

**À RELOCALIZAÇÃO REGIONAL DA  
VANGUARDA: A REVISTA *ARTURO* ENTRE  
AS ESCOLHAS ARTÍSTICAS E AS CONEXÕES  
CULTURAIS SUL-AMERICANAS\***

**María Amalia García**  
mamalia@gmail.com

*Arturo. Revista de Artes Abstractas* despontou, com gestos vanguardistas, no campo artístico portenho, no verão de 1944. Artistas e poetas unidos buscavam fixar significados e constituir uma plataforma de ação estética transformadora que envolvesse um projeto internacionalista. Esse posicionamento, que se entendia como *avanzado*, implicava uma atuação protagonista em uma leitura revolucionária da história. Em meados dos anos 1940, parecia que o presente atroz transformar-se-ia brevemente em um mundo utópico. A mudança seria total e a superação das estruturas burguesas permitiria eliminar a separação entre arte e vida. Esses artistas se encontravam, se entendiam... constituindo um (pequeno) núcleo isolado e precursor que inscrevia seus valores em um espaço cultural ampliado. A revista inventava a forma do novo.

Essa revista instalou no campo cultural portenho um projeto de vanguarda cujo recorte de ideias era elaborado a partir de um espaço

---

\* Uma versão deste texto em espanhol foi publicada em GARCÍA, 2011. Tradução de Gênese Andrade.

regional. Além do grupo de editores, a revista selecionou algumas colaborações de artistas e poetas de outras latitudes. Na época da Segunda Guerra Mundial, no cruzamento de tensões entre nacionalismos e internacionalismos, essa revista delimitava sua área de representação no mapa sul-americano.

Neste ensaio, defende-se que os sentidos presentes em *Arturo* estão no cruzamento entre escolhas estéticas e contatos artístico-intelectuais; sua proposta reelaborou os debates artísticos internacionais de entreguerras por meio de conexões regionais sul-americanas. Primeiramente, será analisada a proposta da revista considerando a inscrição de poéticas: a recusa do realismo e as tensões entre abstração e surrealismo são suas marcas. O invencionismo, conceito-chave da publicação, foi entendido a partir de uma interpretação da teoria marxista como superação do caminho evolutivo da arte e da sociedade. Em segundo lugar, será tratada a inscrição das tendências artísticas no panorama local e internacional. Nesse sentido, ver-se-á como a revista concatenou suas buscas com um panorama internacional, e mais precisamente o do entreguerra parisiense. A leitura e a reapropriação que a revista realizou de três décadas de desenvolvimento vanguardista europeu ocorreu mediante a tradução que alguns artistas ativos fizeram desse processo a partir da América Latina. Em um terceiro momento, serão abordadas especificamente as relações da revista com o panorama cultural brasileiro.

## 1. A PROPOSTA

Traços lineares quebrados e expressivos sobre uma superfície vermelha constituem diversas configurações: alguns definem errantes caminhos brancos, outros descrevem elementos do mundo real com certo grau de correlação. A capa de *Arturo* – realizada com procedimentos da xilogravura – tinha continuidade, no interior da revista, nas definições de “Inventar” e “Invenção”, de acordo com o verbete do dicionário, que a máxima da revista seguia.

**INVENTAR:** Hallar o descubrir a fuerza de ingenio o meditación, o por mero acaso, una cosa nueva o no conocida./ Hallar, imaginar, crear su obra el poeta o el artista/

**INVENCION:** Acción y efecto de inventar./ Cosa inventada./ HALLAZGO/

INVENCION contra AUTOMATISMO

Entre a capa e sua parte interna ficam expostos os elementos que caracterizam a publicação, os quais suscitaram comentários sobre suas contradições e ambiguidades na definição da proposta (PÉREZ-BARREIRO, 1996; HARRIS, 1994, p. 1-7; MAISTRE, 1992, p. 336-348; PERAZZO, 1983; RIVERA, 1976). Evidentemente, os sentidos em luta, as tensões entre a necessidade e as dificuldades de orientar as buscas se apresentam na revista de maneira contundente. Na frente e no verso de uma página, estavam colocadas as elaborações e percepções que um grupo de jovens apresentava, a partir de Buenos Aires e durante a Segunda Guerra Mundial, sobre o mundo contemporâneo.

O comitê editorial do primeiro e único número de *Arturo* era integrado por Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice e Edgar Bayley. Esses artistas e poetas eram, em 1944, relativamente jovens: o mais velho, Carmelo Arden Quin, estava com 31 anos e Kosice, o mais jovem, tinha 20 anos. Além de seus jovens impulsionadores, a publicação reuniu “vanguardistas consagrados” ativos na renovação estética desde as primeiras décadas do século XX: participaram Joaquín Torres-García, Vicente Huidobro, Murilo Mendes e Maria Helena Vieira da Silva. Também foram reproduzidas obras de Vasily Kandinsky e Piet Mondrian. A capa vermelha foi realizada por Tomás Maldonado e as vinhetas que aparecem na parte interna são de Lidy Prati.

A revista tem um tamanho médio (27 x 20 cm), é impressa em preto e branco, exceto em algumas partes em que foi utilizada a impressão colorida para obter maior destaque. Com relação ao título, existem várias versões para explicar a escolha. *Arturo*, ou o guardião da Ursa, é o nome de uma das estrelas mais brilhantes da constelação boreal de Brootes (KOSICE, 1989, p. 6). Também foi associado a Arthur Rimbaud (HARRIS, 1994, p. 1-7). À margem dessas elucubrações – que se pode até supor que foram posteriores à criação da publicação –, trata-se de um nome próprio masculino, para um hispanoparlante. A revista, portanto, se chama como um homem comum; talvez pudesse ter tido como título outro nome de pessoa. É possível pensar que a intenção foi ressaltar a dimensão humana na proposta.

Essa publicação representa um momento embrionário e aglutinador de ideias em ebulição. Ainda que o conceito primeiro que a guiou tenha sido o imaginário abstrato, recuperou, em suas páginas, um percurso do *novo* desde as primeiras décadas do século XX. Em novembro de 1943, Carmelo Arden Quin explicava a Maria Helena Vieira da Silva e seu marido, Arpad Szènes – casal de artistas exilados no Rio de Janeiro –, a vontade de

levar adiante uma publicação de vanguarda, embora sem definir muito firmemente os objetivos:

Yo saco aquí en Buenos Aires un periódico de vanguardia conjuntamente con Torres-García. El primer número saldrá a comienzos del año próximo. La orientación de Arturo X2 (éste es su nombre) será de absoluta prescindencia académica, romántica o expresionista, y acepta el surrealismo, el constructivismo de Torres-García y otras modernas escuelas de vanguardia. En una palabra habrá un cierto eclecticismo; pero eso sí, únicamente dentro de las modernas y últimas corrientes artísticas.<sup>1</sup>

Considerando-se essa carta, fica evidente que seus editores eram conscientes de “certo ecletismo” que a proposta comportava. Entretanto, a revista precisava diferenciar-se de outros ideários. De acordo com o documento, a publicação se entendia como “absolutamente prescindente” de filiações acadêmicas, românticas ou expressionistas. Seu projeto baseava-se naquilo que a revista denominou “invencionismo”.

O invencionismo propunha-se como um novo modo conceitual de abordar o fato estético. Privilegiava-se a autonomia e os valores inventivos, prescindindo de qualidades descritivas. Também nessa linha, destacava-se a capacidade intelectual na invenção artística. Em contraposição, o automatismo representava a antítese do que aparentemente definia a publicação; associado técnica e esteticamente ao surrealismo, o automatismo propunha a liberdade e o fluir do inconsciente como elemento criativo central.

Em várias ocasiões, foi apontado que o antecedente imediato do invencionismo é o criacionismo de Vicente Huidobro, na medida em que opera com o conceito de imagem autônoma e não-referencial: uma imagem que cria e não traduz (PÉREZ-BARREIRO, 1996; HARRIS, 1994, p. 5; DE SOLÁ, 1967, p. 73). Efetivamente, Vicente Huidobro, iniciador das vanguardas latino-americanas, foi o poeta-guia dessa publicação; citado por Bayley e por Rothfuss em seus textos inseridos em *Arturo*, foi reconhecido como aquele que fixou as bases para a concepção de uma nova estética (SCHWARTZ, 2002, p. 95-100; SCHULMAN, 1979, p. 9-17). Sua

---

<sup>1</sup> ARDEN QUIN. Carta a Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szènes, Buenos Aires, 6 nov. 1943. Centro de Documentação, Fundação Arpad Szènes-Vieira da Silva, Lisboa, Portugal. Agradeço a Sandra Santos, da referida fundação, por haver me facilitado o acesso a este documento.

influência na revista foi central não só pela bagagem poético-conceitual que trouxe, mas também como modelo de estruturação argumentativa. O ideário do invencionismo remete diretamente à ênfase de Huidobro na criação como valor absoluto. Nesse sentido, os vínculos com o criacionismo levam a indagar sobre as filiações dadaístas e surrealistas da revista. Foram apontadas as aproximações entre a proposta de Huidobro e o surrealismo (EARLE, 1979, p. 165-174); a partir daí, Derek Harris (1994, p. 4-5) marcou a proximidade com o invencionismo. Nesse sentido, a revista também foi considerada dentro da linha de revistas surrealistas da Argentina (DE SOLÁ, 1967, p. 74).

