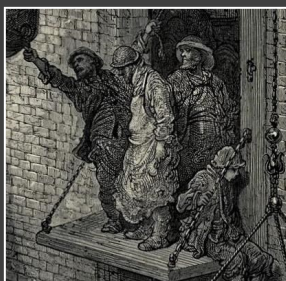


# REPRESENTAÇÕES DA MODERNIZAÇÃO CAPITALISTA NO MODERNISMO BRASILEIRO: O SURREALISMO CRÍTICO DE TARSILA DO AMARAL

## *REPRESENTATIONS OF CAPITALIST MODERNIZATION IN BRAZILIAN MODERNISM: TARSILA DO AMARAL'S CRITICAL SURREALISM*

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



**CERRADOS**  
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57696

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 30/03/2025

Aceito em: 27/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Henrique Barros Ferreira  

UFMG | [henriquebarrosv@gmail.com](mailto:henriquebarrosv@gmail.com)

### Resumo / Abstract

**O** bjetivamos com esse trabalho analisar um aspecto particular do modo de representação da considerada como a terceira fase da pintura de Tarsila do Amaral, chamada de antropofágica, que é marcada por um uso maior da abstração e da montagem surrealista. Tais técnicas comumente são atreladas à representação do mundo do sonho e da interioridade do sujeito (o que não deixa de ser verdade), mas buscaremos discutir a partir de Adorno e de Benjamin como tais procedimentos e seu objeto de representação (o humano) também comunicam algo do mundo concreto em transformação, que conforma esses mesmos sujeitos: os representados e também o artista.

**Palavras-chave:** Tarsila do Amaral, Surrealismo, Modernismo.

**I**n this work, we aim to analyze a particular aspect of the representational mode in what is considered the third phase of Tarsila do Amaral's painting, known as the 'Anthropophagic' phase, which is marked by a greater use of abstraction and surrealist collage. These techniques are commonly associated with the representation of the dream world and the subject's inner psyche (which is not untrue), but we will seek to discuss — drawing on Adorno and Benjamin — how such procedures and their object of representation (the human) also articulate something about the transforming world that shapes these very subjects — both the represented and the artist.

**Keywords:** Tarsila do Amaral, Surrealism, Modernism.

*“O sonho não pode ser ele também aplicado à solução das questões fundamentais da vida?”*

André Breton

*“Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas e fantasmagóricos, precisa ter um pressuposto dialético que o espírito romântico não pode aceitar. De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.”*

Walter Benjamin

Compreender a arte moderna, mais especificamente a arte de vanguarda, implica refletir sobre o seu status de autonomia na sociedade burguesa e as contradições inerentes a essa condição. Essa denominação serve para explicar um ponto culminante do desenvolvimento da arte na sociedade, remontando a um longo processo de emancipação da função que é socialmente dada à arte, bem como de seu modo de produção e de recepção. A arte moderna não é mais um objeto de culto, como na arte sacra, ou um objeto de representação de uma elite social, como na arte cortesã: agora ela se assume como independente da Igreja e do Estado e se efetiva na sua representação de si mesma e expressa — de modo cifrado — a ideologia da classe dominante no capitalismo, a burguesia.

Este é um problema de primeira ordem dentro das sociedades burguesas modernas, conforme investigou Walter Benjamin sobre a mudança radical na relação do homem com o mundo, e a dimensão esclarecedora que a arte assume como uma de suas funções:

Os temas dessa arte [ritual] eram o homem e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual. Essa sociedade é a antítese da nossa, cuja técnica é a mais emancipada que jamais existiu. Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. (Benjamin, 1987, p. 174)

Benjamin põe em evidência o aspecto processual e contraditório do desenvolvimento humano, que a ideologia de uma ruptura radical defendida por muitos artistas interdita, apagando-se a multiplicidade de conexão dos fenômenos sociais e neutralizando a possibilidade do próprio desenvolvimento dialético da história. O risco desse entendimento é o esvaziamento do sentido próprio da modernidade artística, pois a autoconsciência de si e do presente perde o seu sentido particular sem a perspectiva histórica, haja vista que “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”, isto é, trata-se “de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno no transitório” (Baudelaire, 1995, p. 859).

