

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
HISTÓRIA DA ARTE

SAYONARA ALVES LEITE

IMPOSSÍVEL E DELÍRIO: o Movimento Surrealista nos trópicos

Rio de Janeiro,
2023

Sayonara Alves Leite

IMPOSSÍVEL E DELÍRIO: o Movimento Surrealista nos trópicos

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em História da Arte.

Orientadora: Prof^a Dr^a Tatiana da Costa Martins

Rio de Janeiro,
2023

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

Graduando: Sayonara Alves Leite

Data da defesa: 14/11/2023

Título do TCC: IMPOSSÍVEL E DELÍRIO: o movimento surrealista nos trópicos

Orientadora: Tatiana da Costa Martins

A sessão pública foi iniciada às 9:00 através do link <http://meet.google.com/zgj-oamh-wih>. Após a exposição do TCC pela graduanda, a mesma foi arguida oralmente pelos membros da Banca Examinadora e foi considerada:

Aprovada

Reprovada

Observações: A banca reconhece a originalidade e o empenho da pesquisa realizada e sugere o aprofundamento futuro do trabalho.

Nota conferida pela Banca: 9.0.

A sessão foi encerrada e a presente Ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos membros da Banca e pela graduanda.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª Rosana Pereira de Freitas (BAH/EBA/UFRJ)

Documento assinado digitalmente
gov.br
ROSANA PEREIRA DE FREITAS
Data: 18/11/2023 08:22:29-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof^ª. Dr^ª. Patricia Corrêa (BAH/EBA/UFRJ)

Patricia Correa

Prof^ª. Dr^ª Tatiana Martins (BAH/EBA/UFRJ)

Tatiana Martins

Sayonara Alves Leite

Sayonara Alves Leite

Coordenadora do Curso

Aline Couri Fabião
Aline Couri Fabião
Coord. do Curso de História da Arte
SIAPE 2523872 - EBAUFRJ

Rio de Janeiro, 14 de novembro de 2023.

AGRADECIMENTOS

Começo esclarecendo que não há ordem definida para esses agradecimentos, pois quero aqui tratar da importância do encontro, e este trabalho é resultado de encontros fortuitos. Desde tanta gente que acreditou que isso seria possível, quando nem mesmo eu era capaz, ao encontro diário com a arte e a beleza, que me mantiveram firme nessa estrada. Agradeço primeiro ao sonho. O sonho que me trouxe à essa cidade, o Rio de Janeiro, sozinha aos 21 anos e que me fez diariamente perseguir o impossível e não ter reio de ser ambiciosa. Cometer o ato de maior bravura e revolução diária: continuar, mesmo devagar e com medo.

Depois do encontro, ressalto a importância da partilha do dia a dia e, aqui, agradeço especialmente ao meu companheiro, João Elia da Mota, por me dar um amor tão tranquilo e lúcido que me permitiu descansar e retomar os sonhos que eu já tinha abandonado. Sem dúvida, tudo isso só está acontecendo com seu suporte e acolhimento.

Agradeço à minha família, que me permitiu sonhar alto, os sonhos mais arriscados e corajosos. À minha mãe, nunca terei palavras suficientes para agradecer. Aos meus irmãos, Glória e Júnior, aos quais desejo que nunca desistam ou duvidem de si mesmos. E ao meu pai, feliz em vê-lo bem.

À minha orientadora Tatiana Martins, pelo carinho com o qual recebeu essa pesquisa e às professoras Rosana Freitas e Patrícia Côrrea, por aceitarem compor essa banca. Que sorte eu tenho de ter presentes, nessa etapa, duas das minhas professoras preferidas de História da Arte! Aproveito para agradecer aos demais professores, em especial, à Aline Couri e Ana Mannarino, fundamentais na minha formação acadêmica.

Aos amigos que fiz no Palácio Tiradentes, onde realizei o primeiro estágio na área de História da Arte e aos amigos da Secretaria Municipal de Educação de Niterói, que me acompanharam por toda essa trajetória. Não é sempre que trabalho, arte e afeto se encontram, então, ter tido essa oportunidade é um dos motivos ao qual sou grata.

Por último, a todos os amigos que fiz na Escola de Belas Artes, entre docentes e discentes. Encerro essa etapa com o coração cheio de amor. Muito obrigada!

*I go through all this
Before you wake up
So I can feel happier
To be safe up here with you
(Björk – Hyperballad)*

RESUMO

LEITE, Sayonara Alves. **Impossível e delírio**: o Movimento Surrealista nos trópicos. Rio de Janeiro, 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Nosso tema circunscreve o Surrealismo no Brasil através da Historiografia da Arte. Investigamos o contexto histórico, sua recepção e adesão, com o objetivo de dimensionar e compreender a existência do movimento artístico através dos quadros, discursos críticos e históricos e das atuais pesquisas e exposições. O resultado busca a identificação do movimento e a valorização da sua perspectiva histórica.

Palavras-chave: Surrealismo, Modernismo brasileiro, Historiografia da Arte.

ABSTRACT

LEITE, Sayonara Alves. **Impossível e delírio**: o movimento surrealista nos trópicos. Rio de Janeiro, 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Our theme circumscribes Surrealism in Brazil through Art Historiography. We investigate the historical context, its reception and adherence, with the aim of dimensioning and understanding the existence of the artistic movement through the paintings, critical and historical discourses and current research and exhibitions. The result seeks to identify the movement and value its historical perspective.

Keywords: Surrealism, Brazilian modernism, Art Historiography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Autorretrato com Adalgisa	18
Figura 2 - Retrato de Adalgisa	19
Figura 3 - Retrato de Murilo Mendes (1922).....	20
Figura 4 – Autorretrato (1927)	21
Figura 5 - Adalgisa e o Artista (1930).....	22
Figura 6 - Como meu amigo Chagall.....	24
Figura 7 – Namoro com a Lua (1927)	24
Figura 8 – 2ª Classe (1933)	26
Figura 9 – Operários (1933).....	26
Figura 10 – Manifesto Antropófago (1928)	27
Figura 11 – Abaporu (1928).....	28
Figura 12 – A Lua (1928).....	29
Figura 13 – Espantalhos (1940)	31
Figura 14 - O espantalho com balões	32
Figura 15 – Boneco (1939).....	33
Figura 16 – O sonho da prostituta (1930)	35
Figura 17 - Sonho, 1930.....	36
Figura 18 - Praia do farol (1939).....	39
Figura 19 - Eolo o soprador de ventos (1941)	39
Figura 20 - Sem título (1942).....	40
Figura 21 – Maria, a escultora	42
Figura 22 – O Impossível (1945)	45
Figura 23 – Não se esqueça que eu venho dos trópicos (1945).....	45
Figura 24 - Capa do Catálogo da VIII Bienal de São Paulo	47
Figura 25 – Exposição Surrealismo e Arte Fantástica	48
Figura 26 – Jornal Tribuna de São Paulo.....	49

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	HEMISFÉRIO SUL COMO PRERROGATIVA	15
2.1	O surrealismo no modernismo brasileiro	15
2.2	Aqui e acolá: obras brasileiras, frestas surrealistas	25
2.2.1	<i>A fratura surrealista na obra de Tarsila do Amaral</i>	26
2.2.2	<i>Os espantalhos de Cândido Portinari</i>	30
2.2.3	<i>O boneco surrealista de Pancetti</i>	33
2.2.4	<i>Os sonhos de Cícero Dias</i>	34
3	SURREALISMO POSSÍVEL	37
3.1	Surrealismo fora de lugar	37
3.1.1	<i>Walter Lewy, um surrealista solitário</i>	37
3.1.2	<i>Maria, a escultora</i>	42
3.2	Surrealismo ainda que tardio	46
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
	REFERÊNCIAS	53

1 INTRODUÇÃO

Um dia tive um sonho alegórico, distinto dos demais e, por isso, inesquecível. Eu sonhei com a obra *A Dança*, do fauvista Henry Matisse. Ela caía ao meu lado, de uma janela alta em um lugar que me era familiar, mas no momento da queda, ao me perguntarem o que caíra, eu respondia: “o mundo”, referindo-me ao arcano XXI do tarô com o mesmo nome. Eu nunca tinha visto o arcano antes e ri da associação inconsciente, tamanha a surpresa quando encontrei a carta de tarô, após breve busca na internet, ao acordar. A carta, que no sonho associei à pintura de Matisse, retrata, de forma simples e resumida, uma dança. Um corpo despido e dançante, dentro de um espaço azul celeste. Os demais elementos, presentes na carta, são uma coroa circular de louros e um tetramorfo. A comparação é ousada, mas não é de todo descabida. Nas duas obras, se destacam o azul celeste em contraste com o laranja, a ideia da dança e da circularidade. Foi nesse pequeno intervalo mágico que o sonho me atravessou e transformou meu percurso.

O sonho, realidade suspensa, paralela à vida, onde o espírito passeia livremente pelo seu inconsciente e pelo desejo, foi objeto de interesse de Sigmund Freud e sua Psicanálise. Essa atenção, que o sonho passa a receber, serve de impulsionamento para as declarações de André Breton, presentes no Manifesto Surrealista de 1924.

Com justa razão Freud dirigiu sua crítica para o sonho. É inadmissível, com efeito, que esta parte considerável da atividade psíquica (pois que, ao menos do nascimento à morte do homem, o pensamento não tem solução de continuidade, a soma dos momentos de sonho, do ponto de vista do tempo a considerar só o sonho puro, o do sono, não é inferior à soma dos momentos de realidade, digamos apenas: dos momentos de vigília) não tenha recebido a atenção devida (Breton, [1924], 2004).

A ambição revolucionária de uma arte transformada e transformadora, que não se limita a um próprio ou único dispositivo, presente no cerne do movimento, clama pela Arte que reside entre a vida, o sonho e o processo ou, nas palavras de Walter Benjamin, “dissolvida na fronteira entre sonho e vigília” (Benjamin, 1987, p. 21). Benjamin comenta em seu ensaio “Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” que se testemunha uma transformação do movimento.

O surrealismo está atualmente passando por essa transformação. Mas no início, quando irrompeu sobre criadores sob a forma de uma vaga inspiradora de sonhos, ele parecia algo de integral, definitivo, absoluto. Tudo o que tocava se integrava nele (Benjamin, 1987, p. 22).

As ideias presentes no texto, datadas do ano de 1929, avistam um movimento vivo e se delineando da sua forma original. Ao fim da década de 1920, o movimento já estava em transformação frente à sua formulação original, quando “a imagem e o som eram interpretados com exatidão automática” (Benjamin, 1987 p. 22). Um movimento que expressa seu tempo, como também observado por Benjamin, conclui que, em seu surgimento, o Surrealismo não abria espaço para “inserir a pequena moeda a que chamamos sentido” (Benjamin, 1987, p. 22). Tratava-se, pois, da recusa de certo comprometimento da razão.

O pós-guerra, anos de 1920, também é ingrediente para essa formulação, pois diferente de outras vanguardas, o Surrealismo é o resultado de uma Europa em declínio e do sentimento de descontentamento com o resultado devastador da Primeira Guerra. Esse contexto dá o tom e o ritmo ao movimento que Walter Benjamin considera “ter sido um estreito riacho, alimentado pelo úmido tédio da Europa” (Benjamin, 1987, p. 23). Verifica-se que a questão central comum à quase todas as vanguardas europeias é um desejo de instaurar uma arte definitiva, a saber, uma arte que expressa certa resolução de questões inerentes à Arte. Esse desejo já se pressagia ao final do século XIX e desemboca no início do século XX, quando todas as vanguardas, cada uma à sua maneira, tentam instaurar uma arte definitiva ou mesmo dar conta, de uma vez por todas, do problema da Arte. O que observamos, no entanto, é que, para a maioria das vanguardas, essa resolução ocorre de forma ineficaz dentro do seu próprio dispositivo.

O início do século XX oferece novos vislumbres às Artes Visuais. É possível que esse fôlego e esse sentimento de mudança das chamadas vanguardas sejam resultados das prescrições ofertadas pelos pensadores do século anterior. Os crescentes avanços científicos e tecnológicos sugerem a chegada de novos tempos e o fim dos hábitos sociais do passado. Em um desejo de rompimento e quebra de paradigmas, pois as mais diversas disputas entre filosofias políticas, teorias sociais e modos de viver e pensar culminavam em um futuro imaginado. Ao sistema da Arte, coube entender que um futuro imaginado possuiria uma arte imaginada, com um programa que mobilizasse esses valores. Uma idealização quase ingênua, que

resulta em um cabedal de programas artísticos, todos a serviço de um conjunto de ideias, não diferente o caso do movimento aqui estudado, mas é talvez pelo fato de essa ser uma vanguarda tardia e não localizada apenas nas Artes Visuais, que se percebe que o programa Surrealista dá conta de coisas que os outros não dão.

Ao início dos anos 1931, segundo Guinsburg e Leirner (2008), decretou-se o fim das vanguardas como movimentos coletivos. As tentativas dos movimentos totalitários de instrumentalizar a produção artística eram vistas nos extremos de cada lado. A esse passo, Breton e alguns surrealistas se afastam da associação com a antiga URSS - estado socialista recém-fundado à época - como posteriormente nos explica o filósofo Jacques Rancière:

A falência dessa revolução determinou o destino - em dois tempos - do modernitarismo. Num primeiro tempo, o modernismo artístico foi contraposto, com seu potencial revolucionário autêntico de recusa e promessa, à degenerescência da revolução política. O surrealismo e a Escola de Frankfurt foram os principais vetores dessa contra modernidade (Rancière, 2009, p.12).

