

CABLE A TIERRA.
REFLEXÕES SOBRE O SURREALISMO NO MÉXICO,
1940 – 1950.

CABLE A TIERRA.
REFLECTIONS ON SURREALISM IN MÉXICO, 1940–1950.

Víctor Lemus (UFRJ)

victormlemus@letras.ufrj.br

<https://orcid.org/0000-0002-1529-2814>

RESUMO: Em 1938, buscando um renovado impulso para o surrealismo, André Breton viajou ao México com a convicção de que a cultura desse país, graças à persistência de suas tradições pré-hispânicas e indígenas, além de sua recente Revolução (1910-1920), representava uma alternativa ao que se vivia na Europa. Como se se tratasse de uma superação hegeliana (Aufhebung), pensava que assim seria possível materializar o espírito do Primeiro (1924) e do Segundo (1929) Manifestos. Por aqueles anos, fugindo da guerra, chegaram a esse país artistas europeus vinculados ao Movimento que, junto com alguns mexicanos, deram-lhe vida durante as décadas de 1940 e 1950. O presente artigo, através da recuperação de diferentes tensões históricas e debates, pretende compreender a significação da aventura do surrealismo no México daquela época.

PALAVRAS-CHAVE: surrealismo no México; exílio surrealista no México; pintores surrealistas mexicanos.

ABSTRACT: In 1938, seeking a renewed impulse for surrealism, André Breton traveled to Mexico convinced that the country's culture, with its persistent pre-Hispanic and indigenous traditions, as well as its recent Revolution (1910-1920), represented an alternative to the European situation. He thought of it as a kind of Hegelian overcoming (Aufhebung), believing that this could materialize the spirit of the First (1924) and Second (1929) Manifestos. During those years, fleeing from the war, European artists associated with the Movement arrived in Mexico, and together with some Mexicans, they brought it to life during the 1940s and 1950s. This article, through the recovery of different historical tensions and debates, aims to understand the significance of surrealism's adventure in Mexico at that time.

KEYWORDS: surrealism in Mexico; surrealist exile in Mexico; Mexican surrealist painters.

A guerra os deixa confusos e a única solução para eles é se dedicarem a pintar ou escrever sobre pássaros empalhados, montanhas mágicas, torres com aparência de piroca, maçãs que parecem culhões, ovos que parecem seios, tudo o que possa levá-los à fácil devassidão que os distrai da desgraça de morrer como vermes com as metralhadoras e as rajadas.

Carta de Frida Kahlo, desde Paris, a Diego Rivera (28 de janeiro de 1939).

1 Introdução

Em 13 de maio de 1938, no Paraninfo do *Colegio de San Ildefonso*, André Breton proferiu a conferência “As transformações modernas da arte e do surrealismo”¹, única das cinco que havia planejado ministrar ao chegar ao México.

Em busca de um novo fôlego para o movimento que liderava, além de conhecer diversos artistas mexicanos e encontrar com León Trotsky, seu objetivo era explicar os fundamentos do surrealismo e sua relação com o marxismo e a luta social, mostrando que essa vanguarda era capaz de “superar as posições de protesto e rebelião para chegar a uma posição revolucionária explícita”. Como? Unindo “a liberdade individual e a liberdade social”, já que “a completa liberdade do espírito” só seria possível através da “liberdade social” (Micheli, 2000, p. 150).

Chegava com dois anos de atraso em relação a Antonin Artaud, que, em 1936 (uma década após ter sido expulso do grupo por recusar-se a abraçar o materialismo histórico e o comunismo), havia passado nove meses com os indígenas tarahumaras buscando “as bases primitivas da inspiração artística e para compreender como os antigos deuses e mitos ainda estavam presentes no cotidiano e nas expressões culturais mexicanas” (Ortiz Arellano, 2023, p. 214).

Anticapitalista romântico, para Artaud a verdadeira atitude do surrealismo residia em uma crítica total e sem reservas à *civilização ocidental*, responsável pela crise que se abatia na Europa de entreguerras. Convicto de que as culturas indígenas mexicanas se encontravam mais próximas da humanidade e da vida autêntica do que aquelas que haviam sido animadas, de maneira positivista, pela ideia de *progresso*, em seu livro sobre os tarahumaras afirmou: “A cultura racionalista da Europa falhou, e vim à terra do México em busca das bases de uma cultura mágica que ainda pode brotar das forças do solo indígena” (Artaud, 1984, pp. 111-112). De uma maneira que resultava provocativa para Breton e seus seguidores, sentenciou: “Não vim aqui para trazer uma mensagem surrealista; vim para dizer que o surrealismo está fora de

¹ A partir deste momento, as traduções ao português tanto dos títulos como dos fragmentos dos trabalhos citados são da minha autoria, exceto quando se indique o contrário nas **REFERÊNCIAS** deste ensaio.

moda na França; e muitas das coisas que saíram de moda na França continuam sendo imitadas fora dela” (Artaud, 1984, p. 123).

Como todo antídoto precisa ser elaborado do veneno que pretende combater, Breton, após várias viagens juntos pelo interior do México, redigiu com Diego Rivera e Leon Trotsky o *Manifesto por uma arte revolucionária independente*, assinado apenas pelo escritor francês e o pintor mexicano, e foi publicado em outubro de 1938 na revista *Clave. Tribuna Marxista*. No documento, propunham que a arte revolucionária e independente deveria “unir-se para a luta contra as perseguições reacionárias e proclamar bem alto seu direito à existência” (Breton; Trotsky; Rivera, 1985, p. 45), alertando ainda para a necessidade de criar a *Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente* (FIARI). Partindo da premissa de que “a tarefa suprema da arte é participar consciente e ativamente na preparação da revolução”, tomaram distância não apenas do nazifascismo, como do estalinismo, pois acreditavam que “toda tendência progressiva na arte é difamada pelo fascismo como uma degenerescência. Toda criação livre é declarada fascista pelos estalinistas” (Breton; Trotsky; Rivera, 1985, p. 45).

Seguindo a tendência etnográfica inaugurada por Artaud, para Breton, o México representava um território onde a liberdade ainda era possível. Ignorando a lei do desenvolvimento desigual e combinado de Trotsky para compreender a forma em que as semiperiferias se integram às nações centrais no capitalismo, para o poeta francês era como se o país transitasse por uma via alterna à modernidade em curso. Na equação bretoniana, as dimensões puramente individuais (como as que estavam contidas no *Primeiro manifesto* – 1924), graças à revolução (*Segundo manifesto* – 1929), poderiam ser reconfiguradas, contribuindo de agora em diante à transformação coletiva do mundo.