A utilização – na parte interna da capa – das definições do dicionário para “Inventar” e “Invenção” emulava uma estratégia difundida entre os surrealistas: há que se lembrar que as diversas vertentes do surrealismo sentiram sempre um grande fascínio pelos dicionários e exploraram, em muitas ocasiões, suas possibilidades poéticas. Nesse sentido, Pérez Barreiro (2007, p. 232) defende que os acréscimos à definição de “Inventar” do dicionário da Real Academia Española (“a fuerza de ingenio o meditación, o por mero acaso”) permitem entender que enquanto o automatismo requeria técnicas específicas para atravessar as limitações conscientes, a invenção era alheia a um procedimento particular e se dava por diversos métodos. O que importa é o caráter inventivo da obra final, e não o meio empregado para realizá-la.

Seria o automatismo o principal alvo da publicação? Proponho analisar os textos editoriais da revista para compreender como seus membros entendiam os conceitos utilizados para definir e autodefinir-se. No primeiro texto editorial, Arden Quin afirmava:

Se ve pues que no puede ser ya la *expresión*, la que domine el espíritu de la **composición** artística actual; ni mucho menos una representación, o mágica, o signo. El lugar ha sido ocupado por la INVENCION, por la creación pura.

En el momento actual, expresionismo, automatismo onírico, etc., importan nada más que reacciones y retrocesos. Y deben ser desterrados, abolidos.

El automatismo no dio nunca una criatura viva. Ha dado fetos. En buena hora el automatismo para despertar la imaginación. Pero inmediatamente recobrase e incidir sobre él con una alta conciencia artística, y cálculos, incluso fríos, pacientemente elaborados y aplicados. Automáticamente devendrá ello creación (itálico e negrito do autor; grifo nosso).

A postura da revista com relação ao surrealismo oscila entre a aceitação e a rejeição. Embora em seu texto Arden Quin reconhecesse a validade do automatismo para ampliar o universo estético em função da liberação mimética da imagem, rapidamente essas propostas eram descartadas, reencaminhando as buscas para a invenção. A invenção era a fase superadora de etapas anteriores da humanidade; implicava o fechamento da ordem anterior e um recomeço absoluto. Para Arden Quin, “o momento atual” implicava um estágio particular da evolução humana concebida sob uma postura marxista (MAISTRE, 1996, p. 9). Em primeiro lugar, a afirmação com a qual esse autor começa seu texto (“Son las condiciones materiales de la sociedad, las que condicionan las superestructuras ideológicas”) estabelece uma leitura unidirecional entre os conceitos marxistas de “base” e “superestrutura”; trata-se de uma paráfrase do “Prólogo” de Karl Marx a seu livro *Contribuição à crítica da economia política* (1859) que se transformou na interpretação mecanicista e escolar em voga nos âmbitos ligados ao PC (HOBSBAWM, 1998, p. 47 e ss.).<sup>2</sup>

Em segundo lugar, Arden Quin inseria em seu texto a sucessão de modos de produção, extraída do prólogo citado, conhecida como “Teoria dos cinco estágios”: a passagem inevitável do comunismo primitivo ao escravismo, ao feudalismo e ao capitalismo assegurava a necessária transição ao comunismo. Apresentava, a partir desse reflexo da base na superestrutura, uma sucessão igualmente inevitável de estágios artísticos: primitivismo, realismo, simbolismo, cujas características fundamentais eram expressão, representação e significação. Entretanto, o modo como o autor realizou o paralelismo não fica claro, já que há defasagens nas correspondências que tenta estabelecer. Por exemplo, para ele, o realismo abrangia desde a Grécia do século V até o Renascimento; esse amplo recorte não correspondia aos modos fixados na “Teoria dos cinco estágios”.

Entretanto, o que sim fica claro é que o momento em questão se propunha como “un período de tesis, período de recomienzo”. Consistia em um primitivismo moderno, científico, que correspondia esteticamente à invenção. As transformações sociais contemporâneas, mais especificamente a instauração do comunismo por meio da Revolução Russa, encontravam correlatos na trajetória vanguardista. Evidentemente, o marxismo proporcionou a essa geração um modelo para a compreensão

---

<sup>2</sup> Agradeço a Octavio Colombo as informações a respeito.

das relações entre cultura e sociedade. Esses artistas vinculavam à sua proposta o alcance transformador imbricado nos postulados materialistas.

O texto editorial seguinte, de Edgar Bayley, não realizava uma leitura tão mecanicista dos postulados marxistas: deixava subjacente sua concepção de uma história evolutiva da sociedade e da arte, culminando nas possibilidades emancipadoras da invenção. Segundo esse autor, a atualidade correspondia à imagem-invenção que “es intérprete de lo desconocido, acostumbra al hombre a la libertad”. Bayley situava especificamente o problema nos mecanismos artísticos; em relação ao texto anterior de Arden Quin, seu artigo conjugava modos poéticos com uma maior clareza explicativa. O texto de Kosice é, talvez, o mais contundente em função da definição de um novo ideário estético; entretanto, sua pouca capacidade explicativa não permite fixar eficazmente sua proposta.

Se os recortes teórico-estéticos não eram evidentes e precisos, também não havia muita correspondência entre as propostas textuais e visuais. Na *revista de artes abstractas*, algumas das obras reproduzidas remetem a propostas que, incorporando as lições vanguardistas, utilizam repertórios figurativos. Esse processo de síntese do real a partir de uma concentração no vocabulário artístico – conhecido como “retorno à ordem” – foi experimentado por artistas europeus e americanos a partir dos anos 1920 (BATCHELOR, 1999, p. 8-90; WOOD, 1999, p. 255-338). Seguem essa linha as obras de Maria Helena Vieira da Silva e de Augusto Torres; *Plástica en madera*, de Rothfuss, também pode ser considerada uma obra figurativa, apesar do uso da *assamblage*.

Além disso, se Kosice e Arden Quin tentavam trazer em seus textos abordagens discursivas sobre a arte nova, não foi possível conhecer o enfoque de suas propostas visuais. Precisamente, como apontou Gabriel Pérez-Barreiro (2007, p. 94-96), isso leva a pensar que em 1944 as reflexões teórico-poéticas predominavam sobre as propostas artísticas. Efetivamente, entre os editores e colaboradores argentinos, há na publicação somente reproduções de obras de Maldonado, Lidy Prati e Rhod Rothfuss.

Para além dessas propostas dissímiles, apareceu na revista um artigo-chave que organizaria as buscas artísticas dos artistas vinculados ao invencionismo durante esses anos. Rhod Rothfuss publicou “El marco: un problema de la plástica actual”, texto que reflete sobre a moldura como elemento decisivo na tradição das artes plásticas. Embora o grupo de *Arturo* tenha se dissolvido rapidamente – vindo a constituir, entre 1945

e 1947, os coletivos Asociación Arte Concreto-Invención, Arte Madí e Perceptismo –, a proposta artística que surge daí, a moldura destacada, foi o núcleo constitutivo da produção desses artistas até o final dos anos 1940. Por meio dessa questão, estruturas irregulares que combinam formas geométricas simples tornaram-se o suporte pictórico utilizado por esses grupos. Nos anos seguintes, serão essas configurações de forma e cor que estarão nas paredes de algumas inovadoras instituições portenhas.

Em sua proposta, Rothfuss também tentava oferecer uma visão compreensiva da arte em correlação com marcos históricos. O início – mal datado no texto – era a Revolução Francesa e as necessidades históricas de um naturalismo fotomecânico; um segundo momento era marcado consecutivamente pelo pós-impressionismo, cubismo, futurismo, neoplasticismo, construtivismo, em uma busca artística cada vez mais abstrata que expressa “a realidade essencial”. As palavras de Huidobro voltavam a ecoar nesse artigo final: citando um parágrafo de “La creación pura”, Rothfuss explicava a necessidade de repensar a estrutura da moldura na criação artística daquele momento. Segundo ele, a regularidade do suporte fragmentava a forma de modo que a obra – embora abstrata – seguia o conceito de “janela” dos quadros naturalistas:

Una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema, que sólo desaparece, cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura.

Vale decir, cuando se hace jugar al borde de la tela, un papel activo en la creación plástica. Papel que debe tenerlo siempre. Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella en ella misma. Sin solución de continuidad.

Acompanhavam o artigo reproduções de *Les deus, etc.*, de Wassily Kandinsky, *Composition en blanc, noir et rouge* (1936), de Piet Mondrian, e *Trabajo en estudio*, uma obra do próprio Rothfuss.<sup>3</sup> Isso é algo muito interessante por dois aspectos. Por um lado, a justaposição estratégica dessa moldura destacada junto à obra de Mondrian cria uma comparação que se desdobra em uma mensagem implícita: Rothfuss, com sua proposta textual e visual, situa-se resolvendo as contradições da arte não-figurativa europeia (PÉREZ-BARREIRO, 2007, p. 233). Precisamente, isso permite

---

<sup>3</sup> *Les deus, etc.*, de Wassily Kandinsky, foi publicado em seu livro *Regard sur le passé*, editado em 1913 por Der Sturm, em Berlim. *Composition en blanc, noir et rouge*, de Piet Mondrian, pertence à coleção do MoMA.



introduzir a pergunta sobre qual era o alcance que estava sendo dado aos problemas tratados na revista e quem eram os interlocutores escolhidos para os diálogos e as disputas.

