

ENTRE O Esvaziamento do Espírito e as Remanescências Simbólicas: Surrealismo Latino-Americano de Autoria Feminina e as Pulsões de Eros e Tânatos

BETWEEN THE EMPTINESS OF THE SPIRIT AND SYMBOLIC REMNANTS: FEMALE LATIN AMERICAN SURREALISM AND THE DRIVES OF EROS AND THANATOS

Elizabete Farias de Casto

Universidade Federal de Rio Grande (FURG)

betifariasdecasto@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-9356-2063>

RESUMO: Este artigo investiga a linguagem surrealista e sua relação com a psicanálise, explorando como artistas latino-americanos como Tilsa Tsuchiya e Leila Ferraz usam a arte e a literatura para representar conteúdos do inconsciente e a realidade além da lógica racional. A psicanálise, com seus conceitos de pulsão e inconsciente, se entrelaça com as obras desses artistas, que criam imagens oníricas e eróticas, refletindo a tensão entre Eros e Tânatos. Este estudo se insere na proposta do dossiê temático ao considerar a pulsão como motor da criatividade artística, investigando como o surrealismo, enquanto expressão de liberação e delírio, dialoga com os desafios da subjetivação e as relações entre arte, literatura e psicanálise.

Palavras-chave: Surrealismo latino-americano; Autoria feminina; Arte, literatura e psicanálise.

ABSTRACT: This article explores surrealist language and its connection to psychoanalysis, examining how Latin American artists like Tilsa Tsuchiya and Leila Ferraz use art and literature to represent contents of the unconscious and reality beyond rational logic. Psychoanalysis, with its concepts of drive and the unconscious, intertwines with the works of these artists, who create dreamlike and erotic images, reflecting the tension between Eros and Thanatos. This study fits into the thematic dossier by considering the drive as a motor for artistic creativity, investigating how surrealism, as an expression of liberation and delirium, engages with the challenges of subjectivity and the relationships between art, literature, and psychoanalysis.

Keywords: Latin American surrealism; Female authorship; Art, literature, and psychoanalysis.

DA GÊNESIS NA EUROPA AO ÊXODO NA AMÉRICA LATINA: UMA BREVE INCURSÃO PELO SURREALISMO

Da Revolução Francesa ao Romantismo, À Revolução Bolchevista, À
Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos...
Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo.
Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.
Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.
("Manifesto Antropófago", Oswald de Andrade)

Toda leitura da humanidade, das dinâmicas sociais e do Ser consciente deve considerar o contexto histórico e a adaptação do homem e da cultura na formação das identidades coletivas e das sociedades. Indivíduo e arte se influenciam mutuamente – refletindo o sujeito coletivo da modernidade, que se reconhece e se adapta na era do culto à razão e à ordem, em diálogo com a mitologia, o maravilhamento e o impulso delirante. Somente porque caíram os impérios, cresceram na lama os porcos, tomaram as terras e nasceu o feudo, engordaram o clero e surgiram as suseranias, as vassalagens, levantaram-se castelos, galopou a peste, as travessias, cresceu o comércio, cultuaram o mercado, sesmarias, porque houve renascimentos, protestantismo e iluminismo, estabeleceu-se a ciência, chegou o bonde, a eletricidade, o mito do Progresso, a crueldade da ordem, a barbárie, pode surgir o imaginário surrealista que tanto procura pelas origens, pelo começo e a liberdade do espírito, quanto reage ao colapso acelerado expandido pela lógica ocidental e ocidentalizada de progresso e à carência de sentidos profundos, como também de unidade.

No século XX, enquanto o vazio se expandia, imagens e palavras reinterpretavam a realidade sob uma ótica que rejeitava a objetividade e o empirismo, privilegiando a estimulação irrestrita. Diante da crise humanitária e da devastação, colheu-se “o que havia sido semeado nos anos anteriores à guerra, quando as inovações estéticas se acumulavam” (Gay, 2009, p. 24). Surge, então, o Manifesto Surrealista na França de 1924, negando a ordem, o progresso e a razão, que deixaram um rastro de milhões de mortos, desaparecidos e famintos. A perseguição intensifica a busca pela liberdade e, em resposta, como um modo de revide, o imaginário surrealista se manifesta. Contudo, o foco aqui não está no surrealismo europeu, mas na apropriação dessa estética na poesia e na arte plástica latino-americana, que rompe com a realidade homogênea e os códigos morais estabelecidos.

