitor/espectador despojar-se de todo o conhecimento que adquiriu no passado para que dessa forma consiga apreender através do seu corpo, da sua alma, e do seu espírito, as imagens que a sua mente tem a habilidade de dar forma inconscientemente.⁸³

Para Bachelard, conforme aborda no primeiro capítulo do seu livro, a casa representa para o ser o seu próprio canto no mundo, e o seu primeiro universo. A casa é, em si, um verdadeiro cosmos.⁸⁴ Conforme explica Barbara Silva na sua recensão – *A poética do espaço, de Gaston Bachelard* – o que o filósofo pretende intuir com esta afirmação é que

⁸⁰ BERGSON, *op. cit.*, p.92.

⁸¹ Felicity Gee, “*If These Walls Could Talk: Leonora Carrington’s Psychospacial Rooms*”, in: COX, Ailsa; HEWINSON, James; MAN, Michelle; SHANON, Roger (eds.) – *Leonora Carrington – Living Legacies*. Delaware: Vernon Press, p.175.

⁸² Ailsa Cox; James Hewinson; Michelle Man; Roger Shanon, (eds.), *Op. cit.*, p.176.

⁸³ Bárbara Silva, *A poética do espaço, de Gaston Bachelard*, Lisboa, CEACTION/UAL, p.2.

⁸⁴ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, New York, Penguin Books, p.200.

a casa constitui um corpo de sonhos, ou seja, um lugar que acolhe o Ser, que permite o devaneio, e que ao constituir-se veículo de diferentes vivências do espaço íntimo é um veículo que permite o conhecimento do Ser; este conhecimento pode ser encarado como o conhecimento do Ser pelo Ser – incorporando-se um pensamento Bergsoniano no trabalho de Bachelard

Em *A Poética do Espaço*, Bachelard alerta ainda para a questão de que a comunhão entre o Ser e a Casa está longe de vincular qualquer tipo de referência às formas geométricas simples, pois o filósofo não entende a casa habitada, ou vivida, como uma caixa inerte e compreende que o espaço, ao ser habitado, passa a transcender o valor do espaço geométrico.⁸⁵

No terceiro capítulo do livro, é possível encontrar evocações do mundo do surrealismo, as quais são feitas pelo filósofo através de menção à obra de André Breton. Esta referência ao surrealismo, ao poder dos sonhos e ao deleite da imaginação, esclarece o leitor de que a intimidade existente entre a Casa e o Ser não está na sua ligação com as diversas assoalhadas, mas nos espaços da casa que remetem para lembranças reais ou imaginadas e promovem, mais uma vez, o reencontro do ser humano consigo mesmo.

Gaston Bachelard coloca ainda algumas questões acerca da compreensão da dialética do grande e do pequeno, colocando a seguinte questão: De que maneira, a partir do exterior, se forma a impressão de imensidão? Essa imensidão está situada no Ser ou no espaço?⁸⁶

No início do século XX, o antropólogo Arnold Van Gennep abordou a forma como, em geral, todas as culturas do mundo têm por hábito marcar transições importantes na vida do ser humano através de rituais que, ainda que aparentemente sejam diferentes, dependendo da cultura onde estes se inserem, na realidade são similares na sua estrutura. Este estudo dos rituais de passagem, que o antropólogo menciona, são geralmente precedidos por uma fase inicial de separação da respetiva sociedade, comunidade ou família e, posteriormente, reunidos numa fase que denomina de agregação. Ainda assim, a fase sobre a qual o antropólogo se focou foi a fase de transição, a qual se situa entre a fase de separação e a posterior agregação, a qual denominou de fase liminal. Deste modo, a fase liminal consiste numa espécie de limite ou limiar, entre o passado e o presente, ou mais precisamente entre o antigo e o novo ser, que geralmente se revela renovado e melhorado na fase de agregação.

⁸⁵ Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p.225.

O termo cunhado por Van Gennep como *liminal* foi igualmente abordado em outras teorias antropológicas, nomeadamente pelo antropólogo escocês Victor Turner, que deu continuidade ao seu trabalho, focando-se exclusivamente na fase liminal e, posteriormente, apresentando uma nova explicação que potenciava o entendimento desta fase bastante delicada, que geralmente tem lugar no que apelidou de “betwixt-and-between”⁸⁷. Este espaço liminal, como afirma Turner, é comparado a um local de reclusão.

Similarmente e, em termos simbólicos, tendo em mente a ideia da união de opostos em termos liminares, Victor Turner comenta que a simultaneidade de processos opostos assim como de noções opostas, numa única representação, caracteriza a peculiar unidade do liminal: a de não ser nem isto nem aquilo, mas ambas as coisas em simultâneo.

Esta posição, de “betwixt-and-between” é uma posição *entre*; um lugar intermediário indeciso. Este lugar foi estudado por Elizabeth Grosz, que explica que refletir acerca de uma posição, ou de um lugar, o qual relacionado com outros lugares não apresenta um lugar próprio, é refletir sobre o *entre*, um espaço estranho; este espaço não está muito distante do espaço córico que Platão colocou no diálogo Timeu como o espaço condicionante de toda a existência material.⁸⁸

O conceito de *entre* não é um conceito particularmente recente, não obstante, apenas a partir do século passado é que este conceito encontrou um novo estatuto positivo e, acima de tudo, um estatuto espacial, em oposição a um simples resíduo ou a uma consequência inevitável de outras interações.