Poroutrolado, *Trabajo en estudio* tem muito em comum com *Invenición n. 2*, de Maldonado (obra não-figurativa e de moldura destacada, com uma clara inspiração automático-expressiva), reproduzida no verso do índice (DI PIETRANTONIO, 2003, p. 62). É difícil entender essas produções como obras de estrutura irregular, já que aparentam ser imagens concebidas com formato retangular e posteriormente recortadas. Essa operação de adaptação poderia ter sido feita tanto na superfície pictórica quanto na fotografia utilizada para reprodução na revista (PÉREZ-BARREIRO, 2007, capítulo 2). Portanto, são interessantes já que nos permitem pensar na simultaneidade e coexistência com que essas reflexões estavam ocorrendo. Nas mesmas páginas em que Rothfuss publicava seu artigo, duas obras que seguiam as diretrizes básicas dessa teoria adotavam de modo experimental e embrionário um formato irregular. Pensando nesses exemplos, pode-se afirmar que na mesma revista estavam sendo postas em prática as transformações visuais que seus textos proclamavam.

Uma tensão constante entre a criação inconsciente e a construção racionalista é a marca fundamental da revista. Sem dúvida, *Arturo* é uma publicação ambígua e heterogênea; vista à luz do desenvolvimento posterior do concretismo portenho, são evidentes as defasagens iniciais dessa proposta. Nesse sentido, a juventude criativa de seus editores foi considerada um elemento importante para a compreensão desse processo. Entretanto, esses aspectos imprecisos, que devem ser entendidos no contexto de um momento de luta entre definições e bases complexas, tornam-se um pouco mais claros se forem analisados na revista os horizontes estéticos e suas inserções.

*Arturo* construiu-se a partir de interações com três referentes estéticos que podem ser sintetizados nos termos abstração, surrealismo e realismo. Em primeiro lugar, a revista negou o realismo – entendido como imagem representativa de uma realidade exterior, *natural* – em suas manifestações acadêmicas, expressionistas e de conteúdo social. No âmbito textual, a revista não realizou concessões ao realismo e o negou totalmente. Entretanto, foi mencionada a inclusão de imagens – como as de Vieira da Silva e Augusto Torres – que, a partir de um repertório linguístico da vanguarda, repropunham a conexão com o real. A segunda oposição, menos contundente que a anterior, refere-se ao surrealismo:

embora tenha se oposto ao automatismo e às derivações românticas e simbolistas, resgatou a capacidade surrealista para dar conta da nova imagem. O invencionismo tem fortes inserções surrealistas tanto em suas bases teóricas quanto em seus contatos interpessoais. Recorde-se a proximidade de Huidobro e, fundamentalmente, de Murilo Mendes com essa poética. Em terceiro lugar, o invencionismo esteve associado à abstração e foi entendido como imagem pura, autônoma, construtiva e científica; note-se que se expressava essa filiação desde o subtítulo da revista.

No que se refere ao surrealismo, uma leitura atenta dos textos publicados em *Arturo* permite esclarecer que o automatismo, como estratégia surrealista, era importante, já que permitia a liberação dos procedimentos expressivos e a abertura a novas dimensões; entretanto, em seguida se impunha um segundo momento: o invencionismo. A invenção devia ajustar as inquietudes da imaginação depurando-a de representação e simbolismo. No texto “Con respecto a una futura creación literaria”, de Torres-García, o guia da revista, recomendava-se:

Previamente ¿de qué se trataría? De abrir las compuertas, de dejar pasar todo. A todo, menos a lo sensato. Todo bienvenido, en nombre de la locura, en nombre de la expresión libre, incontrolada, audaz, agresiva.

[...]

Vi yo tal cosa, y lo digo. Siento tal cosa, y la digo. Y lo digo poniendo a la misma cosa, pues la cosa ha de estar allí. Y estará junto a otra, pero no como en el mundo, sino dentro de un ritmo en el cual yo quiero que esté. Y así ya estoy en el segundo momento. En el de la construcción. [...]

El plano ha cambiado. Ahora nos interesa menos la cosa que la estructura en la cual se sitúa. [...] Ya no más las cosas, sino el ritmo en que ahora están, que es la esencialidad de la creación poética.

Evidentemente, havia muitas concessões ao surrealismo; o ponto de discórdia era como executar o método. Se, por meio do automatismo, se obtinham produções alheias à censura e com absoluta indiferença quanto ao resultado, o invencionismo, em contraposição, propunha uma primazia do fim. O texto editorial de Arden Quin, citado, expressava:

La invención se hace rigurosa, no en los medios estéticos, sino en los fines estéticos. Esto, naturalmente, implica primero la imaginación aflorando en todas su contradicciones; y luego la conciencia ordenándola y depurándola de toda imagen representativa naturalista (aunque sea de sueños) y de todo símbolo (aunque sea subconsciente).

Sendo assim, retomando o anteriormente exposto, entendo que em *Arturo* o conceito de invenção se propõe como superação do automatismo, opondo-se aos vícios surrealistas (entre eles, precisamente, a escrita automática). Vê-se, pois, que a revista estava propondo um ajuste racional do procedimento. Se, em um primeiro momento, era necessário “deixar passar tudo”, esquecer-se dos caducos conhecimentos prévios e das linhagens justificadoras para poder dar nascimento à invenção, esta requeria para sua constituição um ajuste inteligível. A invenção era precisa, científica, delimitada; vinha por meio de um processo intelectual que reorganizava esse projeto criativo. “Invenção contra Automatismo” implica o reconhecimento de superação da técnica surrealista e a proposição de um segundo momento, um novo estágio na criação estética.

Como se expressavam os horizontes estéticos da revista no contexto artístico internacional e local? A Europa apresentava-se, nesse momento, mais como o berço da destruição do que da criação da cultura ocidental. Se o desenvolvimento da vanguarda artística europeia estava dramaticamente interrompido, era preciso reencaminhar a batalha em outras (estas) latitudes. *Arturo* definiu uma área regional a partir da qual recuperar esses processos revolucionários e superar as referidas propostas.

## 2. TRADIÇÕES VANGUARDISTAS E CONTATOS

Se *Arturo* foi entendida como a introdutora da abstração no circuito portenho, cabe perguntar se a abstração era desconhecida no debate artístico local na década de 1940. É essencial refletir sobre a circulação das inovações estéticas e suas inserções nos diversos panoramas. Para compreender a ancoragem regional da proposta de *Arturo*, é preciso confrontar o funcionamento das linhas abstratas, surrealistas e realistas no panorama da vanguarda local e internacional. Nossa pesquisa defende que o destaque da revista do desenvolvimento vanguardista europeu das primeiras décadas do século XX se deu a partir das intervenções que alguns artistas fizeram com inscrições latino-americanas.

O panorama cultural portenho dos anos 1930 e 1940 foi marcado por acontecimentos internacionais que refletiam a vitória dos totalitarismos. A consolidação do regime stalinista, a experiência nazifascista, a guerra civil espanhola, a ascensão de Franco e a Segunda Guerra Mundial foram os tópicos que cruzaram os discursos políticos e culturais, gerando novos

compromissos. O papel do intelectual, a relação entre arte e sociedade e, mais precisamente, entre arte e revolução, foram eixos constantemente abordados (SAÍTTA, 2002, p. 386-389).

O exílio de vários intelectuais e artistas em Buenos Aires devido aos acontecimentos europeus intensificaram a atualidade desses debates no território argentino. A internacional antifascista restabelecia redes previamente traçadas, guiando os caminhos do exílio de muitos espanhóis – e europeus em geral (WECHSLER, 2006, p. 17-33). Apesar da hostilidade do governo argentino, os partidos políticos de oposição e grupos locais geraram redes de ação e solidariedade a favor das lutas antitotalitárias. A causa republicana ganhou apoio entre as associações de trabalhadores, no jornal *Crítica* e em espaços culturais como a AIAPE (e seu jornal *Unidad*), *Argentina Libre* e outras revistas editadas pelos exilados (WECHSLER, 2002, p. 144; SCHWARZSTEIN, 2001).

Se Buenos Aires vinha assistindo desde os anos 1930 a uma incessante atividade no mundo literário, no final dessa década e durante os anos 1940, a atividade editorial de livros e revistas culturais conheceu um primeiro grande momento. Nesse campo de transformações, os intelectuais exilados deram à indústria editorial argentina uma nova direção: já se tornou um tema comum o sucesso editorial dos anos 1940 (DIEGO, 2006; ZULETA, 1999; SAGASTIZÁBAL, 1995; ZULETA, 1983). Esse auge sustentou-se tanto na criação de casas editoriais quanto na circulação de novas publicações que constituíram um circuito cultural ampliado. Nesse sentido, o trabalho das revistas e jornais de esquerda e das publicações relacionadas ao exílio espanhol é central, já que permite dar conta de uma trama complexa de publicações existentes no momento da aparição de *Arturo*.