O entendimento de Jacques Rancière – ao propor regime de visualidades - nos deixa pistas de que a Revolução Comunista não fora capaz, por conta própria, de instaurar um programa estético e social que ampararia os valores presentes no Manifesto Surrealista (BRETON, [1924], 2004). O distanciamento temporal e o prolongamento da atuação do Surrealismo e das outras vanguardas, ajudam a explicar o porquê de o movimento ser heterogêneo (por suas muitas participações e seu deslocamento geográfico). Apesar de ser instituído por um manifesto, o simples despontar após a Primeira Guerra já o consolida com outro sentimento em relação às questões sociais e à Humanidade. O Surrealismo se propõe a atender as transformações próprias de seu tempo, oferecendo liberdade estética aos seus representantes e, por conseguinte, distanciando-se da pretensão revolucionária e transformadora pautada na práxis da luta coletiva. Desse modo, há teóricos e críticos que podem apontar a falta de alinhamento teórico entre os representantes do movimento com um problema, a exemplo do caso citado. Nota-se que o historiador Giulio Carlo Argan (1909 – 1992), confirmando sua predileção pela dialética, ocupa-se, no capítulo dedicado ao Surrealismo do livro *Arte Moderna*, em sugerir contraste ideológico entre os representantes do movimento: André Breton e Salvador Dalí (1904 – 1989).

No próprio âmbito da Poética Surrealista, virão a definir extremismo de sinais contrários: o comunismo de André Breton, a ostentação reacionária de Salvador Dalí. O inconsciente revelado pela arte surrealista com aparente objetividade, mas na verdade sob uma fosca luz de vício e culpa, é uma patente "inconsciente de classe": a outra face da lucidez racional, da eficiência, da clareza de visão do "dirigente" burguês. Pretende-se, em suma, demonstrar que as enaltecidas virtudes da classe no poder não passam de fachada: para além dela, os mitos de uma libido de classe pressionam a consciência, deformando-a e convertendo a razão, e mesmo a ciência e a técnica, em instrumentos de uma vontade de poder (Argan, 2006, p. 361).

Se quase não há consenso ideológico no Surrealismo internacional, espera-se que a Técnica dê conta de diminuir os dissensos do movimento e, do ponto de vista técnico, pode-se dizer que, além do automatismo e da exploração do inconsciente na Arte, o Surrealismo é o resultado da mutação do programa Dadaísta e se origina em seu cerne. Como afirma Argan, "Dada se transformou no Surrealismo [...] ainda que não tenha ocorrido uma fusão entre os dois movimentos" (Argan, 2006, p. 360).

Do ponto de vista da Técnica, o Surrealismo se apropria da desinibição dadaísta, quer no emprego de procedimentos fotográficos e cinematográficos, quer na produção de objetos "de funcionamento simbólico", afastados de seus significados habituais, deslocados (o ferro de passar cheio de pregos, a xícara de chá forrada). Todavia, também se utilizam as técnicas tradicionais, principalmente entre os artistas mais interessados no conteúdo onírico das figurações, seja porque, sendo de uso corrente, prestam-se muito bem à "escrita automática", seja porque a normalidade ou mesmo a banalidade da imagem isolada ressalta a incongruência ou o absurdo do conjunto (como quem narra as coisas mais incríveis de maneira mais normal e aparentemente objetiva) (Argan, 2006, p. 360).

Independentemente da indicação de origem do movimento Surrealista e da recusa de Argan em circunscrever a potência do inconsciente não-objetivo, o autor nos aponta um elemento importante: a Técnica como unidade.

A introdução da ambiência histórica, por meio da qual se funda o movimento, visa atender apenas a breve contextualização do que se pretende discutir aqui, entendendo especialmente que a apresentação de seus antecedentes históricos, geográficos e filosóficos é fundamental também para a identificação das diferentes abordagens do movimento. O Surrealismo, que aparece com força no hemisfério norte ocidental, na primeira parte do século XX (e que ocorre de forma tímida e espaçada no hemisfério sul, mais especificamente no Brasil), consiste no ponto de partida da discussão proposta por esta monografia. Para tanto, a referência aos

“trópicos” no título deste trabalho é uma indicação de recorte temático e uma citação direta à obra *Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos*, uma escultura em bronze realizada pela artista Maria Martins, em 1942.

O cenário da Arte Moderna brasileira permite que alguns artistas se aventurem em momentos surrealistas. Para tanto, buscamos tais referências nas obras de Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Cícero Dias e Ismael Nery, nomes fortemente identificados ao Modernismo Brasileiro e à obra de Maria Martins, que desponta na década de 1940, com exposições fora do país, distantes cronologicamente dessas tendências. A organização da proposta de monografia oferece, primeiramente, um panorama geral para, a partir disso, trazer um contexto da experimentação surrealista, por vezes, na contramão da orientação seguida pela Arte Moderna brasileira, que nessa época estava profundamente identificada com o racionalismo, advindo de outras vanguardas europeias. Se pensarmos além do escopo das Artes Visuais, apesar disso, houve bastante espaço para o Surrealismo no Brasil, uma vez que esse movimento influenciou fortemente a Literatura Brasileira e da América Latina.

Vistos os atravessamentos históricos e conceituais que fundam e antecedem o movimento Surrealista, a metodologia consistiu na análise das referências configuradas por trabalhos artísticos do Modernismo brasileiro, datados do período, por livros, periódicos, críticas e exposições dos momentos históricos analisados, além de livros e textos contemporâneos acerca do tema. Destarte, esta pesquisa se configura como um estudo historiográfico sobre o Surrealismo no Brasil que visa trazer aspectos que indicam que o Modernismo brasileiro pode ter recalcado o Surrealismo.

Para a elaboração e a formatação deste trabalho, tomamos como referências fundamentais os escritos de Walter Benjamin, Giulio Carlo Argan e Sheila Leirner, para a compreensão da origem do movimento e seus representantes. A partir dessa compreensão, passamos pelas pesquisas e pelas investigações de autores brasileiros sobre o movimento analisado. Entre esses trabalhos, destacamos os livros *Arte para quê? Textos do Trópico de Capricórnio* e *Tarsila, sua obra e seu tempo*, de autoria de Aracy Amaral, crítica, curadora de arte e professora emérita da Universidade de São Paulo (USP) e o artigo “Surrealismo envergonhado”, publicado na revista *Ars da USP*, de autoria de Rosa Gabriela Castro Gonçalves, professora associada do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade

Federal da Bahia (PPGAV - UFBA. Nos ocupamos da análise de excertos de jornais e revistas, obras de arte, exposições e suas respectivas críticas e da análise dos desdobramentos teóricos em catálogos de exposição, teses, dissertações e entrevistas.

O título do trabalho “impossível e delírio” versa sobre as inconstâncias do movimento e seu caráter onírico e irracional. Tais menções a obras de Maria Martins buscam indicar, poeticamente, os caminhos pelos quais transitamos. E o subtítulo, “o Movimento Surrealista nos trópicos”, localiza, em caracterização geopolítica, o movimento estudado. Além disso, cabe registrar que foi em uma visita à exposição *Desejo Imaginante*, realizada em 2022 no Instituto Casa Roberto Marinho (ICRM), com a turma de Historiografia da Arte 3 (lecionada pela professora Tatiana da Costa Martins e que orienta essa pesquisa), que o tema começou a se construir.

Visamos compreender o contexto da Arte brasileira durante o período em que o Movimento Surrealista passa a despontar, para dimensionar como ocorreu a adesão ao movimento, analisando casos em diversos períodos da primeira metade do século XX, comentando as recepções e os contextos e, por fim, desaguarmos na 8ª Bienal de Arte de São Paulo (1965), com a exposição *Surrealismo e Arte Fantástica*, que resgata obras surrealistas e as situa devidamente.

A partir da pesquisa bibliográfica, este trabalho foi dividido em dois momentos. Um primeiro, mais generalista, quando nos debruçamos para o Modernismo enquanto movimento artístico e período histórico, transitando entre produções artísticas e alguns escritos da ou sobre a época. Fizemos a escolha de chamar o capítulo de “Hemisfério Sul como prerrogativa” a fim de tratar do local onde as produções acontecem e das particularidades desse cenário, além de caracterizar a Arte brasileira e alguns de seus representantes. Já num segundo momento do trabalho, buscamos um olhar mais atento e interessado aos desdobramentos do movimento. Falamos, então, de um momento de transformação do Modernismo, investigando o início dos anos 1940 e as mudanças de cenário e de contexto. A opção de empregar ao capítulo o título de “Surrealismo Possível”, refere-se à justaposição entre o termo “impossível”, que aparece no título do trabalho e na obra de Martins, e o desabrochar do Surrealismo em suas obras, discutindo brevemente os artistas Walter Lewy e Maria Martins. Ainda nesse capítulo, discutiremos a exposição *Surrealismo e Arte Fantástica*, presente na Bienal de 1965, como uma possibilidade de solução ou escoamento do programa surrealista no Brasil.

2 HEMISFÉRIO SUL COMO PRERROGATIVA

“Talvez somente no renascimento uma grande época da História foi anunciada e alimentada por uma retaguarda espiritual tão forte e consequente, por um verdadeiro comando unânime de que participaram em conjunto artistas, escritores, estetas e filósofos” (*Oswald de Andrade*).

Como vimos anteriormente, o movimento Surrealista surge na Europa e, eventualmente, chega aos Estados Unidos. Os profundos marcadores geopolíticos de um movimento ocidental e vindo do norte global, o desprende do sentimento de pertencimento pretendido no modernismo brasileiro. Neste capítulo, aspiramos a localizar os pontos de contatos e os afastamentos que marcam a recepção e a interpretação do modernismo internacional pelo Modernismo brasileiro. Para isso, tentaremos compreender o local da Arte brasileira no contexto sul-americano, investigando como se dá a chegada do movimento aqui estudado, a discreta adesão de alguns artistas à poética surrealista e a recepção dessas obras.

2.1 O Surrealismo no Modernismo brasileiro

Para tecer esse diálogo, tomamos a casa como ponto de partida, ou seja, o Hemisfério Sul como norte, assim como já havia nos mostrado Torres Garcia. Então, ao pensar nos trópicos na obra de Maria Martins como um marcador de seu território de origem e ponto de partida, percebemos que os entrelaçamentos próprios do tema não serão desatados apenas neste trabalho, mas demandam um olhar cauteloso, parte a parte, com um nó de cada vez.

A discussão sobre a identidade ocupa um lugar muito próprio no emaranhado do Modernismo sul-americano, com enfrentamentos políticos e desdobramentos teóricos executados no seu cerne. A Arte Moderna brasileira nasce desse lugar, reside na sua própria contradição e sua própria busca, na atribuição da sua condição antropofágica, engolindo as tendências do Modernismo internacional e dando sua tônica. Em passagem comentada por Aracy Amaral em seu livro, *Textos do trópico de Capricórnio*, nos diz Oswald de Andrade: “A pintura moderna subsistiu porque toda ela é revolução. Revolução no espírito, revolução no sortilégio, revolução no material e na plástica” (Andrade *apud* Amaral, 2006, p. 30). Empregando o exercício de um olhar contemporâneo sobre o movimento, percebe-se que o artista visual

moderno não é apenas alguém a compreender uma tradição, mas alguém que, pela bagagem que possui, questiona e conceitua essas tradições.

Considerando essa temporalidade e recorte, a reflexão deste capítulo apresenta o questionamento sobre porque o Surrealismo não se instaurou como movimento consolidado, em Artes Visuais, no Brasil, a exemplo dos movimentos de vanguarda com origem racionalista. Diferentemente, o Surrealismo passeia sem permanecer, mas está aqui e ali, presente como um pavio de vela aceso que vai, discreta e lentamente, iluminando coisa ou outra sem se permitir incendiar. Rosa Gabriella Gonçalves nos adverte que “Surrealismo é um movimento, não estilo” (2022, p 268) e, por tal característica, não é algo que se identifica apenas do ponto de vista estilístico. Logo, o desabrochar dessa questão não está em registrar obra ou outra como surrealista ou identificar no gesto do artista/autor moderno brasileiro uma intencionalidade surrealista.

Robert Ponge, professor titular aposentado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), estudioso de André Breton e do movimento Surrealista, afirma, em publicação à revista *Alea: estudos neolatinos*, que o Surrealismo faz sua primeira aparição na América Latina um ano após a publicação de seu manifesto. Sua recepção aqui, segundo o autor, foi “diversa e contraditória” e ainda afirma que, nem mesmo na França, sua recepção ocorreu de forma pacífica. Em 1925, ocorre o que Ponge vai chamar de “primeiríssimos contatos do Brasil com o Surrealismo”. Os autores da revista *Estética*, Sérgio Buarque de Hollanda e Prudente de Moraes, à época, liam revistas francesas e, por meio delas, se depararam com as questões estilísticas do movimento, passando a exercitar a escrita de cartas surrealistas.

Quais eram exatamente esses textos automáticos? Não se sabe. Mas não chegaram às páginas da *Estética*, que, no entanto, publicou, no segundo número (datado de janeiro-março de 1925), um artigo em que Prudente comenta as considerações do crítico francês Benjamin Crémieux sobre o surrealismo, divulgadas pela *Nouvelle Revue française*, e, no terceiro número (datado de abril-junho de 1925), um ensaio em que Sérgio afirma que ‘só à noite enxergamos claro’, e reivindica ‘uma declaração dos direitos do sonho’ (Ponge, 2004, p. 46).