Três ações realizou para dar prosseguimento a seu empenho. A primeira: ao retornar a Paris, nos números 12 e 13 da revista *Minotaure*, Breton publicou *Souvenir du Mexique* (1939). Além de descrever sua estadia no país, sua relação com Rivera e o encontro com Trotsky, o artigo foi acompanhado por fotografias de Manuel Álvarez Bravo, registrando a flora local, ambientes rurais e outras cenas esteticamente alinhadas à ideia de *primitivismo mexicano*. A segunda: participou (à distância), junto com o poeta peruano César Moro e o artista austríaco Wolfgang Paalen, na organização da *Exposición Internacional del Surrealismo*, realizada em 1940 na *Galería de Arte Mexicano* dirigida por Inés Amor, onde expuseram, entre mexicanos e estrangeiros, um grupo de setenta artistas (fotógrafos e pintores). E finalmente, através da exposição *Mexique*, que organizou em Paris de 10 a 25 de março de 1939, rodeando seus quadros de arte pré-colombiana, objetos populares e pinturas mexicanas dos séculos XVIII e XIX, na galeria Renou & Colle, *descobriu para o mundo* a figura de Frida Kahlo. Com isso,

justificava a afirmação que fizera, em junho de 1938, na entrevista que concedera a Rafael Heliodoro Valle, “Diálogo com André Breton”, que: “México tende a ser o lugar surrealista por excelência. Eu encontro o México surrealista em sua topografia, em sua flora, no dinamismo conferido pela mistura de suas raças, assim como em suas aspirações mais elevadas” (Breton in Valle, 1938, p. 6).

Esses são os dados que marcam o desembarco oficial desse movimento de vanguarda no México. As circunstâncias em que isso ocorreu, e suas derivações, merecem uma breve reflexão – que será feita nas páginas a seguir.

2 Vanguardistas, mas não surrealistas

Em 1925, um ano depois do *Primeiro Manifesto*, o *acaso objetivo* (convergência exitosa entre o desejo e seu objeto) colocou o surrealismo em rota de colisão com o México. Três eventos: graças ao líder da diplomacia mexicana, Genaro Estrada, pela primeira vez o termo foi mencionado no país (Schneider, 1978, p. 4); no segundo volume de *Contemporâneos*, Xavier Villaurrutia escreveu sobre como seu amigo, o pintor Agustín Lazo, graças à sua estadia em Paris, começou a praticar a escrita automática e analisar seus processos de insônia (Segoviano, 2020, p. 186); em 17 de maio, em *Revista de revistas*, apareceu a tradução de um artigo de Edmond Jaloux que vinculava o pintor Giorgio de Chirico ao *superrealismo*, nome com o qual o movimento era conhecido naquela época (Ortiz Arellano, 2023, 210 – 211). Apesar de os pintores e artistas desse país já estarem familiarizados com as vanguardas, o surrealismo demorou quase quinze anos para fazer sua aparição oficial. Por quê?

Retrocedendo quatro anos, em 30 de dezembro de 1921, o poeta Manuel Maples Arce afixou seu “Comprimido Estridentista” em alguns muros no centro da Cidade do México, o que constitui a primeira referência, no país, ao pintor Giorgio de Chirico (Segoviano, 2020, p. 183), o que confirma que as atmosferas sombrias e a luz crepuscular de suas pinturas já haviam chamado a atenção de alguns artistas mexicanos. Mais tarde, em 1926, em Nova Iorque, Rufino Tamayo teve a oportunidade de ver diretamente (até então só as havia apreciado em reproduções de má qualidade) as pinturas de de Chirico (Segoviano, 2020, pp. 192 – 193), influência que já se refletia em suas composições da época, assim como nas de María Izquierdo, sua aluna e companheira sentimental por esses anos. Além disso, em 1930 o jalisciense Roberto Montenegro pintou *Adioses* e *El hijo pródigo*, onde acusava o contato com a obra do pintor ítalo-grego (Segoviano, 2020, p. 193). Voltando a Agustín Lazo, entre 1930 e 1932 desenhou *As Doze Menos Quatro*, e em 1937, já abertamente sob os princípios do surrealismo, *Pietà*.

É preciso lembrar que em *O Surrealismo e a Pintura* (1924), Breton já havia considerado de Chirico o líder dos pintores surrealistas (Micheli, 2000, p. 162). No mesmo ano, na *Revolução Surrealista*, de Chirico publicara “Sonho”, texto “relativo a um encontro onírico com seu pai” (Segoviano, 2020, p. 192). Dessa forma, via a influência desse pintor, o surrealismo, de maneira indireta, já era conhecido e praticado por alguns artistas mexicanos antes da chegada de Breton. Por que então o pouco entusiasmo pelo movimento no país?

Se a ideia de *vanguarda*, como estava posta nos manifestos, reivindicava (entre outros aspectos, particulares a cada um deles) a relação com as massas, sua cultura, e a abertura dos indivíduos à aventura da modernidade buscando a relação entre revolução (em seu sentido mais profundo, vital) e arte, provavelmente o México tinha o movimento mais coerente: o *estridentismo*. Seus membros, morando em um país devastado pela guerra, tomaram como ponto de partida o *futurismo*, mas sem aceitar todas as suas implicações (não descartaram o passado) nem suas derivações (sua adesão ao fascismo). Em *Actual No. 1* (1921), de vocação telúrica, lê-se no sétimo ponto: “Já nada de criacionismo, dadaísmo, paroxismo, expressionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo etc., de ‘ismos’ mais ou menos teorizados e eficientes”. E não por simples afã de conciliação, “mas por uma rigorosa convicção estética e de urgência espiritual” (Maples Arce apud Schneider, 2007, p. 7), quer dizer, de necessidade histórica. Entre seus mais de 200 signatários, entre fotógrafos, músicos, escritores etc., muitos deles militantes do *Partido Comunista Mexicano* (PCM), estava a página principal do muralismo da *Escola Mexicana de Pintura*: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco.

O México da década de 1920, anos em que ocorreu o *estridentismo* (1921 – 1927), era um caldeirão de disputas que fervilhavam a alta temperatura. A nascente *cultura revolucionária* redefinira o debate sobre a missão da arte na sociedade, visível em duas tendências da época: de um lado a *Escola Mexicana de Pintura*, liderada por Diego Rivera, composta por “apoiadores da arte realista, nacionalista e política”; do outro, “um grupo heterogêneo de artistas ‘não nacionalistas’ que recebiam muito menos apoio do Estado e abraçavam uma concepção mais cosmopolita da arte” (Cruz Porchini; Ortega Orozco, 2017, p. 2).