Entre as revistas de exilados, há que mencionar *Correo Literario*: dirigida por Luis Seoane, Lorenzo Varela e Arturo Cuadrado, atuou como uma referência cultural no momento de aparição de *Arturo*, reunindo artistas e intelectuais inseridos nas redes de contato regionais. Envolvida com a militância antifranquista, *Correo Literario* delineou um interesse forte na intervenção no campo cultural hispano-americano. Nessa revista, reúnem-se comentários sobre produções literárias, artísticas, cinematográficas e teatrais do ativo campo cultural local junto com variadas notícias internacionais, acentuando nesse enfoque a relação dialógica entre o “local” e o “universal” (DOLINKO, 2006, p. 45). A publicação estava aberta às diversas produções do campo cultural latino-americano: o Brasil e o Uruguai foram os mais representados.

Nesse sentido, é preciso mencionar a presença de Newton Freitas em *Correo Literario*, com sua coluna “Colaboración en Portugués”, na qual publicava reflexões e comentários vinculados ao âmbito cultural latino-americano e ao contexto político mundial. Exilado juntamente com sua esposa Lidia Besouchet, em 1938, devido ao Estado Novo no Brasil, foi uma peça-chave para a articulação entre a Argentina e o Brasil nesse âmbito. Foi por seu intermédio que o escritor modernista Mário de Andrade – um árbitro da intelectualidade brasileira até sua morte, em 1945 – efetivou suas colaborações na referida publicação, assim como, e principalmente, em *Argentina Libre* (1940-1947) (ARTUNDO, 2004, capítulo 6).

Essa rede internacional de intercâmbios na qual Buenos Aires ocupava um lugar privilegiado punha em circulação novas ideias estéticas. Notícias sobre a “imagem pura” e as propostas da abstração não eram desconhecidas no âmbito portenho. Quase paralelamente ao surgimento de *Arturo*, em janeiro de 1944, *Correo Literario* fez uma homenagem a Piet Mondrian por ocasião de sua morte (MONDRIAN, 1944, p. 5 e 1-2). Antes disso, em dezembro de 1936, havia se realizado, na galeria Moody, a *Primera Exposición de Dibujos y Grabados Abstractos*, organizada por Attilio Rossi, artista italiano exilado em Buenos Aires, onde atuou como editor, ilustrador e crítico. Dessa mostra – que exibia, além de obra gráfica, uma vitrine com revistas e catálogos da Galleria del Milione –, participaram, entre outros, Mauro Reggiani, Luigi Veronesi, Lucio Fontana e Juan Bay, integrantes do grupo concretista milanês que estava alinhado com a proposta internacionalista do grupo *Abstraction Création* (ROSSI, 1937, p. 93-97).

A produção de Lucio Fontana é essencial para analisar as escolhas e omissões de *Arturo*. As buscas não-figurativas desse artista durante os anos 1930 apresentam estruturas escultóricas leves conhecidas como grafias espaciais (CRISPOLTI, 2003, p. 52-53; *ABSTRACTION...*, 1935, p. 8). Embora seja possível encontrar relações entre essas obras e a busca que *Arturo* tentava definir, a atuação de Fontana propõe outras particularidades a serem consideradas. Nesse sentido, Andrea Giunta analisou os compromissos estéticos e políticos assumidos por Fontana. Se esse artista havia simpatizado com células fascistas durante sua temporada italiana nos anos 1930, foi nos anos 1940 que, radicado na Argentina, mudou de posição política, inserindo-se nas redes intelectuais engajadas com os vencedores da guerra. Também, como Giunta apontou, Fontana, além disso, redefiniu seu sentido artístico: suas obras dos anos 1940

alternam um realismo “acadêmico” com uma linha mais expressiva com elementos filo-barrocos (GIUNTA, 1999, p. 75-78). Os jovens de *Arturo* conheciam sua militância abstrata, mas a leitura de sua obra figurativa deve ter predominado na consideração do grupo (DI PIETRANTONIO, 2003, p. 207).

Voltando à circulação da abstração na Argentina, é preciso recordar que, em 1935, Grete Stern e seu marido Horacio Coppola – que haviam se conhecido nos cursos de Walter Peterhans na Bauhaus de Dessau – se estabeleceram na Argentina e realizaram nesse mesmo ano a primeira exposição de fotografia moderna, na redação da revista *Sur* (TELL, 2006, p. 195-201). É importante ressaltar o patrocínio dessa fotógrafa às ações desses artistas: foi em sua casa da rua Ramos Mejía que se realizou, em dezembro de 1945, uma das primeiras exposições dos membros do grupo *Arturo*; além disso, Kosice recorda o apoio que Stern lhes deu, proporcionando o acesso às *Bauhausbücher*, as edições da Bauhaus; ainda segundo suas recordações, o suíço Clement Moreau (pseudônimo de Carl Meffert) – outro exilado, gravurista e desenhista ativo nos foros vinculados ao partido comunista – atuou como tradutor do alemão (LÓPEZ ANAYA, 1991, p. 10).

A atuação de Juan Del Prete, artista italiano radicado na Argentina em 1909, também é fundamental para esta reflexão. Este realizou sua experiência parisiense entre 1930 e 1933 e esteve em contato com os espaços de ebulição da arte abstrata, colaborou no número 2 da revista *Abstraction Création* (1933), junto com um elenco de artistas abstratos europeus como Max Bill, Calder, Kupka, Mondrian, Moholy-Nagy, Van Doesburg e outros (*ABSTRACTION...*, 1933, p. 9; FABRE, 1978). A obra de Del Prete aí reproduzida constitui-se a partir de uma fragmentação geometrizada do suporte; na produção desse período, esse artista incluiu a utilização de diversos tipos de texturas materiais. Ao regressar a Buenos Aires, em 1933, realizou uma exposição de suas obras abstratas na Asociación Amigos del Arte e, no ano seguinte, realizou outra na qual exibiu esculturas não-figurativas realizadas em arame e diretamente em gesso (SQUIRRU, 1984, p. 26).

Isso posto, diante do estado da questão em torno da abstração no âmbito local, pode-se formular a seguinte pergunta: por que os editores de *Arturo*, que reconheciam outras paternidades regionais e internacionais, negavam o que havia ocorrido no âmbito local? Tanto essas obras de Del Prete como as de Fontana eram um referente alinhado com as escolhas

da revista que os editores de *Arturo* decidiram omitir. Com relação a essas ausências, pode-se pensar que a emulação de estratégias típicas dos movimentos vanguardistas impedia o reconhecimento de antecedentes locais preexistentes. A disputa pelo novo obrigava-os a situar-se no circuito vernáculo como os únicos precursores dessa tendência. Além disso, é preciso considerar que as incursões não-figurativas de Del Prete e Fontana representavam etapas experimentais em suas produções que se alternavam com trabalhos no âmbito da figuração. Embora os jovens de *Arturo* não tivessem totalmente claro qual era sua busca artística, lutavam por uma definição mais radical e contundente; além disso, liam os artistas já consagrados no circuito como parte do passado e não como valores do futuro.

Evidentemente, *Arturo* transcendia o panorama portenho para ressituar-se em função de polêmicas registradas em outras latitudes: os termos que envolvem a problemática que a revista sustenta correspondem ao caminho vanguardista do circuito parisiense de entreguerras. Em seu texto editorial, Arden Quin remetia de modo bastante claro a essa questão:

Nadie se ha detenido con pensamiento dialéctico materialista, en la Escuela de París, para ver que ella ha sido el resultado emocional e ideológico de una transformación total del mundo.

Nadie pensó en subordinar el fenómeno del arte moderno, y sus abstracciones, al proceso de liquidación económica y social del orden capitalista, y a la creación de una nueva sociedad bajo formas socialistas de producción.

O processo ao qual Arden Quin aludia como o fenômeno da arte moderna se vinculava ao desenvolvimento vanguardista que, em meados da década de 1930 em Paris, alinhava-se tanto com as propostas da abstração quanto do surrealismo (BATCHELOR, 1999; HULTEN, 1992; FABRE, 1990; FABRE, 1978; DABROWSKI, 1985). Embora esse par representasse o antagonismo principal, suas desavenças não modificavam a divisão mais básica que operava no campo francês entre os que apoiavam o “chamado à ordem” e os que se negavam a ele. Surrealismo e abstração extraíam seu material intelectual da tradição cubista e vários artistas não as entenderam como buscas opostas (BATCHELOR, 1999, p. 67-68). Ambas as linhas fornecem a chave do panorama francês de entreguerras.

No início dos anos 1930, Paris transformou-se em um paraíso construtivo. Ao longo da década de 1920, os principais ativadores das experiências abstrato-construtivas, refugiados de diversas latitudes, confluíram para a capital francesa. Ali se encontravam Vasily Kandinsky,

Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Georges Vantongerloo, Gontcharova, Larinov, Pevsner, entre outros. Das relações de Joaquín Torres-García – que estava em Paris desde 1926 – com Michel Seuphor, Piet Mondrian e Theo van Doesburg, surgiu a ideia de formar um grupo de orientação anti-surrealista conhecido como *Cercle et Carré*, cuja linha de promoção circunscrevia-se às propostas não-figurativas (FABRE, 1990, p. 31-34; CRUZ, 1994). Embora a ideia fosse criar uma frente unida contra o surrealismo e promover a comunicação entre artistas abstrato-geométricos, *Cercle et Carré* adotou uma atitude pluralista com relação às interpretações da abstração. Publicou três números da revista (março, abril e junho de 1930) e realizou, em abril, uma exposição na Galerie 23, da qual participaram: Torres-García, Mondrian, Arp, Seuphor, Vordemberge Gildewart, Kandisky e Vantongerloo, entre outros. Desentendimentos entre Torres-García e Seuphor levaram à dissolução do grupo.