Uma vez mais, Henri Bergson ganha destaque por ser um dos maiores e principais pensadores a debruçar-se sobre o estudo do *entre*. Para o filósofo, o conceito de *entre* era entendido como o único espaço possível de movimento, de desenvolvimento, e onde existe a capacidade de algo vir a ser ou a tornar-se, ou seja, define o espaço de uma virtualidade, de uma potencialidade que, consistentemente, põe em causa as operações que o constituem.

De forma semelhante, o modelo conceptual *entre*, simbolizando uma indeterminação ou uma indecibilidade, foi abordado por outros filósofos contemporâneos como Gilles

⁸⁷ Ailsa Cox; James Hewinson; Michelle Man; Roger Shanon, (eds.), *Op. cit.*, p.26.

⁸⁸ Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*. Massachusetts Institute of technology, p.91.

Deleuze, Jacques Derrida, Michel Serres e Luce Irigaray. Tal como afirma Grosz, ainda que nestes autores o termo fosse apresentado sob uma nomenclatura distinta, como diferença, repetição, ou até mesmo intervalo, a sua origem seria sempre a ideia de *entre*. Acima de tudo, é importante para este estudo compreender que o espaço entre as coisas é um espaço no qual tais coisas se encontram desfeitas, ou por fazer, é um espaço de subversão e de desgaste, é a beira do limite de qualquer identidade e, por conseguinte, é o espaço de delimitação onde se desfazem as identidades que antes o constituíam. Poderia argumentar-se que o *entre* é em si o *locus* do futuro, do movimento e da velocidade; é a própria essência do espaço e do tempo que, enquanto conceito, tem sido celebrado como uma metáfora fértil para muitos discursos feministas e pós-modernos. Felicity Gee cria, através da obra escrita de Gaston Bachelard, um paralelismo com as obras de Leonora Carrington, nomeadamente com as suas pinturas, e caracteriza a artista pela forma como esta aloja, em assoalhadas ou salas, tanto objetos como corpos, espíritos ou ideias, e como, por vezes, a esses mesmos elementos atribui agência ou forma de salas. Com base nessa ideia, Felicity Gee explora a teoria da fenomenologia espacial abordada por Bachelard em diálogo com a potencialidade do espaço presente nas obras da artista Leonora Carrington, como demonstra no seu estudo – *If These Walls Could Talk: Leonora Carrington's Psycho-Espacial Rooms*.⁸⁹



Figura 17 - *The House Oposite*, 1945. Tempera sobre painel de madeira, 33 X 82 cm. Coleção Privada

O conceito de Psicoespacialidade surge no texto de Gee, mas é identificado igualmente pela artista num documentário que teve lugar na sua casa no México, em 1992, onde

⁸⁹ Ailsa Cox; James Hewinson; Michelle Man; Roger Shanon, (eds.), *Op. cit.*, p. 175.

Carrington menciona que na Escócia o termo utilizado para fazer referência ao ninho de lebres é a palavra “forma”⁹⁰, e que a remetia para a ideia de que o nosso espaço tem uma forma, semelhante a um recipiente.

Esse pensamento leva a artista a construir uma imagem; a de que a vida e o lugar que habitamos é como um prato que contém uma gelatina inteira, e que nós somos essa gelatina, que se derrete e desintegra. A artista prossegue com um paralelismo entre a imagem descrita e a pintura, dizendo que a pintura é também muito semelhantante, com elementos que fluem de uma coisa para a outra, pois, resumindo, tem tudo que ver com formas, e crê que parece existir uma certa forma psíquica da casa.

Relativamente à existência de paralelismos explorados entre a obra da artista e a ideia de espaço ou espacialidade, tanto a historiadora Whitney Chadwick como a própria artista, durante o período dos anos oitenta do século XX, fizeram uso do termo *liminal*, reapropriado das teorias de Victor Turner acerca da importância ritual que a performance e a recreação têm em comunidades e tribos do continente africano, para descrever a sensação que as composições de Carrington induziam no observador: a de um tempo suspenso ou jogo mágico.



Figura 18 - Bird Pong, 1947. Tempera de ovo sobre painel de madeira, 45 X 72,5 cm.

Perante as mais recentes obras de Leonora Carrington, a historiadora menciona que estas estão assentes numa “metalinguagem”, usada para superar os limites do tempo e do espaço lineares e, dessa forma, conseguir transmitir a interdependência que existe entre todos os aspetos do mundo fenomenal. Uma vez que o tempo liminal não pode ser controlado pelo relógio, este torna-se num tempo de encantamento, onde o observador é remetido para a sensação de que qualquer coisa pode acontecer.⁹¹



Figura 19 - Took My Way Down, Like a Messenger, to the Deep, 1977. Óleo sobre tela, 181 X 120 cm. Coleção Privada.

