



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
ESCOLA DE MINAS
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

Milena Aparecida Botelho

A DIMENSÃO DA ARQUITETURA NA ARTE SURREALISTA:
um estudo sobre as obras de Leonora Carrington

Ouro Preto - MG
2026

Milena Aparecida Botelho

A DIMENSÃO DA ARQUITETURA NA ARTE SURREALISTA:
um estudo sobre as obras de Leonora Carrington

Monografia apresentada ao Curso de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade
Federal de Ouro Preto como requisito
parcial para obtenção do título de
Bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Profª Sulamita Fonseca Lino

Ouro Preto - MG

2026



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
ESCOLA DE MINAS
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO



FOLHA DE APROVAÇÃO

Milena Aparecida Botelho

**A dimensão da arquitetura na arte surrealista:
um estudo sobre as obras de Leonora Carrington**

Monografia apresentada ao Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em 24 de fevereiro de 2026

Membros da banca

Doutora Sulamita Fonseca Lino - Orientador(a) (Universidade Federal de Ouro Preto)
Doutora Raissa Pereira Cintra de Oliveira (Universidade Federal de Ouro Preto)
Doutora Rafaela Martins (Universidade Estadual de Campinas)

Sulamita Fonseca Lino, orientador(a) do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 24/02/2026



Documento assinado eletronicamente por **Sulamita Fonseca Lino, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 24/02/2026, às 10:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1063405** e o código CRC **07E41699**.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha família: à minha mãe, por todo apoio e incentivo ao longo dos anos, por sempre acreditar no meu potencial e me dar liberdade para que eu trilhasse meu próprio caminho, mesmo que para isso a saudade nos visite com frequência; e aos meus irmãos, Luan e Herigon, que me ensinaram sobre determinação e coragem para conquistar meus objetivos.

Ao Gabriel, por toda ajuda na realização desse trabalho e durante toda a graduação, por todo amor, por ser porto seguro e por sempre acreditar em mim muito mais do que eu mesma. Sua força e seu amor me transbordam.

Agradeço à UFOP, à Escola de Minas e a todos os professores do DEARQ, pelo ensino de qualidade e os conhecimentos compartilhados, que possibilitaram meu desenvolvimento para além da sala de aula.

À minha orientadora, Professora Doutora Sulamita Fonseca Lino, que sempre admirei e me inspirei. Seus ensinamentos foram a luz que guiaram minha trajetória universitária e não poderia ser diferente na última etapa desse caminho. Obrigada por me orientar e encorajar na produção desse trabalho com seu vasto conhecimento e toda sua calma.

Às minhas amigas Amanda e Lívia, por me mostrarem que a amizade ultrapassa qualquer distância.

Ao Gabinete Paralelo, sem cada um de vocês, eu não teria conseguido chegar até aqui, obrigada por serem lar.

À Bianca, Fernanda e Rafaela, três grandes arquitetas que me inspiram, incentivam e ensinam diariamente, obrigada por serem tão pacientes comigo.

E por fim, mas não menos importante, agradeço profundamente à república Além da Lenda, que foi meu lar em Ouro Preto durante os anos mais lindos da minha vida. A cada uma de suas ex-alunas e moradoras, agradeço por serem mulheres tão fortes e inspiradoras que contagiam. Dedico esse trabalho a cada uma que veio antes de mim, e a cada uma que virá depois. Eu nunca poderia ter sido feliz sozinha.

RESUMO

A pesquisa fundamenta-se em um conjunto de referências teóricas provenientes da história da arte, da crítica feminista e dos estudos sobre simbolismo e esoterismo, articuladas para compreender a dimensão arquitetônica na arte surrealista, com foco na obra de Leonora Carrington. O Surrealismo é contextualizado a partir dos escritos de André Breton, especialmente o *Manifesto Surrealista* (1924), que estabelece o automatismo psíquico e o inconsciente como princípios centrais da criação artística. A pesquisa também se apoia na crítica feminista e na história da arte, com destaque para Linda Nochlin, que problematiza a exclusão histórica das mulheres nos cânones artísticos, e Whitney Chadwick, cujos estudos são fundamentais para a compreensão da atuação feminina no Surrealismo. Para a análise da produção de mulheres surrealistas, especialmente na América Latina, a obra de Hessel, *História da Arte Sem os Homens*, evidencia tensões históricas relacionadas ao gênero, à domesticidade e ao poder. No que se refere à obra de Leonora Carrington, o trabalho dialoga com estudos de Aberth, Tokarczuk e Lino, que abordam sua produção a partir do esoterismo, da alquimia e do imaginário mítico. Para desenvolver a análise de elementos arquitetônicos em obras específicas, a partir da criação de diagramas, foram utilizadas as obras de Rudolf Arnheim e Donis A. Dondis, tais referenciais permitem interpretar a arquitetura como espaço simbólico, psicológico e político na arte surrealista feminina.

Palavras-chave: Surrealismo; Leonora Carrington; Esoterismo; Espaço arquitetônico; Crítica feminista.

ABSTRACT

This research is based on a set of theoretical references from art history, feminist criticism, and studies on symbolism and esotericism, articulated to understand the architectural dimension in Surrealist art, focusing on the work of Leonora Carrington. Surrealism is contextualized based on the writings of André Breton, especially the Surrealist Manifesto (1924), which establishes psychic automatism and the unconscious as central principles of artistic creation. The research also draws on feminist criticism and art history, highlighting Linda Nochlin, who problematizes the historical exclusion of women from artistic canons, and Whitney Chadwick, whose studies are fundamental to understanding the role of women in Surrealism. For the analysis of the production of Surrealist women, especially in Latin America, Hessel's work, *History of Art Without Men*, reveals historical tensions related to gender, domesticity, and power. Regarding the work of Leonora Carrington, this study engages with research by Aberth, Tokarczuk, and Lino, who approach her production from the perspectives of esotericism, alchemy, and mythical imagery. To develop the analysis of architectural elements in specific works, through the creation of diagrams, the works of Rudolf Arnheim and Donis A. Dondis were used; these references allow for the interpretation of architecture as a symbolic, psychological, and political space in female surrealist art.

Keywords: Surrealism; Leonora Carrington; Esotericism; Architectural space; Feminist critique.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- André Breton	12
Figura 2- Pleiades.....	14
Figura 3- Las dos Fridas.....	18
Figura 4 - Leonora Carrington with her brothers Gerard and Arthur, her uncle George Moorhead and nanny Mary Kavanaugh at Hazelwood Hall	19
Figura 5- Fotografia de Leonora Carrington.	20
Figura 6 - Leonora Carrington e Max Ernst, Lambe Creek (1937).....	22
Figura 7- Retrato de Max Ernst (1939)	23
Figura 8 - Garden Bedroom (1941).....	25
Figura 9 - A cozinha aromática da vovó Moorhead (1975).....	26
Figura 10 - The Artist Traveling Incognito (1949).....	27
Figura 11 - Capa do livro Lá Embaixo, de Leonora Carrington (2021).....	29
Figura 12 -Mapa da Geografia Imaginária, desenho realizado pela artista no período de internação	31
Figura 13 - Retrato do Dr.Morales, por Leonora Carrington.	32
Figura 14 - Down Below (Abajo), 1940.	33
Figura 15 - Chá Verde, 1942.	34
Figura 16 - Capa do livro Um conto de fadas mexicano e outras histórias, 2021.	35
Figura 17- Quetzalcóatl, importante divindade da Mesoamérica.....	36
Figura 18 - Três mulheres com corvo, Leonora Carrington, 1951.....	37
Figura 19 - Capa do livro A Corneta (2023).....	39
Figura 20 - Ilustração de Leonora Carrington para o livro A Corneta.	40
Figura 21 - Untitled (s.d).....	43
Figura 22 - The House Opposite (1945).....	47
Figura 23 - Figura sobre perspectiva de dois pontos, presente no livro de Dondis (2007), ao lado da obra The House Opposite (1945).	47
Figura 24 - Belvedere (1958).	49
Figura 25 - Self - Portrait (Inn of the Dawn Horse) (1937-1938)	50
Figura 26 - Villa Savoye, projetada por Le Corbusier em 1928.....	53

Figura 27 - Panoramas de janelas com as obras Self-Portrait (1937-1938), Adieu Ammenotep (1960), Untitled (s.d)	54
Figura 28 - Panoramas de portas com as obras The Lovers (1987), A cozinha aromática da vovó Moorhead (1975).	58

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. O SURREALISMO	11
2.1. ORIGEM E DESENVOLVIMENTO	11
2.2. A FIGURA DA MULHER	13
2.3. O SURREALISMO NA AMÉRICA LATINA	16
3. LEONORA CARRINGTON - A MULHER E A OBRA	19
3.1 BIOGRAFIA E HISTÓRIA DE LEONORA CARRINGTON	19
3.2 PRODUÇÃO PICTÓRICA	25
3.3 PRODUÇÃO LITERÁRIA	27
3.3.1 <i>Lá Embaixo</i>	28
3.3.2 <i>Um conto de fadas mexicano e outras histórias</i>	34
3.3.3 <i>A Corneta</i>	37
4. O ESOTERISMO DE CARRINGTON	41
5. A ARQUITETURA COMO EXTENSÃO DO IMAGINÁRIO	44
5.1 AS OBRAS	45
5.1.1 <i>The House Opposite</i>	46
5.1.2 <i>Self-Portrait</i>	49
5.2. AS ABERTURAS	52
5.2.1. <i>Janelas</i>	54
5.2.2. <i>Portas</i>	57
6. CONCLUSÃO	62
7. REFERÊNCIAS	65

1. INTRODUÇÃO

A relação entre arquitetura e arte constitui um campo de diálogo fundamental para a compreensão das formas simbólicas produzidas ao longo da história. Mais do que uma disciplina técnica voltada à organização do espaço físico, a arquitetura pode ser entendida como uma linguagem capaz de expressar valores culturais, relações de poder, estruturas sociais e experiências subjetivas.

Na arte, essa dimensão simbólica do espaço se manifesta de maneira especialmente potente, revelando como os ambientes construídos, sejam eles reais ou imaginários, participam ativamente da construção de narrativas visuais, emocionais e psicológicas. No contexto do Surrealismo, movimento artístico surgido no início do século XX, essa relação se intensifica, uma vez que o espaço arquitetônico deixa de ser apenas cenário e passa a atuar como elemento estruturante da obra, associado ao inconsciente, ao sonho e à ruptura com a lógica racional.

Este Trabalho Final de Graduação propõe investigar a dimensão da arquitetura na arte surrealista, tomando como objeto central a obra produzida pela artista Leonora Carrington. Parte-se da hipótese de que, na produção surrealista, especialmente a feminina, a arquitetura não deve ser compreendida como mera representação espacial, mas como uma forma de expressão simbólica que articula inconsciente, memória, gênero e poder. A pesquisa busca compreender como os espaços construídos e imaginários presentes nas obras pictóricas de Carrington refletem experiências de opressão, transformação e emancipação, ao mesmo tempo em que desafiam modelos tradicionais de organização espacial e narrativa.

O Surrealismo, fundamentado na valorização do automatismo psíquico, propôs uma arte que buscava acessar realidades situadas entre o sonho e a realidade. Nesse processo, a arquitetura aparece frequentemente como um meio de materializar estados mentais, desejos reprimidos e experiências de opressão ou libertação. Em especial, nas obras produzidas por mulheres surrealistas, os espaços representados assumem significados particulares, vinculados à vivência do corpo feminino, à domesticidade, ao confinamento e à busca por autonomia. Dessa forma, a arquitetura torna-se uma ferramenta expressiva nas obras dessas mulheres, sendo capaz de revelar tensões de gênero e críticas às estruturas sociais que historicamente limitaram a atuação das mulheres.

O primeiro capítulo desse trabalho surge para sustentar essa análise e compreender o movimento Surrealista, que surge no início do século XX, sendo um movimento

artístico inscrito no contexto das Vanguardas Europeias, tendo seu primeiro marco teórico como o

Manifesto Surrealista (1924) de André Breton. Para os artistas dessa vanguarda, a produção da arte era caracterizada pelo automatismo artístico, deixando que a arte ocorresse de forma “natural”, sem repressões psíquicas ou preocupações artísticas e estéticas. Essa característica diferencia o Surrealismo das demais propostas vanguardistas, justamente por não ter vínculos com estudos de forma, cor e composição, como ocorria com as posteriores, por isso, o movimento surrealista foi considerado uma revolução artística. Argan (1992, p.125) diz que, para os surrealistas, “o inconsciente não é apenas uma dimensão psíquica explorada com maior facilidade pela arte, devido à sua familiaridade com a imagem, mas é a dimensão da existência estética e, portanto, a própria dimensão da arte”.

Apesar de se apresentar como um movimento que rompe com os ideais da época, há uma evidente contradição entre o discurso libertário defendido por seus principais teóricos e a prática artística marcada pela objetificação e marginalização das mulheres. Devido a isso foi necessário que as artistas do período buscassem alternativas para desenvolver suas produções artísticas, encontrando na América Latina, com destaque para o México, um campo fértil para a sua produção. A partir disso, o movimento Surrealista adquiriu características próprias a partir do contato com culturas, mitologias e práticas simbólicas locais.

No segundo capítulo é apresentada a trajetória pessoal de Leonora Carrington, sobre sua infância e relações familiares, e também após seu envolvimento amoroso com Max Ernst, que impacta significativamente na sua produção artística, uma vez que a mesma passa a ter contato direto com diversos outros artistas surrealistas do período. Entretanto, acontecimentos como a prisão de Ernst e posteriormente sua internação psiquiátrica, a afastam da Europa, ocasionando em uma mudança para o México. A partir daí, com influência direta da América Latina, suas obras, pictóricas e literárias, ganham elementos e temas recorrentes, como o esoterismo, a alquimia, a metamorfose e a figura feminina como agente de transformação.

Ainda no mesmo capítulo, para compreender melhor a trajetória de Leonora Carrington como artista é apresentada suas produções pictóricas, passando por obras como *A cozinha aromática da vovó Moorhead* (1975) e *The Artist Traveling Incognito* (1949). No campo literário, três das obras da artista também são apresentadas, sendo elas o livro autobiográfico *Lá Embaixo*, o livro *Um conto de fadas mexicano e outras*

histórias que reúne uma coletânea dos contos produzidos pela artista, e por fim, seu romance surrealista *A corneta*.