O pluralismo de *Cercle et Carré* provocou a criação de *Art Concret*, liderado por Van Doesburg. Essa proposta reapresentava as buscas construtivas em uma chave mais intransigente (encontrando, nos anos 1950, desenvolvimentos específicos entre portenhos e paulistas). Van Doesburg era preciso na definição de seu projeto: “Un élément pictural n’a pas d’autre signification que ‘lui-même’ en conséquence le tableau n’a pas d’autre signification que ‘lui-même’” (CARLSUND, DOESBURG, HÉLION et alii, 1930, p. 1). O objetivo era a realização óptica do pensamento por meio de elementos concretos: formas geométricas e cores chapadas (FABRE, 1990, p. 65). A saga abstrata teve continuidade – depois da morte de Van Doesburg em 1931 – com o grupo *Abstraction Création. Art non figuratif*. Dirigido por Auguste Herbin e George Vantongerloo, esse grupo conseguiu maior projeção que os anteriores. Essa associação internacionalista (já foi mencionada a participação de Fontana e Del Prete) incluiu uma grande quantidade de tendências: o único critério de seleção era a não-figuração.

No que se refere a *Cercle et Carré*, é preciso relativizar o anti-surrealismo gerador do projeto. Um enfoque pormenorizado delineia um mapa mais incerto: pensemos em artistas como Hans Arp ou Joaquín Torres-García, que oscilavam entre ambas as tendências, articulando suas poéticas a partir de elementos das duas tradições (FLÓ, 1991; FABRE, 1990, p. 31-34; CRUZ, 1994, p. 111-114). A esse respeito, Juan Fló ressaltou que esse “alineamiento de Torres-García disimuló la mayor proximidad que Torres tenía con la exaltación del inconsciente y el concepto supraestético del



arte, propios del surrealismo, que con la tendencia técnico maquinista o con el formalismo estético de la mayoría de los integrantes de *Cercle et Carré*” (FLÓ, 1991, p. 15). Para esse autor, o anti-surrealismo em Torres-García foi uma opção conjuntural.

A atuação de Torres-García na Europa e posteriormente em Montevidéu é central para a definição de *Arturo* como proposta de vanguarda regional. Esse artista foi uma figura essencial para compreender a articulação desse caminho entre poéticas, inserções e contatos interpessoais. Torres-García constituiu-se no guia dos jovens editores de *Arturo*; o conhecimento de sua pessoa e de seu projeto foi central para eles. Sua participação na vanguarda abstrata parisiense nos anos 1930 tornou-o uma espécie de farol não só para os artistas uruguaios como para a órbita rio-platense. Além de publicar três colaborações na revista – “Con respecto a una futura creación literaria”, “Divertimento” e um desenho de 1932 –, incluiu a participação de seu filho Augusto. As relações que Torres-García mantinha com Arden Quin explicam sua gravitação em *Arturo* (MAISTRE, 1992; MAISTRE, 1996; BUZIO DE TORRES, 1991, p. 15-28). Em uma breve resenha realizada nos anos 1990, Arden Quin (c. 1992)<sup>4</sup> descrevia seu mestre deste modo quase religioso: “Todo en Torres-García era ético. Cada vez que lo he visto, que hablé con él, o cuando lo he leído o escuchado en sus conferencias, mi sentimiento ha sido que yo estaba frente a un santo. Polémico, apasionado, ardoroso en todo, pero un santo en el sentido moral del término. Sin ninguna duda fue el padre fundador para nosotros”.

Montevidéu tornou-se um centro de peregrinação artística: em 1935, Arden Quin decidiu conhecer Torres-García em uma conferência na Sociedade Teosófica em Montevidéu e, a partir desse momento, seguir seus ensinamentos (ARDEN QUIN, s.d.; ARDEN QUIN, c. 1992; BUZIO DE TORRES, 1991, p. 30). Tomás Maldonado foi vê-lo pela primeira vez em 1941. Kosice e Rothfuss visitaram o Taller Torres-García (TTG) em 1943, em três ocasiões, e os murais realizados no Hospital Saint Bois, em 1944 (BUZIO DE TORRES, 1991, p. 87).<sup>5</sup> Torres-García tornou-se uma referência para os artistas rio-platenses tanto por suas experiências vanguardistas

---

<sup>4</sup> Agradeço a Gabriel Pérez-Barreiro por haver me facilitado este documento.

<sup>5</sup> Agradeço a Cecilia de Torres por haver me facilitado informações extraídas dos diários de Torres-García sobre as visitas de críticos e artistas argentinos a seu ateliê em Montevidéu.

europeias quanto pela atividade que desenvolvia desde seu retorno ao Uruguai. Portanto, ao se compreender a importância de sua ingerência no projeto portenho, é possível afirmar que a recuperação que *Arturo* realizou do panorama parisiense esteve em grande medida vinculada ao olhar de Torres-García a partir de Montevideú.

Maria Helena Vieira da Silva também foi uma referência de ação e releitura dos processos vanguardistas europeus a partir da órbita latino-americana. A conexão com ela ocorreu por intermédio de suas relações com o ambiente carioca e fundamentalmente com Murilo Mendes. O papel de agitador deste na boemia carioca (constituída também por artistas exilados) e as tensões em sua poética entre o cristianismo e as posições do surrealismo francês devem haver sido atrativos para os editores de *Arturo*. A viagem de Arden Quin e de Edgar Bayley ao Brasil em 1942 possibilitou a concretização desses intercâmbios.

### 3. A VIAGEM AO BRASIL

Se, desde o final do século XIX, a viagem à Europa era um tópico permanente que encadeava as diversas experiências geracionais dos artistas latino-americanos, os jovens dos anos 1940, em tempos de guerra, tiveram que reformular suas estratégias. O olhar sobre o próprio continente transformou-se no horizonte possível. Mais do que recuperar as experiências alheias, a viagem própria delineou novos destinos: além do Uruguai, o Brasil, e mais precisamente o Rio de Janeiro, tornou-se o itinerário do grupo de *Arturo*.

Na bibliografia sobre essa revista, é um tópico comum mencionar a viagem desses jovens ao Rio de Janeiro; em muitos dos textos, marca-se a presença de Arden Quin, Edgar Bayley, Guy Ponce de León e do poeta alemão Fedor Ganz.<sup>6</sup> Entretanto, esse dado só foi confirmado até o momento por fontes orais, conferindo a essa travessia um caráter lendário (PRESTA, 1960, p. 56; PERAZZO, 1980, p. 4; MAISTRE, 1998; GOODMAN, 2004). Afirmamos que Carmelo Arden Quin, que levava adiante a ideia de publicar uma revista de vanguarda em 1942, foi ao Rio de Janeiro e

---

<sup>6</sup> Agnès de Maistre e Shelley Goodman destacaram que, também no mesmo ano de 1942, Guy Ponce de León e o poeta alemão Fedor Ganz se encontravam no Rio de Janeiro (Cf. MAISTRE, 1998, p. 337; GOODMAN, 2004, p. 81-82).

conheceu Murilo Mendes e Vieira da Silva, estabeleceu contato com eles e conseguiu colaborações.

Consultamos duas cartas sobre o tema que pertencem ao Centro de Documentação, Fundação Arpad Szènes-Vieira da Silva (Lisboa, Portugal), que permitem fundamentar o estabelecimento de algumas dessas questões. Nesse sentido, essas duas cartas enviadas por Arden Quin – uma ao casal Arpad Szènes-Vieira da Silva (Buenos Aires, 6 de novembro de 1943) e outra dirigida a Murilo Mendes (Santana do Livramento, 28 de abril de 1944) – constituem peças-chave, dado a escassez de documentos relativos à constituição da revista.

Em primeiro lugar, esse pequeno corpus permite comprovar a realização efetiva da viagem de Arden Quin ao Rio de Janeiro em torno de 1942-1943 e seu contato com esses artistas e com o poeta. Também por meio de um diário da família Bayley, pode-se comprovar a presença de Edgar Bayley no Rio exercendo a atividade jornalística durante seis meses, na segunda metade de 1942. Em segundo lugar, essa correspondência permite precisar a data de aparição da revista antes de abril de 1944.<sup>7</sup> Em 28 de abril de 1944, da cidade fronteira de Santana do Livramento, Arden Quin comentava com Murilo Mendes: “Eu estou aqui nos meus pagos com a minha família. Vim por afazeres. Cheguei há apenas 4 dias: trouxe o número primeiro de *Arturo*; mandei-lhe, Murilo, 2 exemplares a seu nome para Correias (Sanatório) e dois, também a seu nome, para a Livraria José Olympio; 2 exemplares a nome do Arpad, foram com a direção ‘Marquês etc...’”. Em terceiro lugar, a carta dirigida ao casal Arpad Szènes-Vieira da Silva permite-nos saber que o nome da revista, no momento inicial, se completava com a sigla X2, o que foi simplificado no momento da publicação, ficando apenas *Arturo*. Por outro lado, já explicitamos como essa carta dá conta das intenções de publicar uma “revista de vanguarda” e de “certo ecletismo” que rondava o projeto. É interessante mencionar ainda que essa carta foi escrita em castelhano e a carta dirigida a Mendes foi escrita em português, o que remete diretamente à formação de Arden Quin, que havia nascido em 1913 em Rivera (Uruguai), cidade fronteira com o Brasil (com a cidade de Santana do Livramento) e havia estudado

---

<sup>7</sup> Esse dado permite descartar as conjecturas de Pérez-Barreiro com relação à data de publicação: embora a revista informe que foi publicada no “verão de 1944”, esse pesquisador afirma que poderia ser tanto dezembro de 1943/fevereiro de 1944 quanto novembro de 1944/março de 1945 (PÉREZ-BARREIRO, 1996).

em um colégio marista em Santana, dominando, portanto, os dois idiomas (MAISTRE, 1993). Para finalizar a análise dessa correspondência, é interessante resgatar outro ponto apresentado na carta a Mendes:

Daqui [Santa Ana do Livramento] tenho que voltar imediatamente para o Prata onde estamos levantando o movimento INVENCIONISTA. Neste número de *Arturo* atiramos a primeira pedra, mas muito veladamente [ilegível] não temos apontado ainda o Manifesto. Quando me escrever a Buenos Aires (a mesma direção) mandeme o seu pensamento sobre a revista e o demais.