A afinidade entre a estética surrealista e os artistas visuais da costa do Pacífico pode recuperar ou se distanciar do interesse europeu por reproduções de máscaras pré-colombianas, impulsionado pela busca por um primitivismo imaginado na Oceania, África e América. Assim, o conceito “primitivismo” pode ser analisado sob duas perspectivas: uma ligada ao evolucionismo e ao darwinismo social do século XIX e XX, que influenciaram diferentes áreas e correntes da sociedade, atribuindo às questões humanas códigos das ciências naturais, o que, aliás, não escapou a Freud, bem como toda ação colonialista e imperialista nesses mesmos continentes; outra que compartilha a ideia de anterioridade, referindo-se ao que existia antes da civilização ocidental. No entanto, pensar um estado original da humanidade só faz sentido dentro do campo metafísico, poético e mítico, não das dinâmicas sociais.

Para os surrealistas europeus, a viagem empenhada a esses continentes indicaria um meio de

fazer surgir o novo homem numa Nova Ordem, numa outra realidade existencial. Delírio utópico e poético do mito do regresso, do espaço sobrecomum, do resgate de uma certa experiência perdida no processo civilizatório, empresa também dos simbolistas aos quais os surrealistas remontavam e, antes deles, dos românticos, que se valiam, por exemplo, do nativismo. Conservam ambas as correntes artístico-literárias um lugar-comum entre suas procuras: as imagens e as representações da natureza, recuperando a humanidade destituída da ética e da moral, adquiridas na cotidianidade com a qual, como veremos, a linguagem surrealista pretende romper.

Nesse sentido, os surrealistas continuaram, ainda que por outros caminhos, uma tradição iniciada na cultura europeia a partir da descoberta da América. O olhar do velho continente se abriu para as maravilhas do novo, interpretando-as ora sob uma perspectiva poética, ora utópica, e, em geral, com uma essência colonialista. Com o tempo, veremos que os surrealistas fizeram o possível para se afastar dessa última visão, preservando as duas primeiras. (Luís, 2023, s/p, tradução minha)¹

Assim, ainda que os surrealistas europeus buscassem negar o racionalismo e o utilitarismo vigente, quando lançaram o seu interesse à África, à Oceania e à América, fascinados pela procura da anterioridade, da originalidade, não poderiam desvincular-se inteiramente dos valores atribuídos ao “selvagem” e ao “civilizado”, pensados desde o século XV. No entanto, admitir ao interesse de Breton e Antonin Artaud, por exemplo, o exotismo cultural e o imperialismo que influenciam a visão do Ocidente em relação à América latina não pressupõe uma desvalorização consciente e colonialista do homem e da cultura latino-americana; mas, ao lançarem sobre a América “o último olhar romântico” (Luís, 2023, s/p), continuaram a utopia de um velho mundo que, de acordo com Núñez (1998) e Sérgio Buarque de Holanda², imaginava o continente americano como Éden, a terra prometida, o lugar onde se encontra a saúde e felicidade, onde a cura e a possibilidade de um começo de um renascimento.

Faz-se necessário um breve esclarecimento acerca de certas escolhas semânticas adotadas neste artigo, as quais correspondem a discussões recorrentes em dois níveis: inicialmente, de ordem linguístico-semântica – especialmente no que se refere à tradução do vocábulo *Trieb*, na primeira versão do alemão para o inglês feita por James Strachey; e, em seguida, de ordem paradigmática – que envolve tanto questões políticas, como a correção moral e a discriminação baseadas em pseudociências naturalistas, quanto modos diversos de conceber a ciência, a vida e o humano. São conceitos que, aliás, Lacan³ discutiu reiteradamente em colóquios, seminários e congressos. A escolha, neste artigo, dos termos

1 “En ese sentido los surrealistas continuaron, aunque por otras vías, una tradición que se iniciara en la cultura europea a partir del descubrimiento de la América. La mirada del viejo continente se abrió a las maravillas del nuevo, interpretándolas bajo el tinte de una visión a ratos poética, otras utópica y de esencia colonialista por lo general. Eventualmente iremos viendo que los surrealistas hicieron lo posible por apartarse de esa última visión, conservando las dos primeras” (Luís, 2023, s/p).