Na sua discreta caminhada pela Arte brasileira, o Surrealismo tem um segundo encontro promissor. Dessa vez, em 1927, quando Ismael Nery entra em contato com André Breton em viagem para a Europa, conforme aponta Rosa Gabriella Gonçalves, em seu artigo “Surrealismo envergonhado”. A obra de Nery é

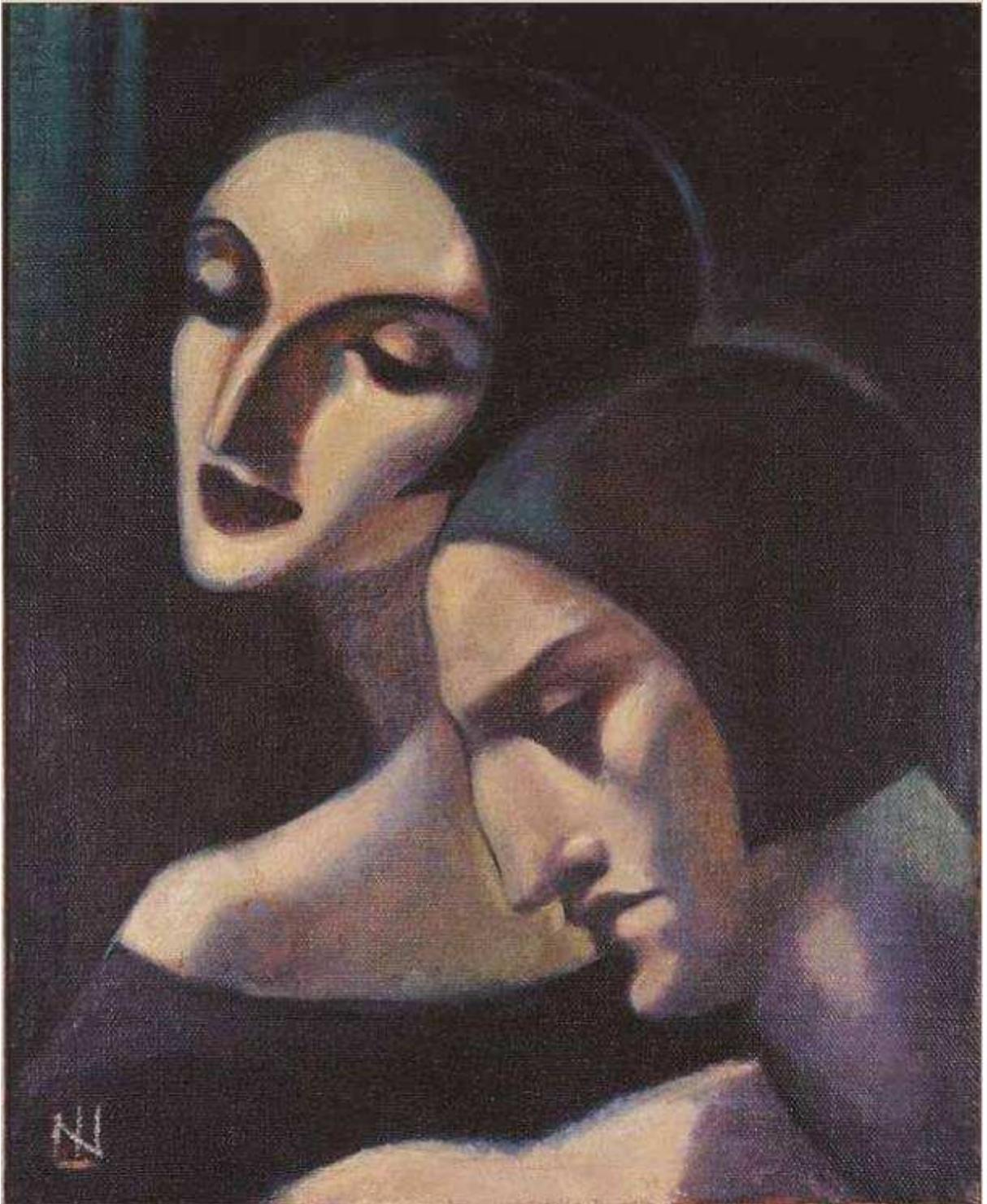
reconhecidamente distante dos enfrentamentos dos outros colegas modernos, por exemplo, a busca de uma identidade nacional e questões próprias da Arte brasileira. Ainda assim, Ismael Nery é recebido com grande fascínio e admiração pela intelectualidade carioca. Dessa forma, nos aponta André Teixeira Cordeiro em seu artigo “Deixar-se como herança para a humanidade”:

Em torno do pintor Ismael Nery, reuniram-se muitos intelectuais cariocas, fascinados pela sua inteligência e domínio dos mais variados assuntos: política, economia, arquitetura, anatomia, matemática, moda, música, teatro, cinema, pintura, filosofia. Ismael e sua esposa Adalgisa costumavam receber intelectuais que se destacavam naquele Rio de Janeiro dos anos 20 e 30: Mário Pedrosa, Antônio Bento, Jorge Burlamaqui, Guignard, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Murilo Mendes e outros (Cordeiro, 2010, p. 19).

Cordeiro (2010) descreve no artigo supracitado - derivado da pesquisa feita em sua tese de doutoramento “Pássaros de carne e lenda: a poesia plástica de Ismael Nery e Murilo Mendes” para o Programa de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP) - o percurso artístico de Ismael Nery, com quem fazemos aproximações com o Movimento Surrealista. Não somente Gonçalves e Cordeiro foram considerados como referência para a compreensão da obra de Nery, Aracy Amaral (2006) o descreve como “uma personalidade intensa” em passagem de seu livro *Textos do Trópico de Capricórnio* dedicada ao artista.

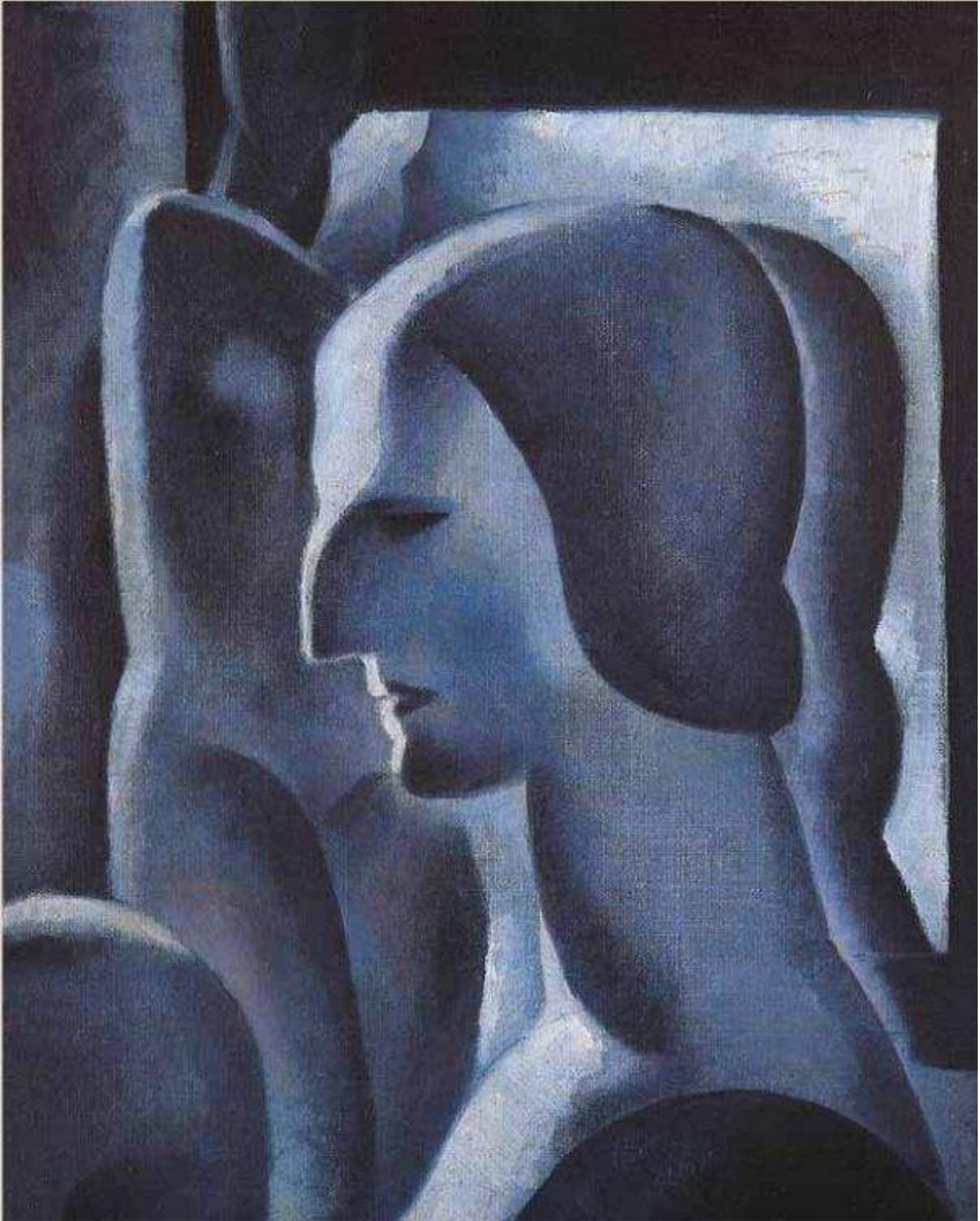
Um fato que intrigava e, por vezes, afastava alguns nomes do Modernismo, como o caso de Oswald de Andrade, era sua aproximação com o cristianismo. Cordeiro afirma que o artista “assustava por professar o catolicismo num tempo em que quase todos os grandes intelectuais, na então capital federal, eram agnósticos” (Cordeiro, 2010). Ismael Nery, àquela época, tinha em seu núcleo de contato mais próximo, sua esposa, a escritora Adalgisa Nery, e seu amigo, o poeta Murilo Mendes. Adalgisa aparece de forma proeminente na obra de Nery, por vezes ao seu lado e em outras, sozinha. Murilo Mendes também é retratado por seu amigo, com menor proeminência que Adalgisa e que os autorretratos. O mundo interior de Ismael Nery - aquilo que o cercava e aquilo que o atormentava é bastante evidenciado nessa sua fase anterior à pesquisa Surrealista.

Figura 1 - Autorretrato com Adalgisa



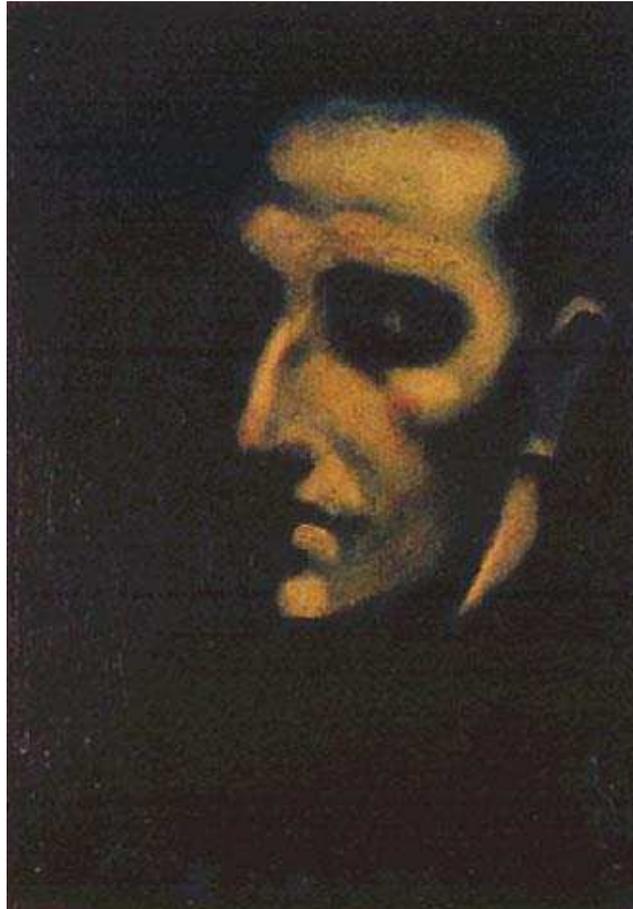
Fonte: Mattar (2015). Ismael Nery. Autorretrato com Adalgisa. Óleo sobre tela. 48 x 32 cm. Coleção Instituto São Fernando (Rio de Janeiro)

Figura 2 - Retrato de Adalgisa



Fonte: Mattar (2015). Ismael Nery. Retrato de Adalgisa, 1924. Óleo sobre tela. 39,5 32cm. Coleção Particular (Ceará)

Figura 3 - Retrato de Murilo Mendes (1922)



Fonte: Retrato, 2023. Ismael Nery. Retrato de Murilo Mendes, 1922. Óleo sobre cartão, c.i.d. 33,00 cm x 24,00 cm

A partir do encontro com o Surrealismo e com a Psicanálise, mediados por figuras como André Breton e Marc Chagall¹, Nery segue a encarar, por essa ótica, as questões do “eu” em uma arte profundamente engajada com a sua própria fragilidade e falência enquanto homem. Em contraponto, também se engaja em questões narcísicas, fortemente centradas em sua circularidade e em que o atravessava. Nos autorretratos do artista residem uma série de “eus”. O autorretrato da figura 4, realizado em 1927, creditado também como *Autorretrato Rio-Paris*, apresenta em sua construção visual uma espécie de biografia do artista, onde ele pinta a si mesmo sentado em um banco entre as duas cidades que o beijam. Surrealisticamente, Nery cria metáforas sobre as experiências entre as duas

¹ Em exposição realizada pela curadora Denise Mattar em 2015 *Ismael Nery – em busca da essência*, o catálogo, com textos de sua autoria e da autoria do pesquisador Tadeu Chiarelli, professor do curso de Artes Visuais da Universidade de São Paulo (USP), apresenta a biografia de Nery e nessa comenta-se que em viagem à Paris, Ismael Nery encontrou os representantes do surrealismo em viagem para Europa e que isto pode ter influenciado sua obra.

metrópoles. Já na quinta obra destacada, nomeada *Adalgisa e o Artista*, Nery pinta a si mesmo sendo admirado por sua companheira.

O tema único da obra de Nery é o ser humano. Um ser humano do qual foram retiradas, deliberadamente, todas as referências de tempo e de espaço. Um ser humano que se move na busca de seu eu e de sua fusão com o outro; que tenta se compreender olhando no reflexo do espelho, e que se assusta ao ver um rosto desconhecido. Nos seus retratos e autorretratos Nery mostra o Eu divino e o Eu satânico, o Eu masculino e feminino, se funde com seu amigo Murilo e com Adalgisa; sobrepõe-se, duplica-se, multiplica-se (Mattar, 2015, p. 12).