A autonomia artística — uma categoria central na arte moderna — tem como um de seus fundamentos a independência do trabalho artístico em relação ao trabalho industrial, colocando-se à margem da estrutura de reprodução social com suas diretrizes e condicionantes para a produção em série de mercadorias, e regimes extenuantes de trabalho. A isso equivale dizer que a arte se coloca no início do período moderno como oposta ao modo de produção capitalista: o produtor faz o seu trabalho individualmente, possui os seus meios de produção e realiza sua obra sem finalidades exteriores a lhe determinar o interior, marcando um momento de liberdade e de independência frente ao todo social. Esta independência configura uma espécie de trabalho relativamente livre, segundo expressão de Sérgio Ferro (2015, p. 11), que se reflete dialeticamente na atividade perceptiva e figurativa, mudando os temas e os modos de compor.

A esta autonomia se contrapõe em negativo a dominação social sobre as massas, colocadas à margem desse processo. Devido às necessidades de sustento e de trabalho, a atividade artística acaba restrita em grande parte a membros da elite com condições para estudo, viagens e para autossustento, isto é, sem trabalho (Batista, 2012, p. 185). Esse seu caráter elitista, digamos, de um campo da atividade humana que consegue se manter desvinculado em seus conteúdos e meios de execução do princípio da concorrência e do modo de reprodução capitalista, é a condição de possibilidade para que a arte possa ser empregada livremente como um meio de pensamento e de reflexão crítica sobre essa mesma dominação social, postulando um outro modo de vida e defendendo valores opostos à lógica do capital: o humanismo, a alegria, a liberdade, a solidariedade. Em síntese, os artistas de vanguarda se valem da autonomia de seu campo de trabalho para tentar abolir os próprios fundamentos sociais dessa autonomia, buscando a reintegração da arte à vida cotidiana e a libertação do homem.

Em um primeiro plano, trata-se do entendimento da obra artística como um objeto conceitual independente da realidade, regido por princípios próprios de reorganização da matéria social e de construção de uma coesão artística, que dão sentido à reunião criativa. Por meio de operações de decomposição e reconstituição, organiza-se e articula-se um significado coerente para os elementos descontínuos e muitas vezes conflitivos de seus elementos integrantes. Esse processo de montagem da obra de arte como um complexo dinâmico constrói uma forma imanente, processual e descontínua, que se mantém coesa pela unidade de sua concepção, sendo também imbuída de força intelectual capaz de dramatizar a reflexão sobre seu material e sobre seu próprio processo de autoformação (Schapiro, 2002, p. 93).

Em outro plano, essa unidade de concepção promove o campo artístico como intimamente ligado ao seu contexto social, buscando alterar a concepção corrente da relação entre obra-mundo. Sob a premissa geral de que “a nova arte deve refletir uma vida nova” (Albera, 2002, p. 216), há a atualização dos meios de composição e a incorporação de grande variedade de materiais presentes no cotidiano urbano (como o ferro, o vidro, jornais, forros de mesa etc). As diferentes correntes modernas atuam, por seus meios próprios, na reconstrução da vida cotidiana na arte, dando outra perspectiva aos elementos incorporados através do arranjo artístico; a construção acabada, por sua vez, apresenta-se na realidade exibindo uma arquitetura crítica sobre essa mesma realidade da qual faz parte. Esse procedimento se revela contraditório por natureza, visto que o momento de autonomia da construção faz aprofundar a relação da arte com a vida cotidiana em um sentido mais profundo.

Esse sentido mais profundo se efetiva nas obras como “uma construção de mundo a ser promovida” (Albera, 2002, p. 170) por meio de uma concepção da realidade que deve ser incentivada no mundo através de sua defesa na arte. A arte é alçada pelas vanguardas de seu status de representação para um patamar de reflexão e de proposta de transformação do modo de vida como um todo. A reconstituição do mundo na arte constrói um mundo novo, fortemente influenciado pelo desenvolvimento das técnicas de produção, pela criação de máquinas complexas, bem como pelas descobertas científicas do mundo contemporâneo e redescobertas de civilizações históricas.