2 Em “Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e na colonização do Brasil”.

3 Para mais as divergências entre os termos impulso e pulsão poderiam promover aqui outro ponto de reflexão, não fosse a brevidade deste trabalho: a proximidade maior e mais afinada entre Lacan e o surrealismo europeu, visto sua relação com estes artistas e seu interesse por essa linguagem artística, e que, para Freud, embora tenha recorrido à tragédia grega para pensar teorias importantes para a psicanálise, a manifestação artística não se mostrava como um meio interessante para observar suas teorias, veja, por exemplo, a breve relação entre Breton e Freud.

“instinto”, “ímpeto”, “impulso” e “instinto”, refere-se, sobretudo, ao primeiro nível da discussão – o linguístico-semântico – uma vez que grande parte da bibliografia utilizada baseia-se na primeira tradução de língua portuguesa direto do original alemão, feita por Paulo César de Souza à edição das “Obras completas de Freud V. XVI”, publicado pela Companhia das Letras. Essa versão busca uma maior fidelidade ao original, evita mediações e interpretações anteriores, especialmente aquelas introduzidas por Strachey em sua tradução inglesa.

Podemos admitir, amparados nas contribuições de Luiz Alfredo Garcia-Roza (2008), que, embora as divergências quanto à escolha de Strachey por traduzir *Trieb* como *instinct* sejam muitas, ela não comprometeu a definição conceitual de pulsão oferecida por Freud. Enquanto *instinct* evoca conotações biológicas, *drive*, alternativa viável no inglês, traria ressonâncias psicológicas específicas – associadas, por exemplo, à teoria da redução do impulso de Clark Hull, o que geraria outras distorções interpretativas. Na edição adotada neste artigo, compreendemos o sentido original de *Trieb* não como instinto biológico, mas como uma força energética contínua que se origina no corpo e se manifesta no psíquico – uma força dinâmica e multiforme. Assim, entende-se que instinto, no contexto deste artigo, aproxima-se da noção de pulsão, pensada como uma força anterior ao pensamento, capturável apenas em parte e abrigada nas profundezas do psiquismo.

Quanto às implicações ideológicas associadas ao uso desses termos – que, por vezes, funcionam como insígnias de certas posturas diante das dinâmicas humanas – não nos deteremos aqui, tanto pela inserção dos conceitos de erótico, libido e pulsão em uma bacia semântica da linguagem poética, quanto pela distância que essas noções mantêm em relação aos estudos sobre a linguagem surrealista e o imaginário. Isto é, trata-se de uma experiência criativa onde a maior valorização do pensamento humano dá-se por um certo temperamento imaginativo que remete a um estado mítico no qual a experiência cíclica permite retornar a um princípio ativo, além de influenciar o modo como se vive no Cosmos. Deste modo, instinto aproxima-se de primordial no que se refere a uma força anterior ao pensamento, que se deixa capturar em parte, ou por outra, que está abrigada nas profundezas de um psiquismo no qual as imagens atuam na atitude imaginativa e que se formaliza, neste caso, nas representações poéticas de Eros e Tãtatos.

Pensaremos o termo “primitivo” como a existência em seu estado inalterado, livre das construções e das restrições sociais (portanto irracional e lúdica). Essa talvez seja a ambiguidade latente da linguagem surrealista: surgir dos estímulos que provocam uma sociedade em colapso e, ao mesmo tempo, ser a resposta e a negação. Isto é, o mesmo homem que existe porque também existe um social, por meio de uma expressão que só pode ser social, como é a arte, nega a própria formação da humanidade na busca por sua origem.

Segundo Carlos M. Luiz (2008), a América Latina, sobretudo o México, ofereceu aos surrealistas imagens, mitos, cultura e natureza que alimentaram a busca pelo maravilhoso, ampliando o horizonte criativo dos vanguardistas com influências de culturas não europeias. Essa aproximação também ajudou a desenhar o surrealismo no continente latino-americano, neste terreno que parece ser a justa terra fértil para a palavra-pensamento, à linguagem revolucionária e libertária. A expressão surrealista ganha novas matizes, nuances e delírios na América latina que, desde a busca dos artistas europeus pela

linguagem natural e pelo estado original até os cronistas, narradores, piratas, navegantes do século XVI, “está muito distante da inteligência europeia e parece apenas parcialmente estudada”⁴ (Núñez, 1998, p. 97, tradução minha).