O capítulo três aborda a questão do esoterismo nas obras de Carrington, com a apresentação do conceito de “arte mágica” desenvolvido por André Breton, que auxilia a compreensão do esoterismo nas obras de Leonora Carrington, uma vez que a magia é explicada como um modo operativo da criação artística, relacionado à espontaneidade, à imaginação e à recusa da racionalidade funcional. A partir desse referencial teórico, é possível investigar como Carrington incorpora símbolos da alquimia, do ocultismo e de tradições míticas em sua produção, construindo uma linguagem visual e narrativa em que os espaços arquitetônicos assumem caráter ritualístico, liminar e simbólico, funcionando como locais de transformação e acesso a outras camadas da realidade.

A partir disso, no capítulo quatro, é possível desenvolver uma análise da arquitetura como extensão do imaginário surrealista de Carrington, criando uma relação direta entre tais artes. Para a realização da análise, panoramas são criados a partir de obras específicas, que apresentam semelhanças de elementos arquitetônicos entre elas, principalmente como janelas, portas, compreendidos como dispositivos narrativos e simbólicos. Tais elementos auxiliam na identidade visual criada por Carrington, a partir de cores, linhas e elementos gráficos, que propõem espacialidades instáveis, oníricas e não hierarquizadas. Nesse sentido, a arquitetura deixa de obedecer a princípios funcionais tradicionais e passa a operar como linguagem visual capaz de expressar estados psíquicos, experiências de confinamento e possibilidades de emancipação feminina.

Por fim, o capítulo conclusivo se presta a tomar toda a teoria levantada e analisada, bem como a análise das obras da artista e dos panoramas desenvolvidos, para fazer a interseção do trabalho de Leonora Carrington e dos elementos arquitetônicos, abrangendo tópicos como questões de gênero. Analisando o que todas essas instituições significam histórica, teórica, social e espacialmente, pode-se entender parte das representações artísticas desenvolvidas por Leonora Carrington.

2. O SURREALISMO

2.1. ORIGEM E DESENVOLVIMENTO

O movimento Surrealista surgiu em 1924, na França, com André Breton lançando o Manifesto Surrealista, que buscava ideais baseados no automatismo artístico, ou seja, deixar que a produção da arte, seja em escritos ou pinturas, acontecessem de forma

automática, sem pensar, para que viesse à tona o que o inconsciente desejasse, sem preocupações estéticas ou morais. Breton (1985, p.18) define o Surrealismo como “automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir...o funcionamento real do pensamento”. Esse modo de pensar surge com bases na psicanálise freudiana e na interpretação que André Breton deu à mesma, através de estudos do inconsciente, dando um teto teórico mais estruturado para o movimento.

Figura 1- André Breton



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Breton

A busca pela liberação do inconsciente e dos sonhos, idealizada pelos surrealistas, surge como um rompimento com o contexto político da época, que passava por um período de pós-guerras, com valores racionais e materialistas. Homens e mulheres do movimento surrealista rejeitam as ideias de convencionalidade, sendo atraídos pelo subconsciente, com imagens desconexas de seus sonhos ou pesadelos.

O desejo pela “realidade absoluta” do inconsciente pode ser exemplificada por Argan (1992,p.125), que diz que, para os surrealistas, “o inconsciente não é apenas uma

dimensão psíquica explorada com maior facilidade pela arte, devido à sua familiaridade com a imagem, mas é a dimensão da existência estética e, portanto, a própria dimensão da arte”. O trabalho surrealista é comparado a um processo de invenção — “caçar” imagens mentais que, quando transpostas para a tela, revelam a dimensão poética do inconsciente. Imagens, objetos e até mesmo sentimentos comuns, eram transformados em algo extraordinário.

Essa busca pela libertação provém da rejeição às ideias de convencionalidade, sendo os artistas desse período atraídos pelo subconsciente, pelas imagens desconexas que surgiam em suas fantasias ou pesadelos, e também na materialidade bruta do corpo, em parte devido ao retorno de veteranos mutilados das linhas de frente das guerras que ocorriam no período (Hessel, 2024, p. 184-185). Adjacente a isso, elementos “mágicos” passam a fazer parte das obras produzidas nesse período, objetos cotidianos ganham novos significados e o véu que separa a realidade e a fantasia é suspenso.

Grandes nomes da arte moderna surgem nesse período, como Salvador Dalí, René Magritte, Max Ernst, Joan Miró, Yves Tanguy e André Breton. Costumeiramente, os nomes desses artistas se destacam nos livros e textos que retratam o período surrealista, destacando suas grandes obras e contribuições para o movimento. Entretanto, apesar de o Surrealismo articular uma projeção de igualdade, levando em consideração seus ideais progressistas, na prática artística, as coisas não ocorriam como o idealizado, tendo em vista que a arte ocidental é alicerçada em um recorte social que privilegia homens, especialmente brancos e europeus. É inegável que os homens surrealistas sempre foram dotados de maiores privilégios, bem como em diversos períodos da história da arte, como afirma Nochlin (2016, p.08) “Porém, na realidade, como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens.”

2.2. A FIGURA DA MULHER

Quando se trata da figura feminina para os surrealistas, os homens, os Grandes Artistas, mantinham seu papel de destaque, de grandes criadores, enquanto tinham em suas concepções o papel de “musas” dedicado para as mulheres, tendo Breton escrito em seu manifesto, em 1929, sobre “o problema da mulher” ser “o problema mais maravilhoso e perturbador do mundo”. Hessel (2024, p.185) facilita a compreensão da visão dos homens surrealistas quando diz que “para os artistas homens, as ideias

surrealistas eram articuladas em torno da sexualidade da imagem feminina”. Tal fato se torna ainda mais claro em obras de grandes artistas homens, como Salvador Dalí e Marx Ernst, que representavam cenas violentas e brutais de corpos idealizados, como pode ser observado na obra *Pleiades* (1920) de Marx Ernst. Segundo Hessel (2024, p.185) o próprio fundador do movimento, André Breton, era visto como misógino por muitas artistas da época, que, justamente por isso, acabaram rejeitando aos seus ideais, desbravando independentemente seu próprio caminho.

Figura 2- Pleiades.



Fonte: Imagem disponível em <https://www.wikiart.org/pt/max-ernst/pleiades-1920>.

Não contentes em serem rebaixadas ao posto de “musas” e em busca de romper com esse pensamento, as mulheres surrealistas rejeitaram os ideais de Breton e buscaram traçar sua própria história, representando em suas obras a libertação que desejavam, e a opressão que sofriam. Tal opressão podia ser observada até mesmo em suas próprias casas e núcleos familiares, tendo em vista que grande parte delas nasceram na burguesia, e suas famílias esperavam que as mesmas desenvolvessem um papel social previamente estabelecido por seus pais.

Para além da opressão familiar e dos homens do movimento Surrealista, no passado, muitas dessas artistas mulheres eram conhecidas apenas como “esposas” desse ou daquele artista, devido aos seus envolvimento amorosos, mas, a história frequentemente esquecida, é a de que essas mulheres tiveram um importante papel de protagonismo no Surrealismo, com a produção de obras de arte de vigor inquestionáveis (Arco, 2016, p.18). Graças a muitas dessas mulheres, que não aceitavam ser submissas, seja aos familiares ou aos casos amorosos, o Surrealismo teve uma expansão para outros países e uma consolidação do movimento como ainda é retratado, uma vez que através dessas figuras, a produção artística se expandiu para além da Europa, e se desenvolveu consideravelmente na América Latina.

Uma das artistas responsáveis por essa consolidação, Leonora Carrington, reforça sua busca por liberdade e a sua vontade de traçar o próprio caminho quando, em uma entrevista para a feminista Whitney Chadwick, ao ser questionada sobre o que pensava em relação ao ideal de “musa surrealista”, respondeu que “eu não tinha tempo de ser musa de ninguém...Estava muito ocupada me rebelando contra minha família e aprendendo a ser artista” (Hessel, 2024, p.184). A fala de Carrington também oferece um panorama geral do que foi a trajetória das mulheres no período Surrealista, retratando as próprias dificuldades pessoais enfrentadas, para além da misoginia enfatizada pelos homens. Essas dificuldades pessoais fizeram parte da história de diversas outras mulheres da época, que frequentemente tinham seus desejos e vontades reprimidos por terceiros, sendo estes, na maioria das vezes, figuras masculinas.

Um dos desejos dessas mulheres era a busca pela imagem da “nova mulher” e da “mulher moderna”, que vivenciou o período de entreguerras, conseguindo superar tal questão. Entretanto, durante o período do Surrealismo, a França, berço desse movimento, era um local hostil e contraditório para as mulheres, com o Estado exigindo que as mesmas voltassem para casa, e não concedendo direitos básicos às mesmas, como o voto, que só se tornou possível para mulheres em 1944.

A consequência dessa busca por liberdade foram mulheres assumindo um papel de importância no Surrealismo, voltando o olhar para si mesmas. A arte produzida nesse período consistia em representações da imaginação, do interior do subconsciente. “Em suas pinturas de paisagens, oníricas ou reais, e de interiores arquitetônicos frequentemente claustrofóbicos, mostravam as mulheres como pessoas fortes, dominadoras e livres” (Hessel, 2024, p.185). Logo, é possível perceber o quanto a produção artística feminina auxiliou no

impulsioneamento das técnicas surrealistas, especialmente pela presença de artistas expandindo os horizontes e trabalhando em diversas áreas além da pintura, como na colagem, fotografia, fotomontagem, escultura e literatura.

Segundo Hessel (2024, p.195), em suas pinturas, as mulheres surrealistas se mostravam fascinadas pela fluidez entre os diferentes papéis de gênero e o ato da transformação, elas pintavam a si mesmas e umas às outras de inúmeras formas, ao mesmo tempo que usavam a pintura para revelar sua psique e seu mundo interior. Uma das artistas que trabalhava a fluidez de gênero foi Remedios Varo, que em suas obras retratava por diversas vezes personagens andrógynos, mas tal aspecto também aparecia em obras de Carrington, com figuras sem gênero evidente.

Dessa forma, é possível compreender como as mulheres buscavam estar no controle e serem responsáveis pela própria vida. A cumplicidade entre as mulheres sempre foi demonstrada em diversos momentos históricos, uma vez que, diante do isolamento e da marginalização sofrida ao longo dos séculos, as mesmas puderam perceber que unidas se tornavam mais fortes. Quando essa cumplicidade se junta com a vontade de criação, os afetos e laços de amizade se tornam ainda mais importantes, pois foi com o apoio uma das outras, que elas encontraram forças para lutar para superar as barreiras que pudessem coibir sua produção artística, formando uma frente comum que reforçou a sua vida pessoal e sua própria criação (Arcos, 2016, p.65).

2.3.O SURREALISMO NA AMÉRICA LATINA

Durante o período do movimento surrealista, a América Latina, em especial a Cidade do México, foi palco para grandes artistas criarem suas obras. Com a cena surrealista já consolidada em Paris, desde sua fundação em 1924, a eclosão da guerra em 1939, levou muitas das mulheres artistas que viviam em Paris, a expor seu trabalho ao redor do mundo, especialmente no México e nas Américas (Hessel, 2024, p.193). Além de refúgio para as mulheres, o passado asteca e maia da Cidade do México, juntamente com suas mitologias locais e as paisagens tropicais favoreciam o imaginário e permitiam novos cenários e inspirações para artistas de diversos locais, possibilitando um caminho de libertação criativa e pessoal. Essas características demonstram um surrealismo muito diferente do observado nos países da Europa, por exemplo, onde essa expressão artística já está mais “domesticada” (Arco, 2016, p.18).

Essa produção de arte também auxiliou a moldar uma nova identidade artística nacional para o México, que passava por uma grande instabilidade na sociedade, após a

Revolução de 1910, revitalizando a vida cultural naquela cidade, com a ajuda dos exilados europeus. Dessa forma, durante esse período, nomes como o de Remedios Varo, Kati Horna, Alice Rahon, Leonora Carrington e Frida Kahlo, se destacaram e auxiliaram no estabelecimento da cena artística surrealista mexicana, participando do renascimento cultural da Cidade do México após a revolução (Hessel, 2024, p.205). É possível dizer que foi uma troca cultural e de experiências benéficas para ambas as partes, uma vez que as mulheres encontraram um lugar que, além de oferecer um ambiente seguro para se estabelecerem durante o período do entreguerras, também era uma fonte de inspiração para as obras das artistas, com sua rica cultura.

Inicialmente essas artistas não contavam em seu próprio país com locais adequados para que pudessem expor as suas obras, ficando excluídas dos espaços e galerias oficiais, uma vez que esses espaços eram destinados predominantemente ao estereótipo dos homens europeus da burguesia. Isso mudou graças a uma mulher, Inés Amor, que recentemente havia fundado sua galeria, a Galeria de Arte Mexicana, e assumiu os riscos de transformar seu espaço em uma galeria de vanguarda, apresentando a Exposição Internacional de Surrealismo, em 1940, e abrindo as portas para que diversas artistas pudessem expor suas produções e, desde que foi anunciada por Inês, a exposição causou um alvoroço na sociedade, com a manifestação de interesse de diversos artistas em participar. Essa exposição funcionou como uma vitrine para distinguir a obra surrealista que era produzida em outros locais, para a produzida no México (Arco, 2016, p.31), auxiliando a consolidar a cena mexicana no Surrealismo.

Durante essa exposição, uma das artistas que tiveram a oportunidade de expor sua obra foi Frida Kahlo, um dos grandes nomes da produção surrealista no México, sendo, na época, muitas vezes reconhecida mais como a “esposa de Diego”. Esse fato exemplifica como as mulheres artistas que se relacionavam afetivamente com homens artistas eram, muitas vezes, resumidas apenas como esposas ou casos amorosos desses homens, tendo seu próprio nome e sua produção invisibilizadas devido a isso, ocorrendo até mesmo comparações entre as produções de artes de um e outro, nas quais as mulheres nunca saíam vitoriosas. No caso de Frida, um de seus quadros exibidos, *Las dos Fridas* (1939), foi feito especialmente para o evento, sendo um retrato duplo, com duas figuras sentadas, de mãos dadas, e com os corações conectados, uma usando um vestido branco, semelhante a um vestido de noiva, e a outra um huipil, um tipo de túnica tradicional usada por mulheres indígenas, especialmente no México e na Guatemala. Essa obra é um grande exemplo de como o surrealismo ocorria na América Latina, especialmente na arte

produzida por mulheres, com a abundância de autorretratos e retratos simbólicos, bem como a presença de elementos da cultura mexicana, a fim de explorar seus símbolos e mitos pessoais.