Na busca por validação social e para consolidar a independência das novas estéticas frente à tradição dos museus e das Escolas de Belas Artes com suas prescrições rigorosas, diversas correntes de vanguardas buscaram atrelar sua produção (ou foram relacionadas por críticos) com diferentes teorias do campo das ciências em desenvolvimento. Tal procedimento de vincular uma escola artística com o discurso científico foi recorrente, e utilizado muitas vezes com a finalidade de conquistar um respaldo e maior aceitação na comunidade a respeito das inovações estéticas, como a associação do cubismo com a teoria da relatividade, das correntes de abstração com a mecânica quântica, e, no caso particular que comentamos, do surrealismo com o desenvolvimento da psicanálise (Schapiro, 2002, p. 148). Vale mencionar que não se busca com esse raciocínio negar a existência de relações de inspiração e de fornecimento de motivos para obras artísticas, mas sim chamar a atenção para os aspectos particulares do campo artístico que participam da construção de tais obras e atuam na produção de significados próprios (estes, muitas vezes, discrepantes com os discursos técnicos a que são associados).

\* \* \*

A chamada fase antropofágica de Tarsila do Amaral possui fortes vínculos com sua fase anterior (a fase Pau-Brasil), entendida por muitos críticos, como Aracy Amaral (2010, p. 280), enquanto

um desdobramento e desenvolvimento de soluções plásticas engendradas em 1923, com o quadro *A Negra*: o gigantismo das figuras, a composição volumétrica, a pincelada invisível, o aproveitamento de temas e cores do contexto cultural nacional, e a interpretação da realidade brasileira. A peculiaridade deste novo momento assenta na redução dramática dos elementos da composição a um mínimo necessário de figuras e de cores, em franca oposição à riqueza compositiva de quadros do período Pau-Brasil como *Morro da Favela* (1924) e *Carnaval em Madureira* (1924), nos quais o seu construtivismo cubista preenche quase a totalidade da tela com múltiplos planos simultâneos e com diferentes motivos pictóricos. A condensação da composição e o recurso maior à abstração são também recorrentes nesse novo período, muitas vezes entendido pela recepção crítica enquanto expressão de sensações e do subconsciente da própria artista (Amaral, 2010; Cattani, 2011; Justino, 2002; Zílio, 2010.), o que nos parece dizer pouco sobre os quadros. Nesse sentido, analisaremos o quadro *O Sono* (1928) a partir do entendimento de Adorno (2012, p. 137) sobre o Surrealismo, que possui como seu principal mecanismo de construção a montagem, efetuada nessa escola pela justaposição descontínua de imagens transpostas do mundo empírico — vale frisar, decompostas e rearranjadas em uma totalidade artística coerente.

O quadro possui uma paisagem terrestre em um só plano, com um lago opaco à frente, uma possível palmeira estilizada à esquerda e uma figura disforme em seu centro, repetida de modo serial em planos sucessivos até extrapolar a tela à direita (tendendo ao infinito), dando uma impressão de perspectiva que extravasa o plano compositivo, perturbando-o. Em termos técnicos, poderíamos dizer que há um arranjo opositivo entre a paisagem natural, figurativa (o lago, a palmeira), e essa figura abstrata, um construto humano arbitrário e aparentemente sem significados concretos aparentes.

O motivo abstrato, contudo, nem sempre encerra uma significação apenas em si mesmo, podendo ser representativo de uma ideia ou de um problema estético, como feito em *A negra* (1923): nele, as faixas geométricas planas que preenchem o fundo fazem alusão direta à gramática cubista e seu modo de compor a imagem, que é incorporada dialeticamente por Tarsila e retorna de modo próprio nesse mesmo quadro na composição geométrica do volume da figura humana e suas distorções. Entendido desse modo, o abstrato faz alusão à estética de uma escola europeia, que fica em segundo plano, pois o interesse maior da artista assentava na representação de um problema da cultura brasileira.

É importante destacar que esse elemento figurativo é construído de modo inteiramente moderno, isto é, valendo-se de distorções e deformações, muito longe da noção clássica de proporção áurea ou da noção naturalista de cópia fiel à visualidade do real. As distorções são marcantes no exagero de proporção dos elementos do corpo, onde membros são maiores do que o tronco, que por sua vez é muito maior do que a cabeça reduzida e ovalada, encaixada sobre o pescoço acilindrado.

