

SURREALISMO E MODERNISMO: EXPERIÊNCIAS SURREALISTAS NA ARTE BRASILEIRA 1920-1940

Thiago Gil de Oliveira Virava¹

Palavras-chave: Surrealismo; Modernismo; Ismael Nery; Jorge de Lima

O que proponho com este texto é apresentar um panorama das experiências surrealistas realizadas no Brasil, do final dos anos 1920 ao início dos anos 1940, visando sugerir em que direções pode se encaminhar uma pesquisa sobre a repercussão do surrealismo no Brasil modernista. No âmbito das artes visuais, os nomes e as obras variam muito pouco, de modo que é possível afirmar que, nos últimos anos, tem se configurado um consenso sobre o que houve de surrealismo no modernismo brasileiro. Refiro-me fundamentalmente a textos de Robert Ponge, Valentim Facioli, Sérgio Lima, Floriano Martins e Jorge Schwartz. Apresentar uma síntese do que foi levantado por esses autores pode parecer proposta ociosa, mas parto aqui do princípio de que a historiografia oficial e o ensino da arte na universidade ainda ignoram essas experiências surrealistas no Modernismo ou tendem a considerá-las apenas como casualidade, sem examinar com profundidade sua singularidade ou extrair alguma hipótese sobre o modo como os modernistas encaravam as vanguardas européias.

Já na revista *Estética*, publicada em 1925, fazia-se menção ao surrealismo em artigos de seus editores, Sérgio Buarque de Hollanda e Prudente de Moraes, neto. Este chegou mesmo a realizar experiências de escrita automática, uma das primeiras “artes mágicas” surrealistas, descrita por Breton no primeiro manifesto do movimento.² Em maio de 1928 é publicado, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, o “Manifesto Antropofágico”, escrito por Oswald de Andrade, e que faz referência à “Revolução surrealista” e à “língua surrealista”. Graça Aranha, por ocasião da exposição de Cícero Dias na Policlínica do Rio de Janeiro, em junho daquele mesmo ano, escreve o artigo “Pintura Surrealista” e aponta o pintor pernambucano como a “primeira manifestação do surrealismo no Brasil”.³ Também de 1928 datam as primeiras composições ditas surrealistas de Ismael Nery, assim como trabalhos de Tarsila

¹ Escola de Comunicações e Artes. Mestrando em Artes Visuais. thigilov@gmail.com

² Ver os textos “Sobre a Sinceridade” de Prudente de Moraes Neto, e “Perspectivas”, de Sérgio Buarque de Hollanda, ambos publicados na revista *Estética*. Quanto às experiências com escrita automática, sabe-se que Prudente de Moraes Neto, as enviou ao jornal *A Noite*, em 1925, e à revista *Verde*, em 1927. Cf. PONGE, Robert. *Op. Cit.*, p. 56

³ Cf. BASTOS, Janira Fainer. *Cícero Dias/Ismael Nery: A poética do Surreal*. São Paulo: USP, 1993. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, p. 67.

do Amaral em sua fase antropofágica, nos quais se apontam influências surrealistas.⁴ Já nos anos 1930, poetas como Murilo Mendes e Jorge de Lima incorporam também elementos surrealistas em suas obras, além de se interessarem e praticarem fotomontagem, que resultaria na publicação, em 1942, do álbum *Pintura em Pânico*, com fotomontagens de Lima e prefácio de Mendes.

Mas se esse interesse nos anos 1920 e 1930 denota uma recepção senão entusiasmada, ao menos aberta a algumas propostas do Surrealismo naquele momento, deve-se notar que, de um modo geral, o surrealismo não agradou os críticos brasileiros. Mesmo uma figura como Mário de Andrade, relativamente aberto às inovações vanguardistas, manteve sua posição frente ao Surrealismo como declaradamente contrária a seu desenvolvimento no Brasil, como ele explicita nesse trecho de uma carta escrita a Prudente de Moraes Neto, em 1927:

“Considero o sobrerrealismo⁵ a conseqüência lógica de arte dum país que nem a França. No Brasil acho que no momento atual, pros que estão de deveras acomodados dentro da nossa realidade, ele não adianta nada. Não adianta porque não ajuda. Todas as questões que são de vida ou de morte pra organização definitiva da realidade brasileira(...) nos levam pra uma arte de caráter interessado que como todas as artes de fixação nacional só pode ser essencialmente religiosa (no sentido mais largo da palavra: fé pra união nacional, psicológica familiar social religiosa sexual)”⁶