Ao observar as diferentes obras de Leonora Carrington, tanto na pintura como na escrita, torna-se evidente a afirmação de Janet Lyon de que estas apresentam uma qualidade

⁹¹ Susan L. Aberth, *Op. cit.*, p.33.

transitória entre as propriedades dos estados de vida, de morte, de tempo e de personificação. É possível verificar como um animal humano se desvanece ou aparenta levantar voo; como um enxame de abelhas se transforma numa deusa, ou vegetais colidem, e como o tempo profundo se insere no presente. Conforme afirma Lyon, a liminalidade que se observa na obra de Carrington consiste numa condição, a priori, que simplesmente se dá, e é apresentada ao observador, ou ao leitor, sem qualquer tipo de argumentação ou enquadramento excepcional.

Ainda assim, crê-se que a liminalidade em Leonora Carrington vai mais além. No prefácio do livro *Leonora Carrington – Living Legacies*, Gabriel W. Carrington apresenta o novo termo – *dépaysement* – o qual está diretamente associado a uma emoção originária de uma mudança de hábitos, ou de ambientes. O filho da artista menciona que esta terá passado, ao longo da sua vida, por diversos *dépaysements*, e se terá sentido, por diversas vezes, uma estranha mas nunca uma turista, pois o turismo tem implícito um conceito de coleção externa de lembranças, enquanto a artista rejeitava essa pesquisa externa em favor de um “desenterrar” do seu subtil reflexo, o Ser, que se encontra a partir de dimensão visionária.

Toda a sua vida Carrington viveu na liminalidade, constantemente entre lugares, comunidades e situações; o liminal faz parte da vida da artista, pois a artista não se define facilmente por conceitos preconcebidos, a fim de poder ser tudo, e nada em simultâneo. Se invocarmos uma vez mais a sua biografia, constatamos que a artista nasceu em Inglaterra na primeira metade do século XX e fez parte do movimento surrealista na década de 1930 em França, onde também escapou ao regime Nazi, para acabar num asilo de onde escapa para Portugal e, posteriormente, para o México no início da década de 1940. A carreira artística de Carrington desenvolveu-se durante mais de três quartos de século, e desdobra-se entre a escrita, a pintura, a escultura e a tapeçaria, entre outros *media* artísticos.

Conforme relata Edward James, de todos os artistas com quem se relacionou, sem dúvida Leonora Carrington foi a que mais fronteiras cruzou. Compreende-se que o poeta e mecenas da artista não se referia apenas a fronteiras geográficas, embora estas tenham importância para o argumento, mas aos territórios alternativos de experiência da artista, desde a sua pesquisa acerca dos mitos pré-colombianos até ao seu encontro com a loucura, das experiências com novos *media* até ao conhecimento oculto.

Um dos exemplos que melhor traduz o conceito de liminal é a sua obra escrita, *Down Below*, na qual conforme refere Alessia Zinnari, a artista habilmente conseguiu transformar o espaço do asilo num microcosmos simbólico, repleto de câmaras secretas e enigmas, que resolve com a intenção de recuperar a sua saúde mental e sair do asilo que é retratado enquanto heterotopia.

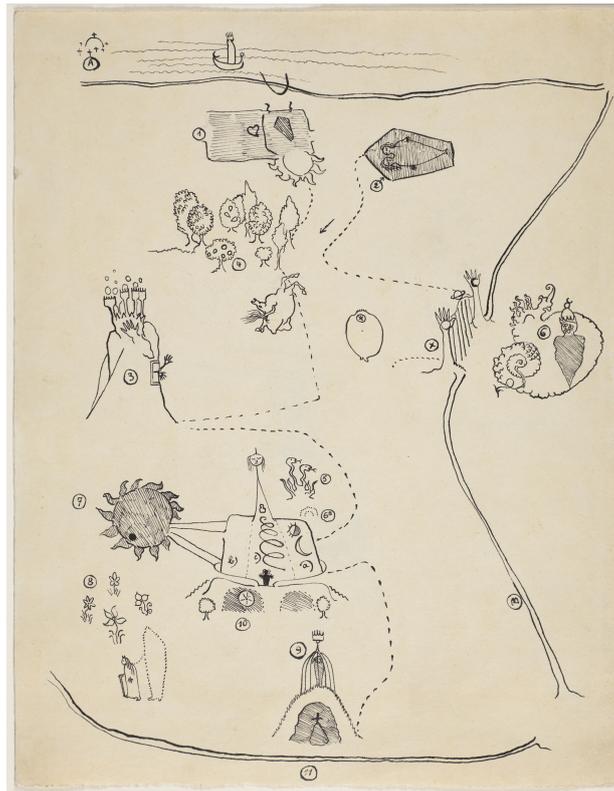


Figura 20 - Map of Down Below, 1943. Retirado do Periódico Surrealista VVV, nº4 Fevereiro de 1944. Desenho em papel.

A obra de Leonora Carrington constantemente confunde as limitações, quer reais ou ideológicas, impostas por qualquer tipo de preconceito. Na sua obra escrita, *The Hearing Trumpet*, é possível verificar este facto ao ler uma frase, mencionada por Felicity Gee, que diz que as casas na realidade são corpos – os limites ou barreiras impostas, de qualquer tipo: geográficas, sexuais, criativas, espirituais ou corpóreas, são desvanecidas através da sua arte.⁹²

⁹² Ailsa Cox; James Hewinson; Michelle Man; Roger Shanon, (eds.), *Op. cit.*, p.184.