Figura 3- Las dos Fridas.



Fonte: Imagem disponível em <https://www.wikiart.org/pt/frida-kahlo>.

Na produção das artistas surrealistas que passaram pelo México, as características já consolidadas do movimento, se multiplicam e extravasam as fronteiras. Isso se reflete em imagens pungentes e inesquecíveis por suas cores e traços impositivos, pelos elementos da cultura nativa mexicana, pelos gestos confrontadores e pelo desprezo por qualquer convenção relacionada ao bom gosto burguês tradicional. Para as artistas desse período, o mergulho no inconsciente era uma forma de buscar o autoconhecimento e a emancipação, o que as levou a criarem incríveis imagens, sendo elas mesmas o objeto e o sujeito de sua arte (Arco, 2016, p.17 e p.33).

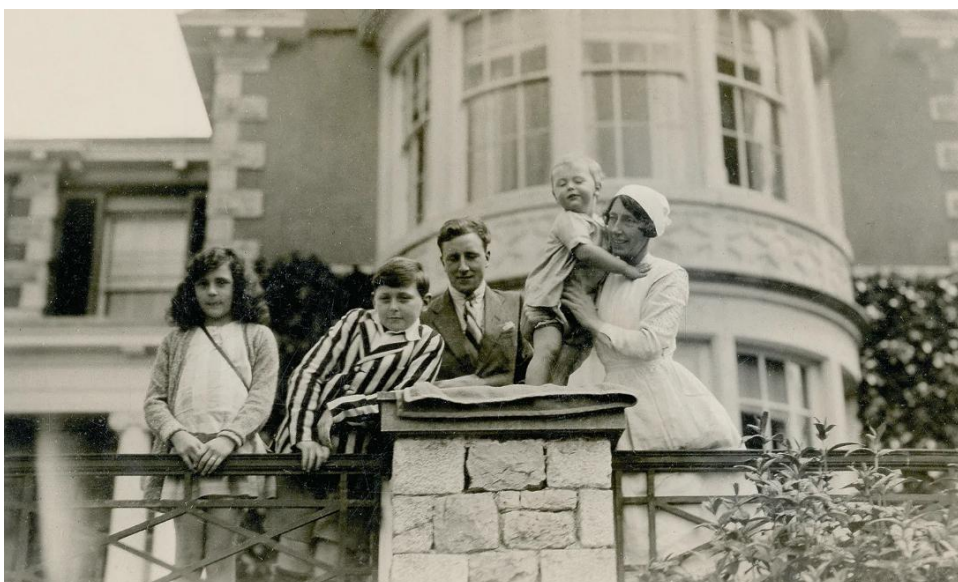
O México foi um local onde se desenvolveu uma intensa troca cultural e de relações, principalmente com a vinda do grupo de exiladas europeias e as artistas locais, que se relacionavam e influenciavam umas às outras. Dessa forma, uma multiplicidade cultural, rica de mitos e rituais, bem como a diversidade de crenças espirituais, influenciavam diretamente nas criações das mesmas.

3. LEONORA CARRINGTON - A MULHER E A OBRA

3.1 BIOGRAFIA E HISTÓRIA DE LEONORA CARRINGTON

Um dos grandes nomes femininos na produção da arte Surrealista, como citado anteriormente, foi a artista Leonora Carrington, nascida em 6 de abril de 1917, no Reino Unido, e falecido em 25 de maio de 2011, na Cidade do México. Nascida em uma família aristocrática e conservadora, tendo seu pai, Harold Carrington, sido um empresário inglês do ramo têxtil e, posteriormente, de indústrias químicas, e sua mãe, Mairi Moorhead, sido uma dona de casa com raízes irlandesas. Sua mãe, sendo uma mulher devota, sempre professava a fé católica dentro de sua casa, e também fazia questão de que as suas origens irlandesas se fizessem presentes na vida dos filhos, especialmente de Carrington, e juntos, o casal teve quatro filhos, sendo Leonora a única mulher entre eles. Carrington considerava a mãe uma “verdadeira mitóloga”, por ela ter interesse em magia e no folclore irlandês, assim como os Moorhead de modo geral. Sua mãe costumava ler para a filha os livros de James Stephens, um escritor dublinense famoso por recontar histórias do folclore de seu país, fazendo com que a cultura irlandesa estivesse sempre presente na vida de Leonora, tendo posteriormente exercido uma enorme influência em suas obras (Amarante, 2021 p.11).

Figura 4 - Leonora Carrington with her brothers Gerard and Arthur, her uncle George Moorhead and nanny Mary Kavanaugh at Hazelwood Hall.



Fonte: Imagem disponível em <https://theconversation.com/new-book-sheds-light-on-surrealist-artistleonora-carringtons-extraordinary-life-and-work-207802>.

Desde jovem, ela demonstrou inconformismo diante das expectativas sociais que lhe eram impostas, mesmo sendo obrigada a passar por certos rituais sociais, como o processo de debute aos seus 15 anos. Sua família, especialmente seu pai, não a apoiavam na carreira artística, tendo ele lhe dito que se ela virasse artista seria “pobre e homossexual, o que era mais ou menos a mesma coisa que criminosa” (Carrington, op.cit, p.17). Esse comentário foi feito quando ela expressou seu desejo em seguir carreira nessa área e, além da severa crítica, no lugar de um curso de artes, seus pais lhe ofereceram um curso de dança, para seu debute na sociedade.

Apesar disso, a artista sempre deixou evidente a sua forma única de enxergar o mundo, para além do real e do convencional, o que fez com que ela não se adaptasse a regras estabelecidas por terceiros, sendo um exemplo disso a sua expulsão de diversas escolas tradicionais e religiosas do Reino Unido, as quais seus pais a mandaram, em uma tentativa mal sucedida de controlar seu espírito rebelde que posteriormente, seria característico de sua arte.

Figura 5- Fotografia de Leonora Carrington.



Fonte: Imagem disponível em <https://www.wikiart.org/pt/leonora-carrington>.

Carrington iniciou seu estudo sobre pintura em uma escola para a burguesia, conhecida como Chelsea School of Arts, e posteriormente com o pintor Amédée Ozenfant, conhecido por suas obras voltadas para o cubismo e para o purismo, que

mantinha uma desde 1936 uma escola de artes plásticas em Londres. Segundo Salgado (2020, p.77) foi nessa escola que Leonora, através de uma amiga que também tinha aulas no local, começou a ter contato com Max Ernst, um artista surrealista e dadaísta alemão do qual ela já conhecia uma das obras, a pintura Duas crianças ameaçadas por um rouxinol (1924), que havia visto em um livro sobre o Surrealismo, de Herbert Read, dado por sua mãe a ela. A partir desse contato com Ernst, que na época tinha 46 anos, um relacionamento pessoal e artístico é estabelecido entre os dois, tendo ela 19 anos nesse período.

Buscando fugir do seu estilo de jovem da alta sociedade, em Lancashire, os dois fogem para Paris em 1937, se estabelecendo em Saint-Martin d'Ardèche, morando no local por um pequeno período, onde integraram-se ao círculo surrealista europeu, tendo o casal convivido com nomes como Salvador Dalí, André Breton, Marcel Duchamp e Paul Éluard. Carrington acabou sendo atraída para o movimento devido aos seus valores, uma vez que ela rejeitava a rigidez moral da sociedade britânica e os papéis de gênero impostos a ela. Assim, o surrealismo apresentou-se como um espaço possível de liberdade criativa, com seu interesse em magia, alquimia e experimentações com papéis de gênero (Hessel, 2024). Durante esse tempo, com Ernst, Carrington verdadeiramente se mostrou uma artista completa, produzindo pinturas oníricas e narrativas literárias repletas de figuras híbridas, animais simbólicos e paisagens fantásticas, com uma lógica subvertida, além de produzir junto com Ernst esculturas modeladas em gesso e argamassa (Salgado, 2020, p.77).

Figura 6 - Leonora Carrington e Max Ernst, *Lambe Creek* (1937).



Fonte: Imagem disponível em <https://www.wikiart.org/en/lee-miller/leonora-carrington-and-max-ernst>.

Apesar da aparente boa convivência, o casal possuía um relacionamento conturbado, no qual ela se sentia oprimida existencial e artisticamente, sendo por vezes desencorajada por Ernst em suas artes plásticas, apesar dos incentivos para que ela se mantivesse na escrita (Amarante, 2021, p.17). Leonora expõe esses sentimentos de opressão através de suas obras, em especial em seu quadro *Retrato de Max Ernst* (1939), que o retrata com feições felinas, com um casaco de pele vermelho esvoaçante, em uma paisagem congelada. Para se representar, Leonora utiliza a imagem de um cavalo branco, que aparece duas vezes na cena: a primeira atrás de Ernst, congelado e à distância, e a segunda, preso, em uma redoma de vidro verde, que o homem carrega. A pintura retrata o controle que Max possuía sobre Carrington, que possuía o desejo da liberdade, sendo representado pelos cavalos selvagens brancos, apesar de não conseguir, mostrando os animais estando um congelado e um preso em uma redoma.

Figura 7- Retrato de Max Ernst (1939).



Fonte: Imagem disponível em <https://www.wikiart.org/pt/leonora-carrington/portrait-of-max-ernst-1939>.

Desde o início de seu envolvimento com o Surrealismo, Carrington buscou trilhar um caminho próprio, fugindo das idealizações que os homens surrealistas tinham para as mulheres, com o papel de musa.

Com a chegada da Segunda Guerra Mundial, uma abrupta mudança ocorreu na vida de Carrington, resultando no fim do relacionamento deles quando Ernst foi preso duas vezes. A primeira prisão ocorreu pela polícia francesa que, sabendo da sua nacionalidade alemã e levando em consideração residência na França nesse período, o considerava um inimigo em potencial, já a segunda ocorreu pelas autoridades nazistas, que o mandaram para um campo de concentração, por considerarem suas obras “arte degenerada”. Logo após a segunda prisão do artista e aconselhada por ele próprio, Carrington, sem família a quem recorrer e com sua condição psicológica se deteriorando devido há tudo que via durante a guerra, fugiu para o México. Entretanto, segundo Nunes (2021, p.19), Leonora sofreu um colapso mental, que a levou a ficar internada por 4 meses

em um hospital psiquiátrico em Santander, na Espanha, tendo sido considerada “incurável” pelos médicos da instituição.

Esse traumático episódio de sua vida levou Carrington a escrever um livro autobiográfico sobre os momentos que passou no hospital, chamado Lá embaixo (2021) que expõe com lucidez e ironia, através de seus traços identitários também encontrados em suas pinturas e escrita ficcional, os horrores que enfrentou na internação, com a brutalidade dos tratamentos psiquiátricos da época, como relatado no trecho de seu livro:

“Cada um segurou uma parte do meu corpo e eu vi o centro de todos os olhos fixados em mim com expressão sinistra. Os olhos de Don Luis estavam rasgando meu cérebro ao meio e eu estava afundando em um poço...muito profundo...o fundo desse poço deteria minha mente por toda eternidade na essência da mais profunda angústia”.

Carrington descreve nessa passagem o procedimento que ela nomeia de Grande Convulsão Epiléptica, induzida pelo medicamento cardiazol, que era usado na psiquiatria como tratamento para doenças mentais, como esquizofrenia. Apesar de não ter recebido um diagnóstico ou mesmo um motivo plausível para sua internação forçada, é necessário considerar que durante um longo período da história, as mulheres recebiam estereótipos de “loucas” e “histéricas”, sendo a histeria feminina considerada uma doença até por volta de

1980. A fuga de Carrington do local se deu com a ajuda do diplomata e poeta mexicano Renato Leduc, com quem casou-se posteriormente, em um matrimônio arranjado, que possibilitou a sua fuga para a Europa, com destino à Nova York, e seu estabelecimento no México, após um tempo, onde permaneceu até o fim de sua vida, desenvolvendo-se como artista. Na Cidade do México ela encontrou não apenas uma nova forma de liberdade, mas também uma comunidade artística vibrante com amigas íntimas, também do movimento Surrealista, como Remedios Varo e Kati Horna, com quem compartilhou interesses esotéricos e políticos (Hessel, 2024, p.196, Arco, 2016, p.31).

Seu primeiro quadro após esse período foi o Garden Bedroom (1941), que traz ao centro o cavalo branco, característico da artista, com uma figura quase decolando em cima do animal, representando a busca pela liberdade que Carrington sempre buscou.

Figura 8 - Garden Bedroom (1941).



Fonte: Imagem disponível em <https://www.leonoracarringtonmuseum.org/gardenbedroom>.

A artista se destacou não apenas por sua produção de quadros singular, mas também por suas obras escritas e seu posicionamento diante das estruturas patriarcais da arte e da sociedade do século XX. Ao longo de sua vida, Carrington construiu uma obra marcada pela fusão entre simbolismo místico, fruto de seu imaginário, com crítica social, desafiando as convenções de gênero e poder, ampliando os limites do movimento originalmente dominado por homens. Em uma entrevista para Whitney Chadwick, quando questionada sobre o que pensava a respeito da “musa surrealista”, Leonora disse: “Eu achava uma baboseira. Eu não tinha tempo de ser musa de ninguém...Estava muito ocupada me rebelando contra minha família e aprendendo a ser artista.” (Hessel, 2024, p.184). Essa resposta dada pela artista evidencia a sua rebeldia e descontentamento com o papel das mulheres impostos pelos homens.

3.2 PRODUÇÃO PICTÓRICA

Durante sua vida no México, as pinturas de Leonora adquirem um tom ainda mais místico, agora com referências à cultura, às paisagens e aos mitos mexicanos, mas sem deixar seu passado inglês para trás, construindo um universo imagético onde figuras femininas aparecem como bruxas, xamãs, deusas ou guardiãs de saberes ocultos. Ainda na ativa na década de 2000, Carrington muitas vezes remetia às restrições que sofrera durante a infância na Grã-Bretanha, unindo isso ao misticismo mexicano. Um exemplo

disso é o quadro *A cozinha aromática da vovó Moorhead* (1975), na qual a artista funde comida mexicana com as lembranças da culinária inglesa da avó, transformando a cozinha em um espaço de reapropriação do feminino e dos seus poderes, e também em um local de experimentação.