Apesar disso, houve ainda outro fato relevante para a assimilação do Surrealismo pelo ambiente artístico-intelectual brasileiro: a presença, entre 1929 e 1931, do poeta francês Benjamin Péret, participante ativo desde o início e considerado por muitos de seus colegas o mais engajado no movimento surrealista. Ainda está para ser melhor avaliada essa primeira breve passagem de Péret pelo Brasil, mas dos estudos que já existem, extrai-se que ela foi suficiente para que o poeta fosse recebido com louvores pela *Revista de Antropofagia*, proferisse a conferência “O espírito moderno: do simbolismo ao surrealismo” e se envolvesse em polêmicas na imprensa sobre a acepção do termo *surrealisme* (à época traduzido e por vezes mal entendido como sobrerrealismo ou supra-realismo).⁷

É dentro desses primeiros rumores causados pelo movimento surrealista no ambiente intelectual brasileiro, centrado à época no Rio de Janeiro e São Paulo, que surgem algumas obras que tanto críticas contemporâneas como posteriores aproximaram do surrealismo. A primeira seria um conjunto de aquarelas de Cícero Dias, produzidas no final dos anos 1920. Algumas delas trazem já em seu título alusão ao universo do sonho, cuja exploração foi importante num primeiro momento do surrealismo. Do mesmo modo, nota-se em trabalhos como *O Sonho da Prostituta*, *O Sonho*, *Composição onírica*, *Amor*

4 Tanto Ismael Nery quanto Tarsila do Amaral expuseram esses trabalhos no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, em 1929.

5 Era esse o termo usado por Mario de Andrade para traduzir *surrealisme*.

6 ANDRADE, Mario de. “Carta para Prudente de Moraes Neto, de 25 de dezembro de 1927” *apud* CHIARELLI, Tadeu. “A Fotomontagem como “Introdução à Arte Moderna”: Visões modernistas sobre a Fotografia e o Surrealismo” In: ARS Revista do Departamento de Artes Plásticas, ECA/USP, ano 1, nº 1, São Paulo, 2003, p. 76.

7 Cf. PUYADE, Jean. “Benjamin Péret: Um surrealista no Brasil (1929-1931)” In: *Revista O Olho da história* [online], ano 11, nº 8, 2006, p. 10. [<http://www.oohodahistoria.ufba.br/artigos/benjamin-peret-surrealista-brasil-jean-puyade.pdf> – acessado em 13/09/2009] Expulso por motivos políticos em 1931, Péret ainda retornaria ao Brasil no início da década de 1950, finalizando as pesquisas que dariam origem ao livro *Antologia dos mitos, lendas e contos populares da América*.

Maria e Rio [figura 1] uma construção análoga à noção de imagem poética como encontro de realidades distantes, elaborada pelo poeta Pierre Reverdy, e que esteve desde o início no horizonte das especulações surrealistas. “ Quanto mais as relações de duas realidades aproximadas sejam distantes e justas, mais a imagem será forte – mais ela terá potência emotiva e realidade poética.” Eis a definição de Reverdy citada por Breton no primeiro manifesto.

Apesar de mais conhecido por suas pinturas inspiradas na cerâmica marajoara, Vicente do Rego Monteiro produz em 1929 quatro pinturas nas quais Jorge Schwarz vê “traços inconfundivelmente surrealistas”. Nessas obras [figura 2], percebe-se de fato alguns motivos simbólicos do imaginário surrealista: as luvas, que exercem grande atração em Breton, sendo um elemento importante de seu romance *Nadja*, de 1929; e a navalha, que como observa Schwarz, nos remete ao prólogo ou cena inicial do filme *Un chien andalou* (1929), de Dalí e Buñuel, em que uma navalha secciona o olho de uma mulher.



[Fig. 1] Cícero Dias, *Sonho*, ca. 1930, aquarela s/ papel, 50 x 30 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. [Fig. 2] Vicente do Rego Monteiro, *Uma Bela na Noite*, 1929, óleo s/ papel entelado, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife. [Fig. 3] Ismael Nery, *Composição surrealista I*, nanquim s/ papel, 21,4x27,8cm, MAC-USP,SP.