Segundo Edward Lucie Smith, os artistas latino-americanos aderiram ao surrealismo na América somente a partir década de 1960 e 1970, estando antes como propriedade “dos artistas latino-americanos (como Lam e Matta) que decidiram exercer sua carreira, em grande parte, fora da América Latina, ou de imigrantes (como Wolfgang Paalen, Remedios Varo e Carrington).⁵” (Smith, 1993, p. 182, tradução minha). Entre essa geração de artistas, oriundos da costa do pacífico, destaca-se notadamente Tilsa Tsuchiya, Mário Carreño, Nemesio Antúnes, Roberto Aizenberg e Juan Battle Planas. Assim, o recorte eleito neste trabalho – como fragmento, parte, traço que integra uma identidade cultural –, de autorias femininas latino-americanas de expressão surrealista, influenciam significativamente a escolha de obras da peruana Tilsa Tsuchiya e da brasileira Leila Ferraz.

Leila Ferraz, poeta, ensaísta e artista plástica brasileira, é uma figura importante do Movimento Surrealista Brasileiro, com obras como *Cometas* (1977), *Poemas plásticos* (1980) e *A mobília violenta do ar* (2020), que esquadrinham o inconsciente e o imaginário, buscando significados entre o mundo interior e a realidade objetiva, recriando realidades em zonas herméticas e ininteligíveis: “Meu mundo e o mundo dos significados se contemplaram um no outro” (Ferraz apud Martins, 2021). Assim, são traços marcantes dessa poética as metáforas e imagens oníricas, desafiando a noção de verdade objetiva, como em “Digito em tua língua este recado”. Sua participação na 13^a Exposição Internacional do Surrealismo (1967) e em publicações como *Cometas* e *Poemas plásticos* consolidam sua posição no movimento. Em entrevista ao poeta Floriano Martins, afirma: “o surrealismo me supriu plenamente” (Ferraz apud Martins, 2021).

Na resenha publicada por Anna Apolinário na revista *Acrobata*, “Leila Ferraz e o Delírio Esculpido na Pele” (2024), sua poética é assumida como vigorosa e metamórfica, identificada por imagens que nos transportam aos abismos do desejo, do corpo e do espírito. No seu universo onírico, segundo Apolinário, Leila Ferraz dissolve limites entre amor e morte, sonho e vigília, propondo uma realidade fluida. Deste abismo experienciado por Anna Apolinário é que nos confrontamos, conforme veremos, com a tensão entre Eros e Tânatos.

Tilsa Tsuchiya (1936–1984), artista plástica integrante do grupo surrealista latino-americano em 1970, é uma figura emblemática da arte peruana. Personalidade artística singular cuja manifestação integra elementos do imaginário mítico oriental e pré-colombiano, refletindo sua identidade desenhada por sua descendência, pois era filha de um imigrante japonês e de uma peruana descendente de chineses, e ascendência. Na década de 1960, durante sua estadia na França, Tsuchiya se aprofundou nos estudos orientais, influenciada por obras de René Guénon, que resgatavam a tradição esotérica oriental. Esse interesse pela cultura andina e pela arte latino-americana desafiava a ideia da Europa como centro cultural, ao mesmo tempo em que Nova York emergia como centro da cultura, com o auge

4 “[...] está muy lejana de la inteligencia europea y sólo parece estudiada a medias”.

5 “[...] de los artistas latinoamericanos (como Lam y Matta) que decidieron ejercer su carrera en su mayor parte fuera de latinoamerica, o de inmigrantes (como Wolfgang Paalen, Remedios Varo e Carrington”.

do expressionismo abstrato. Tsuchiya ressignificou a tradição oriental, integrando-a com sua visão de arte latino-americana.⁶

Inicialmente, sua arte refletia a vida cotidiana no Barrio Chino de Lima, com uma paleta terrosa e técnica figurativa. Nos anos 1960, passou a adotar um estilo mais abstrato e simbólico, explorando temas universais como música e natureza, inspirando-se no mundo pré-colombiano e oriental. Desenvolveu um estilo pessoal, utilizando formas curvas e esgrafito para criar profundidade e textura. Seus personagens possuem rostos enigmáticos, semelhantes aos fardos funerários da cultura Chancay. Elementos recorrentes em sua obra incluem mulheres de nariz achatado e olhos grandes, além de peixes vibrantes e sinuosos.