(Hessel, 2024, p.197, Arco, 2016, p. 40).

Figura 9 - *A cozinha aromática da vovó Moorhead* (1975).



Fonte: Imagem disponível em <https://www.goddardcenter.org/exhibits>.

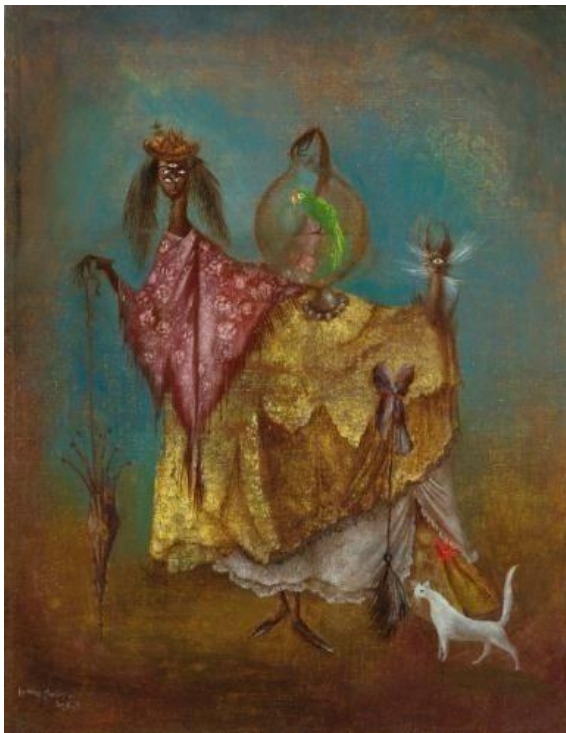
Além de pintora, Carrington também produziu obras em outros campos, como na moda, tendo desenvolvido figurinos e máscaras para as obras de Shakespeare *A tempestade* e *Muito barulho por nada*, assim como para a produção de *Penélope*, peça baseada em seus próprios contos. Além disso, em colaboração com Varo, criou roteiros para peças de teatro de estilo surrealista, como *cadavre exquis*, no qual os personagens mudam de gênero ou se fundem uns aos outros.

A relação de Remedios Varo com Carrington foi muito importante para as obras de ambas, com a troca cultural que ocorria entre elas, que se tornaram inseparáveis desde o seu encontro no México. Juntas realizaram obras profundamente enraizadas nas tradições esotéricas nos rituais mágicos, compartilhando o interesse por Tarô, Cabala, Alquimia, buscando reivindicar com sua arte os poderes femininos.

Como observa Aberth (2004, p.60), Carrington usou os símbolos do oculto, da mitologia e do feminino não como evasão, mas como ferramenta de reencantamento do mundo e de reescrita das narrativas históricas dominantes. Sua arte revela-se

profundamente política, ao propor uma crítica simbólica e sensorial ao colonialismo, à repressão psíquica e às hierarquias sociais. Uma das obras que exemplifica essas críticas é a *The Artist Traveling Incognito* (1949) onde Carrington, em um autorretrato misterioso, não dá nenhuma pista sobre o seu trabalho como artista. A obra retrata uma estranha figura que parece ter três cabeças: uma delas, com cinco olhos e um chapéu com uma cidade no centro, segurando uma sombrinha com uma das mãos e na outra uma bola de cristal com um penico, que ocupa o lugar de sua cabeça, e na outra cabeça, a figura de um gato preto de um olho só. Com essa imagem é possível compreender que Carrington representa-se como um ser mágico e visionário (Arco, 2016, p.36).

Figura 10 - *The Artist Traveling Incognito* (1949).



Fonte: Imagem disponível em <https://www.wikiart.org/en/leonora-carrington/the-artist-travelingincognito-1949>.

3.3 PRODUÇÃO LITERÁRIA

Leonora Carrington foi uma grande artista surrealista, que soube reconhecer a posição subversiva e excêntrica do feminino. Seja na pintura, na escrita ou em outras áreas que ela atuou, sua forma de aderir aos ideais surrealistas de André Breton, alinhando a arte com a alquimia e o ocultismo do imaginário esotérico europeu, mas sem a pomposidade que costuma acompanhá-lo (Tokarczuk, 2023, p. 203). Dessa forma,

Carrington conseguiu criar uma identidade própria no meio artístico, com pinturas que retratavam o que ela conhecia e vivenciava, mas de uma forma extraordinária.

Algumas de suas obras literárias desenvolvidas no decorrer de sua vida foram os livros *Lá Embaixo*, *A Corneta* e uma coleção de contos que foram reunidos em um único livro chamado *Um conto de fadas mexicano e outras histórias*. Tais obras, que serão comentadas abaixo, refletem o caráter surrealista da autora para além da produção de imagens, mas com a presença de elementos mágicos e esotéricos, também presentes em seus quadros.

3.3.1 Lá Embaixo

A obra *Lá Embaixo* é um retrato autobiográfico escrito por Carrington após sua internação psiquiátrica em Santander, na Espanha, em 1940. Esse período de internação forçado, que partiu de uma vontade de seus pais, ocorreu devido a um “colapso nervoso”, que ocorreu após sua fuga da França, devido a uma invasão nazista, e também com a prisão de seu então parceiro Max Ernst. Esse período de sua vida marcou profundamente a autora e afetou significativamente sua forma de fazer arte:¹

É em meio ao cheiro de morte e decomposição que se espalha rapidamente pela Europa que Leonora experimenta, em seu próprio corpo, a brutalidade dos tratamentos psiquiátricos, em uma época anterior à da luta antimanicomial. (Salgado, 2020, p.79)

Diferente de um diário ou de uma autobiografia tradicional, o texto opera em uma zona híbrida entre memória, delírio e percepção espacial alterada. Esse fato de sua vida constitui um ponto de ruptura radical em sua trajetória pessoal e artística, e o testemunho pessoal de Carrington se afirma como uma reflexão crítica sobre os espaços de confinamento e seus efeitos sobre o corpo, com sua narrativa evidenciando como a arquitetura dos hospitais psiquiátricos da época atuavam como um dispositivo de controle e desumanização.

¹ O primeiro manuscrito de *Lá Embaixo*, ao qual foi redigido originalmente em inglês, em Nova York, em 1942, acabou se perdendo. Em 1943, Carrington escreve uma segunda versão, em francês, que foi publicada na Revista VVV, número 4, em 1944, com tradução para o inglês. A versão em francês foi publicada pela Éditions Fontaine, em Paris, em 1945. O texto em ambos os idiomas foi revisado e conferido por Carrington em 1987, quando ela também ditou o pós-escrito para Marina Warner, que resultou na última versão, revista e ampliada, que foi publicada em 1988 pela New York Review Books. A edição brasileira usa como base o texto de 1988, que foi traduzido em 2020 por Alexandre Barbosa de Souza, e possibilitou a publicação do livro pela editora 100/cabeças em 2021.

Carrington descreve os ambientes institucionais como espaços fechados, repetitivos e opressivos, nos quais a arquitetura deixa de cumprir uma função de abrigo para se tornar um mecanismo de dominação. A autora relata a sensação de aprisionamento provocada por quartos vigiados, portas constantemente trancadas e janelas que não oferecem relação com o exterior, mas apenas reforçam a separação entre dentro e fora (Carrington, 2021, p.41-43). Em determinado momento, a artista afirma que o espaço do hospital não permitia qualquer noção de liberdade corporal ou orientação, pois “cada porta fechada parecia confirmar a impossibilidade de escapar” (Carrington, 2021, p.45).

Figura 11 - Capa do livro Lá Embaixo, de Leonora Carrington (2021).



Fonte: Imagem disponível em <https://100cabecas.com/produto/la-embaixo/>.

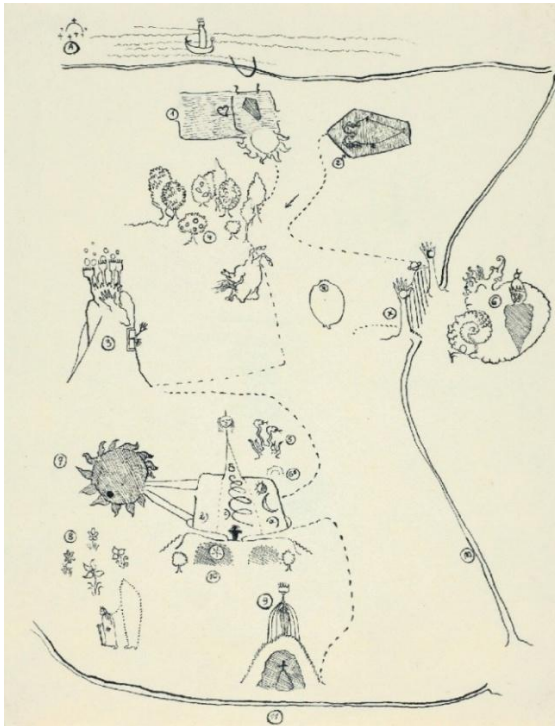
Ao longo do texto, Carrington descreve a dissolução progressiva de sua percepção espacial, com corredores intermináveis, quartos idênticos e a ausência de referências externas que contribuem para a perda de orientação temporal e física. A arquitetura é apresentada como um espaço homogêneo e sem identidade, no qual o sujeito deixa de reconhecer limites claros entre corpo e edifício, que pode ser notada quando Carrington

diz “Abri todas as janelas, como eu teria aberto as da Consciência, exceto uma: a de cor de malva, a da Lua, uma vez que meu “ciclo lunar”, meu período menstrual, havia se interrompido.” (Carrington, 2021, p.51). A autora compreendia o espaço com associações ao próprio corpo, sem grandes limites entre os mesmos.

Para ela a arquitetura do espaço pode ser lida como um labirinto, em que a repetição e a ausência de marcos produzem desorientação psíquica. Essa experiência é explicitada quando a autora relata que o hospital lhe parecia um espaço “sem centro e sem saída”, no qual os deslocamentos não conduziam a lugar algum (Carrington, 2021, p.52).

O título da obra, *Lá Embaixo*, possui uma dimensão espacial que ultrapassa o campo metafórico. O “embaixo” pode ser associado tanto a um estado psicológico quanto a espaços arquitetônicos associados à reclusão. Carrington associa esses ambientes a uma sensação de queda e perda de autonomia, reforçando a ideia de uma arquitetura que empurra o indivíduo para um estado de submissão (Carrington, 2021, p.60-62), nesse sentido, o “embaixo” pode ser compreendido como um espaço limiar, onde as fronteiras entre razão e delírio se tornam instáveis. Além disso, Carrington nomeia o local onde passou a maior parte do tempo durante sua internação de Lá Embaixo, tendo a artista produzido um desenho de um mapa que identificava os locais da instituição, da forma que ela enxergava.

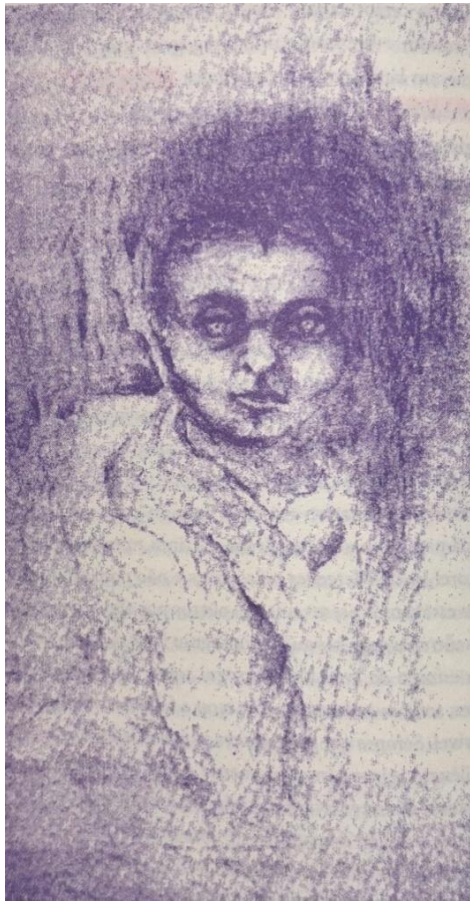
Figura 12 -Mapa da Geografia Imaginária, desenho realizado pela artista no período de internação



Fonte: Imagem disponível em <https://celeste.art.br/la-embaixo-contr-a-hostilidade-do-conformismo/>.

Na obra, Carrington também descreve sobre como seu corpo era constantemente vigiado, medicado e contido ao longo do período que passou internada. Isso fica evidente quando a artista cita que, quando chegou na instituição, soube que dera entrada lutando como uma tigresa (Carrington, 2021, p.25) e, posteriormente ao “tratamento” que lhe era forçado, o médico da instituição, Dr.Morales, fala que “já não vê uma tigresa, mas uma jovem dama”, o que Carrington concorda quando afirma “Eles podiam fazer o que quisessem comigo, eu estava obediente como um boi.”

Figura 13 - Retrato do Dr. Morales, por Leonora Carrington.



Fonte: A autora (2026).

No decorrer da obra, ela evidencia que o sofrimento não deriva apenas dos procedimentos médicos, mas também da própria configuração espacial, que ignora a escala humana, o conforto sensorial e a necessidade de refúgio emocional. Segundo Carrington (2021, p. 70-73) o edifício aparece como uma extensão da violência institucional, reforçando hierarquias de poder e anulando a subjetividade da paciente. Em suas obras pictóricas, a experiência reverbera em suas obras através de corpos híbridos, figuras femininas em transformação e personagens que parecem aprisionados ou em processo de metamorfose, como pode ser observado em uma de suas primeiras obras após o período da internação, que leva o mesmo nome de seu livro, *Down Below* (1940).

Figura 14 - *Down Below (Abajo)*, 1940.



Fonte: Imagem disponível em https://www.hoyesarte.com/evento/homenaje-a-leonoracarrington/attachment/_lmd8508/.

Após a experiência do sanatório, a obra visual de Carrington sofre uma transformação profunda, com representações de interiores fechados e ambíguos, portas que não conduzem a lugar nenhum, janelas que não se abrem para o exterior e escadas interrompidas. Esses elementos não são alegorias genéricas, mas traduções formais da experiência espacial narrada em *Lá Embaixo*. A casa, o quarto e o interior deixam de ser espaços de proteção e tornam-se lugares de instabilidade psíquica, muito próximos da vivência do sanatório. Essas características de suas obras podem ser observadas nas produções da artista à partir de 1940, quando esteve internada, como *E então vimos a filha do Minotauro* (1953), *Chá Verde* (1942) e *Darvault*, (1950).