Desse mesmo período datam algumas obras de Ismael Nery em que também foram notados traços oníricos que levaram críticos da época a sugerir presença de surrealismo. É conhecida a divisão de sua trajetória em três fases, proposta por Antônio Bento, que conviveu com o artista: fase expressionista, cubista e surrealista⁸. Nery, apesar de ter vivido pouco⁹, produziu intensamente e realizou, no fim dos anos 1920 e início de 1930, trabalhos que chamou mesmo de “Composição surrealista”¹⁰ [Figura 3]. Alguns elementos presentes nesses desenhos, como a desintegração do corpo humano, de cujas partes saem espécies de artérias que as interligam, e a interpenetração das linhas que dão contorno às figuras, poderão ser notados em diversos desenhos, como a série “História de Ismael Nery”, realizada em 1932, configurando uma poética que permite aproximações efetivas com uma poética ou visão de mundo surrealista.

8 Cf. BENTO, Antonio. “O pintor maldito” In: AMARAL, Aracy [org.] *Ismael Nery – 50 anos depois*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1984. A divisão de Bento é de um texto de 1966. Outro amigo de Nery que comenta seu interesse pelo surrealismo é Murilo Mendes: “Em 1927 o meu amigo foi pela segunda vez à Europa. Estava então o surrealismo no seu apogeu. Ismael, muito sensível, como já assinalai, a todas as tendências modernas, interessou-se vivamente pela doutrina e pelo grupo, tendo procurado em Paris, além de outros, André Breton e Marcel Noll.” In: MENDES, Murilo. *Op. Cit.*, p. 65.

9 Ismael Nery nasce em Belém do Pará, em 1900 e morre no Rio de Janeiro em 1934, com 33 anos, confirmando a previsão que, segundo Murilo Mendes e sua esposa Adalgisa Nery, fizera ao dizer que morreria com a idade de Jesus Cristo quando foi crucificado.

10 Foi possível encontrar sete trabalhos com títulos que mencionam o surrealismo, entre desenhos, guaches e pinturas, em pesquisa realizada nos catálogos do artista listados nas referências bibliográficas.

O mergulho no universo do inconsciente humano e a atribuição de significado a seu conteúdo são elementos da psicanálise que interessaram vivamente aos surrealistas. Esse mergulho é também o que permitirá que se apontem traços surrealistas em um conjunto de pinturas realizadas por Tarsila do Amaral em fins dos anos 1920, na sua fase dita antropofágica. Dela destaco as obras *A Lua*, *Urutu*, *O Sapo*, *Cidade*, *Sol poente* e, principalmente, *O Sono*. Em todas apontou-se uma “atmosfera onírica”, mas a última ganha destaque quando considerada a partir do que diz Aracy Amaral sobre a obra:

“[...] a artista nos diria [sobre *O Sono*], quando por nós indagada, que desejou registrar um estado de ânimo no limite entre a consciência e sua perda, no processo de adormecer, imagem que projeta mediante formas amebóides que se sucedem ritmicamente *ad infinitum* perante uma meia elipse, figura que surge com certa frequência à base de várias de suas composições nesse final de década (como em *A Lua*, *Urutu*, *O Touro*, *Floresta*, por exemplo)”¹¹

Tal consideração de Tarsila do Amaral se assemelha irresistivelmente à famosa passagem do primeiro manifesto surrealista, em que Breton comenta que uma frase lhe veio à mente involuntariamente quando estava nesse estado entre o sono e a vigília e que esse foi um dos acontecimentos que o despertaram para a importância e potência do inconsciente para a criação artística.¹² Em texto publicado em 1939 na Revista Anual do Salão de Maio, Tarsila comenta que, ao ouvir que suas pinturas da fase antropofágica pareciam sonhos, compreendera que ela mesma “havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por histórias que ouvira em criança”¹³

Isso permite supor que se Tarsila não conhecia o primeiro manifesto surrealista – o que é pouco provável –, ao menos era sensível a essa suspensão das fronteiras entre consciente e inconsciente gerada pelo sono ou pelo sonho e que está na base das primeiras experiências surrealistas. Vale lembrar que Breton e outros surrealistas editaram, entre 1919 e 1922, a revista *Littérature*, onde publicaram textos comentando essas experiências e que, além disso, o primeiro livro realizado a partir da escrita automática, *Les Champs Magnétiques*, de Breton e Philippe Soupault, foi publicado em 1920.