4. A IMAGEM E A LINGUAGEM

“(…)há um fluxo e refluxo constante entre suas imagens escritas e pictóricas. Tal como as suas telas, a escrita de Carrington evoca um reino em que os factos mais improváveis emergem com uma postura seca e fleumática. (...)”⁹³

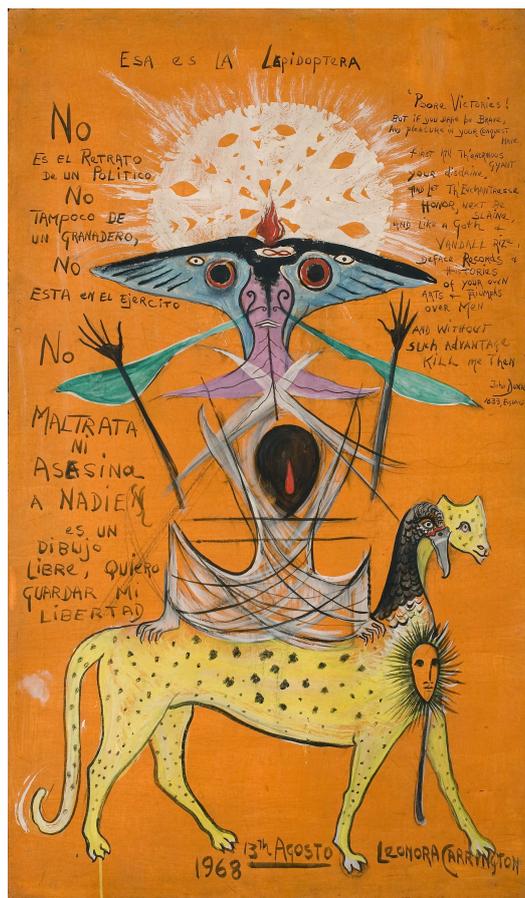


Figura 21 – *Lepidoptera*, 1968. Tempera e carvão sobre masonite, 121.9x69.9 cm
Coleção Privada. (Na pintura encontra-se escrito sobre a tela um poema do poeta metafísico John Donne.)

Uma das primeiras relações entre a imagem e a linguagem advém do conceito clássico – *ut pictura poesis* – da autoria do poeta romano Horácio, usado na obra *Arte Poética*, que

⁹³ Jonathan P. Eburne; Catriona McAra, eds., *Op. cit.*, p.51.

pode ser entendido como “assim como a pintura, é a poesia”, e foi tido como um princípio de similaridade entre ambas artes.

Ainda antes de Horácio, Plutarco tinha já atribuído ao poeta Simónides de Céos a frase “a pintura é poesia calada e a poesia pintura que fala”, tendo esclarecido, que esta comparação advinha do conceito de a pintura e a poesia serem tidas como imitações da natureza. Durante a Antiguidade Clássica, esta conceção de mimese é fulcral na reestruturação da analogia entre as artes.

Na Idade Média, esta questão viria a ser abordada e divulgada por modelos romanos, como o já mencionado poeta Horácio, entre outros, tais como Cícero e Quintiliano.

No Renascimento, uma semelhança com o pensamento horaciano desenvolveu-se entre os humanistas, e contribuiu para uma equiparação entre as artes, assim como uma difusão da componente pictórica encontrada na poesia. Neste sentido, é possível verificar o exemplo de Leon Battista Alberti, autor que, apoiado no pensamento horaciano, desenvolve esta sua discussão, adaptando o modelo de orador de Cícero e introduzindo-o nas artes visuais, o que confere ao artista a capacidade de impressionar o observador, equiparando-o a um orador com a capacidade de cativar os seus ouvintes.

Este conceito dividiu os teóricos, que ora se manifestavam a favor da pintura ora a favor da poesia, o que levou, na segunda metade do séc. XVIII, a um questionamento da relação entre as artes, por parte de teóricos e críticos como Edmund Burke e G.E. Lessing.⁹⁴

G.E. Lessing publica, em 1766, o ensaio *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e Poesia*, uma obra que fundou a estética moderna, e abriu o debate para a crítica da teoria da percepção da obra de arte tendo influenciado as áreas da história da arte e da literatura. Nesta obra, Lessing aborda a natureza da poesia e da pintura, identificando uma com a arte do tempo e a outra com a do espaço, respetivamente. Ao traçar os limites de ambas as artes, auxiliou também a libertação do pensamento horaciano, e abriu caminho à reflexão acerca do sentido da experiência artística.⁹⁵

O conceito de relação entre a imagem e a linguagem pode ser compreendido como um fenómeno multifacetado, o qual não se prende apenas com a conceção de uma tradução

⁹⁴ ESCARDUÇA, Carla – UT PICTURA POESIS [Em Linha]. Lisboa: E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. Consultado em 17 de Novembro 2022. Disponível na WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=q4aooKLEHQg>.

⁹⁵ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e Poesia*, Lisboa, Antígona, p.4.

ou descrição, mas envolve uma síntese mais profunda, em que ambas as artes convergem na criação de novos significados.

A partir do advento das correntes artísticas vanguardistas, como o surrealismo, o elo de ligação entre ambas as artes tornou-se ainda mais estreito, florescendo as experiências denominadas de poético-pictóricas, abordadas no passado por poetas do período maneirista e barroco, como os caligramas de Apollinaire, em que existe uma clara tentativa de fusão entre a expressão literária e a expressão plástica, ou visual.