Além disso, suas imagens apresentam com frequência uma combinação de elementos naturais e simbólicos, como montanhas, árvores, flores e animais, cenas sagradas da harmonia e da interconexão entre o mundo natural e o mundo humano. A presença do falo também é central para esta identidade autoral criadora de performances artístico-eróticas. Suas imagens parecem pulsar com uma energia própria, e exploram a relação entre a arte, a natureza e a condição humana.⁷ Neste texto, viajamos por esse universo simbólico, habitado por seres naturais conectados além das diferenças entre o mineral, o vegetal, o animal e o humano, criado através da integração de dualidades e elementos de diferentes fontes.

REVELAÇÕES: IMAGENS VISIONÁRIAS DA EXPERIÊNCIA ERÓTICA, MÍTICA E SAGRADA

*En el bosque sagrado
el jazmín de mi centro
se enerva y abre
los sentidos descansados.
("Athil", Aimée Bolaños)*

Ocorre no imaginário artístico surrealista uma fusão de ideias acerca das camadas mais ocultas da psique humana, inspirando-se em conceitos freudianos, como inconsciente, sonho, automatismo e livre associação. Assim, livre das restrições da razão e da lógica, a linguagem surrealista desenvolve a “maravilhosa faculdade de alcançar duas realidades muito distintas sem abandonar o domínio da nossa experiência; é reuni-las e tirar uma fagulha do seu contato” (Breton apud Bradley, 2001, p. 28). Logo, o “conteúdo manifesto”⁸ da imagem (verbal ou não) surrealista acolhe a livre associação, o automatismo psíquico, a narração dos sonhos, o estado entre o sonho e a vigília, o maravilhoso – capazes de,

6 CÂNOVAS, Maria Luisa Dávila. “Tilsa Tsuchiya: Tres Estados del Ser”. Tesis para optar el Título de Licenciado en Artes Plásticas con mención en Pintura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Facultad de Arte y Diseño. 2016.

7 Idem.

8 O conceito de Conteúdo Manifesto, cunhado por Sigmund Freud, tal como apresentado no “Vocabulário da psicanálise”, de Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, refere-se ao sonho tal como é relatado pelo sonhante, antes de ser submetido à investigação analítica, abrangendo qualquer produção verbalizada que seja objeto de interpretação analítica. Ele é a face visível, a aparência superficial que mascara as forças psíquicas inconscientes em ação. Portanto, o Conteúdo Manifesto é apenas o ponto de partida para a interpretação analítica, que busca desvendar os significados ocultos e as motivações inconscientes que estão por trás da produção verbalizada.

assim como nos sonhos, promover deslocamentos semânticos.

Pensemos, contudo, universos oníricos que são inventados não de modo a questionar se, por exemplo, o “Ser Místico”⁹ (1971), da peruana Tilsa Tsuchiya, – entidade feminina por detrás do que, em latim, equivale à persona cuja cabeça é habitat ou origem de serpentes e que flutua nua, montada em peixe sobre o deserto cercado pelas montanhas andinas – diz algo sobre a liberdade do ‘princípio do prazer’ na infância da artista, como se sobre o peixe fosse guiada a noção de si da autora. Isto é, não se trata de pôr a arte num Divã, nem de sugerir que esse deserto montanhoso tão semelhante à mão da terra onde viaja esse ser místico seja a imagem condizente à personalidade psíquica de Tilsa Tsuchiya, nem se trata de atribuir sentidos fechados e pretensamente explicativos.

Do contrário, a sondagem desta obra surrealista, à luz da teoria da pulsão, por exemplo, engendra-se na intersecção entre arte e inconsciente, delírio, devaneio e psicanálise. Faz-nos participar da tecelagem de uma imagem que mobiliza nosso imaginário ao nos sugerir: a existência do que, ao ocultar-se, revela-se como uma nova identidade heterogênea; representação do princípio ativo da vida; do que, sendo raro, incompreensível e misterioso nos remete à gênese da vida, a pulsão indomável. A própria formulação freudiana do conceito de pulsão pode nos fazer sentir à vontade, embora cuidadosos, com a proximidade entre as ideias da psicanálise e a leitura acrescida da obra da peruana: “A teoria das pulsões é, por assim dizer, nossa mitologia. As pulsões são entidades míticas, magníficas em sua imprecisão. Em nosso trabalho, não podemos desprezá-lo, nem por um só momento, de vez que nunca estamos seguros de os estarmos vendo claramente” (Freud, 1996, p.98).