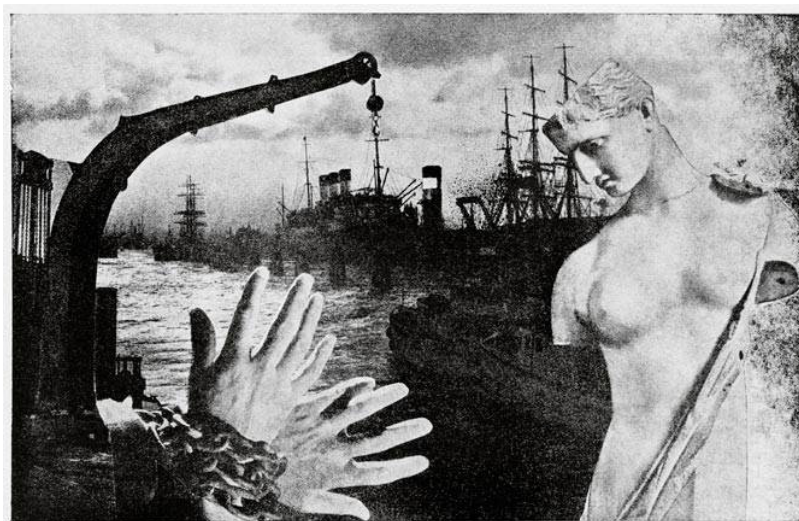
Outro trabalho que é associado à repercussão do surrealismo no Brasil não é exatamente uma “obra de arte”. Em *Experiência nº 2*, de Flávio de Carvalho, livro publicado em 1931, são narradas as diversas reações das pessoas que acompanhavam uma procissão católica frente ao ato, à época desrespeitoso, praticado pelo autor ao permanecer de boina durante o cortejo. O livro pode ser entendido como uma experiência de estudo da psicologia das massas, na medida em que o instrumental teórico utilizado por Carvalho em suas interpretações das reações da multidão demonstra familiaridade com textos sobre o tema. Mas a aproximação ao surrealismo não se restringe apenas ao interesse pela psicanálise. Também as ilustrações que compõem o livro exibem aquelas mesmas características notadas nos trabalhos descritos

11 AMARAL, Aracy. “Tarsila Revisitada” In: SALZSTEIN, Sônia [org.]. *Tarsila, anos 20*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1997, p. 30.

12 BRETON, André. *Manifesto surrealista*, p. 9. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>>

13 SCHWARTZ, J. . Surrealismo no Brasil? Décadas de 1920 e 1930. In: J. Guinsburg; Sheila Leirner. (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, v. 13, p. 855.

acima (fragmentação de corpos, justaposição de elementos extraídos de realidades diversas), e sugerem relação com o imaginário surrealista [fig. 4]



[Fig. 4] Jorge de Lima, “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte.” Do livro *Pintura em Pânico*, 1943.

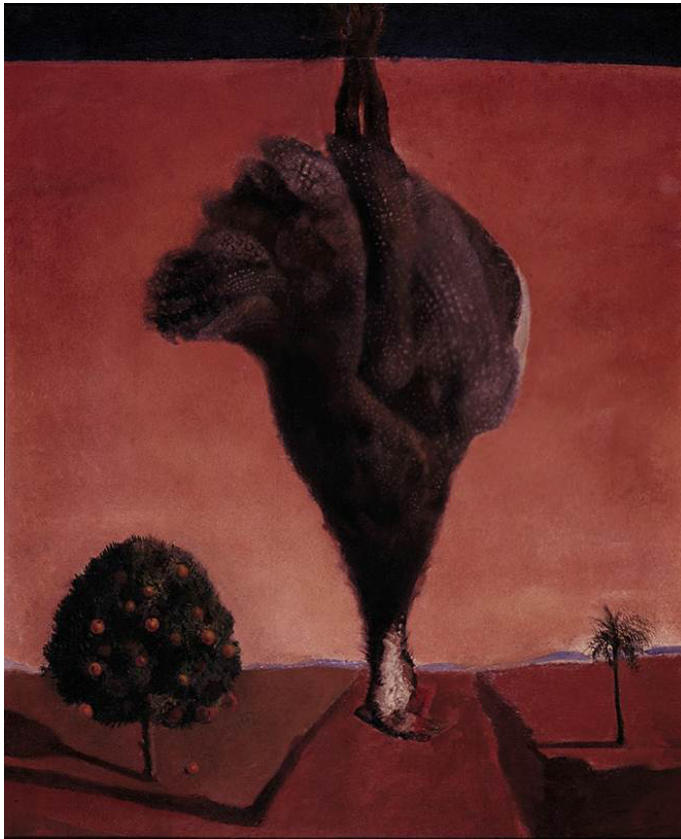
Encerram esse panorama as fotomontagens de Jorge de Lima que compõe o livro *Pintura em pânico*. O primeiro parágrafo da “Nota liminar”, escrita por Murilo Mendes para o livro, já indica o quanto ele deve às experiências visuais do Surrealismo: “O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos. Aplicado ao desenho e ao “ballet”, tal princípio provocou excelentes realizações. Por exemplo: *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, e *Bacanal*, de Salvador Dalí.”¹⁴ E mais adiante: “Em última análise, essa desarticulação dos elementos resulta em articulação. O movimento surrealista organizou e sintetizou certas tendências esparsas no ar desde o começo do mundo.” As imagens de fato apresentam semelhanças com as de Max Ernst, mas em Lima as imagens têm mais autonomia, de modo que as não formam séries, como a divisão em dias e temas simbólicos em *Une Semaine de Bonté* de Ernst, por exemplo, mas parecem se completar apenas com a legenda que as acompanha. [Figura 4]