Em termos de escrita, o movimento surrealista trouxe consigo a técnica divulgada por André Breton como *escrita automática*, por si praticada e por outros surrealistas, assim como o *método de crítica paranoica*, praticado por Salvador Dalí. Ambos os métodos procuravam uma ativação do inconsciente de maneira a explorar novas formas de expressão artística. Na obra de Breton, intitulada *Surrealismo e Pintura*, é possível encontrar a descrição da técnica de escrita usada por Dalí, acerca da qual o autor afirma que se trata de um método espontâneo de conhecimento irracional, baseado numa associação crítico-interpretativa de fenómenos delirantes.⁹⁶

De igual modo, tanto em Portugal como no Brasil, encontram-se exemplos de pensamento crítico, ou de desenvolvimento da teoria, como no caso da rejeição de Almeida Garret da equivalência entre as duas artes, ou a fusão poético-pictórica da intitulada poesia concreta da década de 1950, e a poesia experimental da década de 1970 no Brasil.

Em Agosto de 1990, a artista Leonora Carrington deu uma entrevista à revista *Surrealist in the Mid West*, na qual deixou uma breve explicação do que para si consistia a relação entre a pintura e a escrita, e onde mencionou que ambas formas de arte eram muito similares, pois que emergem dos seus dedos diretamente para o respetivo artefacto; o resultado dessa ação é lido, ou observado, pelos órgãos das pessoas que recebem a sua arte.⁹⁷

A primeira obra publicada pela artista Leonora Carrington foi a história, originalmente escrita em francês, *Maison de la peur (House of Fear)*, escrita em 1938, e que era acompanhada de três colagens da autoria do surrealista Max Ernst. No ano seguinte, em 1939, as Edições G.L.M, de Paris, publicaram uma coleção de cinco contos da artista sob o título *La Dame ovale*, que continha sete colagens igualmente da autoria do surrealista

⁹⁶ Ailsa Cox; James Hewinson; Michelle Man; Roger Shanon, (eds.), *Op. cit.*, p.85.

⁹⁷ Susan L. Aberth, *Op. cit.*, p.34.

Max Ernst, e que compilava os contos originais em inglês: *The Débutante*, *The Oval Lady*, *The Royal Summons*, *A Man in Love* e *Uncle Sam Carrington*.⁹⁸

Susan L. Aberth afirma que a escrita de Carrington tem uma correspondência vital com a sua obra visual, e é uma fonte que pode fornecer algum tipo de abertura para a compreensão da sua linguagem visual. Relativamente ao exemplo de duas das suas obras mais estudadas, e citadas – auto-retrato *Inn of the Dawn Horse* e a história *The Débutante* –, Annete Shandler Levitt sintetiza que a imagem final da hiena que salta da janela do quarto na história escrita é um elo de união inequívoco com a pintura na qual um cavalo é representado no campo do lado de fora de uma janela, o que reforça o forte contraste dos conceitos fora/dentro, que estão presentes tanto na obra escrita como na obra visual. O pintor francês René Passeron escreveu acerca da obra de Carrington que a sua pintura poderia facilmente ser encarada como ilustrações dos seus livros, afirmação com a qual muitos autores e historiadores, nomeadamente Ara H. Merjian, concordam, ou seja, o extenso corpo de escrita produzido pela artista serve como um ensaio ecfrásico das suas pinturas, pois constantemente a artista sobrepõe a sua produção visual e verbal, tanto em conteúdo como em estilo.⁹⁹

No seu estudo da obra *Down Below* Andrea Gremels apresenta uma nova janela de observação da escrita da artista, na qual coloca a questão de se a “loucura lúcida”, com que aparenta escrever a sua obra, poderá ser considerada como um novo método (único de Leonora Carrington), semelhante aos métodos surrealistas de escrita automática e crítica paranoica utilizados por artistas como Breton e Dalí.

Conforme relata Gremels, ao escrever a sua obra, Carrington une a lucidez com a loucura; uma união inseparável que transforma num novo método surrealista, o qual insere a irracionalidade e o inconsciente num relato que é tanto realista quanto traumático para a própria Carrington.¹⁰⁰

Este método, evidenciado pela autora, supera as técnicas de escrita automática de André Breton, assim como o método de crítica paranoica de Salvador Dalí, os quais procuram ativar o inconsciente de forma a explorar um novo tipo de expressão artística. Ao

⁹⁸ Susan L. Aberth, *Op. cit.*, p. 34.

⁹⁹ Tara Kraft, *Migrations of word and image: Leonora Carrington and La Dame Ovale, 1937-42*, Georgia, University of Georgia, p.15.

¹⁰⁰ Ailsa Cox; James Hewinson; Michelle Man; Roger Shanon, (eds.), *Op. cit.*, p.83.

empregar o seu próprio método de escrita, Carrington envolve o leitor num jogo de desorientação que reverte as noções de lucidez e de realidade.¹⁰¹

Tal como na sua obra visual, na obra escrita, a artista tem igualmente o poder de confundir o leitor. Na maioria das suas histórias, encontra-se sempre aquilo a que o filho Gabriel Carrington apelida de anti-história, que é identificada quando se chega à conclusão de que em grande parte não existe uma moral da história, uma vez que não se identifica a presença de conselhos práticos, provérbios, ou mesmo qualquer tipo de conclusão, ou final. Neste caso, uma vez que existe a presença de uma anti-história, todos estes elementos se encontram alojados num mundo sobrenatural, onde a sabedoria e o discernimento não são aplicáveis, compreendendo-se então que todos estes elementos são reinventados e redefinidos através de uma reviravolta irónica, de uma troca de leis físicas e convecções sociais, tal como na obra visual da artista.