A Paris de entreguerras era um lugar de grande pulsação artística e intelectual, e justificava plenamente seu status de *República mundial da sensibilidade e do pensamento*. Todos os que importavam naquele momento estavam em Paris, dentre eles os surrealistas, que realizavam seus conclaves na casa de Breton, na rua Fontaine 42, ou no café *Le Cyrano* (Moreno Villarreal, 2021, pp. 48, 72). Epicentro da vanguarda internacional, ali haviam sido publicadas, entre 1924 e 1929, as revistas *Révolution Surréaliste*, dirigida por André Breton, Pierre Naville

e Benjamin Péret, e *Minotaure*, de Albert Skira e Tériade. Foi devido às crises e conflitos daquele momento, em que o nazifascismo afiava suas armas ao lado dos *nacionalistas* liderados por Francisco Franco na *guerra civil espanhola*, que Breton chamou os seus para se afiliarem ao comunismo – posição acirrada que provocou adesões ou cisões, como a de Artaud.

Além do *estridentismo*, que vinculava os artistas com as massas trabalhadoras, e do *muralismo*, que deslocava a experiência pictórica do cavalete e dos museus às paredes públicas, o país, que havia realizado a primeira revolução social do século XX, foi objeto de interesse de fotógrafos como Tina Modotti e Edward Weston; cineastas como Sergei Eisenstein; escritores (ficcionistas, historiadores ou teóricos revolucionários) como John Reed, D. H. Lawrence, Bruno Traven, Malcom Lowry, Victor Serge e León Trotsky – isso para não falar das notáveis figuras do campo progressista do exílio espanhol republicano, ou os revolucionários e romancistas alemães Gustav Regler e Ludwig Renn, entre outros. Além do PCM, muitos dos seus artistas militavam na LEAR (*Liga de Escritores e Artistas Revolucionários*), criada em 1933. Inspirados por *El Hijo del Ahuizote* (1885 – 1914), revista fundamental para o surgimento da Revolução de 1910, Diego Rivera e seus colegas tinham o *Machete* (1924 – 1938) como órgão de divulgação de suas ideias, e atacavam com igual devoção os intelectuais *européizantes* (onde certamente caberiam os surrealistas do *Primeiro Manifesto*) e reacionários, bem como a burguesia nacional e o imperialismo (Taibo II, 2014, p. 13).

De modo que se o surrealismo não havia sido adotado no México, não foi exatamente por falta de notícias: talvez resultasse insuficiente em um país acostumado a sabores mais intensos – como o tão celebrado *mole de guajolote* dos *estridentistas*. Mesmo assim, apesar de haver chegado historicamente tarde, fez valiosas contribuições para a arte desse país, embora não da maneira que o Breton dos anos 30 postulava. O acasalamento entre uma espécie de *ur surrealismo* (esse que, ao conectar com o romantismo, está na base de todo gesto insubmisso diante do processo histórico Ocidental) e diversos aspectos de caráter etnográfico, foi o que predominou no país.

3 Estrangeiros surrealistas cansados de guerra, 1940 - 1950

Em 1944, o artista mexicano Gunther Gerzso (de pai húngaro e mãe alemã) pintou *Os Dias da Rua Gabino Barreda* – que recebe seu nome do endereço de Benjamin Péret e Remedios Varo e onde ocorria a tertúlia que eles organizavam semanalmente: a casa 5 do número 18 dessa rua que ficava na *Colonia San Rafael* (Poniatowska, 2011, p. 306). Retrato de um “gueto de artistas que esperam que a guerra termine para voltarem para casa” (Grimberg,

2012), o quadro é um valioso documento para compreender o exílio mexicano de muitos surrealistas europeus. Nessa obra, é possível reconhecer figuras como as de Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Péret e Varo, e até o próprio Gerzso. Não deixa de ser curioso que a cena aconteça na rua que presta homenagem ao pai do positivismo mexicano – tendência filosófica contra a qual o surrealismo encontrava sua justificação na história das ideias.

Muitos anos depois, Remedios Varo, espanhola naturalizada mexicana e hoje canonizada como a principal expoente do surrealismo nesse país, disse que havia chegado “procurando a paz que não tinha encontrado, nem na Espanha, a da revolução, nem na Europa, a da contenda terrível. Para mim era impossível pintar entre tanta inquietação”. Para justificar seu pertencimento à nova *pátria*, afirmou: “Conheço pouco a Espanha: era muito jovem quando morei lá. Depois vieram os anos de aprendizado, de assimilação, em Paris, depois a guerra... Foi no México que me senti acolhida e segura” (Varo, 2001, p. 14). Dentro dessa bolha artística esquivavam-se dos dissabores de um país em que a direita, a extrema-direita e até o nazifascismo disputavam espaço à cultura progressista e libertária impulsionada pelo presidente Lázaro Cárdenas.

Essa foi a tônica dos estrangeiros surrealistas que chegaram ao país, formando, com frequência, redutos que funcionavam como núcleos de sociabilidade material (davam alojamento, ajudas diversas ou arrumavam empregos uns aos outros), espiritual (ao estarem juntos, combatiam a depressão, como foi o caso de Benjamin Péret, que nunca se adaptou ao país, e quando teve oportunidade voltou a Paris), afetiva (dois exemplos: nesse círculo restrito, Leonora Carrington conheceu o fotógrafo húngaro Emerico “Chiki” Weisz, e Remedios Varo a Walter Gruen, seus respectivos maridos), e intelectual, já que dentro desses grupos circulavam temas, reflexões e debates sobre questões estéticas, bem como contatos com o mundo cultural exterior para divulgar seus trabalhos.

Grande foi a lista de artistas estrangeiros que de forma passageira ou permanente passaram pelo México: seria injusto tentar qualquer enumeração. Por seu caráter notório, três merecem destaque nesta breve notícia.

Desde sua chegada em 1939, fugindo do nazismo, Wolfgang Paalen (1905 – 1959), judeu austríaco que em Paris pertenceu à segunda geração de surrealistas, interessou-se pela arte indígena. A *Exposição surrealista* organizada por ele junto com o peruano César Moro e André Breton já mencionada, dando continuidade ao interesse que alguns movimentos de vanguarda tinham pela arte não europeia, contou com peças pré-hispânicas – dotando de uma dimensão etnográfica ao imaginário surrealista mexicano (Ferrero Cárdenas, 2013, p. 114).