Figura 15 - *Chá Verde*, 1942.



Fonte: Imagem disponível em <https://www.moma.org/magazine/articles/239>.

Mesmo não se tratando de uma obra de ficção, na obra *Lá Embaixo* é possível identificar traços da identidade surrealista de Carrington presentes em quadros e obras ficcionais, como os cavalos, o simbolismo alquímico, etc.

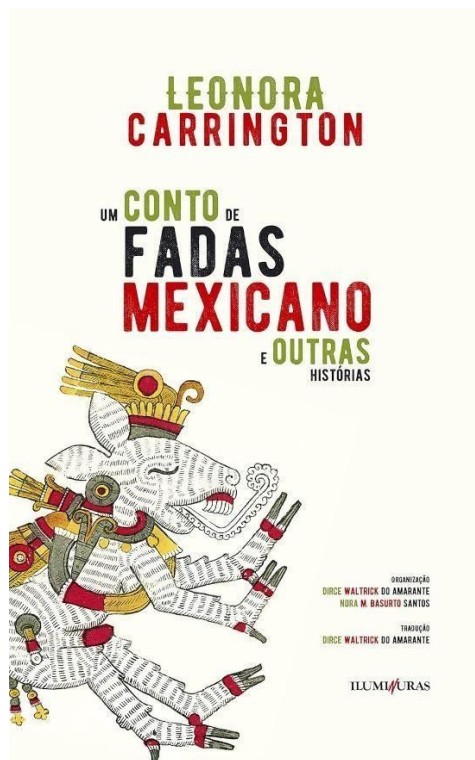
3.3.2 Um conto de fadas mexicano e outras histórias

O livro *Um conto de fadas mexicano e outras histórias* reúne uma coletânea de contos de Leonora Carrington, escritos em forma de narrativas curtas em inglês, francês e espanhol, sendo posteriormente traduzidos para o português. A seleção reúne dez histórias que exploram elementos como sonho, delírio e contos de fadas, elementos centrais da imaginação surrealista de Carrington. O uso recorrente de mitos, símbolos esotéricos como alquimia, magia e tarô, e a influência de tradições irlandesas e mexicanas aparecem de forma recorrente nos contos presentes no livro.²

² Os contos presentes no livro *Um conto de fadas mexicano* foram escritos em diversos períodos ao longo da vida de Carrington, tendo os primeiros sido escritos em francês, enquanto a autora ainda se relacionava com Ernst. Seu primeiro conto publicado foi “*La Maison de la peur*”, em 1938. No ano seguinte, em 1939, ela publica *A dama oval*, que incluía cinco contos inéditos: “A dama oval”, “A debutante”, “O tio Sam Carrington”, “O chamado real” e “O apaixonado”. Ainda em 1939, ela publica mais um conto, também escrito em francês, chamado “As irmãs”. Todos os contos citados podem ser lidos no livro brasileiro, que foi publicado em 2021, em São Paulo, pela editora Iluminuras. A tradução dos contos para a versão brasileira foi realizada por Dirce Waltrick do Amarante.

Carrington desenvolve suas histórias com uma lógica própria: o real e o fantástico se fundem, e personagens parecem atravessar limiares de realidade que lembram estados oníricos ou rituais de transe. O surrealismo na escrita, assim como nas suas pinturas, busca revelar camadas inconscientes da psique e do imaginário humano, refletindo tanto elementos pessoais quanto símbolos arquetípicos.

Figura 16 - Capa do livro *Um conto de fadas mexicano e outras histórias*, 2021.



Fonte: Imagem disponível em <https://www.amazon.com.br/conto-fadas-mexicano-outrashist%C3%B3rias/dp/6555190949>.

No conto que dá título ao livro, por exemplo, o texto reúne figuras como a Virgem Maria, o Nagual, que é um espírito animal na crença indígena mesoamericana e ilustra a capa do livro, e Quetzalcóatl, uma divindade mesoamericana, mostrando como Carrington tece simbolismos sincréticos e esotéricos em suas narrativas.

Figura 17- Quetzalcóatl, importante divindade da Mesoamérica.



Fonte: Imagem disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Quetzalc%C3%B3atl#/media/Ficheiro:Quetzalcoatl_magliabechiano.jpg

Em outro conto, *O tio Sam Carrington*, personagens são confrontados com um livro de magia chamado “*Os segredos das flores de formosura ou A grosseria do alimento*” onde a culinária é descrita de forma alquímica, misturando ingredientes e substâncias como se fossem símbolos ou ferramentas de transformação. Esses elementos envolvendo comidas e espaços de culinária aparecem em suas obras pictóricas, transformados em rituais alquímicos. Isso também reforça a transformação do espaço doméstico, especialmente da cozinha, em território de criação e experimentação. A cozinha costuma ser um lugar mágico de reapropriação dos poderes femininos e de experimentação, onde os processos de preparo dos alimentos equiparam-se aos da pintura.

Figura 18 - Três mulheres com corvo, Leonora Carrington, 1951.



Fonte: Imagem disponível em <http://www.michellangelo.com.br/evento/frida-kahlo-conexoes-entremulheres-surrealistas-no-mexico/>.

Carrington, tendo vivido grande parte de sua vida no México, teve contato com diversos movimentos artísticos e com as culturas da região. Movimentos indígenas e práticas xamânicas reverberam tanto em sua pintura quanto em sua literatura, e seus contos não são escapismos folclóricos, mas estruturas narrativas que misturam crenças populares com uma lógica interna do surrealismo e do imaginário esotérico.

3.3.3 A Corneta

O surrealismo histórico foi marcado por figuras como André Breton, cujo pensamento muitas vezes colocava a mulher como musa, médium ou figura passiva. Em A Corneta, Carrington rompe completamente com essa lógica,

desenvolvendo um romance surrealista que mistura humor e simbolismo, colocando como protagonista uma mulher idosa, marginalizada e excêntrica.³

De acordo com a sinopse fornecida pela Companhia das Letras, a narrativa segue Marian Leatherby, uma mulher de 92 anos com audição fraca que recebe de presente uma corneta auditiva. A partir desse objeto, aparentemente banal, ela começa a perceber planos ocultos de sua família e é levada a um asilo que não se parece em nada com um lar de velhos comum. Lá, fantasias, mistérios e figuras míticas convivem com a vida cotidiana.

Carrington joga com a figura de uma protagonista idosa, algo raro na literatura, justamente para desconstruir normativas sociais. No asilo, as regras tradicionais são derrubadas e as estruturas físicas dos locais são surreais, as relações de poder são invertidas e o espaço social é regido por lógicas internas de mulheres idosas e excêntricas. A velhice, o corpo feminino não normativo e a loucura não são tratados como decadência, mas como portais de conhecimento. Isso torna o livro um gesto político surrealista, pois desloca o centro do discurso surreal para sujeitos historicamente excluídos.

³ O livro *A Corneta* foi escrito por Carrington durante a década de 1960, tendo sido publicado pela primeira vez no México, em 1974, e ganhou uma versão em inglês em 1976. No Brasil, a obra foi publicada pela editora Alfaguara, em 2023, no Rio de Janeiro, tendo tradução de Fabiane Secches.

Figura 19 - Capa do livro *A Corneta* (2023).



Fonte: Imagem disponível em <https://www.amazon.com.br/corneta-Leonora-Carrington/>.

A personagem principal, Marian, vive em uma casa convencional, com regras sociais rígidas a partir de uma organização patriarcal, exercida pelo filho da personagem. Quando ela entra no asilo, o mundo surreal começa a se desdobrar, o espaço físico se transforma em metáforas arquitetônicas, com prédios que parecem bolos de aniversário, iglus e até mesmo cogumelos. A construção do asilo funciona como um lugar de revelação simbólica e de transformação interior, fugindo da lógica de um programa funcional rígido.

O romance incorpora princípios centrais do surrealismo, como uma lógica onírica e uma ruptura com a causalidade racional. No entanto, Carrington usa o absurdo como estratégia crítica, e não apenas como estética. O mundo “normal”, ou seja, a casa que a protagonista morava com seu filho e nora, é apresentado como mais opressivo e violento do que o mundo “absurdo”, invertendo os valores racionais de forma tipicamente surrealista.

Figura 20 - Ilustração de Leonora Carrington para o livro *A Corneta*.



Fonte: A autora (2026).

Embora escrita em inglês, *A Corneta* foi produzida no contexto mexicano, onde Carrington viveu por décadas. Esse contexto faz com que a cultura e os mitos mexicanos possam ser difundidos para outros locais, e auxilia na consolidação de um surrealismo fora da

Europa, dessa forma o livro gera uma aproximação entre surrealismo, feminismo e pensamento decolonial. Atualmente, a obra é frequentemente lida como antecipadora de debates feministas contemporâneos. Na obra, os espaços arquitetônicos também tem grande importância para o desenvolvimento da obra, uma vez que passam por uma constante metamorfose, bem como as próprias personagens do livro. Os ambientes mudam de função, escala e lógica, com quartos virando portais e espaços virando labirintos. Essa instabilidade espacial é típica do surrealismo, mas na obra de Carrington ganha uma lógica muito ligada ao feminino e ao esoterismo, que são elementos muito importantes no decorrer do livro. A arquitetura em *A Corneta* não é estável, é um processo e um rito de passagem, por isso Carrington a descreve com detalhes em determinados trechos, permitindo que o leitor se aprofunde ainda mais na história, como no trecho:

Por um tempo, os degraus levaram direto para baixo. Então cheguei a uma curva fechada onde a parede era arredondada e lisa, como se muitas

mãos a tivessem esfregado, assim como a minha. Quando virei a curva com cautela, a escuridão foi substituída por um brilho bruxelante como a luz do fogo. Quando desci mais uns vinte degraus, o chão se nivelou em uma longa galeria que dava para uma câmara grande e redonda escavada na rocha. Pilares esculpidos sustentavam um teto arqueado que era levemente iluminado pelo fogo no centro da câmara. O fogo parecia queimar sem combustível saltando direto de uma cavidade no chão de pedra. (Carrington, 2023, p.167)

Em *A corneta*, o espaço arquitetônico não é neutro, mas sim ideológico, disciplinar e simbólico, especialmente no asilo, que funciona como uma arquitetura de controle do corpo feminino envelhecido. Chalés, refeitórios, corredores, portas e jardins operam como dispositivos de poder, mas também como brechas para o fantástico e para a subversão, o que dialoga com arquitetura, surrealismo e feminismo.

No final do livro, quando a ordem institucional e arquitetônica colapsa, surge um espaço outro, sendo mais fluido e coletivo. É como uma anti-arquitetura patriarcal, onde o feminino reorganiza o mundo.

4. O ESOTERISMO DE CARRINGTON

A noção de arte mágica no surrealismo é sistematizada por André Breton na obra *L'Art Magique* (1957), publicada mais de trinta anos após o Manifesto Surrealista de 1924. Nessa obra, Breton propõe uma revisão da história da arte a partir de uma perspectiva mágica, em oposição à historiografia tradicional baseada em categorias estilísticas como “arte clássica” ou “arte barroca”. Em vez de uma narrativa cronológica, Breton defende uma história da arte estruturada pela permanência do mágico como uma “presença flutuante”, capaz de atravessar diferentes períodos históricos e manifestações artísticas.

Segundo a análise de Sulamita Fonseca Lino (2024), Breton rejeita a compreensão da magia como um atributo secundário ou temático da arte. Ao contrário, a magia é entendida como um modo operativo do fazer artístico, diretamente relacionado à espontaneidade, ao acaso e à imaginação, configurando-se como uma oposição às normas impostas pelo academicismo e pela racionalidade moderna. Dessa forma, a arte mágica não se define por um estilo específico, mas por uma atitude criadora que recusa a submissão a regras formais e conceituais pré-estabelecidas.

Ao retomar o pensamento de Charles Baudelaire, Breton associa a magia à noção de uma “nova beleza”, em contraposição ao ideal de beleza acadêmica. Conforme destaca Lino (2024, p. 233), essa nova beleza é definida a partir de três epítetos duplos: erótica-velada, explosiva-estática e mágica-circunstancial, sendo todos vinculados à ideia de espontaneidade e à recusa de critérios fixos de julgamento estético. Essa crítica à racionalização da arte tornase explícita quando Breton afirma que “o belo não pode ser promulgado por decretos” (Breton, 2008, p. 80–81 apud Lino, 2024, p. 235), reafirmando a impossibilidade de submeter a criação artística a normas universais.

Lino destaca ainda que, para Breton, a magia não se restringe ao ocultismo ou a práticas ritualísticas específicas, mas se manifesta sobretudo na suspensão das fronteiras entre realidade e fantasia. Um exemplo recorrente dessa concepção é a arte medieval, entendida como um momento histórico em que não havia separação rígida entre o real e o imaginário, sendo o mundo figurativo povoado por monstros, figuras híbridas e entidades simbólicas (Lino, 2024, p. 235–236). Nesse contexto, Breton associa a arte mágica a um estado de êxtase situado “entre o lógico e o mágico” (Breton, 2008, p. 217 apud Lino, 2024, p. 236).

No capítulo “A magia reencontrada: o surrealismo”, Breton afirma que o movimento surrealista recupera essa dimensão mágica da arte ao estabelecer um pacto com o desconhecido, o irracional e o inconsciente. Conforme analisa Lino (2024, p. 242), essa postura se materializa tanto no interesse pelas estruturas do inconsciente quanto na valorização de procedimentos como o automatismo, compreendidos como métodos fundamentais daquilo que Breton denomina “arte mágica surrealista”. Esse posicionamento culmina no conceito de “anti-réalité”, no qual Breton rejeita o positivismo e afirma que a verdadeira realidade reside justamente naquilo que escapa à lógica racional (Breton, 2008, p. 284–285 apud Lino, 2024, p. 243).

Figura 21 - Untitled (s.d).



Fonte: Imagem disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/untitled0007/5QFoLY8qlpMa1A>.

É a partir desse arcabouço teórico que se torna possível compreender a questão esotérica presente na obra de Leonora Carrington. Suas produções pictóricas e literárias dialogam profundamente com a concepção bretoniana de arte mágica, ao se estruturarem a partir de simbologias ligadas à alquimia, ao ocultismo e ao esoterismo. Assim como Breton, Carrington compreende a arte como um meio de acesso a realidades situadas entre o sonho e a vigília, promovendo experiências que suspendem a distinção entre o real e o imaginário.