Gabriel Carrington identifica a obra escrita da artista com um conceito que denomina de *image-telling*¹⁰² e, por vezes, *word-painting*¹⁰³, pois considera que a sua escrita emerge dos domínios secretos da recreação e da imaginação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação possibilitou explorar, de uma forma mais profunda, a vida e obra da artista Leonora Carrington, ou seja, o seu vasto universo criativo. Através da pesquisa efetuada no decorrer da dissertação, que teve por base os conceitos de intuição, espontaneidade, surrealismo e, a dimensão psicoespacial, foi possível confirmar a hipótese inicial de que a experiência da obra de Leonora Carrington transcende o exercício da interpretação, e vai de encontro a um outro tipo de experiência, uma experiência primordial e intuitiva que pode começar a ser entendida através da leitura das obras de Henri Bergson, Carl Jung e Susan Sontag.

Uma visão geral da dissertação demonstra a forma como o trabalho da artista é complexo e representa uma total fusão entre vida e obra, consciente e inconsciente, arte visual e

¹⁰¹ Ailsa Cox; James Hewinson; Michelle Man; Roger Shanon, (eds.), *Op. cit.*, p.85.

¹⁰² Jonathan P. Eburne; Catriona McAra, eds., *op. cit.*, p. 131.

¹⁰³ Gabriel W. Carrington, *Op. cit.*, p.33.

literatura, assim como um fio condutor por entre os diferentes *media* onde a artista desenvolveu o seu trabalho criativo.

Deste modo compreendeu-se como as influências culturais não se opõem à espontaneidade criativa, e de modo algum deve entender-se a intuição ou a espontaneidade como uma originalidade desprovida de vínculos ou influências externas, pois o que se entende por ser espontâneo, como afirma Fayga Ostrower, é ser-se coerente consigo mesmo.¹⁰⁴ Leonora Carrington manteve-se durante toda a sua vida coerente consigo mesma, concedendo à sua arte a qualidade de ser espontânea mesmo diante das influências. Pondo isto, procurou também demonstrar-se que um exercício de mera interpretação racional ou simbólica, analisando individualmente cada obra intergrada no seu próprio médium, ou procurando relacioná-las a todas na busca incessante por pistas, não é a forma de compreender a obra da artista. Estudar a sua vida e as suas influências, para posteriormente encontrar significados nas suas obras, não será o caminho pois é necessário compreender que as influências que rodearam Carrington foram retidas de uma maneira tão específica, e de um modo tão individual, que ainda que pareça que as podemos compreender, na realidade estão já transmutadas e foram absorvidas pela artista no que podemos apelidar do seu contexto pessoal das vivências¹⁰⁵, em que passaram por um processo no qual foram relacionadas e reconstruídas de tal modo que a tentativa de selecionar uma origem torna-se impossível.

Devemos, portanto, ultrapassar a razão e o consciente imediato para através da nossa intuição, e de uma sobreposição entre observador e obra, chegar à vivência das obras de Leonora Carrington.

Embora se acredite que este estudo tenha oferecido um vislumbre acerca de novas perspectivas sobre a obra da artista, foram encontradas algumas limitações. Uma das principais dificuldades foi a escassez de material crítico relativo à experiência estética da obra da artista, assim como material que abordasse simultaneamente a dimensão visual e literária da sua obra.

Ainda assim, a partir da presente pesquisa acredita-se que possam ser efetuados futuros estudos e investigações não apenas na obra da artista, criando uma investigação mais profunda, com um estudo de obras específicas, como também aplicar o presente estudo a outros artistas e a áreas criativas distintas, inclusive a literatura, a música e mesmo a

¹⁰⁴ Fayga OSTROWER, *Criatividade e Processos de Criação*, Petrópolis, Editora Vozes, p.147.

¹⁰⁵ Fayga Ostrower, *Op. cit.*, p.148.

arquitetura, ou até estudos interdisciplinares que possam explorar de forma mais detalhada a obra de artistas femininas cujas obras têm sido no decorrer dos séculos colocadas em compartimentos estanques, e analisadas do ponto de vista da história da arte e de uma análise puramente interpretativa.

BIBLIOGRAFIA

ABERTH, SUSAN L. – *Leonora Carrington - Surrealism, Alchemy, and Art*. London: Lund Humphries, 2010. ISBN: 978-1-84822-056-0

ALVES, Paulo Durão – *Intuição Poética, Metafísica e Mística*. Braga: Faculdade de Filosofia, 1948

ANDRADE, Lourdes – *Galeria Avril en su XXV aniversario presente: Cinco mujeres: Leonora Carrington, María Izqueirdo, Frida Kahlo, Alice Rahon, Remedios Varo*. México: Galeria Avril, 1995.