A esse quadro de autores e obras, eu acrescentaria algumas pinturas realizadas por Cândido Portinari, em meados dos anos 1930. Apesar de não serem mencionadas pelos autores que procuraram mapear ocorrências surrealistas na arte brasileira, essas pinturas compartilham aquela mesma atmosfera de paisagem desértica, que por remeter à pintura metafísica de De Chirico, leva-nos a pensar em surrealismo, já que expoentes da pintura surrealista como Salvador Dalí, Max Ernst e René Magritte incorporam elementos do imaginário dechirichiano. Essas pinturas de Portinari [figura 5] foram realizadas a partir de reminiscências da infância do pintor de Brodósqui, sua cidade natal, de modo que podem se aproximar daquele resgate do universo “subconsciente”, das histórias que ouvia quando criança, comentados por Tarsila em relação a suas pinturas que pareciam sonhos.

Seja como for, o que quero esclarecer é que apresentar este panorama, acompanhando os diagnósticos daqueles autores mencionados, não significa concordar com ele. O interesse é mostrar como

14 MENDES, Murilo. “Nota Liminar” In: LIMA, Jorge de. *O poeta insólito* / ed. e org. Por Ana Maria Paulino. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1987, p. 11.

há um campo aberto de discussões sobre influências do surrealismo na arte brasileira, que possibilita trabalhar com algumas referências, cabendo agora refiná-las e repensá-las.



[Fig. 5] Cândido Portinari, Ave na Paisagem, c.1935, óleo s/ tela, 73 x 60cm, Rio de Janeiro, RJ

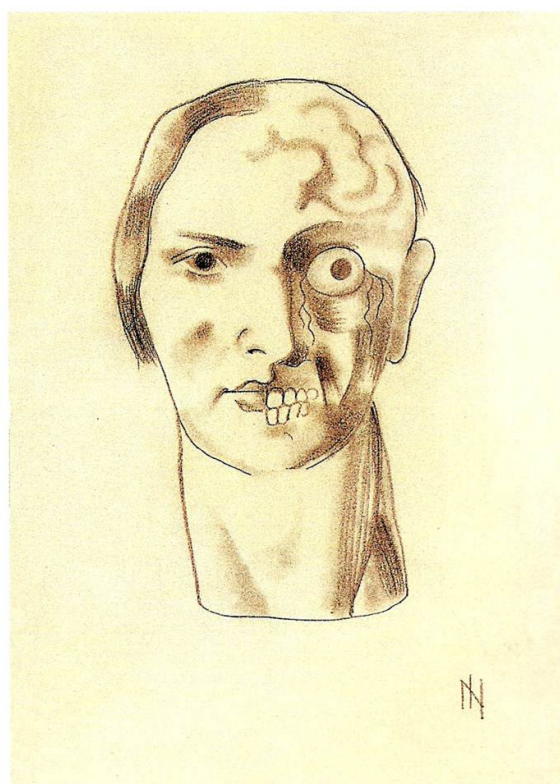
Parte desse refinamento significa pesquisar não tanto mais ocorrências de surrealismo, mas sim as ideias de surrealismo que os intelectuais e artistas ligados ao modernismo punham em circulação. Rastrear essa discussão sobre o surrealismo, pesquisando em que medida os principais livros dos diversos autores ligados ao movimento eram lidos e comentados pelos modernistas; se em cartas ou artigos e resenhas publicados em jornais e revistas o surrealismo foram motivo de discussão; se tiveram contato com as revistas editadas pelo movimento, o que possivelmente motivaria debates nas reuniões e saraus que organizavam e provavelmente seria o principal meio de contato com a produção visual do movimento, através das reproduções das obras. Essa pesquisa permitiria, a meu ver, criar bases mais sólidas para uma análise mais aprofundada daquelas obras relacionadas, um tanto intuitivamente, ao surrealismo. É esse, diria Panofsky, o trabalho do historiador da arte.