Nas obras de Carrington, a recusa da racionalidade funcional e da representação realista se manifesta por meio de figuras híbridas, cenas ritualísticas e espaços arquitetônicos instáveis, que não obedecem a uma lógica visual tradicional. A beleza, nesses trabalhos, emerge da metamorfose e da convivência entre elementos contraditórios, organizados segundo uma lógica interna de caráter simbólico e mágico. Essa abordagem encontra consonância

direta com a noção bretoniana de uma arte fundada na espontaneidade e na rejeição de normas impostas.

Além disso, a concepção de um mundo situado entre o visível e o invisível, apontada por Lino na leitura de Breton, encontra plena materialização no universo artístico de Carrington. Em suas obras, o espaço pictórico assume frequentemente a função de um campo ritualístico, no qual símbolos alquímicos, mitológicos, humanos e animais coexistem sem hierarquias claras entre o racional e o irracional. Diferentemente de outros artistas surrealistas, Carrington não utiliza a magia apenas como metáfora estética, mas como um sistema simbólico coerente, profundamente enraizado em tradições como a alquimia, a mitologia celta e o esoterismo ocidental.

A noção bretoniana de “anti-réalité” também se materializa de forma expressiva na obra de Carrington, especialmente por meio de arquiteturas impossíveis, espaços ritualizados e personagens que transitam entre o humano, o animal e o espiritual. Suas imagens evocam processos de transmutação e estados alterados de consciência, elementos centrais do pensamento esotérico, transformando a arte em um meio de conhecimento simbólico.

Desse modo, a análise proposta por Sulamita Fonseca Lino sobre a arte mágica em André Breton fornece um arcabouço teórico fundamental para a compreensão do esoterismo na obra de Leonora Carrington. Ao conceber a magia como um modo operativo do fazer artístico, vinculado à imaginação, à espontaneidade e à recusa da racionalidade normativa, torna-se possível situar Carrington como uma das artistas que mais radicalmente incorporaram e expandiram os princípios surrealistas. Sua obra pode ser compreendida, portanto, como uma continuidade e ampliação da proposta bretoniana, na medida em que transforma o espaço artístico em um território de experiência esotérica, no qual arte, magia e conhecimento simbólico se entrelaçam de forma indissociável.

5. A ARQUITETURA COMO EXTENSÃO DO IMAGINÁRIO

Para entender a perspectiva de Leonora Carrington em suas obras, foi necessário passar por questões históricas de gênero, para compreender os processos pelos quais as artistas do período surrealista passaram, e que atualmente ainda podem ser observados na sociedade. A desigualdade de gênero e o

machismo apresentaram reflexos importantes na produção de Carrington, que por sua vez, também influenciou nas questões acerca desse tema com suas críticas em suas obras.

A casa é um espaço estabelecido com a figura da mulher desempenhando um papel de manutenção e cuidado do lar. Essa domesticidade foi atribuída ao feminino desde que o conceito de casa passa a ser compreendido como instituição, com a necessidade de uma figura cuidadora. Nas pinturas de Carrington, as casas e representações de espaços interiores surgem muitas vezes como metáforas da mente, onde os espaços exteriores e interiores se conectam de maneira não racional, remetendo à complexidade da estrutura do inconsciente.

5.1 AS OBRAS

Quando Baxandall (2006, p.31) diz “Nós não explicamos um quadro: explicamos observações sobre um quadro”, pode-se compreender as dimensões que se envolvem ao realizar a análise de uma obra de arte, onde a sociologia histórica por trás de cada quadro, encontra as convenções daquele que o observa. De acordo com as vivências de Carrington, torna-se possível compreender aspectos em suas pinturas que reforçam a autonomia e exaltação do feminino, que pode ser percebida não apenas pelos elementos centrais de suas obras, como também através da arquitetura com cenários ativos e elementos de extrema importância para a construção da narrativa. Seus interiores não são espaços de subjugação, mas de poder. Neles, vemos mulheres realizando experimentos, comandando forças da natureza e operando alquimias. Os espaços se erguem como testemunhos visuais de que a mulher surrealista é autora, inventora e arquiteta de seu próprio universo simbólico.

As obras de Carrington são sempre dotadas de diversos elementos que formam uma narrativa singular dentro do surrealismo, com obras que se assemelham a sonhos e mitos, com o real se misturando ao imaginário. Criaturas híbridas e animais aparecem com frequência, às vezes com traços humanos, e muitas vezes representando sentimentos ou desejos humanos, como liberdade e força interior.

A espacialidade nas obras da artista também é muito importante, com espaços se traduzindo em uma crítica à arquitetura institucional de controle, como conventos, hospitais psiquiátricos e internatos, ambientes que Carrington

conheceu pessoalmente, como citado por Nunes (2021, p.19) e que marcaram sua biografia. Em resposta a esses espaços historicamente utilizados para disciplinar mulheres, sua arte imagina arquiteturas alternativas que escapam à vigilância, com passagens secretas, cômodos escondidos e estruturas que se dobram sobre si mesmas.

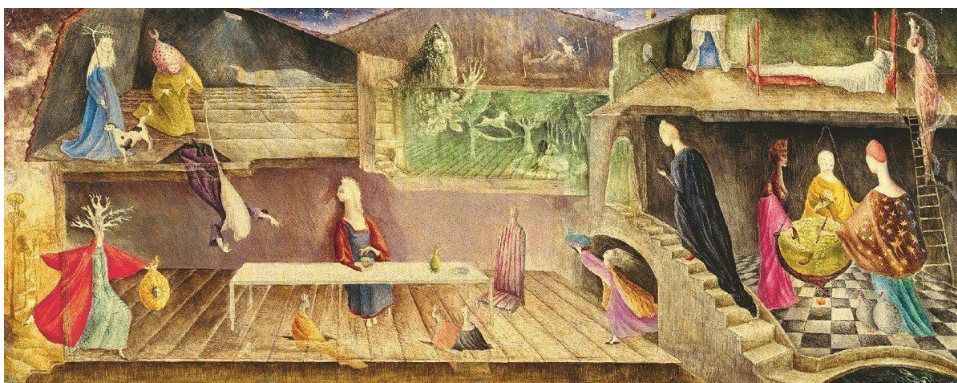
A função narrativa de cada um desses elementos pode ser melhor compreendida com a construção de panoramas, que consiste no isolamento e na comparação lateral das tipologias espaciais e dos elementos que se mostram presentes nas obras de Carrington. Esses panoramas auxiliam a identificar os padrões pictóricos mais recorrentes, tornando possível compreender o objetivo e a função de tal elemento em cada cena.

5.1.1 The House Opposite

Para aprofundar a compreensão da arquitetura em sua obra, vale observar como o espaço é utilizado como ferramenta narrativa. Em diversas pinturas, a distribuição arquitetônica guia a interpretação, funcionando quase como o “projeto” de uma narrativa visual. Segundo Dondis (2007, p 30.) a composição é um dos principais elementos da leitura da imagem, mas a percepção dessa composição se encontra no mecanismo do organismo humano, a visão, muito mais do que nos efeitos cumulativos da disposição dos elementos em uma obra. Logo pode-se compreender que o artista possui uma intenção com sua composição, mas que isso só poderá ser de fato compreendido com a absorção das informações da obra através dos olhos. Dessa forma, as obras da artista são bidimensionais e retratam o espaço tridimensional na arquitetura, logo, um texto como o de Dondis auxilia na análise das obras.

Na obra *The House Opposite* (1945), a estrutura arquitetônica é construída como um corte em perspectiva, revelando simultaneamente vários níveis e cômodos. A disposição remete ao corte arquitetônico, permitindo ver ações simultâneas realizadas por figuras femininas. É um espaço doméstico “explodido”, no sentido surrealista, onde a casa deixa de ser lugar de rotina e se torna lugar de ritual, transformação e magia.

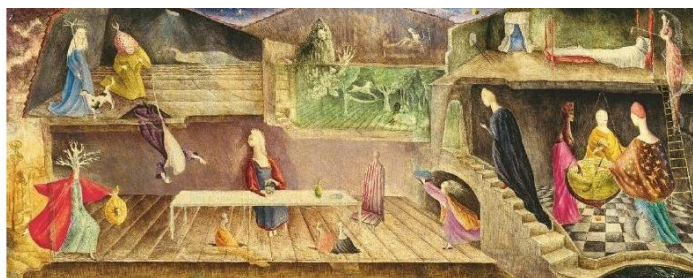
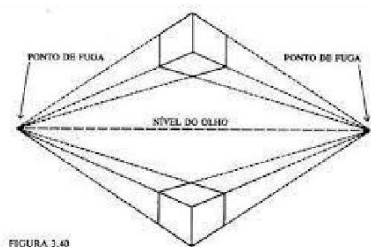
Figura 22 - *The House Opposite* (1945).



Fonte: Imagem disponível em <https://www.hoyesarte.com/artes-visuales/leonora-carrington-facundode-zuviria-tina>.

A obra, que não tem um ponto de fuga dominante, exemplifica uma estrutura não linear, apresentando uma multiplicidade de cenas de forma simultânea que, diferentemente da leitura sequencial tradicional de outras obras, obriga o observador a construir um sentido ao percorrer o olhar livremente pelos diferentes espaços, podendo ser compreendida como uma composição visual aberta (Dondis, 2007, p.230).

Figura 23 - Figura sobre perspectiva de dois pontos, presente no livro de Dondis (2007), ao lado da obra *The House Opposite* (1945).



Fonte: A autora, 2026.

Carrington joga com os elementos visuais apresentados, ao representar linhas orgânicas e as formas irregulares, que podem ser associadas à emoção e fluidez, com elementos arquitetônicos instáveis, ou seja, sem hierarquia clara entre os ambientes, os espaços interiores e exteriores não podem ser bem definidos e os demais elementos transitam entre eles. De acordo com Dondis (2007, p.79) essa escolha, da ausência clara de limites definidos, auxilia a representar visualmente a dimensão simbólica e emocional do espaço, com ausência de ordem e racionalidade.

Na obra, cada ambiente age como um ponto de fuga central, e a mudança dos pisos reforçam essa ideia de perspectiva, auxiliando na construção de profundidade da cena e demonstrando a intenção onírica da obra onde, com as mudanças abruptas de padrão, fica evidente que os ambientes não obedecem às leis racionais da arquitetura, mas sim a lógica de Carrington. Os pisos atuam como elementos de transição entre as diferentes camadas do espaço pictórico, quase como se cada mudança marcassem um limiar entre diversos mundos.

Para Dondis (2007, p.116) a cor possui um forte poder emocional e psicológico, sendo capaz de criar atmosferas. Sabendo disso, é importante observar o aspecto visual que a paleta de cores escolhida por Carrington atribui a *The House Opposite*, com tons terrosos e ocre, reforçando a atmosfera onírica que a artista buscava em suas composições. Em suma, todos os elementos da obra atuam em conjunto, para demonstrar como a linguagem visual da artista podia questionar e reconfigurar construções culturais, transformando a casa em espaço simbólico, rompendo com as ideias tradicionalistas demonstradas antes do período surrealista.

A construção de espacialidades fragmentadas e simultâneas nessa obra pode ser aproximada das investigações espaciais desenvolvidas por Maurits Cornelis Escher (1898-1972), um artista visual holandês que, com suas viagens para Itália e Espanha, passou a demonstrar interesse em cenários urbanos e na arquitetura. Embora inseridos em contextos e objetivos distintos, ambos os artistas rompem com a lógica da arquitetura tradicional, propondo ambientes onde múltiplos pontos de vista coexistem em uma mesma cena. No caso de Escher, escadas impossíveis, perspectivas contraditórias e gravidades múltiplas desafiam a percepção racional do espaço. Já em Carrington, essas rupturas espaciais assumem um caráter simbólico e narrativo, articulando-se ao inconsciente, ao onírico e às experiências femininas. Assim, a aproximação com Escher se dá como referência para compreender a arquitetura surrealista como linguagem visual não linear e antirracional.

Figura 24 - Belvedere (1958).



Fonte: Imagem disponível em <https://www.wikiart.org/en/m-c-escher/belvedere>.

5.1.2 Self-Portrait

A teoria da linguagem visual desenvolvida por Donis A. Dondis parte do princípio de que a comunicação visual opera por meio de estruturas perceptivas fundamentais, capazes de organizar a experiência do observador independentemente de códigos verbais. Para a autora, elementos como equilíbrio, tensão, ritmo, contraste, direção e peso visual constituem forças ativas no campo da imagem, responsáveis por conduzir o olhar e produzir significados. O equilíbrio visual, nesse sentido, não se resume à simetria ou à centralidade rígida, mas resulta da distribuição das forças perceptivas no espaço visual, podendo assumir formas estáveis ou instáveis. A instabilidade, segundo Dondis (2007, p. 30–31), é um recurso expressivo potente, pois introduz tensão e exige uma leitura ativa do observador, rompendo com composições previsíveis.

Outro aspecto central em Dondis é a noção de que a comunicação visual se dá por relações. O significado não está isolado em um único elemento, mas emerge da interação entre formas, direções, volumes e movimentos. A repetição de determinadas formas pode gerar unidade perceptiva, enquanto o contraste, entendido como a técnica visual mais dinâmica, é responsável por criar ritmo, expressividade e intensidade comunicativa (Dondis, 2007, p. 107). Além disso, a orientação do corpo, a direção do olhar e a postura das figuras são consideradas formas fundamentais da comunicação visual, pois estabelecem relações de confronto, autoridade ou submissão entre a imagem e o observador (Dondis, 2007, p. 90–92).

Esses princípios da linguagem visual encontram ressonância direta na pintura *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)* (1937–1938), de Leonora Carrington.

Figura 25 - *Self - Portrait (Inn of the Dawn Horse)* (1937-1938).



Fonte: Imagem disponível em <https://www.wikiart.org/pt/leonora-carrington/self-portrait-inn-of-the-dawn-horse-1938>.