BACHELARD, Gaston – *A Intuição do instante*. São Paulo: Verus Sapientia, 2009. ISBN 978-8576860105

BACHELARD, Gaston – *THE POETICS OF SPACE*. New York: Penguin Books, 2014. ISBN: 978-0-14-310752-1

BARTHES, Roland – *Elements of Semiology*. USA: Jonathan Cape Ltd., 1986.

BBC, Kim Evans. 1992. *Leonora Carrington and the House of Fear*. Vídeo. Consultado em 17 de Novembro de 2022. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=q4aooKLEHQg>.

BERGSON, Henri – *A Evolução Criadora*. Lisboa: Edições 70, 2019. ISBN 978-972-44-1727-1

BERGSON, Henri - *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. João da Silva Gama. Reimp. Lisboa : Edições 70, 2011. 179, [4] p. ; 22 cm. (Textos filosóficos ; 16). Tít. orig.: *Essai sur les données immédiates de la conscience*. ISBN 978-972-44-1370-9

BERGSON, Henri – *De Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psychologie et métaphysique: I. Introduction générale du Cours de Philosophie à Clermont-Ferrand (1887-1888) 4 Leçons / II. Leçons d'esthétique à Clermont-Ferrand / V. Leçons de métaphysique au Lycée Henri – IV (1893)*. France: Presses Universitaires de France, 1992. ISBN 9782130442585

BERGSON, Henri – *Lecciones de estética y metafísica*. Madrid: Biblioteca de ensayo siruela, 2012. ISBN 978-84-9841-641-1

BERGSON, Henri – *Matéria e memória : ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. - 2- ed. - São Paulo : Martins Fontes, 1999. ISBN 85-336-1021-1

BERGSON, Henri – *Time and Free Will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Nova York: Dover Publications, 2001. ISBN 978-0486417677

BRETON, André – *Manifestes du Surrealism*. Paris: J.J. Pauvert Editeur, 1962. ISBN:9782720201820

BRETON, André – *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Edições Salamandra, 1993. ISBN: 972-689-075-6

BRITANNICA, T. Editors of Encyclopaedia – "Henri Bergson". [Em linha]. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Henri-Bergson>. Consultado em: 24 jun. 2024.

BUENO PERRONE, Maria Paula. *A imaginação criadora: Jung e Bachelard*. [Em linha]. AJB, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 10 de novembro de 2021. Consultado em: 17 de junho de 2023. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/194563968/A-imaginao-criadora-Bachelard-e-Jung-pdf>.

CARRINGTON, Gabriel Weisz – *The Invisible Painting – My memoir of Leonora Carrington*. Manchester: Manchester University Press, 2021. ISBN: 978-1-5261-5393-7

CARRINGTON, Leonora – *DOWN BELOW, Introduction by Marina Warner*. New York: New York Review ff Books, 2017. ISBN: 978-1-68137-060-6

CARRINGTON, Leonora – *Em Baixo*. Lisboa: Snob, 2022. ISBN: 2200024997632

CARRINGTON, Leonora – *O Leite dos Sonhos*. Lisboa: A Bela e o Monstro, 2022. ISBN: 5602227310488

CARRINGTON, Leonora – *THE COMPLETE STORIES OF LEONORA CARRINGTON, Introduction by Katryn Davis*. Missouri: Dorothy, 2017. ISBN: 978-0-9973666-4-8

CARRINGTON, Leonora – *The Hearing Trumpet*. Boston: Exact Change, 1996. ISBN: 1-878972-1-9-7

CARRINGTON, Leonora – *The Milk of Dreams*. New York: New York Review of Books, 2013. ISBN: 978-1-68137-094-1

CARRINGTON, Leonora – *Leonora Carrington*. Dublin/New York: The Irish Museum of Modern Art/D.A.P. Distributed Art Publishers, 2013. ISBN: 978-1938922206

CHADWICH, Whitney – *Women Artists and the Surrealist Movement*. London: Thames & Hudson, 1985

CHADWICK, Whitney – *The Militant Muse - Love, War and the Woman of Surrealism*. London: Thames & Hudson Ltd, 2021. ISBN: 978-0-500-29471-0

CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de, eds. – *Significant Others – Creativity & Intimate Partnership*. London: Thames & Hudson, 2018. ISBN: 978-0-500-29381-2

COX, Ailsa; HEWINSON, James; MAN, Michelle; SHANON, Roger (eds.) – *Leonora Carrington – Living Legacies*. Delaware: Vernon Press, 2020. ISBN 978-1-64889-024-6.

DELEUZE, Gilles – *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2006. ISBN: 9788573261370

EBURNE, Jonathan P.; McARA, Catriona, eds. – *Leonora Carrington and the international avant-garde*. Manchester: Manchester University Press: 2017. ISBN: 978-1-5261-3319-9

ESCARDUÇA, Carla – *UT PICTURA POESIS* [Em Linha]. Lisboa: E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, 23 Dez. 2009. [Consult. 15 Jun. 2024]. Disponível na WWW: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ut-pictura-poesis>.