Pelo que já foi possível averiguar, havia sim um interesse pelas publicações surrealistas. No Rio de Janeiro, por exemplo, Murilo Mendes lia as obras de surrealistas importantes como André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Philippe Soupault e Salvador Dalí. Quanto a *La Revolution Surréaliste*, revista editada por Breton, Aragon, Eluard e outros a partir de 1924 e onde foram publicados os manifestos e alguns dos principais textos individuais e coletivos da primeira fase do movimento, sabe-se que, em São Paulo, Luis Martins possuía a coleção completa. Apesar de ter surgido no cenário da crítica de Arte em São Paulo apenas nos anos 1940, é possível supor que Martins participasse das rodas e reuniões intelectuais antes disso, assim como é possível supor que se ele possuía uma coleção completa, outros intelectuais brasileiros podiam acompanhar essa publicação. Outro intelectual que também surge tardiamente na cena

literária e crítica, dessa vez carioca, e que dedica atenção ao surrealismo é Anibal Machado. Escreve em 1946 artigo “A poesia na resistência francesa”, demonstrando não só conhecer a poesia surrealista como também uma reflexão sobre sua relação com o momento histórico da Segunda Guerra Mundial.

No campo das artes visuais deve-se destacar o papel de Flávio de Carvalho na organização dos Salões de Maio, trazendo nomes importantes da cena internacional como Alexander Calder e Josef Albers, entrevistando figuras como Tristan Tzara e Man Ray, além de apresentar nos catálogos uma reflexão teórica sobre o momento artístico de fins dos anos 1930 situando abstracionismo e surrealismo como as duas forças complementares da revolução estética em curso naqueles anos.

Para mim, isso mostra que mais do que apontar “elementos surrealistas” em outras obras de artistas modernistas, é o rastreamento dessas discussões e ideias de surrealismo que circulavam por aqui que pode ajudar a esclarecer a descontinuidade e especificidade das experiências que acabo de expor. Isso porque não houve no modernismo brasileiro um movimento organizado que pudesse ser considerado um braço do surrealismo, por abraçar suas ideias acerca da produção intelectual, confrontando-as e inserindo-as nas discussões locais; tampouco esses artistas que apresentei investiram numa relação mais direta com os surrealistas, procurando os editores das revistas, enviando textos ou assinando manifestos. O impacto do surrealismo no modernismo brasileiro deve, a meu ver, ser pensado como um elemento a mais nas discussões gerais sobre arte, sobre estética e sobre os rumos da arte brasileira no período. Um elemento que, como outros, acaba num dado momento posto de lado, inclusive por aqueles que inicialmente se interessaram. Não há, até onde se sabe, elementos que possibilitem afirmar que essas experiência visaram em algum momento se opor ao que se produzia e discutia sobre arte moderna no Brasil. Algo muito diferente do movimento surrealista, que, do início ao fim, não cessou de se colocar contra a ideia de arte e de arte moderna.



[Fig. 6] Ismael Nery, Vida e morte, lápis s/ papel, 24x17cm, col. particular, SP.

É tendo isso em vista que, da produção que apresentei, as obras de Ismael Nery [figura 6] e Jorge de Lima são para mim as que parecem abrir mais possibilidades de discussão sobre o surrealismo, pois permitem pensar um conceito de surrealismo que não se restrinja às usuais referências ao imaginário onírico, totalmente desligado de qualquer reflexão sobre a noção de realidade. Esse tipo de compreensão estreita do surrealismo, própria ao gosto publicitário, acaba justificando que o conceito de surreal valha tanto para uma experiência artística quanto para o nome de um bombom. É contra isso que qualquer estudo sobre o surrealismo hoje necessariamente tem de se colocar.