Como já foi apontado, os editores tinham claro a incerteza sobre a qual o projeto navegava. A publicação de textos-manifestos de cada um dos editores revela que não haviam conseguido articular conjuntamente uma proposta textual; somente as intervenções na parte interna da capa e da contracapa podem ser consideradas coletivas. Essa carta mostra que, embora a revista tenha servido como “pedra fundamental”, a necessidade de ajustar mais a proposta era motivo de angústia. A falta de “um manifesto” era inadmissível para um grupo de vanguarda. Embora se projetasse a publicação de um segundo número, *Arturo* não pôde resistir como formação artística às diferenças e disputas que se gestavam em seu cerne. Ao ser lançada, a “pedra” se quebrou em vários pedaços; em um futuro imediatamente posterior à publicação, os participantes se reagruparam, gerando os manifestos de seus próprios grupos.

Entre a distância física e a proximidade espiritual, a correspondência permite descobrir um campo comum de interesses, expectativas, afetos e contatos. A análise da participação dos artistas e poetas convidados deve ser compreendida à luz dessas inter-relações. Se o estabelecimento desses vínculos delineia modos de entendimento e colaboração que, em alguns casos, excederam a questão estética, é preciso estudar os sentidos que essas escolhas tiveram no que se refere às tramas culturais historicamente constituídas. Por que esses jovens vanguardistas se aproximaram de Murilo Mendes e Vieira da Silva? Qual foi o fundamento dessa escolha no contexto cultural brasileiro?

Mitos sobre a beleza insuperável da Baía de Guanabara, o carnaval, os ritos afro-brasileiros, possibilidades de trabalho, busca de novos horizontes: o Brasil atraía muitos viajantes. Nos anos 1920, Blaise Cendrars – levado por Paulo Prado, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral – percorreu as cidades históricas de Minas Gerais. O surrealista Benjamin Péret inseriu-se no circuito dos modernistas publicando na *Revista de Antropofagia*, iniciou-se no candomblé e, junto com Mário Pedrosa –

seu cunhado -, fundou a Liga Comunista Brasileira (CALIL, 2001, p. 332; SCHWARTZ, 2006, p. 268-277). Em 1935, Claude Lévi-Strauss integrou-se ao corpo docente da então recém-fundada Universidade de São Paulo e, em 1941, Orson Welles chegava ao Rio de Janeiro para realizar um filme sobre o carnaval financiado pelo Office of Inter-American Affairs. Le Corbusier também ficou fascinado com o Brasil desde sua primeira visita, em 1929; seu vínculo com o país foi central para a constituição da arquitetura moderna brasileira (CALIL, 2001, p. 334).

Os argentinos também haviam descoberto no Brasil um novo espaço a ser explorado. Patricia M. Artundo estudou minuciosamente a viagem de Luis E. Soto e Pedro Juan Vignale a São Paulo no início de 1926, como representantes da revista *Los Pensadores*; foi a partir desse movimento que se iniciou um canal de intercâmbio com Mário de Andrade (ARTUNDO, 2004, capítulos 3 e 4). Emilio Pettoruti esteve no Rio de Janeiro durante dois meses em 1928 e retornou a essa cidade em 1929, aí permanecendo por um ano. Esteve em contato com os principais artistas e poetas do modernismo. Em 1942, diante da impossibilidade de viajar à Europa e em busca de novos contatos e experiências, Arden Quin e Bayley também fizeram do Rio de Janeiro seu destino de viagem.

Entretanto, a ideia da viagem adquiriu o sentido dramático do exílio durante as décadas de 1930 e 1940. Precisamente, devido à Segunda Guerra Mundial, chegaram ao Rio de Janeiro cerca de vinte artistas, exilados europeus, japoneses e norte-americanos. Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szènes chegaram ao Rio de Janeiro, provenientes de Lisboa, em junho de 1940. A maior parte dos refugiados instalou-se no bairro carioca de Santa Teresa e principalmente em dois endereços: a Pensão Mauá e o antigo Hotel Internacional. Esses dois pontos começaram a ser frequentados por artistas brasileiros, críticos de arte, poetas e músicos, criando-se uma atmosfera favorável para o debate estético. Distantes da Europa em guerra, esses artistas reconstruíam em Santa Teresa uma comunidade à moda europeia, sensível, inteligente e sofisticada (MORAIS, 1986). France Dupaty recorda: “O Rio, aquela época era muito agradável. Santa Teresa, uma delícia – era um *village* como Montmartre, com um único bonde. Frequentávamos o Bar Vermelhinho. Aliás, todo mundo frequentava esse bar, a partir das 15 horas” (DUPATY, 1986, s.p.). Provavelmente, no Bar Vermelhinho, ponto de encontro da intelectualidade carioca, os argentinos se misturaram à boemia artística agrupada em torno de Murilo Mendes. Arden Quin recorda o “Café Amarallino” [Café Amarelinho] como centro de realização desses intercâmbios (GOODMAN, 2004, p. 82).

Murilo Mendes foi uma figura-chave nesse circuito de artistas exilados e sua relação com o casal Arpad Szênes-Vieira da Silva foi intensa e fundamental desde o início do exílio destes. Além das afinidades musicais e literárias entre eles, a amizade foi guiada pela colaboração e reciprocidade (GUIMARÃES, 1996, p. 13). Vieira da Silva, por sua vez, realizou o desenho da capa do livro de Mendes, *Mundo enigma* (1945) – que incluía o poema “Harpa-sofá”, inspirado em uma obra de Vieira – e também de *Vaga música* (1942) e *Mar absoluto* (1945), de Cecília Meireles. Em julho de 1942, graças às gestões de Mendes, Vieira da Silva realizou uma exposição individual no Museu de Belas-Artes do Rio de Janeiro, que reuniu 43 obras, entre elas *Guerra*, *Harpa sofá*, *Floresta* e *La mort du roi de pique* (AGUILAR, 1984; AGUILAR, 2007). Tudo indica que essa exposição foi visitada pelos viajantes argentinos; as obras reproduzidas em *Arturo* foram exibidas nessa ocasião (ARPAD SZÊNES, 2001).

Analisando a participação de Vieira da Silva na revista argentina, foram publicadas duas obras a guache datadas de 1940, cujo título não é informado. Uma delas é identificada atualmente como *Le métro*. A outra obra, que representa uma roda de mulheres, não pôde ser identificada pelo título, embora se saiba que foi incluída na exposição do Museu de Belas-Artes, já que aparece nas fotos que documentam o evento. Em ambas as obras, é utilizado o motivo de pequenos quadrados ou azulejos para compor o fundo e as figuras, com um tratamento pictórico que privilegia a planimetria. A estratégia compositiva dos pequenos quadrados provoca uma dificuldade de percepção para distinguir claramente figura e fundo. Murilo Mendes referiu-se a essa fragmentação da estrutura compositiva em seu texto incluído no catálogo da exposição no Museu de Belas-Artes:

Variadíssimos elementos eruditos combinados com outros de inspiração popular reúnem-se sem conflito nesses inumeráveis desenhos e nessas inumeráveis telas chegando quase sempre a realizar uma síntese de graça e gravidade, obtida geralmente por meio dos terras e dos azuis. A influência dos azulejos portugueses fez-se sentir, não pela apresentação bruta do objeto em si, mas por uma sutil distribuição de formas e valores que atingem a verdade plástica dentro do conjunto do quadro (MENDES, 1942).

Também nesse breve texto, Mendes referia-se à obra *Guerra* (1942), presente na exposição: “O drama de nosso tempo, tempo de massacre e injustiça social, está fixado na obra de Maria Helena sem nenhum aspecto de sensacionalismo: com a tristeza e a gravidade exigidas por esse cruel *ballet* de linhas, cores e volumes”.