Figura 4 – Autorretrato (1927)



Fonte: Autorretrato (2023). Ismael Nery. Óleo sobre tela. 129 x 84cm.
Coleção Domingos Giobbi (São Paulo)

Figura 5 - Adalgisa e o Artista (1930)



Fonte: Adalgisa (2023). Ismael Nery, Adalgisa Nery. Óleo sobre tela, c.s.e. 78,50 cm x 69,80 cm. Coleção Nemirowsky

Ao voltar para o Brasil, Ismael Nery realiza duas exposições individuais: uma em Belém do Pará, cidade onde nasceu, e outra no Rio de Janeiro, onde residia. A exposição de obras que se originam de uma pesquisa surrealista poderia representar o irromper definitivo de um Surrealismo brasileiro, como uma exposição inaugural de um movimento que se auspicia. No entanto, as referidas exposições não contam com boa recepção do público geral, muito embora o artista receba comentário positivo de Mário de Andrade. Mário de Andrade, assim como outros representantes do Modernismo paulista, recebia o Surrealismo com ressalvas, pois a ausência de preocupações de “índole nacionalista” na obra de Ismael Nery, como Aracy Amaral irá caracterizar no trecho abaixo, desvinculavam o artista da corrente modernista a qual Mario de Andrade era adepto.

A obra de Ismael Nery configura-se, de fato, como a mais singular no contexto do período modernista brasileiro. Sua singularidade se apoia, em primeiro lugar, na busca permanente de um caminho extremamente pessoal, aberto, portanto, à investigação demandada por Mário de Andrade como um dos pontos de sua identificação com os objetivos do movimento modernista. Por outro lado, movido por uma inquietação excepcional, Ismael Nery desvincula-se de preocupações de índole nacionalista que permeia a obra dos nossos modernistas impulsionados pelos movimentos nativistas dos anos 20. Sua experimentação é de tal nível que este artista jovem - que desaparece aos 3 anos- desenvolve uma trajetória coerente e rica, seja do ponto de vista técnico, seja em criatividade, já que foi poupado da decadência ou do encerramento do ciclo biológico de criatividade que atinge

os demais de sua geração - ou a todos os artistas em geral (Amaral, 2006, p. 74).

À seção intitulada “Arte” do periódico paulista *Diário Nacional*, em 1928, Mário de Andrade comenta achar justa a atenção que oferecerá a Ismael, pois há tempo deseja comentar sua obra e as oportunidades lhe escapam. No que se refere à sua personalidade, Mario de Andrade percebe que existe algo que ele identifica de forma problemática no seu texto crítico, como próprio dos nortistas, o ato de não retomar processos: “Principia e termina os quadros de uma vez só. Jamais volta no dia seguinte para corrigir” (Andrade, 1928). Essa característica, à qual Mário se refere, poderia ser algo próprio do automatismo surrealista, já percebido ali ou mesmo da maneira do artista. No entanto, pela distinção feita pelo crítico em identificar algo no ofício de Nery como “próprio de nortista”, vê-se um indício do que mais tarde seria caracterizado como um sectarismo paulistano. Para Mário de Andrade, no entanto, traz razão para lamentar, pois entende isso como “inacabado, muito inquieto” (Andrade, 1928) na obra de Nery. No mesmo texto, o reconhece indiretamente como surrealista na passagem “Mas é pesquisador da mais nobre seita” (Andrade, 1928). Possivelmente se referindo ao Surrealismo, continua: “Vive quase em uma obsessão mística preocupado com uns tantos problemas plásticos, principalmente a composição com figuras e a realização de um tipo ideal humano” (Andrade, 1928).

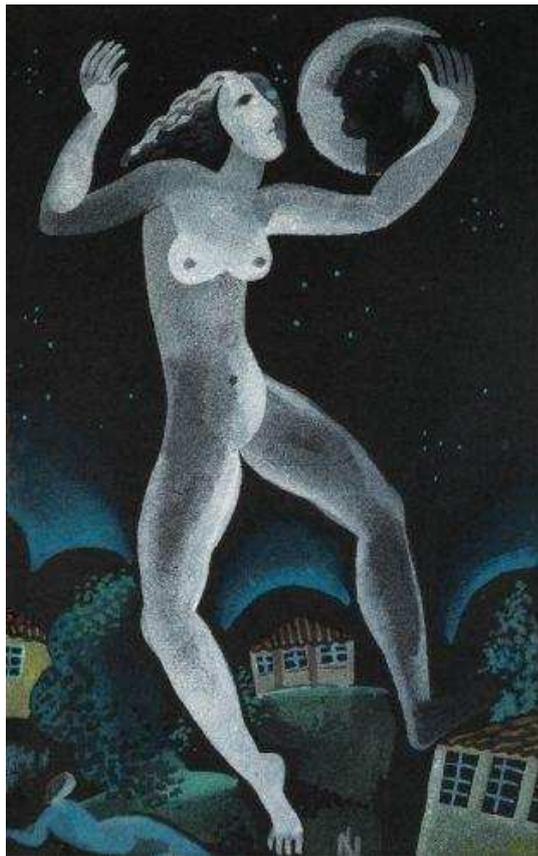
O problema figurativo na obra de Nery o coloca às voltas com um “ser” ideal. A figuração de Nery, com requintes de fantasia, e o subtexto em sua obra, tangencia o assunto próprio da coisa surrealista. Em *Como meu amigo Chagall* (figura 6), Nery celebra o encontro com o artista bielorrusso, um dos epítomes do referido movimento e um dos possíveis responsáveis por endossar esse novo interesse em sua pesquisa artística. Já em *Namoro com a Lua* (figura 7), é possível identificar o quanto o encontro o influenciara. Interessante a aproximação entre Chagall e Nery, já que o primeiro é um bielorrusso, à margem do movimento francês, e o segundo, um paraense, vivendo no Rio, também um deslocado, interessado por suas próprias questões.

Figura 6 - Como meu amigo Chagall



Fonte: Nery. Ismael Nery. Como meu amigo Chagall, dec., 1920. Aquarela sobre papel. 26 x 28 cm. Coleção Orandi Momesso. Foto: Luciano Momesso.

Figura 7 – Namoro com a Lua (1927)



Fonte: Ismael Nery (2015). Ismael Nery. Namoro com a Lua, 1927. Guache sobre cartão negro, 24,5 x 15,5 cm. Coleção particular. São Paulo, SP.

Em 1929, em publicação na “Revista de Antropofagia”, no *Diário de São Paulo*, um texto atribuído ao pseudônimo “Cunhambeirinho”, localiza o Surrealismo

como um movimento “pré-antropofágico” e ainda sugere que “depois do surrealismo, só a antropofagia”. Logo, admite-se perceber o Surrealismo como parte das confluências que resultam no Modernismo brasileiro, ainda não sendo ele algo que ocorra de forma isolada, mas como um suporte à antropofagia, assim como o texto sugere. Em trecho de Oswald de Andrade, destacado por Aracy Amaral, também ocorre concessão semelhante: “Oswald assinala a importância que em sua opinião teve o Surrealismo [...] ‘realizando plasticamente os continentes freudianos do sonho e da sexualidade” (Amaral, 2006, p. 31). Apesar de aparentes concepções e referências, o Surrealismo no Brasil atravessou os anos 1920 no auge do movimento Pau Brasil, sutil e acanhado.

2.2 Aqui e acolá: obras brasileiras, frestas surrealistas

Nos anos 1930, a Arte brasileira segue um caminho de cunho cada vez mais social, preocupada e engajada em questões de trabalho e de classe, abordadas por um viés racionalista. É no início dessa década, em 1933, que Tarsila do Amaral pinta *Operários*, após viagem à União Soviética. Em 1934, Cândido Portinari pinta *O lavrador de café*. Em meio ao período conhecido, hoje, como “Era Vargas”, Di Cavalcanti profere a primeira manifestação artística sobre a problemática social, segundo destaca Aracy Amaral: “um texto escrito a propósito da exposição de Tarsila, no Palace Hotel do Rio de Janeiro que incluía as duas telas mais conhecidas de sua significativa fase de preocupação social, *Operários* e *Segunda Classe* (Amaral, 1987, p. 33)”. O teor do texto era a reivindicação do artista no processo revolucionário. Como Tarsila, Di Cavalcanti se via tocado pela mensagem da revolução russa.

A viagem de Tarsila à União Soviética e suas ideias de esquerda, que resultaram na sua prisão durante a Revolução de 1932, marcaram a sua trajetória, por ter sido companheira de Osório César, um militante do Partido Comunista. No entanto, Tarsila vivenciou os ideais de socialismo por um tempo, e a prova está em suas telas de conteúdo social (Amaral, 2006, p. 57).

Figura 8 – 2ª Classe (1933)



Fonte: 2ª Classe (2023). Tarsila do Amaral. 2ª Classe, 1933. Óleo sobre tela, c.i.e. 11 cm x 15,1 cm. Reprodução fotográfica de Romulo Fialdini.

Figura 9 – Operários (1933)



Fonte: Operários (2023). Tarsila do Amaral. Operários, 1933. 15 cm x 23 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Palácio Boa Vista (Campos do Jordão, SP). Reprodução fotográfica de Fábio Praça.

2.2.1 A fratura surrealista na obra de Tarsila do Amaral

A relação de Tarsila com Osório César indicou não somente a sua pintura social, mas também o seu contato com a Psicanálise, uma vez que, segundo o

psicanalista Leopold Nosek, César trabalhava fazendo uso da Arte como recurso terapêutico.

Osório César, além de interessado no movimento social, sempre esteve próximo das artes plásticas. Criou por volta de 1923 um ateliê de artes em que os pacientes pintavam e modelavam; organizaram-se ali exposições em que esses trabalhos eram vendidos. Em 1929, publicou o livro 'A expressão artística nos alienados: contribuição para o estudo dos símbolos na arte'. Seu trabalho inspirado em Freud é pouco conhecido e divulgado, apesar de ampla coleção de desenhos daquela época estar sob a guarda do Museu de Arte de São Paulo (Nosek, 2017, p. 82).

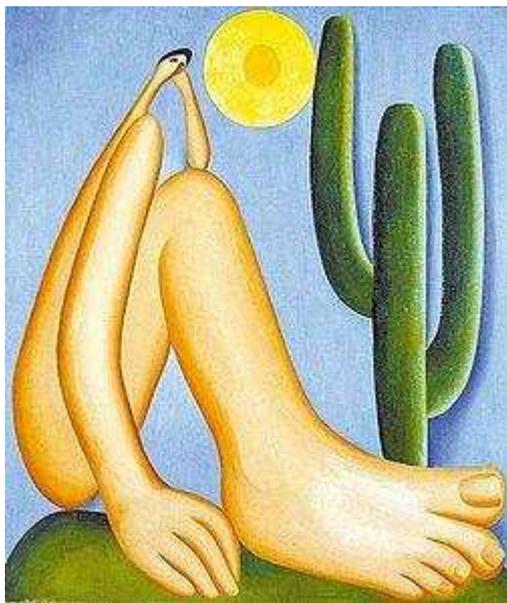
A pintora paulista é profundamente identificada à tradição modernista nativista de seu estado. Tem seu trabalho dividido em três fases: pau-brasil, antropofágica e a de cunho social. Aracy Amaral, dedicou-se a estudar a obra de Tarsila do Amaral em sua tese de doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (USP), defendida em 1975, originando o livro *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Ela afirma que “as fases ‘pau-brasil’ e ‘antropofágica’ são (...) os pontos culminantes de sua carreira como pintora e as responsáveis por sua inscrição na história da arte do Brasil” (Amaral, 2010, p. 289). A segunda fase, que compreende o período entre os anos de 1928 e 1930, conhecida como fase antropofágica, é a fase sobre a qual nos dedicaremos a discutir, pois nela se presencia “o elemento mágico” e o “inconsciente” que, segundo aponta Aracy Amaral, “não seria apenas uma característica da obra pictórica de Tarsila, mas a ligaria ao antropofagismo o surreal” (Amaral, 2010, p. 289).

Figura 10 – Manifesto Antropófago (1928)



Fonte: Manifesto (2023). Oswald de Andrade. Manifesto Antropófago, 1928. Reprodução fotográfica de Romulo Fialdini.

Figura 11 – Abaporu (1928)



Fonte: Abaporu (2023). Tarsila do Amaral. Abaporu, 11 jan., 1928. Óleo sobre tela, c.i.d. 85 cm x 73 cm. Colección Constantini (Buenos Aires, Argentina). Reprodução fotográfica de Romulo Fialdini.

Autora da obra que ilustra o *Manifesto Antropófago* e intelectualmente ligada ao grupo, Tarsila é apontada por Oswald de Andrade como a responsável por ilustrar essa fase, como ele mesmo sugere em trecho extraído por Aracy Amaral: “Se me perguntassem qual filão original com que o Brasil contribuiu para este Renascimento, eu apontaria a arte de Tarsila. Ela criou a pintura Pau-Brasil” (Amaral, 2006, p. 31). No mesmo trecho, Oswald adiciona que os modernistas de 1922 anunciaram a poesia, mas que Tarsila foi quem ilustrou essa fase de apresentação de matérias, tornando visível a ideia de antropofagia.

As relações entre a pintura de Tarsila e o inconsciente foram apresentadas no catálogo virtual do Museum of Modern Art (MoMA), em artigo sobre a aquisição da obra *A Lua* em 2019 para o acervo da instituição, a curadora Ann Temkin comenta:

Embora Tarsila não estivesse diretamente envolvida, o Movimento Surrealista estava em vigor em Paris no período em que ela esteve lá. Eu acredito que inspirações de artistas como Salvador Dalí, Magritte ou Miró e as paisagens de sonhos que eles buscavam para as pinturas deles se realizam aqui. Para mim, há algo de muito importante na maneira em que ela deixa a imaginação e os lugares e que as formas que ela pinta permitem sua mente vagar. Muito do que eu gosto nessa pintura é o convite ao espectador, abordado pela poesia e imaginação, ao contrário de ‘Deixe eu te dar uma pintura que te diz o que pensar ou o que ver’² (MoMA).

² Excerto de entrevista concedida pela curadora da instituição Ann Tenkim, livremente traduzido. Disponível em: <https://www.moma.org/magazine/articles/42>. Acesso em: 15 out. 2023.