A deformação, por sua vez, não é também apenas um procedimento formal que se esgota na organização plástica de volumes, linhas e ritmos do corpo, de modo alheio a qualquer sentido representativo, como comenta Gilda de Souza (2009, p. 328) a respeito do quadro. O agigantamento dos membros pode ser lido também como uma alusão à condição social da população negra na sociedade brasileira, para quem eram relegados de forma impositiva os trabalhos braçais mais extenuantes, em condições não dignas de serviço que desumanizam as suas vidas. Assim, esse recurso de composição ilumina a situação desse trabalhador braçal, que é forçado a esse trabalho destituído de qualidades intelectuais, como a aragem da terra ou a situação das amas de leite, que parece diretamente evocada no quadro. O seio único que pende mole e grande sobre o corpo da figura pode ser lido como um signo das inúmeras e repetidas vezes que teve de colocar seu corpo a serviço da classe dominante. De modo magistral, a deformação plástica evoca aqui as marcas deformantes que esse trabalho servil deixa no corpo, revelando que essa condição humana deriva de uma situação social particular. É como se a pintora tivesse capturado um instantâneo de um momento de nossa história social, procedendo a uma verdadeira análise das condições de vida de uma classe, que aparece de modo condensado e intensivo no resultado plástico da tela, onde todas essas questões anteriores à composição estão subsumidas.

Nessa oposição gerada entre o abstrato, fechado em si mesmo, e o figurativo, em abertura para o mundo, é como se reverberasse uma tensão da própria realidade objetiva, existente no contraste dos avanços técnicos e intelectuais estrangeiros com a realidade ainda primitiva na maior parte do país, quase como uma pintura programa da síntese plástica que desenvolve em sua pesquisa. Nessa última oposição, ao lermos o aspecto abstrato como alusivo do sistema artístico e material estrangei-

ro devido ao jogo opositivo singular da composição, reconhecemos nele um aspecto representativo de uma situação real. Assim, de modo sutil e altamente elaborado intelectualmente, Tarsila mostra sua maestria em manejar formas abstratas de composição, podendo lhes dar um significado que em parte contraria o seu próprio fundamento de existência.

Aqui é importante ressaltar novamente como o manejo e o jogo com os elementos da materialidade plástica da tela é o seu objeto principal enquanto pintora, e como é a partir desse mesmo jogo que constrói as relações de sua fatura com a realidade objetiva (que por sua vez é um outro lance artístico). Sua produção nos faz ver como a incorporação dessa relação dialética entre o fazer artístico e o pensar a realidade como matéria da própria composição culmina em um salto qualitativo, superando a apreensão dualista que apaga a relação constitutiva entre os opostos (no caso, separando arte e realidade) e gerando uma nova força motriz a enriquecer a composição.

Voltando à imagem do quadro *O Sono*, podemos dizer que ele invariavelmente transmite uma ideia de repetição, de reprodução, de uma série idêntica que se estende de modo contínuo. Não sendo ela um elemento natural, mas uma construção humana, podemos postular diferentes significados. Há a possibilidade de serem figuras humanas esboçadas, com a parte superior compreendendo todo o tronco; ao meio, na parte mais estreita, a cintura; e a base fazendo vez de pernas e pés. Se assim for, o quadro adquire uma leitura problemática e um conteúdo fortemente crítico: seres humanos simplificados, todos iguais, enfileirados em uma ordem sem fim que lhes é exterior e os subjuga, uma massa de sujeitos cuja característica é não ter nenhuma característica própria. A falta de cabeças também é significativa dessa desumanização das figuras, destituídas da capacidade de pensamento e de distanciamento crítico a respeito da situação sem perspectiva na qual estão enquadradas, pois, como reflete Benjamin, “na estrutura do mundo, o sonho mina a individualidade, como um dente oco” (1987, p. 23).

A ideia do sono, se aplicada a essa leitura, ganha volume: a falta de consciência desse estado fisiológico estaria acoplada a essas figuras enfileiradas na natureza, figuras sem nenhuma consciência ou então hipnotizadas a seguir por um caminho a que estão alheias e sem dimensão dos perigos ao seu redor (como o lago em frente sobre o qual se projetam). Frente a uma realidade problemática que parece perder seu sentido e à qual se rejeita, o universo do sonho seria um último refúgio do sujeito, uma espécie de protesto idiossincrático contra o mundo presente no qual o próprio Eu abdica de sua atuação direta e concreta no mundo para construir sua revolta por meio da linguagem e de imagens.