Ainda em Paris, experimentou com outras tendências da vanguarda, como a abstração e o expressionismo. Inquieto e ativo, praticou a técnica do *objet trouvé*, que consiste em pegar objetos não artísticos e reinterpretá-los de uma maneira distinta à que costumamos usar em sua percepção. Fruto da estratégia do automatismo psíquico, postulada no *Primeiro manifesto* do surrealismo, a ele se deve a criação da técnica do *fumage*, que consiste em criar formas enigmáticas a partir dos rastros de fumaça deixados por uma vela acesa sobre uma tela ou papel (Torres Velázquez, 2019).

Já no México, pertenceu ao “surrealismo dissidente” (Molina Gola, 2018). Quiçá sua principal contribuição foi a criação da revista *Dyn*, um de cujos temas era a arte ameríndia. Apócope de *dynaton*, que em grego significa “o possível”, Paalen se referiu assim ao título da publicação: “Em minha definição, o Dynaton é um contínuo sem limite, no qual todas as formas da realidade estão potencialmente implícitas” (Paalen apud Barbosa Sánchez, 2019, p. 40). Feita para o olhar estrangeiro, seus seis números, publicados entre 1942 e 1944, foram escritos em inglês e francês para serem distribuídos em círculos culturais de Nova York e Londres, o que dificultava, no México, o debate sobre obras e assuntos que lhe diziam respeito (Gay; Rolland, 2004). Redigidos por destacados intelectuais, filósofos, artistas e cientistas como Albert Einstein, Bertrand Russell, Roberto Matta, Jackson Pollock, Alfonso Caso, Carlos Mérida entre outros, os ensaios abordavam questões como a arte pré-hispânica, primitiva e moderna; literatura, pintura e fotografia. Assim, o olhar surrealista absorvia e ressignificava a produção indígena e pré-moderna americana. Em um movimento que levava esses objetos do território da etnografia ao cânone ocidental, esse empreendimento, enquanto instância de consagração, encontrou a maneira de torná-los dignos de admiração *estética*, integrando-os na *história da arte*.

Apesar de incômodo, é preciso lembrar que por aqueles anos era comum que os artistas adquirissem a preços muito baixos estatuetas indígenas encontradas em diversas escavações. Como registra Elena Poniatowska em seu livro *Leonora*, ficção documentada sobre a Carrington, “Os fornecedores de Paalen e Péret trazem sacos de papel de amarrar e, ao abri-los, aparecem peças de Iztapalapa, Tenayuca, Teotihuacán e até de Xochicalco e Tula”. Graças a isso, muitos construíram fabulosas coleções privadas. Sobre Benjamin Péret, a narradora afirma que ele escrevia a “Nova Iorque e Paris para oferecer [peças pré-hispânicas] e, de volta pelo correio, chovem pedidos” (Poniatowska, 2011, p. 316). Como é amplamente documentado, Paalen (que tinha em sua casa, pendurado em uma viga do teto de seu estúdio, “um pênis de filhote de baleia petrificado com mais de três metros de comprimento” – Poniatowska, 2011, p.

399), por problemas relacionados ao tráfico de objetos indígenas (que agravaram seus habituais distúrbios psíquicos) cometeu suicídio na cidade de Taxco, em 1959.

Catalã de nascimento, mas formada na Academia de San Fernando de Madrid, Remedios Varo (1908 – 1963), em sua juventude, afinou o pincel fazendo reproduções da obra de Giorgio de Chirico. Assim que chegou ao México, trabalhou como ilustradora para a empresa farmacêutica Bayer. Posteriormente, já separada de Péret, foi graças à estabilidade financeira que lhe deu seu segundo marido, Walter Gruen (austriaco que fugiu do nazismo), que finalmente pôde se dedicar integralmente à sua obra.

Na contramão da arte muralista, que havia tomado de assalto as paredes públicas e em grandes formatos dava forma a um relato histórico sobre a nação, ela praticou a pintura de cavalete. Seus quadros, pequenos, filosóficos, intimistas, cheios de alusões e anedotas pessoais, foram feitos para a contemplação minuciosa e detalhada. Taciturna e discreta, reclusa em sua torre-estúdio, possuía um vasto arsenal de recursos técnicos, fruto de uma vida dedicada ao desenho e à pintura. Além da influência do seu pai, que havia feito estudos teosóficos, e da arte medieval (com ênfase do *românico* e do *gótico*), que estudara na adolescência, em sua obra é possível observar como isso desemboca em uma síntese original com surrealismo (Gil & Rivera, 2015, pp. 57 – 58). Recursos como a *decalcomania*, o *frotage*, o *grattage* e outros, presentes em suas pinturas, revelam o zelo com que acompanhava as descobertas da vanguarda.

Fruto de uma visão sofisticada do mundo que a distanciava da violência, do horror e da pulsão sexual tão características da dimensão masculina “do movimento fundado por Breton” (Martín, 2013, p. 49), seus quadros – lampejos em que algo está prestes a se resolver – estão dotados de uma aura onírica, embora seja evidente o cálculo racional com que foram construídos. Desde uma perspectiva em que não é a ciência positiva moderna a chave hermenêutica que os dota de inteligibilidade, mas a alquimia, o esoterismo, o tarô e a magia, as cenas, altamente simbólicas e pessoais (em muitas delas é possível reconhecer seu rosto), estão povoadas por obsessões e episódios autobiográficos (Octavio Paz dizia: “Remedios não inventa, lembra” – apud Gil & Rivera, 2015, p. 24), assim como de instantes sugestivos que desencadeiam profundas reflexões sobre o tempo, o espaço e diversos aspectos de ordem existencial.

A ausência de temas (*profundos* ou históricos) e formas (o uso da cor ou da composição) *mexicanas* em sua obra, sugerem que suas pinturas poderiam ter sido feitas em qualquer outro lugar sem perda de significação, pois o mundo externo sempre teve acesso vedado a seus magníficos quadros – o que evidencia que, para estes pintores, *México* era sua arqueologia, seu

passado pré-hispânico, suas tradições indígenas, sua dimensão pré-moderna, mas nunca a *República mexicana*.

Fugindo de uma vida programada para incorporar-se à nobreza da Inglaterra, Leonora Carrington (1917 – 2011), aos vinte anos de idade, foi morar em Paris com o pintor Max Ernst (27 mais velho do que ela), para instalar-se no coração da atividade surrealista. Após uma série de peripécias que incluem a separação de Ernst, ser estuprada em Madri, a estadia num hospital psiquiátrico em Santander, a fuga para Lisboa onde se casou com o poeta, jornalista, e diplomata mexicano Renato Leduc e a residência por um ano na cidade de Nova Iorque, chegou ao México em 1942. *Cansada de guerra*, aí reencontrou alguns dos seus antigos amigos de Paris, com quem manteria uma estreita relação ao longo de sua vida. Sobre suas reuniões sabatinas, afirmou que se tratava de “um grupo muito exclusivo; nunca saíam, nem interagiam com nenhum mexicano, e os sentimentos de amizade entre seus membros eram muito intensos” (Carrington apud Moorhead, 2017, p. 154).