Figura 12 – A Lua (1928)



Fonte: A Lua (2023). Tarsila do Amaral. A Lua, 1928. Óleo sobre tela, c.i.d. 110 cm x 110 cm. Reprodução fotográfica de Romulo Fialdini.

O período em que pintou *A Lua* ficou marcado pela realização de várias outras obras com teor onírico, como *Urutu*, *Sol Poente*, *Figura Só* e *Cidade*. A primeira associação entre o trabalho de Tarsila e alguma criação de tal natureza foi feita por Flávio de Carvalho, conforme sugere Aracy Amaral:

Dos que já escreveram sobre Tarsila, Flávio de Carvalho foi o primeiro, em 1929, a relacionar sua obra com o que denominou de "ciclos históricos mentais", e somente Osório César registrou o "sentimentalismo extremado" da artista, levada "a dar vazão aos impulsos do seu inconsciente". Tanto é assim que mantém sempre bem-marcada em todas as épocas a sua personalidade, que se caracteriza pelo traço fino e seguro no desenho, pelas cores de sua predileção infantil e pela técnica sóbria da pintura lisa (Amaral, 2010, p. 289).

Se há indícios de que Tarsila do Amaral teria lido Freud enquanto pintava, por que isso foi varrido para debaixo do tapete? Há uma resposta no artigo de Rosa Gabriella Gonçalves:

Para Oswald, a antropofagia deveria ser uma reação crítica à dominação artística europeia e deveria se dar não pela negação das ideias estrangeiras, mas pela sua devoração, "em particular aquelas das jovens

vanguardas europeias”, pela prática de “se apropriar delas, incorporá-las e transformá-las” (Andrade *apud* Jacques, op. cit., p. 384). Sendo assim, não é de se estranhar que poucos autores tenham se debruçado na análise de pinturas de Tarsila do Amaral do ponto de vista do surrealismo. De acordo com Michele Greet, Tarsila reprovava abertamente o surrealismo, e tal atitude teria influenciado a recepção de sua obra (op. cit., p. 2). O grupo de Tarsila pretendia ser autêntico e independente em relação às vanguardas europeias (Gonçalves, 2022, p. 207).

Ainda na mesma passagem, Rosa Gabriella Gonçalves relembra que a reputação negativa do Surrealismo não ocorre somente no Brasil. Profundamente francês em sua gênese, mesmo tendo chegado aos Estados Unidos, também não crescera aos olhos do crítico de arte Clement Greenberg “sobretudo devido à língua e às referências literárias.” (Gonçalves, 2022, p. 207). Qual seja a ordem da recusa ao movimento, se pelas suas características francesas ou pela devoração das ideias estrangeiras, outra resposta para a questão é que talvez, reforçando nossa questão, o Modernismo brasileiro tenha obliterado – por razões conscientes ou inconsciente - o Surrealismo.

2.2.2 Os espantalhos de Cândido Portinari

Cândido Portinari (1903 – 1962), de Brodósqui, município do interior do Estado de São Paulo, é “anunciado”³ em 1934 quando seu trabalho passa a receber notoriedade, chamando a atenção de Mário Pedrosa que vem a se tornar grande apreciador de sua obra. O pintor, que posteriormente vai pintar grandes murais⁴, já tem pressagiada por Pedrosa sua afeição aos temas sociais, dada a positiva reação da crítica a obras como *O lavrador de café* e *Café*, obra que faz com que o artista, segundo Pedrosa, “chegue ao auge da sua arte como pintor de cavalete” (Pedrosa *apud* Amaral, 1987, p. 59). Apesar do chamado “período marrom” do artista, faz-se uma comparação com a pesquisa do pintor surrealista Yves Tanguy no trecho a seguir:

A valorização de certos elementos que começam a ser individualizados, em contraposição à luminosidade de itens com que até então Portinari povoava suas telas de seu chamado período marrom”, quando pequenas figurinhas dispersavam-se no horizonte alto da grande planície, e onde as sombras, as pedras, os parques tufos de vegetação sobre a planície infinita lembram, a

³ Termo empregado por Aracy Amaral em capítulo dedicado ao artista de seu livro *Arte para quê?* (Amaral, 1987, p. 58). Nos anos 1930, o artista já estava em atividade, tendo se formado na década anterior na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e ganhou prêmio de viagem no Salão de Artes desta instituição, no ano de 1928, o que foi de grande importância à sua pesquisa artística.

⁴ O primeiro em 1936 (Amaral, 1987, p. 59).

nosso ver, perspectivas de Yves Tanguy, surrealizantes (Amaral, 1987, p. 59).

A vasta obra do pintor e a sua pesquisa orientada pelas tendências internacionais, em especial as aproximações com o Expressionismo e, posteriormente, com o Muralismo Mexicano, abrem possibilidade para os mais diversos e abrangentes momentos de sua expressão. Nos anos 1940, Portinari realiza a obra *Espantalhos*, já intensificando seu olhar para o problema de classe ao voltar-se para as questões próprias de sua origem como membro da classe trabalhadora. Após esse momento, entre uma série de outras referências de sua pesquisa, o Surrealismo também passa a aparecer.

O surrealismo e o expressionismo, este, de inspiração picasseana, sem qualquer dúvida, justapondo-se às soluções murais que em seu trabalho refletem bem esse dualismo constante em sua pintura, a pesquisa formal e a fascinação pelo tema. Mário Pedrosa definiu bem essa dualidade de caminhos, também registrada, segundo vimos, por Mário de Andrade, ao dizer que 'Portinari tende a buscar, e buscará sempre, constantemente, uma síntese fugidia, dramática em sua precariedade, entre o plástico e o abstrato, entre o puro pictórico e a vida. Esse dualismo deu o drama à sua obra anterior. Dá à obra atual. E continuará a dar à sua obra futura (Amaral, 1987, p. 131).

Figura 13 – Espantalhos (1940)



Fonte: Espantalhos (2023). Cândido Portinari. Espantalhos, 1940. Óleo sobre tela, c.i.e. 81 cm x 100 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Reprodução fotográfica de Paulo Scheuenstuhl.

Figura 14 - O espantalho com balões



Fonte: Portinari (1940). Cândido Portinari. Espantalho, 1940. 73 cm x 60 cm

No acervo do Projeto Portinari, organizado pelo filho do artista, João Cândido Portinari, com 111 obras que contêm o signo visual acima apresentado, dentre as quais nos ateremos a comentar a obra acima ilustrada pertencente ao acervo da coleção do Instituto Casa Roberto Marinho (ICRM), há uma criação em tons de azul, ocre, branco, vermelho e amarelo. Ela representa uma paisagem noturna e onírica. Em texto do catálogo *Seis décadas de Arte Moderna na Coleção Roberto Marinho*, a obra é comentada por Cláudio Valério Teixeira, descartando a possibilidade de sua inscrição no Surrealismo:

Esta obra contém diversos elementos importantes na produção de Portinari: os balões, o espantalho, esta perspectiva dos longes de Brodóski, só fatores significativos na interpretação dos signos da infância do pintor. Se o artista adquiriu fama e consagração mais por suas telas de violenta crítica social, foi, contudo, nas pinturas líricas, de reminiscência dos primeiros anos, que se tornou mais verdadeiro, deixando aflorar uma alma repleta de valores ingênuos e caipiras. O medo dos espantalhos, a caveira de boi e as figuras perdidas na imensidão do espaço ajudam a construir o enigma

destas obras, ao mesmo tempo tão próximas e tão distantes da realidade. Nada do surrealismo francês, nada da metafísica italiana, estes elementos do absurdo coexistem com a realidade brasileira (Teixeira, p. 172).

Brodósqui, sua cidade natal, acompanha a numerosa produção de Portinari e, embora sem indícios de uma pesquisa de inspiração freudiana, breves elementos de lira surrealista atravessam o crivo racional do pintor na série de pinturas comentadas. Os espantalhos e o encontro de signos visuais que se repetem como marcas simbólicas em algumas de suas obras podem conter um subtexto de raciocínio inconsciente e uma intenção estética surreal.

2.2.3 O boneco surrealista de Pancetti

Figura 15 – Boneco (1939)



Fonte: Canônico (2018).

Na lateralidade de um Modernismo hegemônico, como caracteriza o professor Felipe Scovino (EBA/UFRJ) em seu livro *Pancetti: o moderno periférico*, encontra-se o pintor comentado. Não ocorrera a esta pesquisa nenhuma associação entre o artista paulista José Pancetti (1902 – 1958) e o movimento que aqui discutimos, até a troca desencadeada por uma obra em particular, na mesa de lançamento do livro supracitado. Os diálogos e as trocas, tão fundamentais entre pares e professores, aparecem no trecho no qual se considera adicionar a obra à fenda que, neste subcapítulo, se abre.

Situar o pintor em uma ambiência paralela à primeira geração modernista - seja por sua educação artística informal e fortemente vinculada ao núcleo Bernadelli

ou pelo diferente prisma sob o qual são analisadas, por Pancetti, as questões de identidade, ajuda a compreender a diferença entre os níveis de seu comprometimento com as ideias do Modernismo brasileiro. Ainda assim, o artista insere-se no circuito de aquisições de trabalho ao qual o colecionador Roberto Marinho possui predileção, e a obra seguinte também é parte dessa vasta coleção:

Boneco, presente na coleção Roberto Marinho, é um intrigante exemplar de natureza morta produzida no âmbito brasileiro. Seu estranhamento é notório ao exibir um boneco que desliza facilmente para uma forma humana, sem as duas mãos, jogado em um canto e cercado por três frutas: pera, ameixa e laranja (Scovino, 2022, p. 39).

A melancolia e a metáfora, presentes na pintura apresentada, introduzem a obra em um contexto diferente da produção do artista, onde o boneco, destituído de sua principal função (o brincar), evoca à tela um sentimento de consternação que muito embora não seja próprio ou único do Surrealismo, transmite algo por entre o jogo título-obra-ofício. Um esquema surrealíssimo de fazer metáforas.

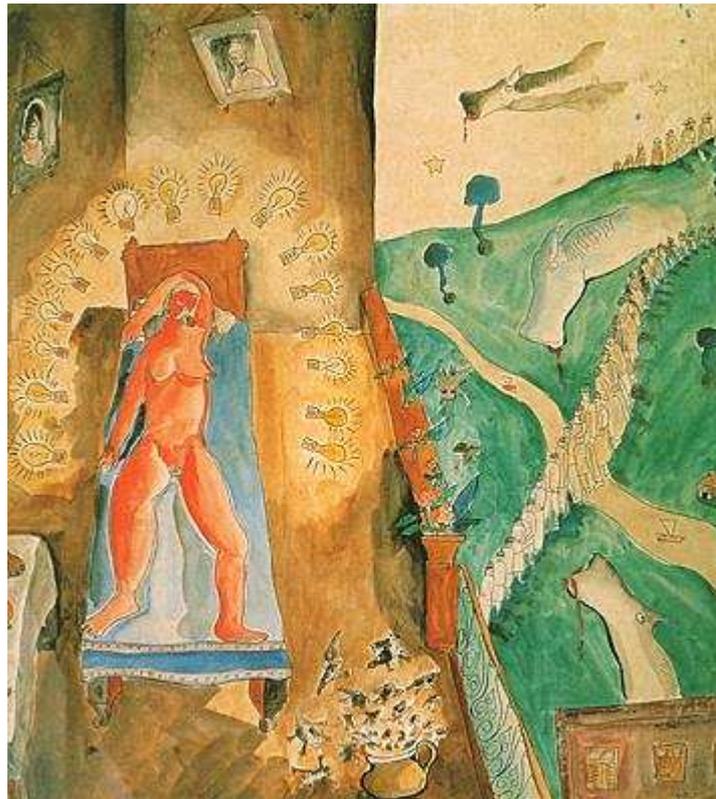
2.2.4 Os sonhos de Cícero Dias

Em 2017, o artista pernambucano Cícero Dias (1907 – 2003) ganha tese em referência ao seu trabalho. De título “Triunfo do Irreal: arte, loucura, surrealismo e a experiência de Cícero Dias” (1920 – 1930), tese defendida por Raquel Borges no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), ganha enorme destaque a obra e a personalidade do artista, servindo de bojo para a construção dessa seção. Na tese, além de caracterizar o Modernismo no eixo Rio-São Paulo, para entender o olhar crítico que recebe a obra do artista nascido em Pernambuco (que migra para o Rio de Janeiro em 1920 aos 13 anos), Raquel também observa que o surgimento da Psiquiatria como Ciência Moderna é responsável pela normatização do comportamento e dos estados da mente, enquadrando como loucura ou delírio os comportamentos que margeiam a lógica normativa. Portanto, em dupla ancoragem, se dispõe a analisar o Surrealismo.

Se num primeiro momento, acompanhamos o desenvolvimento da psiquiatria como campo do conhecimento, como uma ciência moderna e seus dispositivos de normatização e controle, podemos ver, posteriormente, o desenvolvimento da arte moderna e as rupturas propostas pelas vanguardas artísticas no meio cultural nas primeiras décadas do século XX. Dessa forma, vimos como esses dois discursos se aproximaram a partir da experiência da loucura tendo-a como referência tanto com relação à desintegração do sujeito normal, como às experimentações e rupturas na arte (Borges, 2017, p. 119).