Precisamente, a referência a essa obra permite refletir sobre o impacto do exílio brasileiro na produção de Vieira da Silva. Em sua obra parisiense de meados dos anos 1930, como *La chambre á carreaux* (1935), ou a série *Composition* (1936) trabalha com um vocabulário abstrato linearmente estruturado, que revela uma conceituação complexa do espaço. Analisando comparativamente a produção francesa e brasileira da artista, Aguilar (2007, p. 258) referiu-se às mudanças ocorridas em sua obra a partir de 1940: ela não ignorou o maior compromisso de comunicação com o público que a conjuntura exigia. A partir do exílio, Vieira da Silva refletiu essa situação contextual incorporando a seus esquemas abstratos a emergência da representação figurativa. Nesse sentido, *Guerra e História trágico-marítima* (1944) são representantes contundentes dessa operação. Além disso, é possível vincular essas mudanças à adaptação ao contexto cultural brasileiro, no qual existiu, até meados dos anos 1940, uma forte resistência à abstração por parte dos artistas e dos críticos; talvez a incorporação da figuração tenha sido uma estratégia para não ficar à margem (ARANTES, 1996, p. 19). Esse processo realizado por ela deve ter sido significativo para os membros de *Arturo*. Seu percurso artístico, a inscrição na abstração e suas decisões estético-políticas eram questões que convergiam para os caminhos da revista. O processo artístico de Vieira tocava em pontos muito próximos aos do ideário da publicação.

Murilo Mendes colaborou com um conjunto de seis poemas traduzidos para o espanhol: “Novísimo Orfeo”, “Homenaje a Mozart”, “La libertad”, “Momentos puros”, “La operación plástica” e “La vida cotidiana”. Esses poemas pertencem ao livro *As metamorfoses*, publicado em 1944, exceto “Homenaje a Mozart”, que não foi incluído em sua *Poesia completa e prosa* (PICCHIO, 1994). A versão em castelhano desses poemas não constitui uma tradução literal dos originais em português; apresenta diferenças que não se sabe se podem ser atribuídas aos editores de *Arturo* (Arden Quin) ou ao próprio Murilo, que dominava perfeitamente o espanhol.

Isso posto, é importante, para concluir esta análise, poder responder à seguinte pergunta: qual foi o fundamento da escolha de *Arturo* no contexto cultural brasileiro? Considerando as frutíferas relações intelectuais entre argentinos e brasileiros, é preciso analisar esse intercâmbio a partir do quadro de relações preexistentes entre ambos os países.

Uma grande vitalidade desses contatos produziu-se a partir do já mencionado exílio de Newton Freitas e sua esposa Lidia Besouchet; a partir de sua ação, argentinos e brasileiros se encontraram em publicações

progressistas e antitotalitárias, editadas em Buenos Aires. Durante a guerra, o posicionamento do Brasil pró-aliados assumiu um significado especial na mentalidade dos intelectuais argentinos, implicando uma vontade de se aproximar do país vizinho. Por exemplo, com relação à entrada do Brasil na guerra, a revista *Sur* publicou um número homenagem dedicado ao Brasil, que incluía uma pequena antologia com poemas de Mário de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima e Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Além disso, incluía um documento criado por grupos organizados de apoio e solidariedade à decisão do governo brasileiro (*SUR*, 1942; ANTELO, 1982). Por sua vez, o Colegio Libre de Estudios Superiores inaugurou em outubro de 1943 a cátedra de “Estudios Brasileiros” (NEIBURG, 1988, p. 161). Sem dúvida, esses empreendimentos envolviam modos de se manifestar contra a neutralidade argentina do governo de Ramón S. Castillo.

Em função do que foi exposto, é possível formular a seguinte pergunta: se, desde a década de 1920, e com maior intensidade durante os anos 1940, as figuras do modernismo de 1922, como Oswald de Andrade e fundamentalmente Mário de Andrade, haviam sido centrais para os vínculos artístico-intelectuais entre a Argentina e o Brasil, porque os editores da revista destacaram outras referências do panorama brasileiro? Nesse sentido, é pertinente pensar em duas linhas de análise.

Em primeiro lugar, é preciso pensar nas escolhas em função de filiações artísticas. O modernismo de 22 envolveu uma pesquisa estética que realizava releituras do nacional a partir das pesquisas vanguardistas (ANDRADE, 1978, p. 191; AMARAL, 1998, p. 13). Em contraposição, os editores de *Arturo*, envolvidos em um projeto internacionalista, provavelmente entenderam sua busca afastada dessa reflexão sobre o nacional. A escolha de Murilo Mendes pode ter sido baseada, em parte, em interesses comuns e afinidades estéticas. O universalismo da proposta de Mendes religava pontos da proposta portenha. Recordemos que a adesão a um projeto internacionalista, derivado de postulados marxistas, foi uma preocupação importante na agenda invencionista. Além disso, a já mencionada vertente surrealista que rondava o ambiente muriliano foi também outro dos pontos de contato com os interesses da publicação portenha.

Em segundo lugar, questões vinculadas à trama de relações culturais preexistente entre ambos os países também devem ter pesado nas decisões. Se os editores de *Arturo* haviam buscado diferenciar-se das



propostas locais que os precederam, também procuraram distanciar-se de seus contatos. As figuras do modernismo – como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral – haviam mantido vínculos com as figuras da vanguarda argentina dos anos 1920 (ARTUNDO, 2004, p. 70; ANTELO, 1982). Nesse sentido, a aproximação de Murilo Mendes por parte desses jovens abriu uma via de comunicação diferente da que argentinos e brasileiros haviam percorrido durante os anos 1920 e 1930. Pensemos que se a aproximação de Mário de Andrade por parte dos intelectuais argentinos vinculados às revistas *Los Pensadores* e *Martín Fierro* foi um canal renovado de circulação de ideias no que se refere aos vínculos que Monteiro Lobato havia estabelecido com a Argentina, a escolha de Murilo Mendes pelos editores de *Arturo* representa, por sua vez, outra guinada. Embora essa virada não tenha sido tão contundente como a anterior, a partir da leitura de uma revista portenha, a escolha implicava um andamento e uma realocização quanto a conexões antecedentes.

Nesse sentido, é preciso ter em conta a profusa circulação que Mário de Andrade teve na Argentina durante os anos 1940, na trama de periódicos e revistas antifascistas vinculadas ao exílio espanhol (ANDRADE, 1941, p. 11; 1942, p. 26-27; 1944, p. 5 e 4; ROMERO BREST, 1941, p. 7; ARTUNDO, 2004, p. 147). Provavelmente, o pertencimento a essa trama de relações e a proximidade com o crítico Jorge Romero Brest deixaram Mário de Andrade fora dos interesses intervencionistas. No início dos anos 1940, o crítico argentino não era o líder da abstração em que se converteria anos depois. Portanto, a busca de interlocutores em Murilo Mendes e Maria Helena Vieira da Silva por parte desses jovens argentinos baseou-se em vínculos afetivos e em posturas estéticas e visões compartilhadas; além disso, houve a necessidade de diferenciar-se das escolhas de alguns setores do âmbito argentino.

Tradições vanguardistas e contatos culturais dão a chave de leitura dessa revista. As escolhas estéticas não são compreensíveis sem abordar as conexões interpessoais; por sua vez, essas relações também carecem de motivação se não forem compreendidas em um quadro de interesses e buscas artísticas. Foram tanto as traduções operadas pelos outros sobre os desenvolvimentos modernos como as leituras e as experiências do próprio percurso que regularam a produção desses jovens artistas e poetas. Assim, em 1944, a destruição bélica europeia e o relevo da vanguarda no âmbito latino-americano se constituíram em partes de uma mesma lógica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Abstraction Création*, Paris, n. 2, p. 9, 1933.

*Abstraction Création*, Paris, n. 4, p. 8, 1935.

AGUILAR, Nelson Alfredo. *Figuration et spatialisation dans le peinture moderne brésilienne: le séjour de Vieira da Silva au Brésil (1940-1947)*. Lyon: Université Jean Moulin, Lyon III, Faculté de Philosophie, dez. 1984. Mimeo.

AGUILAR, Nelson Alfredo. (cur.). *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: MAM, 2007.

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998 [1. ed.: 1970].

ANDRADE, Mário de. El dibujo. *Correo Literario*, Buenos Aires, n. 14, p. 5 e 4, 1<sup>o</sup> jun. 1944.

ANDRADE, Mário de. El movimiento modernista. In: AMARAL, Aracy. *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*. Caracas: Ayacucho, 1978.

ANDRADE, Mário de. El pintor Portinari. *Saber Vivir*, Buenos Aires, n. 26, p. 26-27, set. 1942.

ANDRADE, Mário de. La música en los Estados Unidos. *Argentina Libre*, Buenos Aires, n. 67, p. 11, 19 jun. 1941.

ANTELO, Raúl. *Confluencia: literatura argentina por brasileños. Literatura brasileña por argentinos*. Buenos Aires: Centro de Estudos Brasileiros, 1982.

ARANTES, Otilia. Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da Teoria da Abstração. In: *Mário Pedrosa: forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996.

ARDEN QUIN, Carmelo. Carta a Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szènes. Buenos Aires, 6 nov. 1943. Centro de Documentação, Fundação Arpad Szènes - Vieira da Silva, Lisboa, Portugal.

ARDEN QUIN, Carmelo. Carta a Murilo Mendes. Santa Ana do Livramento, 28 abr. 1944. Centro de Documentação, Fundação Arpad Szènes - Vieira da Silva, Lisboa, Portugal.