Durante uma das últimas entrevistas concedida por Carrington antes de seu falecimento, que foi publicada por Rafael Segovia em seu canal na plataforma Youtube, em 2011, a pintura *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)* (1937-1938), a qual refere-se a um autorretrato da artista, foi abordada, e uma análise de seus elementos foi desenvolvida. Na entrevista a artista comenta os elementos presentes na obra, que se organizam a partir de uma cena carregada de símbolos e tensões visuais. A figura feminina, autorrepresentação de Carrington, ocupa uma posição levemente deslocada do centro da composição, contribuindo para a sensação de equilíbrio instável. Essa escolha compositiva reforça a tensão perceptiva da cena, na qual a figura humana, a hiena e os cavalos compartilham o campo visual de maneira não hierárquica, exigindo do observador um percurso ativo do olhar.

A postura da figura central — sentada, de pernas separadas e olhar frontal — estabelece uma relação direta de confronto com quem observa a obra. Essa orientação corporal e do olhar, conforme apontado por Dondis, atua como um elemento comunicacional fundamental, rompendo com a tradição dos retratos femininos passivos ou idealizados. Carrington se apresenta de forma firme e desafiadora, subvertendo expectativas de gênero e afirmando sua autonomia simbólica dentro da imagem.

Os elementos figurativos da pintura funcionam como um sistema visual integrado. A repetição de formas alongadas, presente no corpo da artista, na hiena e nos cavalos, cria uma unidade perceptiva que articula os diferentes personagens da cena. O peso visual é distribuído de modo equilibrado, ainda que instável, fazendo com que nenhum elemento se imponha de forma absoluta sobre os demais. O significado da obra, portanto, emerge da relação entre essas partes, confirmando a ideia de Dondis de que a forma final é um resultado cumulativo das interações visuais.

O ritmo visual da composição se constrói a partir da oposição entre elementos estáticos e dinâmicos. A figura sentada da artista e a hiena em pose relativamente contida contrastam com o cavalo branco que galopa para além da janela, sugerindo movimento contínuo e expansão espacial. Esse contraste entre repouso e movimento intensifica a expressividade da cena e reforça o simbolismo da liberdade, tema recorrente na obra de Carrington. O cavalo real, em movimento, e o cavalo de brinquedo sobre a cabeça da figura estabelecem ainda

uma tensão simbólica entre liberdade conquistada e liberdade desejada, ampliando a complexidade da leitura visual.

Dessa forma, a pintura de Carrington materializa, em linguagem plástica, os princípios formulados por Dondis acerca da comunicação visual. A instabilidade compositiva, o uso consciente do contraste, a organização relacional dos elementos e a orientação expressiva da figura humana demonstram como o artista se apropria de recursos visuais para construir uma narrativa simbólica que desafia convenções estéticas e sociais, reafirmando o potencial da imagem como campo de tensão, significado e emancipação.

5.2. AS ABERTURAS

Enquanto o movimento surrealista era desenvolvido nas artes, a arquitetura do período

de entreguerras também se desenvolvia, antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial,

no fim da primeira década do século XX, surgia o movimento modernista, como uma resposta às transformações sociais e tecnológicas decorrentes da industrialização. Se opondo aos estilos históricos já existentes, o Modernismo propôs uma arquitetura baseada na racionalidade construtiva e na funcionalidade, buscando uma adequação dos espaços aos novos modos de vida. Segundo Frampton (2008), a arquitetura moderna deve ser compreendida como um fenômeno cultural vinculado às mudanças de uma sociedade cada vez mais industrial, sendo caracterizada pela busca de coerência entre forma, função e técnica.

A arquitetura moderna surge como uma crítica à ornamentação excessiva do século XIX e, nesse sentido, o edifício passa a ser concebido como um sistema racional, as portas e janelas deixam de ser tratadas como um componente decorativo e passam a integrar a lógica funcional da construção. Com o uso de concreto armado e do aço como sistemas estruturais, a reorganização das aberturas foi possibilitada, com a liberação das fachadas. Conforme destaca Frampton:

“A independência entre o esqueleto estrutural e os elementos de fechamento tornou possível uma nova gramática arquitetônica, baseada na liberdade formal da fachada” (FRAMPTON, 2008, p.135).”

Dessa forma, as janelas deixam de ser elementos pontuais e passam a configurar, de certa forma, “panos” contínuos, que auxiliam a organização da relação entre interior e exterior e qualificam o espaço interno. As portas também seguem o mesmo princípio de simplificação e padronização, passando a ser concebidas como planos lisos desprovidos de ornamentação, integrando às superfícies verticais. Um exemplo arquitetônico desses elementos modernistas é a Villa Savoye, uma casa na França projetada por Le Corbusier, em 1928, e é considerada um dos maiores ícones da arquitetura moderna do século XX, por possuir o que Corbusier chamava de cinco pilares da arquitetura moderna: janela em fita, pilotis, planta livre, fachada livre e terraço jardim.

Figura 26 - Villa Savoye, projetada por Le Corbusier em 1928.



Fonte: Imagem disponível em <https://pt.wikiarquitectura.com/constru%C3%A7%C3%A3o/villasavoye/>.

Assim, no modernismo, portas e janelas passam a evidenciar os sistemas construtivos, valorizando a clareza técnica e a escolha dos materiais. O uso de vidro, aço e alumínio passam a substituir materiais tradicionais, uma vez que reforçam o ideal de industrialização e modernização dos elementos. A

transparência oferecida pelos vidros auxilia a construir um grande valor simbólico da arquitetura moderna, uma vez que auxilia a relação entre interior e exterior, e entre ambientes internos. De acordo com Frampton (2008, p. 140-145) a transparência tornou-se um meio de expressar a continuidade espacial e a fluidez da vida moderna e, nesse contexto, portas e janelas assumem papel fundamental na articulação dos espaços, permitindo integração visual, funcional e ambiental.

5.2.1. Janelas

Enquanto na arquitetura eclética, que antecedeu o modernismo, as janelas funcionavam como demonstração de status e extravagância, com o uso de detalhes luxuosos e diversos ornamentos, Carrington representava esses elementos de forma mais simples assemelhando-se as janelas modernistas na questão da simplicidade da forma e a conexão do interior com o exterior.

Em muitas obras esses elementos aparecem apenas como um vão na alvenaria ou emolduradas por cortinas em algumas obras. Apesar da simplicidade de sua representação, elas possuem um significado muito mais profundo, podendo ser associadas como uma forma de ruptura na realidade da cena.

Em sua obra *Self-Portrait*, já citada anteriormente, a janela evidencia essa dupla narrativa, do espaço interior do quarto sendo um espaço de contenção, com o cavalo de brinquedo estático demonstrando isso, o espaço exterior, observado através da janela, vem para contrapor essa dureza, demonstrando a liberdade e a selvageria, com a figura do cavalo real galopando livremente. Nesse caso, pode-se dizer que a janela atua como uma marca de separação, que denuncia e evidencia o claustro do quarto, deixando evidente que existe um universo para além do ambiente representado pela artista.

Figura 27 - Panoramas de janelas com as obras Self-Portrait (1937-1938), Adieu Ammenotep (1960), Untitled (s.d).

1. JANELAS



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Fonte: A autora (2026).

A questão dos vãos de janelas também pode ser observada em outras obras pictóricas da artista, como em *Adieu Ammenotep* (1960) e *Untitled* (s.d). Tratando-se da primeira obra, Senna faz uma análise de obra:

A pintura em questão apresenta sacerdotisas que, mediante um processo cirúrgico envolto de magia, retiram as raízes do duradouro processo de subjugação das mulheres das entranhas do corpo cadavérico do faraó. Adeus Ammenotep, portanto, denotaria uma poética catártica, a qual possibilitaria a Carrington a elaboração de seu desajuste social. (Senna (2023, p.187)

A composição da cena é formada com quatro sacerdotisas com formas longilíneas, um corpo suspenso no ar, figuras aparentemente masculinas observando a operação, e uma pequena abertura de uma janela que permite entrada de luz, mas que também permite que um observador assista ao que acontece dentro da sala que ocorre a “cirurgia”. Para a figura escondida que observa, talvez essa janela possa ser a abertura que lhe possibilita visualizar um universo onírico, que foge de sua realidade costumeira e permite-lhe descobrir um novo mundo.

A pintura foi feita por Carrington em 1960, cerca de vinte anos após sua saída da instituição psiquiátrica onde ficou internada, mas é possível fazer conexões de elementos da pintura com relatos da autora em seu livro *Lá Embaixo*:

Cada um segurou uma parte do meu corpo e eu vi o centro de todos os olhos fixados em mim com expressão sinistra. Os olhos de Don Luis estavam rasgando meu cérebro ao meio e eu estava afundando em um poço...muito profundo...o fundo desse poço deteria minha mente por toda eternidade na essência da mais profunda angústia. (Carrington, 2021, p.42)

Carrington descreve nessa passagem o procedimento que ela nomeia de Grande Convulsão Epiléptica, induzida pelo medicamento cardiazol, que era usado na psiquiatria como tratamento para doenças mentais, como esquizofrenia. Na pintura Leonora contrapõe os horrores e violências que sofreu na instituição, demonstrando nas figuras sacerdotisas, que estão em posição de poder no ambiente, uma grande sutileza ao realizar o procedimento no corpo, sem tocá-lo diretamente.

A pequena janela presente nessa obra se apresenta como um elemento simbólico para além da sua funcionalidade de iluminação ou ventilação. Estando localizada no plano de fundo, a continuidade da parede em que ela se localiza é rompida, e uma relação entre o interno e um externo enigmático, que não se revela completamente ao observador, é estabelecida.

Arnheim (2005, p.230) diz que a moldura, seja da pintura ou de um elemento interno como a janela, atua como um organizador da percepção, uma vez que delimita os campos visuais e cria hierarquia em relação à atenção de quem observa. Ele afirma que “o campo visual é estruturado por limites que orientam a leitura da forma e do espaço” e, nesse sentido, a janela presente na obra atua como um enquadramento secundário, que reforça a sensação de profundidade, mas também o simbolismo da clausura da cena.

A abertura não convida à saída, mas a uma observação controlada, agindo como um limiar entre mundos, seja ele o interno e externo, ou o racional e místico. A figura que aparece visível na abertura de forma quase espectral reforça essa ideia de liminaridade entre mundos, e também direciona o olhar reforçando a hierarquia visual e psicológica da cena.

A análise arquitetônica da janela em *Adieu Ammenotep* (1960) evidencia como Leonora Carrington utiliza princípios de organização visual para construir um espaço simbólico e ritualizado. A partir de Arnheim (2005), compreende-se a janela como um limite perceptivo ativo (p. 229–231), isso reforça a leitura do espaço pictórico como uma arquitetura simbólica, onde cada elemento construtivo participa da narrativa visual, ampliando a compreensão do espaço para além da função, em direção à experiência sensível e psicológica.

Ainda seguindo a lógica desenvolvida por Arnheim (2005), é possível observar na obra *Untitled (s.d)* a janela, mais uma vez bem delimitada, tensionando a relação entre interior e exterior, estabelecendo um paradoxo perceptivo, com uma área limitada dentro de um plano maior que representa uma abertura para um outro espaço. Arnheim (2005, p.229) afirma que a moldura era considerada como uma janela, através da qual o observador espiava o mundo exterior limitado pela abertura de observação, mas ilimitado em si.

Ou seja, na pintura de Carrington, a janela atua como condutora para um espaço simbólico, para além de uma paisagem reconhecível ou racional. Na percepção do observador, a janela e o espaço exterior onírico que a mesma revela,

atuam como um campo ativo da tensão visual, não sendo apenas um fundo passivo para uma cena principal.

Para Dondis (2007, p.64), a cor é um dos elementos mais poderosos da comunicação visual, capaz de provocar respostas emocionais imediatas, e a cor vermelha, predominante em quase toda a composição, constrói uma atmosfera densa, eliminando distinções claras entre o chão, paredes e demais objetos, gerando um campo cromático contínuo. A relação entre a janela e a cor vermelha é importante para a leitura da obra, uma vez que a saturação cromática do ambiente interno neutraliza a possibilidade de uma fuga visual para a janela, que não atua conectando mundos, mas reforçando a interiorização da experiência do espaço ritualístico.

Arquitetonicamente, a janela em Carrington se afasta da lógica moderna funcionalista e se aproxima de uma janela psíquica, que atua como passagem simbólica entre camadas de realidade, algo coerente com o imaginário surrealista e com a recusa de uma espacialidade racional.

5.2.2. Portas

Diferentemente da porta modernista, pensada como elemento claro de passagem com sua função objetiva, a porta surrealista de Carrington é ambígua e repleta de significados. Esse elemento surge como oportunidade de transformação através da passagem, e não apenas como mudança de ambiente, a transição a partir desse elemento configura uma instabilidade, pois não se sabe o que poderá acontecer através da passagem. Sendo assim, frequentemente as portas surgem como um limiar entre o consciente e inconsciente ou interior e exterior. Em muitas de suas obras, as portas funcionam como portais iniciáticos, feita para figuras híbridas e, arquitetonicamente, ela deixa de ser um elemento construtivo e passa a ser um dispositivo simbólico de transformação do espaço e do tempo.

2. PORTAS



Figura 4



Figura 5

Fonte: A autora (2026).

Um exemplo de simbolismo nas portas de Carrington pode ser observado na obra *The Lovers* (1987), onde a artista insere a porta como um elemento arquitetônico estrutural para a leitura simbólica da obra. Diferentemente da porta modernista, entendida como elemento funcional de transição física entre espaços, Carrington a apresenta como um limiar da percepção, tendo a função de sugerir uma passagem entre o estado simbólico e o psicológico, e não apenas de permitir o deslocamento do corpo.

Segundo Arnheim (2005, p.229), os limites espaciais em uma composição visual não são neutros, eles atuam como forças perceptivas que organizam a experiência do observador, mesmo quando não são plenamente funcionais ou acessíveis. Dessa forma, em *The Lovers*, a porta funciona como um limite ativo que, simultaneamente, separa e conecta o espaço visível da cena a um espaço imaginado. Essa condição transforma a porta em um elemento de tensão, já que a sua presença sugere a existência de um “além”, ainda que a obra não permita o acesso visual a esse outro espaço.