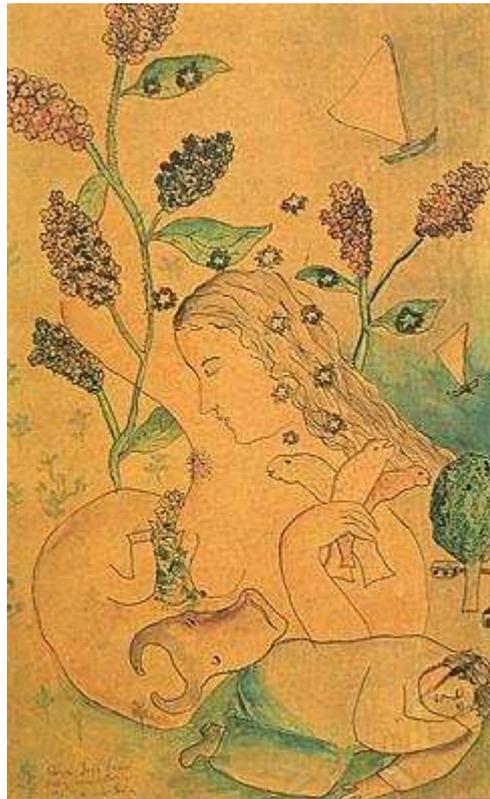
A pesquisa que adensa um olhar para a Psiquiatria e os sentimentos da época em relação à loucura, analisa o período dos anos de 1920, quando Cícero atinge idade adulta e ingressa no curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). É em 1928, aos 21 anos, que Cícero realiza sua primeira exposição individual na Policlínica do Rio de Janeiro, fato que chama a atenção de Thiago Gil de Oliveira Virava (2011), doutor em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Oliveira Virava enfatiza o ano de 1928 como um marco para uma escrita da História Surrealista no Brasil, comentando: “Também de 1928 datam as primeiras composições ditas surrealistas de Ismael Nery, assim como trabalhos de Tarsila do Amaral em sua fase antropofágica, nos quais se apontam influências surrealistas” (Virava, 2011, p. 452).

Figura 16 – O sonho da prostituta (1930)



Fonte: O sonho da prostituta (2023). Cicero Dias. O sonho da prostituta, 1930. Aquarela e nanquim sobre papel. 56 cm x 51,50 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Figura 17 - Sonho, 1930



Fonte: Sonho (2023). Cícero Dias. Sonho, 1930. Aquarela sobre papel, c.i.e. 50 cm x 30 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand – Museu de Arte Moderna do rio de Janeiro. Reprodução fotográfica de Paulo Scheuenstuhl.

Como foi possível verificar, Cícero Dias diretamente assume o sonho como tema e, por esse intermédio, identificamos a presença da Arte, entre o sonho e a vida, em suas obras.

3 SURREALISMO POSSÍVEL

“Não procureis qualquer nexos naquilo que os poetas pronunciam acordados pois eles vivem no âmbito intranquilo em que se agitam seres ignorados” (Jorge de Lima).

O início dos anos 1940 é encarado na obra *Arte para quê?*, de Aracy Amaral, como um divisor de águas. A essa altura, algumas das principais preocupações da primeira geração modernista são realocadas, tendo em vista que outras discussões e grupos passam a ganhar espaço. Com o apogeu da II Guerra Mundial, a intensa perseguição aos judeus e à classe artística, reconfigura-se o Modernismo internacional e esses trânsitos transformam o contexto da arte ocidental. No Brasil, radica-se, ao final dos anos 1930 (em 1938), o artista alemão Walter Lewy que passa a residir em São Paulo. Ainda sobre trânsito e deslocamento, nesse mesmo período, a escultora mineira Maria Martins casa-se com o diplomata Carlos Martins e, devido às longas viagens típicas da função, Maria - como assina as suas obras - tem sua pesquisa atravessada por essa transitoriedade. Engajam-se ao primeiro subcapítulo o fazer surrealista de dois artistas em trânsito e, no subcapítulo que o sucede, a esperança de um surrealismo que se realiza, mesmo que tardiamente.

3.1 Surrealismo fora de lugar

3.1.1 Walter Lewy, um surrealista solitário

Nascido na Alemanha, o judeu Walter Lewy (1905 – 1995) chega em São Paulo, em 1938, identificado como “solitário” pelo cronista de arte Luís Martins por ser surrealista. Aliás, por meio dos escritos de Luís Martins, esta pesquisa chega à obra de Lewy. Em razão disso, cabe apresentação atenciosa ao artista que aqui introduzimos: Luís Martins (1907- 1981), carioca, muda para São Paulo no final da década de 1930, conforme introduz sua filha, Ana Luísa Martins, em livro organizado por ela e pelo pesquisador José Armando Pereira da Silva de título *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*, lançado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 2009. Ana Luísa Martins já havia publicado anteriormente escritos sobre seu pai, em 2003, quando organizou em livro as cartas trocadas entre Luís, Tarsila e sua mãe, Anna Maria Martins, prima de Tarsila do Amaral e segunda esposa de Luís Martins, em coletânea de título “Aí vai meu

coração”, alinhando Luís Martins às prioridades do Modernismo de São Paulo. Luís e Tarsila tiveram um relacionamento duradouro, por cerca de 18 anos, entre 1933 e 1952⁵.

Defensor ferrenho do modernismo paulista, Luís era verborrágico ao preconizar esse programa, conforme se evidencia em crônica assinada por ele e originalmente publicada no espaço que o cabia no Diário de São Paulo, em 26 de junho de 1945. A ocasião da publicação que se segue é uma resposta ao crítico Rubens Navarra:

De início, Rubens Navarra, comete equívoco ao afirmar que “a revolução artística brasileira foi simultânea a europeia [...] Por maior repugnância que esta afirmação possa causar ao injustificável bairrismo nordestino do sr. Rubens Navarra, a iniludível verdade é que o primeiro marco, o definitivo, da implantação do modernismo no Brasil data de 1922, da famosa Semana de Arte Moderna, que o lançou entre nós com publicidade suficiente para comover a indiferença tradicional da nossa burguesia semiadormecida e fazê-la se descompor em atitudes extremadas de ódio e reação. Essa má vontade do sr. Rubens Navarra contra a Semana orienta todo o seu estudo, que quase se limita a provar a tese pouco simpática de negar o seu valor, procurando fazer acreditar que a ideia modernista já existia, por este tempo, em todos os outros estados do Brasil, e só não apareceu por falta de publicidade. Mas a verdade é que, se de fato ela existia, era em estado latente, no íntimo de alguns indivíduos - e isto, evidentemente, não pode interessar a ninguém. Não se poderá, com justiça, roubar a São Paulo uma prioridade que lhe pertence. Foi aqui que o modernismo brasileiro nasceu e foi com a Semana de Arte Moderna que ele pela primeira vez se mostrou ao público como fenômeno coletivo e como força capaz de ameaçar a quietação intelectual da nossa burguesia (Martins; Silva, 2009, p. 211).

É importante para esta pesquisa, já que vamos apresentar alguns comentários quanto a recepção de Luís Martins ao trabalho de Lewy, situar o seu comprometimento com a prerrogativa paulista e seu estrito pacto com essa narrativa, para entender como ele recebe o trabalho de Walter Lewy, traduzindo possivelmente a relação entre os adeptos do Modernismo paulista às práticas assistemáticas do Surrealismo.

⁵ Datação apontada por Ana Luísa Martins.

Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/amp/cultura/49489/carta-de-ana-luisa-martins-por-que-luis-martins-foi-excluido-de-exposicao-sobre-tarsila-do-amaral-no-moma>. Acesso em: 12 out. 2023.

Figura 18 - Praia do farol (1939)



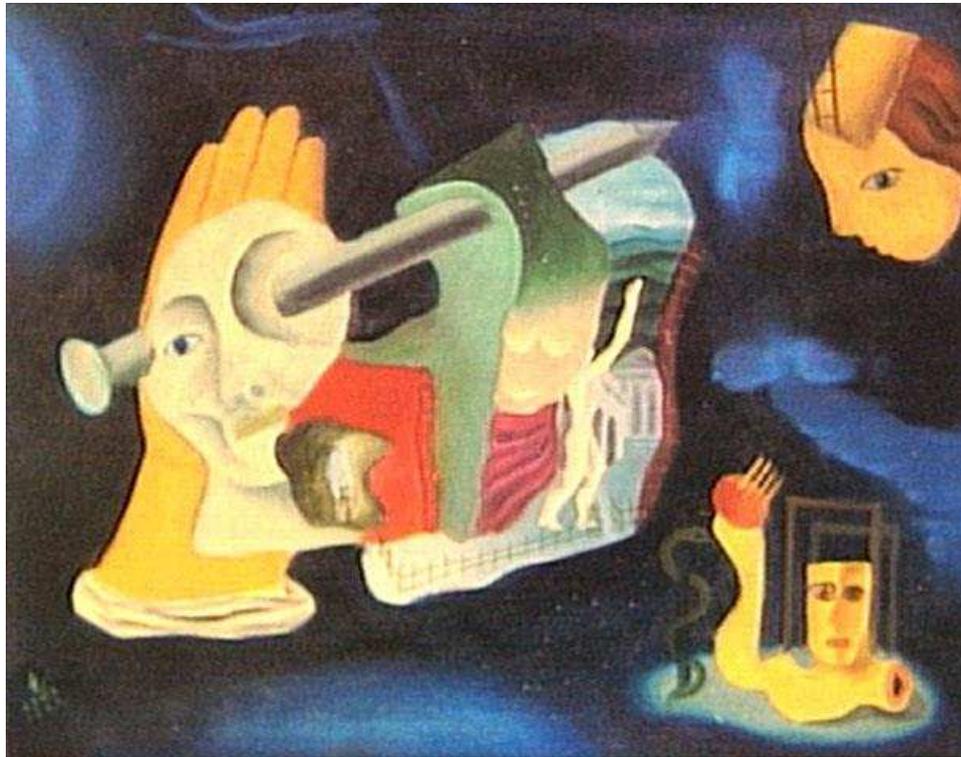
Fonte: Praia (2023). Walter Lewy. Praia do farol, 1939. Óleo sobre madeira. 37,00 cm x 59,50 cm.

Figura 19 - Eolo o soprador de ventos (1941)



Fonte: EOLO (2023). Walter Lewy. Eolo o soprador de ventos, 1941. Óleo sobre tela. 53,00 cm x 64,00 cm

Figura 20 - Sem título (1942)



Fonte: Sem título (2023). Walter Lewy. Sem título, 1942. Óleo sobre tela, c.i.e. 50,00 cm x 63,00 cm

A formação artística e cultural do artista de Walter Lewy ocorre em seu país na Escola de Artes e Ofícios de Dortmund, na Alemanha, entre 1923 e 1927. Pela localização, na Europa, é possível que, ainda em formação, ele tenha entrado em contato com o Surrealismo. Na Enciclopédia Cultural do Itaú, em comentários dos editores sobre a produção de Lewy, evidencia-se que ele tinha consciência da interseção entre a sua obra e o Movimento Surrealista:

Walter Lewy é apontado como um dos principais nomes do surrealismo no Brasil, tanto que o próprio artista declara: "Acredito que o surrealismo tenha sido, para mim, uma necessidade de renovação, não só adequada ao momento (de entre guerras) que vivíamos, mas inclusive uma entrada num campo inesgotável. Para mim, o surrealismo é inesgotável, renova-se sempre e, pelo seu próprio conteúdo, permanece atual (Walter Levy, 2023).

Não à toa, a produção do artista nas décadas que sucederam o período demarcado por esta pesquisa, segue o fio da experimentação surrealista que, para o artista, se apresenta como possibilidade de renovação constante. Nos anos 1940, no

entanto, era solitário no Brasil, traçando tal discussão, como destaca abaixo Luís Martins:

O SURREALISTA WALTER LEVY: Referindo-me ao caráter antiocidental do surrealismo, transcrevi há dias, nesta seção, uma frase de Louis Aragon - Juifs, sortez des ghettos! Ao tratar do surrealista judeu Walter Levy, que saiu da Alemanha há anos para viver em São Paulo, acho curiosa essa constatação que explica em grande parte as tendências do seu espírito e o torna talvez o único dos nossos surrealistas sistemáticos. Walter Levy é um poeta de tendências apocalípticas que constrói em símbolos, não raro de notável beleza, um mundo ideal, num plano onírico. Mas desconfiemos desses símbolos, que tentariam talvez um psicanalista. Depois da vulgarização de Freud, é relativamente fácil o "controle" voluntário da exteriorização dos nossos recalques, que muitas vezes nem recalques são. De qualquer forma, ninguém negará às construções plásticas de Levy uma ênfase poética, um livre e contagioso lirismo, que nos leva às regiões sedutoras de mistério e sonho. Em São Paulo, como surrealista, o pintor é um solitário. Todos os seus colegas seguem rumos diferentes. Daí talvez um jeito tímido, retraído, esquivo do artista, que vive longe, numa casa que me dizem encantadora, entre o carinho da esposa brasileira e a severa beleza dos cactos que cultiva. Aliás, só agora eu soube que Walter Levy é um exímio cultivador de cactos. E o curioso é que muitas de suas composições evocam irresistivelmente as linhas agrestes dessa planta esquisita e solitária ("Era belo, áspero, intratável", diz Manuel Bandeira). É assim também a pintura de Walter Levy: bela, áspera, intratável. Em seu silêncio de esfinge há a atitude milenar do mistério oriental, A grandes litánias que saem do fundo torturado dos guetos, através das idades sem princípio e sem fim (Martins; Silva, 2009, p. 219).

Embora Luís Martins apresente seu evidente ceticismo em relação à natureza inconsciente do automatismo psíquico, proposto no Surrealismo, ao falar sobre a vulgarização das teorias freudianas, em outra crônica sobre o tema, dois anos após, ele esclarece que é bem-informado sobre o tema e que possui algo que poucos em São Paulo têm: uma coleção inteira da revista *Révolution Surréaliste*. O que chama atenção na crônica, no entanto, é que, ao tratar da idade do movimento, ele atribui elementos surrealistas à fase antropofágica de Tarsila.