De forma cifrada e enigmática, a alusão à condição de vida e de trabalho das massas no modo de produção capitalista encontra-se latente nessa construção reificada de sujeitos, metamorfoseados em um produto em série como se fossem eles também mercadorias. Invertendo a equação, é como se o quadro sugerisse que a lógica capitalista de fabricação de produtos idênticos em massa convertesse as massas humanas consumidoras em coisas iguais e destituídas de autonomia. A linha de montagem industrial forja um novo ser, que possui um design de produto arrojado, mas é menos humano em sua constituição.

Outro modo de leitura possível mas não totalmente distante da anterior é entender essa composição serial como uma autorrepresentação crítica do status das produções artísticas no mercado da arte, que se apropria do trabalho estético — mesmo aqueles mais radicais — enquanto mercadorias. A esse mercado especializado importa menos se uma obra é abstrata ou figurativa, se é crítica ou apologética, e sim se ela possui um bom valor monetário e se pode se efetivar como instrumento de multiplicação do dinheiro por meio da especulação financeira — vale frisar, produção de valor sem trabalho. A composição com uma figura sem forma (ou disforme), sem significado aparente e cercada de discursos cifrados pouco importa para o mercado, pois se trata de uma obra de Tarsila do Amaral — e com isso seu valor já está garantido de antemão. Seria, de outro modo compositivo, a mesma crítica de Duchamp (Bürger, 2012, p. 100); a figura amorfa do quadro, inclusive, não deixa de lembrar com o seu design recurvado e liso o próprio urinol invertido de ponta cabeça, mas agora se revelando ele próprio como um produto serial (o de Duchamp aparece isolado, sem explicitar essa condição). O quadro então teria sido composto com uma ironia ferina: se o mercado vê na obra apenas uma mercadoria de consumo e de decoração, respaldada pela persona do artista convertida em uma espécie de marca de grife, então por que não adiantar o processo e pintar a própria mercadoria que é desejada?

O problema de uma visão unilateral a respeito do desenvolvimento moderno é que ela falha em captar o contexto social amplo ao qual pertence e as contradições objetivas de uma ordem capita-

lista articulada a comandar e dar sentido particular ao progresso. Na realidade de classes, a própria máquina é convertida em mercadoria especializada, constituindo-se como um elemento concreto que expressa “uma forma das relações entre os homens que é determinante de toda a sociedade, ou seja, a forma que resulta de uma divisão do trabalho levada ao extremo e da atomização das relações econômicas” (Kofler, 2010, p. 60). E essa atomização vai sendo cada vez mais radicalizada com uma progressiva automação individualista do trabalho coletivo, que expropria o homem de seus meios de produção e o aliena de seu próprio trabalho e de suas relações sociais.

Pensar as possibilidades abstratas abertas pelo progresso técnico sem considerar as contradições de sua inserção na realidade de classes e de sua relação com o homem constitui um dualismo ingênuo, que tem como pressuposto uma visão da economia, da ideologia e da história como campos não comunicantes entre si e em desconexão com o todo da vida cotidiana. Transposto ao campo artístico, esse modo de operar o conhecimento e de pensar a realidade se manifesta na doutrina da arte pela arte: rejeitando qualquer função social e toda determinação objetiva, o que por sua vez leva à perda de sua dimensão histórica e de sua potência crítica.

Por isso torna-se pertinente notar como uma escola que é comumente caracterizada pelo fechamento do artista em seu universo interior pode ir muito além dessa colocação e revelar com o seu realismo intensivo mecanismos ocultos que são determinantes na organização da sociedade. Quando André Breton, em seu “Manifesto do Surrealismo”, procede à defesa da espontaneidade, do sonho e da imaginação como capazes de libertar o ser humano de um racionalismo absoluto que o submete, e como a incorporação desses elementos novos à arte possibilitaria a visão de um mundo para além do utilitarismo mercadológico da razão, é a estrutura desigual da sociedade que ele tem em mente: “O tempo virá em que ela [a poesia] decretará o fim do dinheiro e trará sozinha o pão do céu para a terra!” (Breton, 2009, p. 234).