ARDEN QUIN, Carmelo. Corta reseña histórica sobre la influencia de Torres-García en la formación del arte abstracto en Uruguay, Argentina y Brasil, (c. 1992). Texto datilografado. Inédito. Archivo Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin.

ARDEN QUIN, Carmelo. Curriculum Vitae. Archivo Arden Quin, Paris.

ARDEN QUIN, Carmelo. Sem título [Son las condiciones materiales...]. *Arturo*, Buenos Aires, s.p., 1944.

ARPAZ SZÈNES-Vieira da Silva: período brasileiro. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.

- ARTUNDO, Patricia M. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. Tradução de Gênese Andrade. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2004.
- BATCHELOR, David. "Esta libertad, este orden": el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WORD, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte de entreguerras (1914-1945)*. Madri: Akal, 1999, p. 8-90.
- BAYLEY, Edgar. Sem título [Durante mucho tiempo...]. *Arturo*, Buenos Aires, s.p., 1944.
- BUZIO DE TORRES, Cecilia. Cronología 1934-1942. In: RAMÍREZ, Mari Carmen (ed.). *La Escuela del Sur: el taller Torres-García y su legado*. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
- BUZIO DE TORRES, Cecilia. La Escuela del Sur: la Asociación de Arte Constructivo, 1934-1942. In: RAMÍREZ, Mari Carmen (ed.). *La Escuela del Sur: el taller Torres-García y su legado*. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, p. 15-28.
- CALIL, Carlos Augusto Machado. Traductores del Brasil. In: Jorge Schwartz (cur.). *Brasil. De la Antropofagia a Brasilia 1920-1950*. Valência: IVAM, 2001.
- CARLSUND; DOESBURG; HÉLION; TUTUNDJIAN; WANTZ. Base de la peinture concrète. *Art Concret*, Paris, p. 1, 1930.
- CRISPOLTI, Enrico. Fontana y la abstracción. In: PACHECO, Marcelo E. (cur.). *Arte abstracto argentino*. Buenos Aires: Proa, 2003, p. 52-53.
- CRUZ, Pedro da. *Torres García and Cercle et Carré: The Creation of Constructive Universalism*. Paris: Hansson & Kotte, 1994.
- DABROWSKI, Magdalena (cur.). *Contrasts of Form: Geometric Abstract Art 1910-1980*. Nova York: Museum of Modern Art, 1985.
- DE SOLÁ, Graciela. *Proyecciones del Surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
- DI PIETRANTONIO, Giacinto. Entrevista a Tomás Maldonado. In: PACHECO, Marcelo E. (cur.). *Arte abstracto argentino*. Buenos Aires: Proa, 2003.
- DIARIO de Margarita Bayley. Archivo Susana Maldonado.
- DIEGO, José Luis de. La "época de oro" de la industria editorial. In: *Editores y políticas editoriales en la Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- DOLINKO, Silvia. *Luis Seoane: xilografías*. Santiago do Chile: Centro Cultural de España, 2006.

- DUPATY, France. Santa Teresa, uma delícia. In: MORAIS, Frederico (cur.). *Tempos de guerra: Hotel Internacional – Pensão Mauá*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1986, s.p.
- EARLE, Peter G. Los manifiestos de Huidobro. *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, n. 106-107, p. 165-174, jan.-jun. 1979.
- FABRE, Gladis. *Abstraction Création 1931-1936*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1978.
- FABRE, Gladis. (cur.). *Paris 1930: arte abstracto, arte concreto, Cercle et Carré*. Valência: IVAM, 1990.
- FLÓ, Juan. *Torres-García en (y desde) Montevideo*. Montevideo: Arca, 1991.
- GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- GIUNTA, Andrea. Crónica de posguerra: Lucio Fontana en Buenos Aires. In: CRISPOLTI, Enrico (cur.). *Lucio Fontana*. Buenos Aires: Proa, 1999, p. 75-78.
- GOODMAN, Shelley. *Carmelo Arden Quin... when art jumped out of its cage*. Dallas-Texas: Madí Museum and Gallery, 2004.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.
- HARRIS, Derek. Arturo and the literary avant-garde. In: \_\_\_\_\_. *The place of Arturo in the argentinian avant-garde*. Aberdeen: University of Aberdeen. Centre for the Study of the Hispanic Avant-garde, 1994, p. 1-7.
- HOBBSAWM, Eric. Introducción. In: MARX, Karl. *Formaciones económicas precapitalistas*. México: Siglo XXI, 1998.
- HULTEN, Pontus (cur.). *Paris-Paris 1937-1957*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992.
- KOSICE, Gyula. A partir de la revista Arturo. *La Nación*, Buenos Aires, sección 4ª, p. 6, 1º out. 1989.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge. Gyula Kosice, la memoria y el proyecto. Fragmentos de una entrevista. In: *Kosice: obras 1944-1990*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1991.
- MAISTRE, Agnès de. *Carmelo Arden Quin*. Nice: Demaistre, 1996.
- MAISTRE, Agnès de. Les groupes Arte Concreto-Invención et Madí. In: *Art d'Amérique Latine 1911-1968*. Paris: Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou, 1992, p. 336-348.

- MENDES, Murilo. Noticia. In: *Exposição de pintura de Maria Helena Vieira da Silva*. Rio de Janeiro: Museu de Belas Artes, 1942.
- MONDRIAN, Piet. El arte abstracto; Nuevas. *Correo Literario*, Buenos Aires, n. 7, p. 5 e 1-2, 15 fev. 1944.
- MORAIS, Frederico (cur.). *Tempos de guerra: Hotel Internacional - Pensão Mauá*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1986.
- NEIBURG, Federico. *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Buenos Aires: Alianza, 1988.
- PERAZZO, Nelly. *El arte concreto en la Argentina*. Buenos Aires: Gaglianone, 1983.
- PERAZZO, Nelly. (cur.). *Vanguardias de la década del 40: Arte Concreto-Invención, Arte Madí, Perceptismo*. Buenos Aires: Museo Sívori, out. 1980.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *The Argentine Avant-Garde 1944-1950*. Tese de Doutorado. Department of Art History and Theory, University of Essex, 1996.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Buenos Aires: rompiendo el marco. In: \_\_\_\_\_ (cur.). *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Austin: The Blanton Museum-University of Texas at Austin, 2007
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; Rhod Rothfuss, Untitled (Harlequin). In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (cur.). *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Austin: The Blanton Museum-University of Texas at Austin, 2007, p. 94-96.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (org.). *Murilo Mendes: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PRESTA, Salvador. *Arte argentino actual*. Buenos Aires: Lacio, 1960.
- RIVERA, Jorge B. *Madí y la vanguardia argentina*. Buenos Aires: Paidós, 1976.
- ROMERO BREST, Jorge. Mário de Andrade, prestigioso crítico brasileiro. *Argentina Libre*, Buenos Aires, n. 57, p. 7, 10 abr. 1941.
- ROSSI, Attilio. Primera exposición de dibujos y grabados abstractos en la Galería Moody. *Sur*, Buenos Aires, n. 28, p. 93-97, jan. 1937.
- ROTHFUSS, Rhod. El marco: un problema de la plástica actual. *Arturo*, Buenos Aires, s.p., 1944.
- SAGASTIZÁBAL, Leandro de. *La edición de libros en la Argentina: una empresa de cultura*. Buenos Aires: Eudeba, 1995.

- SAÍTTA, Sylvia. Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda. In: CATTARUZZA, Alejandro (dir.). *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002, p. 386-389.
- SCHULMAN, Ivan. “*Non serviam*”: Huidobro y los orígenes de la modernidad. *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, n. 106-107, p. 9-17, jan.-jun. 1979.
- SCHWARTZ, Jorge. ¿Surrealismo en el Brasil? Años 20 y 30. In: HERNÁNDEZ, Domingo-Luis (ed.). *Surrealismo siglo 21*. Tenerife: Universidad de La Laguna, 2006, p. 268-277.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- SCHWARZSTEIN, Dora. *Entre Franco y Perón: memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona: Crítica, 2001.
- SQUIRRU, Rafael. *Juan Del Prete*. Buenos Aires: Gaglianone, 1984.
- SUR, Buenos Aires, n. 96, set. 1942. Número homenaje al Brasil.
- TELL, Verónica. Latitud-Sur: coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en la Argentina. In: WECHSLER, Diana B. (cur.). *Territorios de diálogo: entre los realismos y lo surreal*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta-Fundación Mundo Nuevo, 2006, p. 195-201.
- TORRES-GARCÍA, Joaquín. Con respecto a una futura creación literaria. *Arturo*, Buenos Aires, s.p., 1944.
- WECHSLER, Diana B. Imágenes desde el exilio. Artistas españoles en la trama del movimiento intelectual argentino. In: *Arte y política en España 1898-1939*. Granada: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2002, p. 144.
- WECHSLER, Diana B. Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal. In: *Territorios de diálogos: entre los realismos y lo surreal*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2006, p. 17-33.
- WOOD, Paul. Realismo y realidades. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WORD, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Akal, 1999, p. 255-338.
- ZULETA, Emilia de. *Españoles en la Argentina: el exilio literario de 1936*. Buenos Aires: Atril, 1999.
- ZULETA, Emilia de. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983.