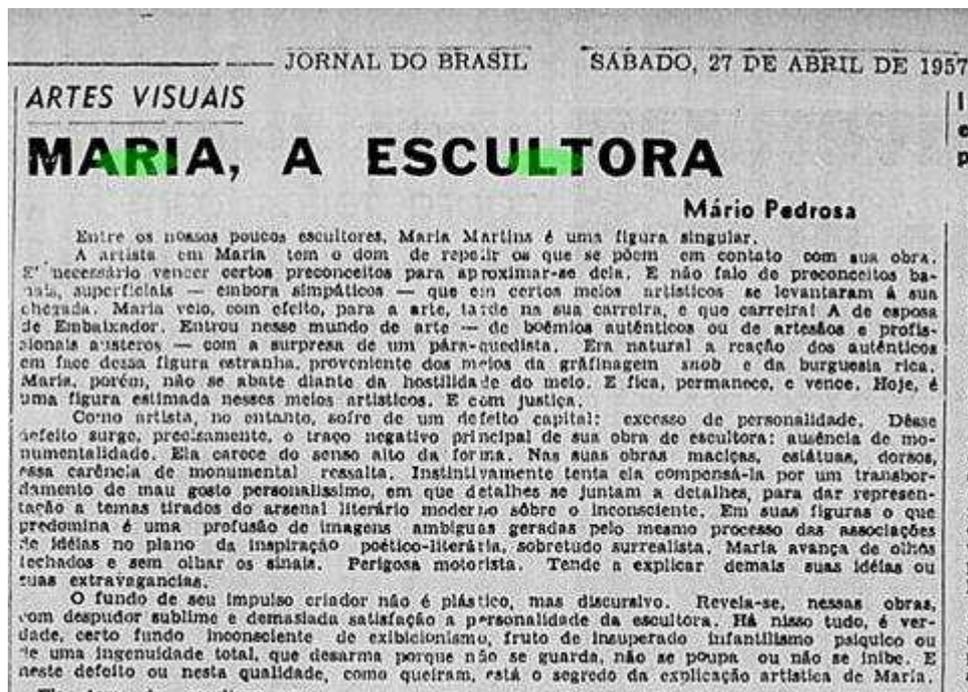
Há quem diga que o surrealismo é velho (que novidade!) e que na pintura de Portinari existem elementos surrealistas. Mas, meu Deus se alguém quiser procurar elementos surrealistas, há de encontrá-los em certa fase de 1928 de Tarsila, em alguns quadros de Hugo Adami (por intermédio de Chirico) e provavelmente também em Bonadei. O que me parece discutível é certa fórmula surrealista (não o surrealismo em si) que fornece um irrecusável ar de parentesco entre as produções de Dalí, Tanguy e Levy (Martins; Silva, 2009, p. 334).

No excerto acima, datado de 11 de abril de 1947, o crítico deseja encerrar o debate sobre o Surrealismo e a isso adiciona a opinião de que o movimento tem algo de regra, que aproxima a produção dos artistas nele inscritos. A partir da indicação de conexão formal, constrói parentesco entre as obras de Lewy com Salvador Dalí e Tanguy, representantes do movimento. É curioso, no entanto, que

se atribua o mesmo parentesco à fase antropofágica de Tarsila, entrando em dissonância com opiniões dadas por outros críticos e já abordadas neste trabalho. Interessante constatar que, de fato, Lewy não é o primeiro a fazer surrealismo sistematicamente no Brasil, embora, nessa época e em São Paulo, o fizesse sozinho.

3.1.2 Maria, a escultora

Figura 21 – Maria, a escultora



Fonte: Pedrosa (1957)

Nos anos 1940, a arte de Maria Martins desponta no cenário internacional. Em 1941, acontece a sua primeira exposição individual e, no ano seguinte, a exposição que a inscreve no cenário internacional de arte, colocando-a em contato com representantes do Movimento Surrealista, conforme aponta a escritora Verônica Stigger:

Sua primeira exposição individual foi realizada em 1941 - quando ela tinha 47 anos - em Washington. Na sua segunda individual, em 1942, na Valentine Gallery de Nova York, Maria Martins entrou em contato com artistas como André Breton, Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Yves Tanguy, Max Ernst, os quais, fugidos da guerra, estavam morando nos Estados Unidos (Stigger, 2006, p. 72).

De formação ocorrida fora do país, produz e entra em contato com o grupo que se torna referência em seu trabalho. O trânsito na obra de Maria é destacado aqui, seja por intenção quase biográfica de situar constantemente sua origem em títulos ou motivos de suas obras, como os mitos e os seres folclóricos, seja por sua inscrição artística ocorrer de fora para dentro. Por não estar no Brasil enquanto desenvolve sua produção, Maria não assume para si as questões da Arte brasileira daquele momento. Na realidade, sua realização consiste em evocar os mitos em sua produção escultórica, mas fora de sintonia com o que é pactuado no Brasil no período. Verônica Stigger, que se ocupa em discutir os mitos e ritos em Maria Martins, elucida:

Parece-me que, em casos como o da artista brasileira Maria Martins, esta relação se consolida em bases diversas daquelas verificadas na arte moderna europeia. Creio que, em suas obras plásticas, assim como em seus poemas e textos em prosa, o mito é apropriado como um recurso para se tentar forjar uma identidade cultural e nacional, exatamente quando esta identidade, a começar por razões de ordem biográfica (mas não só), deixa de ser evidente. Aqui, não é apenas a matriz narrativa do mito, mas também a sua inserção em dada cultura (Stigger, 2006, p. 72).

Iniciamos este capítulo, anunciando que os anos 1940 é colocado por Aracy Amaral como um divisor de águas e retomamos esse ponto a fim de caracterizar a geração de artistas brasileiros que presencia a II Guerra Mundial, seus desdobramentos artísticos e suas constatações quanto ao lugar do artista na sociedade. Por exemplo, perguntava-se se caberia ao artista participar e atuar na vida em sociedade. Também é Amaral quem conceitua o “sectarismo de São Paulo” (Amaral, 1987, p. 163), apontando a existência de patrulhas dentro desse movimento. Com elas nos depararemos fortemente ao discutir a recepção de Maria no contexto brasileiro das artes.

Era toda uma colocação da postura, do papel da arte, e seu significado. Não se discutia apenas o problema do tema, mas algo mais amplo, e constatamos que essa tutela não era existente somente aqui. Havia uma patrulha da patrulha da patrulha. E havia aqueles rigorosíssimos, que achavam que o realismo socialista tinha de ser zdanovista⁶. Essa é a corrente mais 'pura': a arte deveria ser didática, panfletária, para o povo, apoiada num tipo de linguagem direta; e a gente discutia que a linguagem direta conferia, do ponto de vista formal, com o que havia de mais decadente do século XIX, pelo menos na União Soviética, e no Ocidente também (Amaral, 1987, p. 163).

⁶ Refere-se a Andrei Zhdanov, 2º Secretário do Partido Comunista da União Soviética entre 1939 e 1948.

Ao longo dos anos 1940, Maria segue produzindo no exterior até retornar para o Brasil, no início dos anos 1950. Nesse retorno, Maria expõe em três ocasiões: as duas primeiras, no ano em que retorna, em 1950, uma no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), inaugurado dois anos antes, e outra no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), inaugurado em 1949, com a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, prenunciando a ascensão do raciocínio plástico concreto, em São Paulo, com o surgimento do movimento ruptura em 1952 e no Rio de Janeiro, com o apogeu do Neoconcretismo, movimento que se contrapõe ao Concretismo paulista.

A artista, bem recebida pelos surrealistas fora do Brasil poucos anos antes, possivelmente não esperava uma recepção apática às suas obras expondo em seu país. É bem verdade que os anos distante de casa a permitiu contagiar-se por um espírito artístico que nada tem relação com os problemas artísticos encarados no Brasil dos anos 1950. Diferentemente, não há tensão aparente no hemisfério norte entre figurativistas e abstratos. Maria, escultora consolidada, só compreenderia inteiramente tamanho furor, anos após (em 1956), data de sua última exposição no Brasil, no Museu de Arte do Rio (MAM-RJ). Dessa exposição, origina-se a crítica de Mário Pedrosa que nomeia este capítulo “Maria, a escultora”:

Como artista sofre de um defeito capital: excesso de personalidade. Desse defeito surge, precisamente, o traço negativo principal de sua obra de escultora: ausência de monumentalidade. Ela carece do senso alto da forma. Nas suas obras maciças, estátuas, dorsos, essa carência de monumental ressalta. Instintivamente tenta ela compensá-la por um transbordamento de mau gosto personalíssimo, em que detalhes se juntam a detalhes, para dar representação a temas tirados do arsenal moderno sobre o inconsciente. Em suas figuras o que predomina é uma profusão de imagens ambíguas geradas pelo mesmo processo de associações de ideias no plano da inspiração poético-literária, sobretudo surrealista (Pedrosa, 1957).

Figura 22 – O Impossível (1945)



Fonte: Louise (2021)

Figura 23 – Não se esqueça que eu venho dos trópicos (1945)



Fonte: Germano (2021)

Mário Pedrosa era uma figura controversa, conforme nos caracteriza Gláucia Villas Bôas (2009p.3) no artigo “Vida e Crítica: percursos de Mário Pedrosa”. Embora quando jovem tenha estado em diálogo com o surgimento do Surrealismo, tendo

inclusive entrevistado Péret em 1928⁷, em fase militante e engajada, nos anos 1950, o crítico se despe de seu olhar revolucionário, caracterizando esta fragmentação, de um lado, o crítico, de outro o militante de esquerda. E essas camadas nem sempre se cruzam. Nos anos 1950, o crítico é “figura central na inauguração do segundo programa estético modernista no Brasil cujo objetivo era a troca dos retratos do Brasil pela busca de formas concretas” (Villas Bôas, 2009, p. 03).

Contudo, Mário Pedrosa foi e ainda é um personagem que gera controvérsias. Militante político de esquerda, adotou uma posição vigorosa contra o engajamento da arte na política. Os acervos com documentação sobre sua trajetória, assim como os escritos sobre Pedrosa, encontram-se notadamente separados por esse viés: ora se trata do Mário Pedrosa militante de esquerda, ora do Mário Pedrosa, crítico inovador do século XX (Villas Bôas, 2009, p. 03).

Alheio ao figurativismo e engajado às tendências concretas que caracterizam o segundo programa estético modernista brasileiro, Pedrosa recusa a escultora Maria, o que fica evidente em suas críticas.

3.2 Surrealismo ainda que tardio

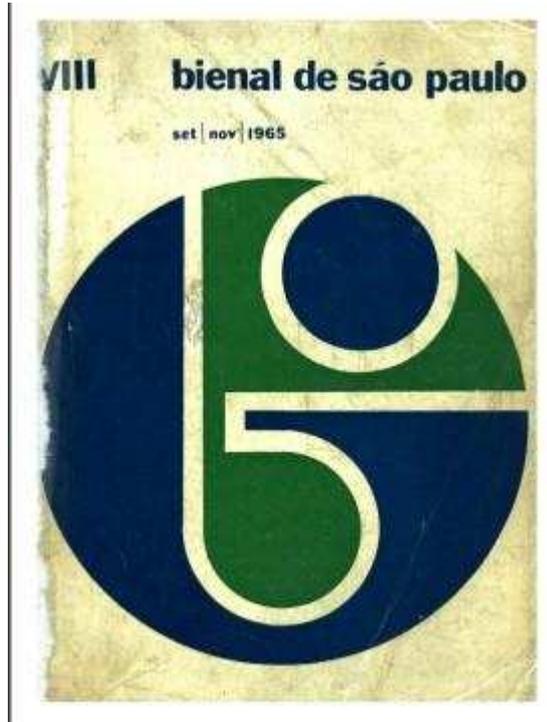
Acompanhamos ao longo dos capítulos anteriores alguns rastros da passagem surrealista em solo brasileiro. A essa medida, e como bem advertimos anteriormente, o Surrealismo não ocorre no Brasil enquanto movimento definido em nenhum momento das décadas aqui brevemente comentadas. Neste subcapítulo, no entanto, busca-se uma sinalização histórica frente à ausência expressiva do movimento. Na borda das discussões de arte brasileira, não parece haver algo que confira sistematização e identificação plena do Surrealismo, a não ser pensar os espaços contrastantes entre as ideias surrealistas e o modernismo hegemônico. Tardiamente, no entanto, ocorre um aceno interessante ao movimento.

Pouco mais de um ano após o Golpe Militar, de 1964, ocorre a VIII Bienal de São Paulo, entre setembro e novembro de 1965. O evento ocorre sob a assessoria de Geraldo Ferraz, Sérgio Millet e Walter Zanini, nas artes plásticas, recebendo

⁷ PEDROSA, Mário. O moderno movimento intelectual da Europa. A significação do surrealismo – Uma palestra com o poeta do “Le Grand Jeu”: Benjamin Péret fala a O Dia no “Café Radio”, em Paris, onde se achava nosso correspondente epistolar em Berlim. O Dia, Curitiba, 17-11-1928, p. 1.130 Dia. Curitiba, 17nov1928, p. 01.

artistas de 54 países, conforme informação verificada no catálogo da mostra. Além disso, confirma-se também que há uma grande sala *hors concours*, *Surrealismo e Arte Fantástica*, com cerca de duzentas obras de artistas de todo o mundo.

Figura 24 - Capa do Catálogo da VIII Bienal de São Paulo



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo (1965a)

Nesse horizonte, delineia-se uma mudança de contexto em que o Surrealismo ganha certo destaque. Entre as obras selecionadas e dispostas no catálogo, encontramos obras de Ismael Nery, Walter Lewy e Maria Martins, listadas ao lado de obras de Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Man Ray e René Magritte. No prefácio do catálogo, encontra-se texto de Félix Labisse: “Esta exposição internacional do Surrealismo e do Fantástico não poderia deixar de existir e era necessário que fosse apresentada nesta hora, e sobretudo no Brasil, paraíso fantasmagórico” (Labisse, 1965).

Figura 25 – Exposição Surrealismo e Arte Fantástica



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo (1965b)

A cada passo, a cada olhar depara-se – encantado - com o insólito! Depois disso, para que explicar o Surrealismo e o Fantástico? Eles estão ou não em você. Mil anos de estudos e mil professores não conseguiriam fazer penetrasse você nas cavernas do inconsciente e cavalgasse as nuvens do maravilhoso. A coisa é congênita e se, por infelicidade, você nasceu sob má lua, fecha os olhos, vá-se embora, esqueça as imagens que não foram feitas para você (Labisse, 1965).