Para mais, o surrealismo, desde sua gênese – assim como Freud –, destaca o sonho como uma via de acesso ao inconsciente. Para o pai da psicanálise, os sonhos projetam representações de afetos recalçados no processo de individuação e nos processos de regulação dos impulsos dos instintos biológicos e na regulação das crenças sociais. Tomo como empréstimo, portanto, alguns mecanismos empregados como o deslocamento de sentido, o amálgama de elementos ocultos, assim como tomaremos algumas acepções e conceitos desenvolvidos por Freud, como impulso, pulsão, estímulo inconsciente, entre outros – empréstimos para uma análise que construirá, junto às autorias, sentidos acrescidos e abertos, conservando toda a liberdade e desordem do arranjo comum da cotidianidade imediata. São analisados nesta seção “Digito em tua língua esse recado”, de Leila Ferraz, e três obras de Tilsa Tsuchiya, “Mito del guerrero rojo”¹⁰, “Fantasia II”¹¹ e “Canto de Paz”¹², à luz da psicanálise e dos estudos filosóficos e antropológicos acerca da imagem e do imaginário.

Em “O sagrado e o profano”, de Mircea Eliade, duas experiências do ser no mundo são conceituadas e observadas: as experiências dos espaços comuns, dos acontecimentos rotineiros; e as ex-

9 Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/tilsa-tsuchiya/ser-m%C3%ADtico-zybC0DgMr4VqUmbccp2ytg2>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

10 Em razão de não ter encontrado a quem pertence o direito das imagens da pintora Tilsa Tsuchiya (1928-1984), recomendo ao leitor o endereço virtual da obra. Disponível em: <https://redaccion.lamula.pe/media/uploads/552b161b-0cd-2-4fae-b7b3-738b174245eb.jpg>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

11 Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/tilsa-tsuchiya/fantasia-ii-sin-t%C3%ADtulo-a-pair-of-works-yEijeZbMikM1x1pePexGkw2>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

12 Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/tilsa-tsuchiya/canto-de-paz-B0CmvXC3Fwj5dMU4tatBYA2>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

periências no hiato universal, comum e particular, na revelação inaudita do Sagrado, do espaço *sui generis* da vida que se manifestam no mundo profano. Penso que seja interessante a esta sondagem, nos momentos em que vemos “Santas madonas proscritas de suas / sacrovestimentas”, como em “Digito em tua língua este recado”¹³, de Leila Ferraz, por exemplo, entre outras imagens, considerarmos as experiências artísticas suscitadas no presente artigo, numa dialética entre autor-obra-leitor, como uma experiência Maravilhosa na qual os espaços comuns e os acontecimentos rotineiros são momentaneamente superados.

De sorte que, para todas as vezes em que for mencionado, neste trabalho, o termo “sagrado”, ampliaremos nossa percepção, tal qual as santas madonas de Leila Ferraz nos fazem ampliar. Quando Tilsa Tsuchiya cria a “Fantasia II” (1973) e o “Canto de Paz” (1977), sua experiência “é sempre religiosa pois o universo é concebido como sagrado” (Eliade, 2001, p. 20), uma vez que suas personagens, ora criaturas e entidades sem braços, ora com peixes ocupando a posição dos membros superiores, integram a humanidade à animalidade e ao místico, o reino vegetal ao mineral e corporificam o princípio de ligação que está sob o domínio de Eros. Assim “Fantasia II” (1973)¹⁴ reluz a empresa pela anterioridade, seja pelos resultados da força da pulsão de morte que nos encaminha a um estado de anterioridade, seja pelo fulgor surrealista, de modo a nos deixar vislumbrar através da luz que emana da parte superior do canto direito e irradia-se pelo restante da tela, como uma energia que deixa ver a revelação mítica da harmonia entre o homem e a natureza.

Esses seres sem braços se relacionam nesse universo onírico a partir de outros sentidos a serem recuperados e são manifestados na cena como entidades místicas que, para mais, possibilitam a vida para além da ideia desse indivíduo uno e descontínuo. Em “Canto de paz” (1977),¹⁵ tal harmonia e reintegração se associam ao simbolismo das serpentes – que representa o início do esforço pela evolução da matéria viva e a própria oposição à humanidade que, no mais, está no outro extremo da escala evolutiva – e se somam às forças da criação e da libido e “[...] visível é uma hierofania do sagrado natural” (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 815). Essas serpentes, por sua vez, sugerem a experiência da existência original e primitivas e potencializam a comoção diante do louvor glorioso que também testemunhou o homem ridículo de Dostoiévski, quando voou no sonho para um mundo anterior à violência da usura e da falta, transformam-se em serpentes fêmeas e incorporam igualmente o princípio e o fim.