Visualmente, a porta em *The Lovers* não apresenta os elementos construtivos que tradicionalmente definem a sua função arquitetônica, com a ausência de maçanetas, batentes ou articulação clara de abertura, sendo representada apenas integrada ao plano de fundo da superfície pictórica. Dondis (2007, p.34) afirma que, quando um elemento perde sua clareza funcional, ele passa a operar prioritariamente no nível simbólico e expressivo da linguagem visual, deixando de ser lido como objeto utilitário. Nesse sentido, a porta em

Carrington deixa de ser um dispositivo técnico e assume a condição de símbolo de passagem abstrata. Essa dissolução da função arquitetônica reforça o caráter surrealista da obra, na qual os elementos espaciais não obedecem à lógica racional da arquitetura moderna, mas à lógica associativa do inconsciente.

O espaço onde a porta está inserida é fechado, delimitado por cortinas espessas e por uma paleta cromática quente, predominantemente ocre e dourada. Esse fechamento espacial intensifica a leitura da cena como um interior psíquico, mais do que um interior arquitetônico. Arnheim (2005, p. 229-230) destaca que o espaço pictórico deve ser compreendido como um relevo contínuo, no qual os limites e os intervalos entre elementos são tão significativos quanto às figuras em si. Tendo em vista esse contexto, a porta atua como um intervalo simbólico, um ponto de suspensão entre o espaço da ação ritual e um outro espaço, não revelado. A ausência de profundidade além da porta reforça a sensação de clausura: ela não liberta, mas contém. Arquitetonicamente, isso subverte a noção da porta como elemento de abertura e ventilação, transformando-a em um marco de contenção psicológica.

Embora não seja o foco imediato do olhar, a porta ocupa uma posição importante no fundo da composição, funcionando como um eixo visual estabilizador da cena. Esses elementos, mesmo quando discretos, possuem grande força estrutural pois, segundo Arnheim (2005, p.92) organizam as tensões visuais ao seu redor. Na obra, a porta organiza simbolicamente a cena ritualística, à sua frente, o leito com as figuras vermelha e azul; ao seu redor, personagens encapuzados e animais que reforçam o caráter cerimonial da imagem. A porta atua, portanto, como um marco silencioso de ordenação, semelhante ao fundo arquitetônico de espaços sagrados. Essa função aproxima a porta de um portal, cuja importância não está no uso cotidiano, mas no significado ritual de atravessamento e transformação.

A presença de figuras centrais vermelho e azul, ou seja, cromaticamente opostas, demonstra uma cena que representa a coexistência de forças antagônicas, como o masculino e feminino, razão e instinto. Essa linguagem visual frequentemente utiliza a organização espacial para articular oposições simbólicas, criando campos de tensão equilibrados dentro da composição (Dondis, 2007, p.45). A porta se posiciona atrás desse encontro e reforça a ideia de que a união dos opostos ocorre diante de uma fronteira simbólica que antecede a

transformação. Assim, a porta não separa os opostos, mas testemunha sua convergência, funcionando como um elemento arquitetonicamente de mediação simbólica. Na obra de Carrington, *The Lovers* (1987), Leonora ressignifica a porta como um elemento arquitetônico simbólico, desvinculado da função moderna e associando à ideia de limiar e transformação interior.

Em relação a obra *A cozinha aromática da vovó Moorhead* (1975), Leonora Carrington utiliza as portas como um elemento arquitetônico de forte carga simbólica, deixando a sua função utilitária para transformá-las em um dispositivo perceptivo e psicológico. Localizada à esquerda e à direita da composição, uma das portas se apresenta como uma abertura vertical e a outra, com uma forma um pouco menos verticalizada, emoldurada por cortina, ambas permitindo a visão para um ambiente escuro, que contrasta com o interior da cozinha, que é dominado por tons quentes e por uma organização espacial ritualística. Segundo Arnheim (2005, p.39) os elementos visuais não são percebidos apenas como objetos neutros, mas como campos de forças que estruturam a experiência perceptiva do observador, influenciando os demais elementos do conjunto. Nesse sentido, as portas em Carrington atuam como um polo de tensão dentro da composição, com a sua presença introduzindo uma instabilidade perceptiva, sugerindo a existência de um espaço outro, não revelado, mas que escapa à lógica do ambiente doméstico.

Dondis (2007, p.108) afirma que o contraste é um dos principais mecanismos de organização e significação da linguagem visual, já que é responsável por ativar a percepção e orientar a leitura da imagem. Nesta obra de Carrington, as portas estabelecem diversos contrastes, como cromático, ao opor a escuridão do exterior aos laranjas intensos do interior; formal, ao introduzir uma vertical rígida na porta à direita, em meio à circularidade da cena; e simbólico, ao confrontar o espaço ritual com o desconhecido. Dondis observa ainda que as linhas verticais tendem a ser percebidas como elementos de resistência ou interrupção no campo visual, dessa forma, as portas não convidam à passagem, elas interrompem, funcionando como um limite visual e simbólico.

As portas representadas em *A cozinha aromática da vovó Moorhead*, a porta não orienta o olhar para fora da cena, ao contrário, ela permanece como um vazio opaco, reforçando a atmosfera onírica e surrealista. A arquitetura deixa de ser racional e passa a operar como linguagem simbólica, alinhando-se à proposta

de Carrington de subverter o espaço doméstico tradicional. Dessa forma, a organização espacial abandona a clareza funcional e se transforma em um meio de expressão psicológica, com o espaço assumindo um papel expressivo, em vez de apenas descritivo (Arnheim, 2005, p.230).

Ao inserir as portas, representada com esses elementos, em um ambiente tradicionalmente associado ao feminino, a cozinha, Carrington rompe com a ideia de domesticidade ordenada. O espaço interno não é funcional, mas alquímico e ritualístico, as portas, nesse contexto, não separam interior e exterior de forma objetiva, mas atuam como um limiar entre o mundo racional e o mundo mágico. Dondis (2007, p.23) ressalta que a quebra da expectativa visual amplia o campo interpretativo da imagem, as portas, ao não cumprirem seu papel arquitetônico convencional, reforça a leitura da cozinha como um espaço de poder simbólico e conhecimento oculto, frequentemente associado, na obra de Carrington, ao universo feminino.

6. CONCLUSÃO

O presente Trabalho Final de Graduação teve como objetivo investigar a dimensão da arquitetura na arte surrealista a partir da produção pictórica de Leonora Carrington, compreendendo o espaço não apenas como cenário, mas como linguagem simbólica capaz de expressar experiências subjetivas, conflitos psíquicos e relações de poder, especialmente no contexto da produção surrealista feminina. Ao longo da pesquisa, tornou-se possível compreender que, nas obras de Carrington, a arquitetura opera como um dispositivo narrativo e simbólico profundamente vinculado às questões de gênero, opressão, confinamento e emancipação.

A contextualização histórica e teórica do Surrealismo permitiu compreender o movimento como uma proposta de ruptura com a racionalidade moderna, fundamentada no automatismo psíquico e na valorização do inconsciente. No entanto, evidenciou-se também a contradição existente entre o discurso libertário do movimento e a prática artística marcada pela marginalização das mulheres, frequentemente relegadas ao papel de musas ou objetos de desejo. Nesse sentido, a produção surrealista feminina, especialmente aquela desenvolvida fora do eixo europeu, revelou-se fundamental para a ampliação e ressignificação dos ideais surrealistas. Em contrapartida, a análise do deslocamento do Surrealismo para a América Latina, com destaque para o México, demonstrou como esse contexto possibilitou novas formas de expressão artística, incorporando mitologias locais, práticas simbólicas e uma maior autonomia criativa para as mulheres artistas. Foi nesse ambiente que Leonora Carrington consolidou sua linguagem própria, articulando elementos do esoterismo e da crítica social, em um universo imaginário no qual o espaço arquitetônico assume papel central.

A trajetória pessoal de Carrington mostrou-se indissociável de sua produção artística. As experiências de repressão familiar, os conflitos afetivos, a violência institucional vivenciada durante sua internação psiquiátrica e o exílio contribuíram para a construção de uma obra marcada por espaços instáveis, fragmentados e simbólicos. A arquitetura presente em suas pinturas e escritos, composta por portas, janelas, escadas, interiores labirínticos e edificações oníricas, reflete estados psíquicos, experiências de confinamento e processos de transformação, funcionando como uma extensão do corpo e da mente feminina.

Para essa análise foram construídos dois panoramas, o primeiro tem ênfase nas janelas nas obras de Carrington, e conta com a análise de três obras produzidas entre 1937 e 1960, na Inglaterra e no México, sendo elas: *Self-Portrait (1938)*, *Adieu Ammenotep (1960)* e *Untitled (s.d)*. O segundo panorama buscava realizar a análise das portas em duas obras da artista realizadas no México, sendo elas *The Lovers (1987)* e *A cozinha aromática da vovó Moorhead (1975)*. Os panoramas, juntamente com a bibliografia levantada, permitiram identificar recorrências formais e simbólicas na representação dos espaços, nos quais a arquitetura abandona sua função utilitária e passa a operar como linguagem expressiva. Esses espaços desafiam a lógica funcional e hierárquica da arquitetura tradicional, propondo espacialidades liminares, ritualísticas e não normativas, alinhadas ao imaginário surrealista e à crítica às estruturas patriarcais. Em especial, obras como *A cozinha aromática da vovó Moorhead*, *The Artist Traveling Incognito* e os relatos presentes em *Lá embaixo* evidenciam como o espaço doméstico e institucional pode ser ressignificado como local de resistência, reapropriação e subversão do feminino.

Dessa forma, este trabalho contribui para a ampliação do debate entre arquitetura e arte, demonstrando que o espaço construído, mesmo quando representado de forma imaginária, carrega significados culturais, sociais e simbólicos profundos. Ao valorizar a produção de uma artista mulher no contexto do Surrealismo, a pesquisa também atua no sentido de questionar narrativas historiográficas hegemônicas, ainda marcadas por recortes eurocêntricos e patriarcais.

Por fim, conclui-se que a obra de Leonora Carrington oferece uma contribuição fundamental para a compreensão da arquitetura como linguagem poética, política e sensorial. Seus espaços oníricos revelam não apenas uma crítica às estruturas de opressão, mas também a possibilidade de imaginar outras formas de habitar o mundo, nas quais o feminino, o inconsciente e o simbólico assumem protagonismo.

A partir da análise já desenvolvida, é possível imaginar diversas outras questões que se ramificam dos levantamentos aqui postos. Esta pesquisa abre para futuras perguntas, como, por exemplo, uma investigação ainda mais profunda no próprio trabalho de Leonora

Carrington, com um diagnóstico possível sobre a relação entre a arquitetura surrealista de Carrington. Assim, a análise da arquitetura em sua obra reafirma o potencial da arte como campo de reflexão crítica e de construção de novas espacialidades possíveis.

7. REFERÊNCIAS

- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. 2a edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- HESSEL, Katy. **A História da arte sem os homens**. 1a edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.
- CHIPP, H.B. **Teorias da Arte Moderna**. 1a edição. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CARRINGTON, Leonora. **A Corneta**. 1a edição. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2023.
- STANGOS, Nick. **Conceitos da Arte Moderna**. 2a edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- GRIMBERG, Salomon. *Traveling Toward the Unknown*. *Woman's Art Journal*, FALL / WINTER 2017, Vol. 38, No. 2, pp. 3-15
- NUNES, Thiane. **Leonora Carrington**: trauma, redenção e o noivado consigo mesma. *Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre. v.26 n.45. Jan/Jun 2021.
- ABERTH, Susan L. **Leonora Carrington**: Surrealism, Alchemy and Art. Aldershot: Lund Humphries / Ashgate, 2004.
- SUÁREZ-TOSTE, Ernesto. **Cuando La Musa Pinta y Escribe**: Elizabeth Bishop y las pintoras surrealistas. *Clepsydra*, Universidad de La Laguna, n. 2, p. 13-25, janeiro 2004. CARRINGTON, Leonora. **Portrait of Max Ernst**. 1939. WikiArt. Disponível em: [<https://www.wikiart.org/pt/leonora-carrington/portrait-of-max-ernst-1939>]. Acesso em: 03 ago. 2025.
- CARRINGTON, Leonora. **Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen**. 1975. Goddard Center. Disponível em: [<https://www.goddardcenter.org/exhibits>]. Acesso em: 07 ago. 2025.
- ARCO, Teresa. **Frida Kahlo**: Conexões entre mulheres surrealistas no México. In: FUNDAÇÃO BRADESCO. *Frida Kahlo: Conexões entre mulheres surrealistas no México*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, f. 116, 2015-2016. 231 p.
- NOCHLIN, L. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora/Publicatio Studio SP, 2016.
- MOORHEAD, Joanna. **Leonora Carrington**: una vida surrealista. Turner, 2017.
- TOKARCZUK, Olga. **Posfácio**. In: CARRINGTON, Leonora. *A Corneta*. 1a edição. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2023.

CARRINGTON, Leonora. **Garden Bedroom**. 1941. Museo Leonora Carrington. Disponível em: [<https://www.leonoracarringtonmuseo.org/gardenbedroom>]. Acesso em: 18 ago. 2025.

CHADWICK, Whitney. **Mirror Images: Women, Surrealism, and SelfRepresentation**. MIT Press, 1998.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GILMAN, Charlotte Perkins. **O papel de parede amarelo**. Tradução de Julia Romeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CARRINGTON, Leonora. **Leonora Carrington**. IMAGIAmx, 04 set. 2011.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nBa5Uy9Yl0I>>. Acesso em: 23 nov. 2025.

DAUDÉN, Julia. **Características e diferenças de 12 estilos arquitetônicos**. Archdaily, 30 mai. 2022. Disponível em:

<<https://www.archdaily.com.br/br/898742/caracteristicas-e-diferencas-de-12-estilosarquiteticos>>. Acesso em: 06 dez. 2025

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 1a edição. São Paulo: Perspectiva, 2022.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 4. tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Tradução de Ivonne Tereztico e a espontaneidade. São Paulo : Pioneira Thomson Learning, 2005.

CARRINGTON, Leonora. **Lá embaixo**. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza; apresentação de Diogo Cardoso; posfácio de Marcus Rogério Salgado. São Paulo: 100/Cabeças, 2021.

CARRINGTON, Leonora. **Um conto de fadas mexicano e outras histórias**. Organização e tradução de Dirce Waltrick do Amarante; coordenação de Nora M. Basurto Santos. São Paulo: Iluminuras, 2021.

LINO, Sulamita F. **A história da arte mágica proposta por André Breton: conexões entre o fazer artístico e a espontaneidade**. Modos: Revista de História da Arte, 20 out. 2024.

Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8676897>>.

Acesso em: 13 jan. 2026.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna.** Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.