Na edição 205, do Jornal Tribuna de São Paulo, datada de 24 de novembro de 1965, encontra-se no trecho de divulgação da VIII Bienal certo destaque para a Sala que se dedica ao Surrealismo:

A exposição Internacional de Artes Plásticas é constituída pelas representações de 53 países que apresentam trabalhos em pinturas, esculturas, desenho, gravuras e arte aplicada. Além das mostras de Artes de cada país, tem a Bienal salas especiais, a principal das quais é intitulada “Do Surrealismo à arte fantástica”.

Figura 26 – Jornal Tribuna de São Paulo



Fonte: Excursão (1965)

O texto do pesquisador Tadeu Chiarelli, para o catálogo da exposição *Ismael Nery: em busca da essência*, aponta que a mostra dedicada ao Surrealismo, realizada na VIII Bienal, foi fundamental para a recuperação da obra de Ismael Nery que, após a sua morte, em 1934, ficou esquecida. Chiarelli justifica que o esquecimento da obra de Ismael Nery se deu em razão de seu distanciamento das demandas nacionalistas de sua época.

A recuperação de Nery, depois do reconhecimento prestado aos outros artistas desta fase, está ligada ao fato de que sua obra, não se adequando às demandas do nacionalismo modernista, teve de esperar a superação dessa conexão entre Modernismo e nacionalismo para então se projetar. Com o progressivo esgotamento dessa aliança, a partir dos anos 70, sua obra começou a ser encarada como a contribuição moderna mais “sincera” desenvolvida no país. Segundo esse ponto de vista, durante sua trajetória Nery constituiu uma obra pessoal, distante de compromissos predeterminados com qualquer outra bandeira que não sua própria “verdade” interior. Tal aproximação denunciava uma percepção ainda romântica dos artistas modernos em geral, ampliada pelas referências que a obra de Nery, em particular, guardou com o Surrealismo e com a psicanálise. A conexão de sua obra com o Surrealismo e com os artistas mais divulgados desse movimento (Nery já foi chamado de “nosso” Chagall) veio ao encontro de uma necessidade criada pelo circuito brasileiro de – após o apogeu do Modernismo nacionalista – encontrar no país artistas

capazes de encarnar a reputação de “malditos”, atuando como “alternativas” ao Modernismo hegemônico, protagonizado por Candido Portinari, Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, entre outros (Chiarelli, 2015, p. 66).

Na contemporaneidade, com as transformações das demandas na arte brasileira, vê-se o anúncio de outras práticas. O meio da década de 1960, onde situa-se a 8ª Bienal, é decisivo para essa confluência, pois é a partir desse momento que se vê o esvaziar das tendências abstratas e o retorno à figuração. A *pop art* desponta internacionalmente e, no Brasil, a figuração volta com força, redesenhando-se conceitualmente. Nesse cenário, é compreensivo o movimento de resgate do Surrealismo como uma forma de reconciliação com esse raciocínio plástico. Sobre as transformações supracitadas, Carlos Zílio as caracteriza:

Na década de 1960 há a ruptura do processo construtivo brasileiro, dando origem à nova produção que se constitui na negação de ser a continuidade linear das vanguardas modernas. São trabalhos reunindo artistas egressos do projeto construtivo e outros de uma nova geração, que surgem ao longo desta década (Zílio, 1997, p. 119).

Em Zílio, encontramos uma percepção contemporânea à questão de identidade na arte brasileira. Ele alega que “a arte moderna, assim como a contemporânea é avessa a uma abordagem reducionista” (1997, p. 120). Desse modo, Carlos Zílio, que esteve presente na exposição *Nova Objetividade Brasileira* ao lado de outros artistas, engajado nesse momento da arte contemporânea onde os enfrentamentos da arte enquanto campo de conhecimento eram atravessados não só pelo fazer do objeto artístico, como do engajamento dos artistas em curadorias de exposições, críticas, publicações em revista, entre outros, se opõe ao pensamento modernista ligado à identidade como arquétipo cultural. A esse raciocínio, que se pressagia pela classe artística, e a essas transformações, compreende-se justa a retomada de artistas e obras que se viam na lateralidade da discussão de identidade da arte moderna.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida” (Gaston Bachelard).

A constatação que avistou a construção deste trabalho foi a de que fora do agenciamento de um modernismo que se fez parecer hegemônico, outras pesquisas aconteciam, a despeito da crítica comprometida com determinado movimento. Em 2023, ano que se finaliza esta monografia, um ano após o centenário da Semana de Arte Moderna, algumas pesquisas, fora dos valores traçados pela Semana de 22, continuam minguadas frente ao imaginário preponderante da arte do período. De tal forma, os objetivos elencados eram redimensionar o contexto da arte durante o período estudado e realizado através da análise de escritos de historiadores da Arte e Críticos de Arte, bem como observar obras tidas, sob algum aspecto, como surrealistas, tarefas feitas e discutidas a partir de comentários sobre as obras circunscritas. Ainda se tratou da recepção dessas obras e dos comentários a respeito dos artistas de tais associações.

A questão que orienta a pesquisa, conforme nos mostra algumas das referências trazidas, ainda não se coloca plenamente na contemporaneidade, talvez porque deve enfrentar a própria hegemonia das premissas modernas em artes. Assim, notamos e pudemos dar atenção a importantes trabalhos de pesquisadoras nordestinas, como Rosa Gabriela Gonçalves, filósofa baiana, e Raquel Borges, historiadora pernambucana, que nos falam sobre a questão surrealista com determinado distanciamento do eixo Rio-São Paulo, que podem territorializar a pesquisa para além do contexto das duas metrópoles.

A formação de Historiadora da Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) se deu em um contexto de valorização dos olhares e dos escritos, mas também pela compreensão do lugar de onde eles se originam, dando voz à Historiografia da Arte, estudo do campo da escrita da Arte, além, é claro, dos fatos sociais que atravessam cada período e, em respeito a esses fatos, os critérios da formação que a escola nos oferece. Procuramos sempre fazer esses deslocamentos temporais de forma cuidadosa, evitando incompreensões sobre o espírito da época analisada. Embora não seja o objetivo central do trabalho,

é importante que o exercício de compreensão do lugar do qual falamos seja salientado também.

O objeto estudado era um desafio para esta pesquisa, desde que começou a ser desenhada, sobretudo porque, conforme a monografia apresenta, não parece haver consenso entre os pesquisadores do nosso campo de conhecimento sobre a existência do Movimento Surrealista em Artes Visuais no Brasil, nem durante o seu acontecimento, nem tampouco nos dias de hoje. Isso é advertido no início do trabalho e esclarecido que não é o nosso objetivo apontar obras pertencentes ao movimento, mas discutir as que foram, em algum momento, entendidas como parte da poética que tangencia o Surrealismo.

Interessante verificar que o tema continua despertando interesse em pesquisadores da área. No entanto, o tema é amplo e demanda um olhar ainda mais preciso sobre cada camada desse território, caracterizando de forma ainda mais aprofundada, a política da época, olhando com maior adensamento para a Psicanálise. Tal ocorrência é devida aos pesquisadores que se dedicaram a tratar sobre a relação entre a arte e os recursos do aparelho psíquico, por exemplo, os casos de Osório César e, mais à frente, Nise da Silveira. Não coube a este trabalho dar conta dessa dimensão, especialmente pelas limitações de fôlego de um trabalho monográfico, mas avistamos a possibilidade de continuar essa pesquisa, caracterizando melhor o campo de estudo da Psicanálise e como ele vem a se relacionar com as experimentações do território do inconsciente.

Por fim, é gratificante terminar o percurso com uma pesquisa que traz a tão feliz descoberta de trabalhos e escritos de um programa tão perene, que merece cada vez mais olhares.

REFERÊNCIAS

- 2ª Classe. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2484/2-classe>. Acesso em: 16 de outubro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- ABAPORU. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1628/abaporu>. Acesso em: 16 de outubro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- ADALGISA e o Artista. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1344/adalgisa-e-o-artista>. Acesso em: 16 de outubro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- A LUA. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2478/a-lua>. Acesso em: 16 de outubro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** 3. Ed. São Paulo: Livraria Nobel, 1987
- AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio**: Artigos e Ensaios (1980-2005): Modernismo, Arte Moderna e o Compromisso com o Lugar. São Paulo: Editora 34, 2006.
- AMARAL, Aracy. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. 4. ed. São Paulo: Editora 34, EDUSP, 2010.
- ANDRADE, Mário. [Sem Título]. **Diário Nacional**, São Paulo, 10 abr. 1928. Arte.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. 2. Ed. São Paulo: Editora Shwarcz, 2006.
- AUTORRETRATO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1752/auto-retrato>. Acesso em: 16 de outubro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política** - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, V. 1, 2. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia**. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política** - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, V. 1, 2. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2004.
- CANÔNICO, Marco Aurélio. Mostra modernista é destaque na Casa Roberto Marinho. **Folha de Londrina**. Londrina, 1 maio 2018. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/mostra-modernista-e-destaque-na-casa-roberto-marinho-1005774.html?d=1>. Acesso em: 16 out. 2023.

CHIARELLI, Tadeu. De volta para o futuro: a obra de Ismael Nery e a arte contemporânea. *In*: MATTAR, Denise. **Ismael Nery: Em busca da Essência**. São Paulo: Almeida e Dale, 2015.

CORDEIRO, Andre Teixeira. Deixar-se como herança para a humanidade, Ismael Nery e a fase surrealista. **Travessias**, Cascavel, v. 4, n. 3, 2010.

CUNHAMBEBINHO. Péret. Revista de Antropofagia, 2. dentição, n. 1. *In*: **Diário de São Paulo**. São Paulo, 17.03.1929.

ECKL, M. Fazendo da pintura a morada essencial – quatro artistas entre dois mundos. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 143–170, 2014.

EOLO o Soprador de Ventos. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15202/eolo-o-soprador-de-ventos>. Acesso em: 16 de outubro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ESPANTALHOS. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3214/espantalhos>. Acesso em: 16 de outubro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Excursão à XVIII Bienal de São Paulo. **Tribuna de São Paulo**. São Paulo, [s.d.]. 1965.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da VIII Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965a. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name6dc084>. Acesso em: 16 out. 2023.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Exposição Surrealismo e Arte Fantástica**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965b. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/8__bienal_de_sa_o_paulo_-_surrealis_132b20b33fbde4. Acesso em: 16 out. 2023.

GERMANO, Beta. MASP abre exposição de Maria Martins. **Artequeacontece**. [S.l.], 25 ago. 2021. Disponível em: <https://www.artequeacontece.com.br/masp-abre-exposicao-de-maria-martins/>. Acesso em: 16 out. 2023.

GONÇALVES, R. G. DE C. O surrealismo envergonhado. **ARS**, São Paulo, v. 20, n. 45, p. 0267-0297, maio 2022.

GUINSBURG, Jacob; LEIRNER, Sheila (Org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, col. Stylus, 2008.

LABISSE, Felix. Estado de Urgência. *In*: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Exposição Surrealismo e Arte Fantástica**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/8__bienal_de_sa_o_paulo_-_surrealis_132b20b33fbde4. Acesso em: 16 out. 2023.

LEWY, Walter. **Surrealismo tropical**. São Paulo: Espaço Cultural do Banco do Brasil, 1990, p. 2.

LOUISE, Victoria. Artistas mulheres: elas sempre estiveram aqui. Artsoul. [S.l.], 28 jan. 2021. Disponível em: <https://blog.artsoul.com.br/artistas-mulheres-elas-empres-estiveram-aqui/>. Acesso em: 16 out. 2023.

MANIFESTO Antropófago. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35538/manifesto-antropofago>. Acesso em: 16 de outubro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

MARTINS, Ana Luisa; SILVA, José Armando Pereira da. Luís Martins: Um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009.

MATTAR, Denise. **Ismael Nery**: Em busca da Essência. São Paulo: Almeida e Dale, 2015.

NERY, Ismael. Como meu amigo Chagall. [192-]. Disponível em:

<https://mam.org.br/exposicao/murilo-mendes-poeta-critico-o-infinito-intimo#imagens>. Acesso em: 16 out. 2023.

NOSEK, Leopold. Dentro da psicanálise, dentro da cultura. **Revista Brasileira de Psicanálise**, [S.l.], número especial, p. 69-86, 2017.

OPERÁRIOS. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1635/operarios>. Acesso em: 16 de outubro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

O Sonho da Prostituta. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2704/o-sonho-da-prostituta>. Acesso em: 16 de outubro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

PEDROSA, Mário. Maria, a escultura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 abr. 1957.

PEDROSA, Mário. O moderno movimento intelectual da Europa. A significação do surrealismo – Uma palestra com o poeta do “Le Grand Jeu”: Benjamin Péret fala a O Dia no “Café Radio”, em Paris, onde se achava nosso correspondente epistolar em Berlim. O Dia, Curitiba, 17-11-1928, p. 1.130 Dia. Curitiba, 17nov1928, p. 01.

PONGE, R. Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 6, n. 1, p. 53–65, jan. 2004.

PRAIA do Farol. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15204/praiadofarol>. Acesso em: 16 de outubro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

PORTINARI, Cândido. **Espantalho**. 1940. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/espantalho/vQEda9m4wHi3xw?hl=pt-BR>. Acesso em: 16 out. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível**: estética e política. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RETRATO de Murilo Mendes. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1308/retrato-de-murilo-mendes>. Acesso em: 16 de outubro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

SCOVINO, Felipe. **Pancetti**: o moderno periférico. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2022.

VILLAS BOAS, Gláucia. **Vida da crítica**: percursos de Mário Pedrosa. In Revista Poiesis. 2009

SEM Título. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15208/sem-titulo>. Acesso em: 16 de outubro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

SONHO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1705/sonho>. Acesso em: 16 de outubro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

STIGGER, Verônica. Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos. Mito e nação em Maria Martins. **Letterature d'America**, [S.l.], v. XXVI, p. 71-83, 2006.

VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. Surrealismo e Modernismo: experiências surrealistas na arte brasileira. 1920-1940. In: VI ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP. 2010, Campinas. **Ata do VI Encontro de História da Arte – Unicamp**, 2011. p. 452-459.

WALTER Lewy. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8864/walter-lewy>. Acesso em: 12 de outubro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil**. Rio de Janeiro. 2 ed. 1997