Influenciada por maestros sieneses e florentinos do *trecento* e do *quattrocento*, como Pisanello e Ucello, os que estudou em 1932, quando seus pais a internaram por nove meses na “escola de boas maneiras para jovens aristocratas de Miss Penrose, em Florença” (Arcq & Martín, 2023, p. 285), seus quadros estão repletos de alegorias que remetem a dados autobiográficos, a suas predileções (como os cavalos e os cachorros), assim como referências à mitologia celta, à magia, ao ocultismo, à alquimia, ao tarô, entre outras formas de acesso à realidade distintas da ciência positiva.

Marcada pela bilocação (fenômeno que provoca que a mente e o corpo do indivíduo não morem no mesmo endereço), em sua obra o México aparece por subtração: o surrealismo etnográfico que tomou conta do movimento no país cristaliza em sua obra em uma fuga da modernidade capitalista em direção a atmosferas mágicas ou míticas de outras latitudes. Excepcional (não apenas no sentido de *espetacular*, mas também de *raro*) em sua produção é o mural *El mundo mágico de los mayas* (1963 – 1964), pintado por encomenda para o *Museu Nacional de Antropologia*.

Entre os muitos elementos que povoam sua obra, ganha destaque a reivindicação feminina num mundo controlado pela força do patriarcado, colocando em discussão a imposição masculina pela que passou ao longo da vida, e na qual se engajou decididamente a partir da década de 1970. Em composições que parecem ter sido pintadas à meia-noite, inspiradas pela exposição aos vapores de substâncias em transmutação, predominam matriarcas, deusas, bruxas, fúrias e mulheres sábias. Com isso, distancia-se da dimensão fálica do surrealismo: “André Breton e os homens do grupo eram muito machistas. Só nos queriam

como musas loucas e sensuais para diverti-los, para atendê-los” (apud Vilella, 2023), o que fica evidente na foto de Hermann Landshoff, *Die Surrealisten, New York Herbst 1942*: com a figura tutelar de Breton ao centro, entre muitos homens que orbitam a seu redor, apenas há duas mulheres: a mecenas e negociante de arte Peggy Guggenheim, e Leonora Carrington.

Expressão de uma tentativa de liberdade em um mundo cheio de coações masculinas, muitos dos seus quadros têm a mulher como personagem central, ou que organiza a composição. Exemplo disso é seu *Autorretrato. La posada del caballo del alba*, de 1937-1938. Nele, uma mulher muito parecida com ela está sentada, com o cabelo bagunçado como sinal de rebeldia. Atrás dela, um cavalinho de brinquedo está pendurado na parede; do lado de fora da janela, em um vasto jardim verde, um corcel corre livremente. Enquanto isso, na frente dela, uma hiena parece confrontá-la com o dilema: *ser feliz, ou ser normal?* Em 1953, pintou *A filha do Minotauro*: em uma atmosfera fantástica que tem como subtexto a mitologia grega, a cena a representa com seus dois filhos e seus cachorros, dançando, enquanto ao fundo, sentado, com o rosto inofensivo, permanece o Minotauro. A persistência em sua obra do tema da imposição masculina também se encontra em seus contos e romances, todos eles de caráter autobiográfico e surrealista, dentre eles *La trompetilla acústica* (c. 1940; 1974), novela que chamou a atenção de teóricos do feminismo.

4 À sombra de Diego Rivera: pintores surrealistas mexicanos, 1940-1950

Quando André Breton chegou ao México, Diego Rivera era a principal referência da pintura mexicana do momento: não apenas pela profundidade e atualidade do seu projeto pictórico, mas também por suas relações com o poder, assim como sua penetração no *mainstream* nacional e internacional. Nesse momento, vigorava o debate sobre a *mexicanidade*, que se estendeu até o começo dos anos 1960. A vocação dos surrealistas que chegaram ao México era internacionalista, daí que os artistas nacionais que os seguiram procuraram distanciar-se da estética do movimento que liderava Rivera. Mesmo assim, valeria a pena ponderar o peso que o surrealismo teve em sua visão artística, já que sua presença foi episódica, ou se diluiu com a influência de outras tendências, vanguardistas ou não.

A trajetória de Rufino Tamayo (1899 – 1991) consistiu em desmarcar-se dos *Três Grandes* (Rivera, Orozco e Siqueiros), triunvirato ao que sempre tentaram associá-lo. Em sua juventude, durante a década de 1920, foi chefe no Departamento de Desenho Etnográfico do *Museu Nacional de Arqueologia*, o que o aproximou das culturas pré-hispânicas. Mais tarde, foi professor da *Escola Nacional de Belas Artes*. Em sua viagem a Nova Iorque (1926),

aprofundou seu contato com a obra de Giorgio de Chirico, que fundiu com a influência de Braque, Matisse e Picasso na síntese que realizou entre o cubismo e o surrealismo, como se observa em quadros como *Perros* (1941). Ao invés de seguir a narrativa revolucionária do muralismo, incentivada pelo ministro de educação José Vasconcelos, voltando ao mundo pré-hispânico, cantou em cores vibrantes uma outra mitologia, mais *profunda*: a do *mexicano*. Em 1954, pintou o mural *El día y la noche*, onde as pirâmides que sustentam as divindades permanecem imóveis enquanto o céu acima se encontra em constante rotação. Uma década depois, em 1964, pintou o mural *Dualidad*, que ainda se encontra no vestíbulo do *Museo Nacional de Antropología* da Cidade do México. Em sua vasta superfície, representa o conflito cosmogônico entre Quetzalcóatl, a *Serpiente Emplumada*, e Tezcatlipoca (o deus mais importante do panteão nua, criador do céu, da terra e de todas as coisas) encarnado na figura do jaguar, tutelados, respectivamente, pelo sol e pela lua. Observa-se, assim, que em Rufino Tamayo o surrealismo é um recurso que se faz acompanhar de outras tendências de vanguarda. Em sua obra, realiza-se uma das ambições dos artistas do movimento que chegaram ao México: o legado pré-hispânico, mais do que em termos *arqueológicos* ou *etnográficos*, deve ser contemplado como *arte*.