Entendemos que o discurso de Breton não se opõe à razão em si, antes busca ampliá-la para além dos limites burgueses que organizam a vida social em função do lucro e da produção em larga escala de mercadorias. No que diz respeito à produção artística, o autor defende a razão como força mediadora necessária para organizar os *insights* provenientes da interioridade humana, atuando diretamente no material disperso para lhe dar uma forma artística. Em ambos os pólos, a fantasia interior, capaz da livre associação, e o raciocínio consciente, ordenador do disforme, interessam à formulação surrealista por sua função combinatória, capazes de conjugar elementos inusitados e discrepantes em uma totalidade coerente de significado (a arte) e, com isso, revelar conexões não antevistas da própria realidade objetiva.

Essa seria a força motriz da estética surrealista, presente em diferentes afirmações teóricas ao longo do texto de Breton (2009): “O surrealismo assenta na crença da realidade superior de certas formas de associação, negligenciadas até aqui, no sonho todo-poderoso, no jogo desinteressado do pensamento” (p. 241); “O espírito se convence, pouco a pouco, da realidade suprema dessas imagens. Limitando-se a princípio a aceitá-las, logo ele se apercebe de que elas lisonjeiam sua razão, aumentando outrossim seu conhecimento” (p. 253); e em exemplos artísticos formulados pelo próprio autor, onde demonstra esse procedimento de construir imagens significativas conjugando elementos de realidades afastadas ou mesmo contraditórias. O mundo, com a arte surrealista, terá “a mais bela das noites, a noite dos clarões: o dia, junto a ela, é a noite.” (p. 253).

Contudo, como sabemos, a liberdade da arte é posta em cheque pelo capitalismo, visto que o que de fato contribuiu para a valorização social da arte de vanguarda para fora de seus círculos internos foi o surgimento de um mercado anônimo de colecionadores e de clientes, que perceberam na nova arte um modo de preservar seu capital em bens duráveis de alto valor, que inclusive serviam à especulação financeira sobre seu valor futuro (e de fazer esse mesmo capital crescer). Muitos *merchants*, percebendo que “a arte de vanguarda tinha valor de mercado” (Batista, 2012, p. 47), atuaram diretamente na busca e proteção desses novos artistas, chegando em alguns casos até mesmo a intervir em sua produção de modo a orientá-los em direção ao gosto do mercado especulador: fomentavam a experimentação e a criação de novas tendências e esquemas com a certeza de que um conteúdo estético novo rapidamente suplantaria os anteriores enquanto moda de consumo.

A principal consequência dessa relação foi a conversão da arte de vanguarda em mercadoria — algo ao qual a maioria dos artistas se opunha categoricamente —, subvertendo todo o seu processo de autonomia e de crítica: representa a privatização do bem cultural, o enquadramento do artista

em um sistema fechado de produção (ainda que bem mais livre do que o trabalho formal), e a neutralização da potência crítica da arte, agora reduzida a bem de consumo e a objeto de decoração.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. “Revendo o Surrealismo”. In: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo** - A dramaturgia da forma em “Stuttgart”. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- AMARAL, Aracy A. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2010
- BATISTA, Marta Rossetti. “O meio artístico”. In: BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. In: BARROSO, Ivo (Org.). **Charles Baudelaire, Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte reprodutibilidade”. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo”. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**; apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BÜRGER, Peter. “Sobre o problema da autonomia da arte na sociedade burguesa”. In: BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CATTANI,ICLEIA BORSAL. “Rupturas e continuidades modernas: o desenvolvimento da primeira modernidade (1921 a 1930). In: CATTANI,ICLEIA BORSAL. **Arte moderna no Brasil: constituição e desenvolvimento nas artes visuais 1900-1950**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- FERRO, Sérgio. **Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velásquez**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- JUSTINO, Maria José. “O banquete canibal: antropofagia”. In: JUSTINO, Maria José. **O banquete canibal: a modernidade em Tarsila do Amaral**. Curitiba: Editora UFPR, 2002
- KOFLER, Leo. **História e Dialética: estudos sobre a metodologia da dialética marxista**. Trad. de José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- SCHAPIRO, Meyer. **A unidade da arte de Picasso**. Trad. de Ana Luíza Dantas Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2002
- SOUZA, Gilda de Mello e. “Vanguarda e nacionalismo na década de 20”. In: SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- ZÍLIO, Carlos. “A questão política no modernismo”. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.