ETTE. Ottmar – *Writing-between-worlds: TransArea Studies and Literatures-without-a-fixed-Abode*. Berlim: Walter de Gruyter, 2017. ISBN: 978-3110578683

FRANÇA, José Augusto – *Dicionário de Pintura Universal, Volume 1*. Lisboa: Estúdios Cor, 1962-1973

GOMBRICH, E.H. – *A História da Arte*. Lisboa: Público, 2005. ISBN: 989-619-007-0

GROSZ, Elizabeth – *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*. Massachusetts Institute of technology: 2001. ISPN 2001018300

HAAN, Joost; KOEHLER, Peter J.; BOGOUSSLAVSKY, Julien – "Neurology and surrealism: André Breton and Joseph Babinski", *Brain*, vol. 135, n.º 12, dezembro 2012, p. 3830–3838. [Em linha]. Consultado em: 12 set. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/brain/aws118>.

JACOBI, Jolande – *The Psychology of C. G. Jung: An Introduction with Illustrations*. Nova Iorque: Grove Press, 1973.

JUNG, Carl Gustav – *Collected works C. G. Jung Vol. 15 The spirit in man, art, and literature*. Princeton: Princeton University Press, 1978. ISBN 0-691-09773-9

JUNG, Carl Gustav – *Collected works C. G. Jung Vol. 9 Part. 1 The Archetypes and the collective unconscious*. Princeton: Princeton University Press, 1980. ISBN 0-691-09761-

5

JUNG, Carl Gustav – *Obra Completa de C.G. Jung Volume 15, O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. ISBN: 979-853-260-750-8

JUNG, Carl Gustav – *Obra Completa de C.G. Jung Volume 7/2, O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. ISBN: 978-85-326-0419-4

JUNG, Carl Gustav – *Obra Completa de C.G. Jung Volume 9/1, Arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. ISBN:978-853-262-354-6

JUNG, Carl Gustav – *Psychology of the unconscious*. New York: Moffat, Yard and Company, 1916

KRAFT, Tara – *Migrations of word and image: Leonora Carrington and La Dame Ovale, 1937-42*. Graduate faculty of the University of Georgia, 2022. Dissertação de Mestrado

LESSING, Gotthold Ephraim – *Laocoon. An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*. Boston: Roberts Brothers, 1889.

LESSING, Gotthold Ephraim – *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e Poesia*. Lisboa: Antígona, 2021. ISBN 978-608-368-2 London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1951. ISBN 0-710-01596-8

LOUGHNANE, Fiona – *What is Surrealism?* [Em Linha]. Irlanda: IMMA, 11 Nov. 2015. [Consult. 19 Jun. 2024]. Disponível na WWW: <https://imma.ie/magazine/what-is-surrealism/>.

MARTINS, Diamantino – *Bergson. A intuição como método na metafísica*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1945.

MOORHEAD, Joanna – *Surreal Spaces – The Life and Art of Leonora Carrington*. London: Thames & Hudson, 2023. ISBN: 978-0-500-02551-2

MOSER, Benjamin – *Sontag Her Life*. London: Penguin Books, 2020. ISBN: 978-0-141-97789-8

OSTROWER, Fayga – *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. ISBN 978-85-326-0553-5

PEREIRA, José Carlos – *COLEÇÃO LIÇÕES DE ARTE E DESIGN, Volume 4, M. HEIDEGGER, H.-G. GADAMER. P. RICOEUR. Temas da estética*. Lisboa: Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA), 2023. ISBN: 978-989-8944-90-0

PIERI, Paolo Francesco – *Introdução a Carl Gustav Jung*. Lisboa: Edições 70, 2005. ISBN: 978-972-44-2078-3

SCOTT, Antony Oliver. “How Susan Sontag Taught Me to Think.” *The New York Times Magazine*, Nova Iorque, 8 de outubro de 2019.

SHERRY, Jay- *Carl Gustave Jung, Avant-Garde Conservative*. Berlim, Alemanha: Freie Universitat, 2008. Tese de doutoramento

SILVA, Bárbara – *A poética do espaço, de Gaston Bachelard*. Estudo Prévio 17. Lisboa: CEA/UAL - Centro de Estudos de Arquitetura, Cidade e Território da Universidade Autónoma de Lisboa, 2020. ISSN: 2182-4339. [Disponível em: www.estudoprevio.net]. DOI: <https://doi.org/10.26619/2182-4339/17.01>.

SOARES RIBEIRO, Eduardo – Bergson e a intuição como método na filosofia. **Kínesis**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista. ISSN 1984-8900. 5:9 (Julho,2013) 95-108

SONTAG, Susan – *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*. Lisboa: Quetzal, 2022. ISBN: 978-989-722-689-2

SZULAKOWSKA, Ursula – *ALQUEMY IN CONTEMPORARY ART*. London e New York: Routledge, 2016. ISBN: 978-1-138-26209-6

TURNER, Victor – *Betwixt and Between: the liminal period in Rites de passage*. Nova York: Cornell University Press, 1967. ISBN: 0801491010

TURNER, Victor – *Liminal to liminoid in play, flow, and ritual: an essay in comparative symbology, in Rice Institute Pamphlet*. Rice University Studies: 1974.

WELCH, Donald – *Lucid Dreaming and the Surreal: Accessing the unconscious through conscious methods to produce creative visual outcomes* [Em Linha]. Queensland: Queensland College of Art, Griffith University, Set. 2011. [Consult. 19 Jun. 2024]. Disponível na WWW: <https://core.ac.uk/download/pdf/143861649.pdf>.

WESSELING, JANNEKE – *The Perfect Spectator*. Amsterdam: Valiz, 2017. ISBN: 978-9080818507