Ao voltar a Paris após sua estadia no México, Antonin Artaud afirmou que havia ido ao país em busca de arte indígena, mas lamentou que fossem abundantes as imitações da arte europeia. Porém, como um garimpeiro que mostra orgulhoso seu butim precioso, deu a conhecer a figura de María Izquierdo (1902 – 1955), de cuja pintura se depreende “uma verdadeira inspiração indígena. Ou seja, no meio das manifestações híbridas da pintura atual no México, a pintura sincera, espontânea, primitiva e inquietante de María Izquierdo tem sido para mim uma forma de revelação” (Artaud, 1984, p. 202). Apesar de haver começado sua formação tardiamente (só depois de ter seus três filhos), a artista jalisciense, desde suas primeiras obras, não apenas se afastou da tendência liderada por Diego Rivera, mas também da teoria do reflexo mimético ao construir cenas de caráter popular que a inserem na estética *naïf*. Ao conectar com formas (não apenas estilos) da tradição pictórica mexicana, seus quadros abordam o cotidiano popular e indígena, assim como festividades várias. Neles, há referências autobiográficas (em *Niñas durmiendo*, de 1930, retrata sua filha e sua sobrinha; em *Retrato de Belem*, de 1928, pinta sua irmã), naturezas-mortas, diversas festas populares (*Viernes de Dolores*, 1944-45), altares e objetos tradicionais, sempre de uma maneira que quebra com a representação e sugere atmosferas quase metafísicas. *Sueño y presentimiento* (1947), onde se percebe a influência da pintura metafísica de Giorgio de Chirico, está carregado da angústia que a assombrou após um estranho sonho: no centro, uma figura que corresponde à própria

María Izquierdo, expõe a cabeça decepada de si mesma pela janela, como se fosse uma Medusa. Seu sangue, que parece fertilizar uma cruz, gera imagens quebradas que se movem ao lado de túmulos recém-cavados, como formigas ao redor da casa, ameaçando destruí-la. De uma janela, uma árvore quebrada se destaca em um ambiente em que predomina um azul intenso que anuncia a desolação.

Além de ícone inspirador do feminismo latino-americano contemporâneo graças à sua sexualidade libertária e sua aproximação à cultura popular e indígena, a figura de Frida Kahlo (1907 – 1954) é, por excelência, o emblema do surrealismo *à la mexicana*. A estética que vigorava nos seus primeiros quadros (visível em *Autorretrato en un vestido de terciopelo*, de 1926), começa a mudar em *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos* (1932), que aparece assinado por *Carmen Rivera*. É importante lembrar que no mesmo ano, Diego, seu marido, pintou a primeira versão do mural *El hombre controlador del universo* para o Rockefeller Center (a segunda é de 1934, feita para o *Palacio de Bellas Artes* da Cidade do México), e que ambos possuem a mesma estrutura composicional: no de Diego, à esquerda está a ciência no capitalismo, portadora de morte e decomposição; à direita, onde floresce a vida, a ciência no mundo comunista e revolucionário. No de *Carmen Rivera*, com figuras quebradas que lembram novamente Giorgio de Chirico, à esquerda está o mundo indígena mexicano destruído, enquanto à direita está a modernidade capitalista da era do fordismo. Posteriormente, aos 28 anos, ela trocou o *Frieda* original por *Frida*, adotando o *nom de plume* que mais tarde a tornaria ídolo pop. No entanto, foi em 1939, quando André Breton organizou em Paris a exposição *Mexique*, que se tornou conhecida entre os principais artistas do surrealismo – movimento de que quase sempre renegou. Alheia ao formato e à temática explicitamente política de sua época, sua obra costuma ser interpretada como representante da *revolução cultural* que o surrealismo buscava no México.

Portadora de uma multiplicidade desconcertante, em Frida nada era estável, a começar por seu andar de armário desnivelado. Oaxaqueña e alemã, decididamente heterossexual, embora às vezes alegremente lésbica, burguesa e popular, seus quadros condensam essa heterogeneidade desprovida de programas – a não ser a de pintar-se a si própria nas mais diversas situações. O que em seu caso foi expressão de liberdade de recursos, geralmente é interpretado como ingênuo, popular, dilacerado, onírico, melodramático, anti-representacional e expressão em constante processo de ensaio – um coquetel ideal para que, de maneira preguiçosa, seja catalogado como *surrealista*. É sabido que detestava o epíteto que Breton cunhou para ela: “um laço em torno de uma bomba” (Moreno Villarreal, 2021, p. 188).

Desta forma, os artistas mexicanos que, em seu esforço por se desvincular da pauta do muralismo da *Escola Mexicana de Pintura*, se aproximaram ao surrealismo, encontraram nessa vanguarda uma brecha expressiva muito rica. No entanto, com frequência, em suas realizações se perdeu boa parte da pulsão política que animou a viagem de Breton, que era a luta antifascista, diluindo-se na reivindicação abstrata da *liberdade*. Nesse sentido, não é totalmente injusta, embora abertamente hostil, a breve resenha feita por José Rojas Garcidueñas da *Exposição Surrealista* de 1940. Após concordar com um artigo de Ramón Gaya que afirmava que já para aquele momento o surrealismo havia morrido “como luta, como escola, como desafio [...], enfim, como movimento” (Gaya apud Rojas Garcidueñas, 1940, p. 117), concluía que o indício de que seu tempo havia passado estava na ausência de detratores, que era o motor e a razão de ser de toda vanguarda, restando apenas um cortejo de corifeus: “Se a própria Exposição Surrealista nos pareceu atrasada, o que dizer desses excessos que já não indignam ninguém e nos deixam indiferentes?” (Rojas Garcidueñas, 1940, p. 117).

5 Conclusões

Em uma entrevista concedida a Héctor Tajonar em 1984, Octavio Paz (provavelmente a figura que mais se beneficiou do surrealismo, no México, depois do período abordado neste ensaio) afirmou que seu primeiro contato com o movimento foi a partir de 1935, graças às revistas *Contemporáneos* (México), *Sur* (Argentina), *La gaceta literaria* e *Revista de Occidente* (Espanha), e que imediatamente estabeleceu conexões entre essa vanguarda e a poesia romântica (Paz, 1984, 4’09”). Esclarece aí que na época da fundação da revista *Taller* (1938 – 1941), em pleno auge do existencialismo, a poesia do momento se reduzia a duas tendências: a *poesia pura*, representada, para ele, pelo francês Paul Valéry e o espanhol Juan Ramón Jiménez, e no México pelo grupo *Contemporáneos*, especialmente Xavier Villaurrutia e José Gorostiza, e a poesia *impura*, cujo principal expoente era Pablo Neruda (Paz, 1984, 7’22”). Alegando desconcerto diante da máxima bretoniana de “a poesia a serviço da revolução”, assumiu-se seguidor da primeira tendência. Porém (segue em sua narrativa), disse que somente em 1943, quando publicou o ensaio “Poesía de soledad y poesía de comunión”, começou sua filiação ao surrealismo. O decisivo, para ele, foi chegar à formulação de que a poesia, para fazer jus a seu nome, devia se transformar em Ato, e o ato por natureza é o Amor (o ato erótico) e a Revolução (Paz, 1984, 12’47”). Em vários ensaios que escreveu sobre o movimento (o mais célebre: “O surrealismo”, que consta em *Las peras del olmo*, de 1957), e em poemas como “Mariposa de

obsidiana” (1951) e “Piedra de sol” (1957), por seu alto valor imagético, é perceptível a maneira em que o poeta se beneficiou dessa estética.

Em sua concepção, o surrealismo lembrava ao poeta que a atividade artística, *per se*, é revolucionária: “O surrealismo não se propõe tanto a criação de poemas como a transformação dos homens em poemas viventes” (Paz, 1956, p. 244). É necessário esclarecer que, para ele, não se tratava de revitalizar uma vanguarda considerada obsoleta: levando em consideração que o movimento não pretendia ser uma escola, mas “uma manifestação atemporal, não afetada pelo curso histórico” (Meyer-Minnemann, 2016, p. 75), não havia problema em assumir-se surrealista a destempo.

A fim de perceber o caráter polêmico da posição de Paz, lembre-se que em *O que é literatura?* (1947), Jean-Paul Sartre escreveu alguns dos parágrafos mais ácidos sobre o surrealismo. Identificando esses artistas com as classes médias e altas em um mundo em crise (décadas de 20, 30 e 40), afirmou que para eles “Não se trata mais de evadir-se da classe burguesa: é preciso saltar fora da condição humana. O que esses filhos de boas famílias querem dilapidar não é o patrimônio familiar: é o mundo” (Sartre, 2004, p. 139). Ao afirmar que sua proposta estética nada tinha a dizer à classe trabalhadora daquela hora, que estava empenhada em transformar o mundo, essa vanguarda, “assim como radicalizou a negação” das categorias da ação, que são conscientes, “radicaliza a velha reivindicação literária da gratuidade para fazer dela uma recusa da ação pela destruição das suas categorias”, o que parece constituir um apelo ao “quietismo” (Sartre, 2004, p. 140).

Demonstrando que na arte, como em quase qualquer coisa, através da prática se pode ir além do manifesto, do programa, da consigna ou do panfleto, Luis Buñuel fez com o surrealismo no México muito mais do que qualquer outro artista. As cenas oníricas de *Los olvidados* (1950); a metáfora da burguesia prisioneira de suas próprias contradições em *El ángel exterminador* (1962); o carinho pelas massas, sua cultura, assim como suas formas de socialização em *La ilusión viaja en tranvía* (1954); a crítica à religião em *Viridiana* (1961), e tantos outros aspectos dos filmes realizados no país, altamente políticos e afinados com o debate público de seu momento, cumprem cabalmente com as ambições contidas nos *Primeiro e Segundo* manifestos assinados por Breton.

Tudo isso fez de Buñuel (que também frequentou algumas das tertúlias da rua Gabino Barreda), espanhol naturalizado mexicano, de longe, quem melhor e da maneira mais completa preencheu as ambições do surrealismo. Sem necessidade de alardes, o cineasta, que havia afirmado que “o verdadeiro objetivo do surrealismo não era criar um movimento literário, plástico, nem mesmo filosófico novo, mas fazer estourar a sociedade, mudar a vida” (Buñuel,

1982, p. 106), reconheceu, na velhice, que “quando alguém me pergunta o que era o surrealismo, respondo invariavelmente: um movimento poético, revolucionário e moral” (Buñuel, 1982, p, 108). Nisso, se aproxima (sem identificar-se, pois vai além) de Michel Löwy, que imbuído de uma carga messiânica, confere um caráter libertário e revolucionário à atitude que anima o surrealismo, que, segundo ele, não é “uma escola literária ou um grupo de artistas”, mas “um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de reencantamento do mundo” para restabelecer “os momentos ‘encantados’ apagados pela civilização burguesa”. E esse movimento, segundo ele, que “começou em 1924 [...] está bem longe de ter dito suas últimas palavras (Löwy, 2002, p. 9).

Talvez seja dessa forma que o surrealismo deva hoje ser conservado: como a promessa de uma liberdade irrestrita que ainda não se realizou na História. Quanto a sua presença no México, muita dialética é necessária para fazer um balanço sobre suas contribuições – que não são poucas, mas permaneceram parcialmente revolucionárias.

Em “*Aquellos años veinte*”, ensaio sobre o canto de cisne das vanguardas, Theodor W. Adorno disse: “As obras importantes desse período deviam muito de sua força à tensão fértil com algo heterogêneo a elas, com a tradição contra a qual se rebelavam” (Adorno, 2009, p. 442). Um balanço sobre a importância do surrealismo no México das décadas de 1940 e 1950 deveria repor a pauta histórica em que os artistas se encontravam: somente à luz desse horizonte seria possível mensurar a intensidade das cores que resplandecem em suas obras.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Aquellos años veinte*. In: ADORNO, Theodor W. *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entradas. Obra completa, 10/2*. Trad. Jorge Navarro. Madrid: Akal, 2009, pp. 437 – 443.

ARCQ, Tere; MARTÍN, Carlos. *Leonora Carrington. Revelación*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2023.

ARTAUD, Antonin. *México y Viaje al país de los tarahumaras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

BARBOSA SÁNCHEZ, Araceli. Wolfgang Paalen y su visión relativista de integración del arte amerindio y precolombino al surrealismo. *Panambí*, Valparaíso, n.9, pp. 33 – 45, 2019. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/339894201_Wolfgang_Paalem_y_su_vision_relactiva_de_integracion_del_arte_amerindio_y_precolombino_al_surrealismo. Acesso em 24 de janeiro de 2024.

BECERRA, Eduardo. “Mariposa de obsidiana”, de Octavio Paz: El Surrealismo la voz del mito. *América sin nombre*, 9-10, pp. 43 – 48, 2007. Disponível em: <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5620>. Acesso em: 25 de janeiro de 2024.

BRETÓN, André. Recuerdo de México. Trad. Hugo Pedemonte. *Vuelta*, 148, pp. 17 – 19, 1989. Disponível em: <https://letraslibres.com/revista/archivo-vuelta-recuerdo-de-mexico/>. Acesso em: 24 de janeiro de 2024.

BRETON, André; TROTSKY, Leon; RIVERA, Diego. Por uma arte revolucionária independente. In: BRETÓN, André. *Por uma arte revolucionária independente*. Trad. Carmem Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra, 1985, pp. 35 – 46.

BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro. (Memorias)*. México: Plaza & Janés, 1982.

CARRINGTON, Leonora. *Memorias de abajo*. Trad. Francisco Torres Oliver. Barcelona: Alpha Decay, 2017.

CRUZ PORCHINI, Dafne; ORTEGA OROZCO, Adriana. The 1940 International Exhibition of Surrealism: A Cosmopolitan Art Dialogue in Mexico City. *Dada/Surrealism*. 21, pp. 1 – 23, 2017. Disponível em: <https://pubs.lib.uiowa.edu/dadasur/article/id/29351/>. Acesso em: 25 de janeiro de 2024.

FERRERO CÁRDENAS, Inés. México y el surrealismo: la dimensión etnográfica. *Revista Valenciana, Estudios de Filosofía y Letras*, 12, pp. 113-126, 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5077731>. Acesso em: 24 de janeiro de 2024.

GAY, Juan Pascual; ROLLAND, Philippe. La revista *Dyn* (1942-1944). Sus principales contenidos. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. XXVI, n. 84, primavera, pp. 53-92, 2004. Disponível em: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-12762004000100002&script=sci_abstract. Acesso em: 24 de janeiro de 2024.

GIL, José Antonio; RIVERA. Magnolia. *Remedios Varo. El hilo invisible*. México: Siglo XXI Editores, 2015.

GRIMBERG, Salomon. Los días de la calle Gabino Barreda. *Dossier Surrealismo. Vasos Comunicantes*, 6, pp. 12, 2012. Disponível em: https://www.munal.mx/ebooks/Periodicos/07_Julio_Dossier/files/assets/downloads/page0012.pdf. Acesso em: 31 de janeiro de 2024.

LÖWY, Michel. *A estrela da manhã. Surrealismo e marxismo*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.

MARTÍN, Fernando. Los sueños maravillosos en Remedios Varo: un onirismo prodigioso. *El surrealismo y el sueño. Congreso Internacional Museo Thyssen-Bornemisza*, pp. 48 – 78, 2013. Disponível em: <http://www.inmaterial.com/jjimenez/actas.pdf>. Acesso em: 24 de janeiro de 2024.

MEYER-MINNEMANN, Klaus. Octavio Paz y el Surrealismo. *Literatura Mexicana*. XXVII, n. 2, pp. 73 – 95, 2016. Disponível em: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-25462016000200073&script=sci_abstract. Acesso em: 25 de janeiro de 2024.

Organon, Porto Alegre, v. 39, n. 77, jan/jun. 2024.

DOI: 10.22456/2238-8915.138924

MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

MOLINA GOLA, Martín. Wolfgang Paalen y el arte de lo posible. *Nexos*, 2018. Disponível em: https://cultura.nexos.com.mx/wolfgang-paalen-y-el-arte-de-lo-posible/#_ftnref4. Acesso em: 24 de janeiro de 2024.

MOORHEAD, Joanna. *Leonora Carrington. Una vida surrealista*. Trad. Laura Vidal. México: Seix-Barral, 2017.

MORENO VILLAREAL, Jaime. *Frida en París, 1939*. México: Turner Noema, 2021.

NADEAU, Maurice. *Historia del surrealismo*. Trad. Raúl Navarro. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1948.

ORTIZ ARELLANO, Edgar. El Movimiento Internacional Surrealista en México. Primeros Pasos: 1925 – 1939. *Revista Ciencias y Humanidades*. XVII. 17. pp. 204–233, 2023. Disponível em: <https://revistacienciasyhumanidades.com/ojs/index.php/ojs/article/view/188>. Acesso em: 24 de janeiro de 2024.

PAZ, Octavio. *El surrealismo. Conversaciones con Octavio Paz*. 1984. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z_Vtl2HiHPk. Acesso em: 31 de janeiro de 2024.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia*. México: FCE, 1956.

PONIATOWSKA, Elena. *Leonora*. México: Seix Barral, 2011.

ROJAS GARCIDUEÑAS, Julio. Catálogo de la Exposición Internacional del Surrealismo. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. 5, n. 2, pp. 116-117, 1940. Disponível em: <https://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/202/3220>. Acesso em: 24 de janeiro de 2024.

SARTRE, Jean-Paul. *¿Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SCHNEIDER, Luis Mario. *El estridentismo. La vanguardia literaria de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

SCHNEIDER, Luis Mario. *México y el surrealismo. (1925 – 1950)*. México: Arte y Libros, 1978.

SEGOVIANO, Carlos. Giorgio de Chirico, the First Surrealist in Mexico? *Journal of Surrealism and the Americas*, v. 2, n. 11, 178-197, 2020. Disponível em: <https://jsa-asu.org/index.php/JSA/article/view/18/27>. Acesso em: 24 de janeiro de 2024,

TAIBO II, Paco Ignacio. *El muro y el machete. Notas sobre la breve experiencia del sindicato de pintores mexicano (1922 – 1925)*. México: H. Ayuntamiento de Neztahualcóyotl, 2014. Disponível em:

https://brigadaparaleerenlibertad.com/documents/public/books_file/ZB60WlfPt9tabPHyfgfbzEIs8XOWb2TaAvanz0lQ.pdf. Acesso em: 25 de janeiro de 2024.

TORRES VELÁZQUEZ, Juan. Wolfgang Paalen y el surrealismo en México. *Círculo Rojo de México*, 2019. Disponível em: <https://revistacirculorojo.com/wolfgang-paalen-y-el-surrealismo-en-mexico/>. Acesso em: 24 de janeiro de 2024.

VALLE, Rafael Heliodoro. Diálogo con André Breton. *Universidad Mensual de Cultura Popular*, v. 5, n. 29, pp. 5 – 8, 1938. Disponível em: <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33ec7d1ed64f169d6cff?intPagina=7&tipo=pagina&palabras=Surrealismo&anio=1938&mes=06&dia=01>. Acesso em 25 de janeiro de 2024.

VARO, Remedios. *Cartas, sueños y otros textos*. 3ª ed. México: ERA, 2001.

VILELLA, Paula. Las surrealistas que arropó México. *Pikara* 2023. Disponível em: <https://www.pikaramagazine.com/2023/05/las-surrealistas-que-arropo-mexico/>. Acesso em: 31 de janeiro de 2024.

Artigo submetido em: 2 mar. 2024

Aceito para publicação em: 22 abr. 2024

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.138924>