De outro modo, todos os símbolos eróticos e míticos se somam ao simbolismo das serpente e atingem a faculdade da linguagem surrealista na criação da personagem “[...] transformada em antepassado mítico” (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 817) que corporifica a polarização sexual, desfaz as categorias de feminino e masculino, homem e besta, e compõe uma narrativa mítica da interconexão e do princípio ativo. Assim como o conteúdo manifesto da pulsão e do sonho irrefreados, a obra assemelha-se ao sonho que, além de ser “apenas um pensamento como outro qualquer possibilitado pelo

13 Martins, F. 6 Poemas de Leila Ferraz. *Revista Acrobata*, 2021. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/florianomartin/poesia/6-poemas-de-leila-ferraz-brasil-1944/#more-7424>. Acesso em: 29 de Janeiro de 2025.

14 Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/tilsa-tsuchiya/fantasia-ii-sin-t%C3%ADtulo-a-pair-of-works-yEijeZbMikM1x1pePexGkw2>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

15 Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/tilsa-tsuchiya/canto-de-paz-B0CmvXC3Fwj5dMU4tatBYA2>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

relaxamento da censura e pelo reforço inconsciente” (Freud, 2011, p. 276), a despeito das tentativas de observação herméticas e dinâmicas, permanecerá livre de toda lógica de regulação.

Segundo Marinaide Ramos Moura (2000), o símbolo está intrinsecamente ligado à categoria do Sagrado, porque não é apenas uma representação de uma ideia ou conceito, mas sim uma porta de entrada para uma experiência espiritual e original. A categoria do Sagrado é, portanto, essencial para o entendimento do simbolismo, pois é ela que confere ao símbolo seu poder e significado. Sem a consciência do Sagrado, o simbolismo se reduz a uma mera representação, perdendo sua capacidade de evocar uma experiência espiritual autêntica.

Compreende-se a partir da fluência entre os sentidos da categoria do sagrado e do simbólico a razão de entrecruzarem-se, tanto nas obras de Tsuchiya quanto na poética de Ferraz, imagens incorporadas de profusões simbólicas que aludem a experiências míticas e místicas e também, como veremos, a experiências eróticas. Sabemos que o surrealismo foi posto à dianteira de uma revolução estética que se opunha à racionalidade moderna que varreu o ocidente e espalhou-se. Para Eliade (1991), a tensão entre a descentralização e a busca por significado põe luz à dialética entre racionalidade e espiritualidade que marca a forma de ser da vida moderna. A humanidade sente a perda de significados transcendentais enquanto está repleta de remanescências de crenças esquecidas, de fragmentos simbólicos, embora desgastados, e eventualmente entrega-se à necessidade de reconectar-se com o sagrado.

É justamente nessa crise de significado da vida moderna que o surrealismo começou a operar e ainda continua, razão também pela qual artistas e escritores surrealistas europeus procuravam a América, para beberem do sangue quente do mito vivo, para experienciar o hiato da realidade moderna e fotografarem a revelação inaudita, experiência Sagrada. Eliade, contudo, ao discorrer sobre a “desacralização incessante do homem moderno” (Eliade, 1991, p. 14), recorre não ao surrealismo, mas à nostalgia que, segundo o autor, por vezes, trata de uma expressão da busca humana por significado, transcendência e comunicação com a própria existência.

Assim, o surrealismo, antes de ser uma invenção, é uma performance artística que, dando vazão ao simbolismo, à fantasia e ao delírio, recupera, como já mencionado, matizes pregressas; é inovação ao valorizar a estética e a temática do sonho para experienciar o maravilhoso do que se oculta nas brechas da realidade. Interessante convergência entre arte e realidade, enquanto o espírito surrealista parece reagir justamente à crise de significados da vida comum, à alteração do “conteúdo da vida espiritual” (Eliade, 1991, p. 14), como estudado por Eliade. Suponho que, se ainda testemunhamos, como na poesia de Leila Ferraz, a expressão espontânea do pensamento livre, dos instintos, dos sonhos e desejos, é porque as concepções surrealistas de liberdade e de sagrado não religioso continuam influenciando nossa intuição. Assim também porque ainda compomos uma humanidade dessacralizada e envolta por símbolos e mitos remanescentes que sobrevivem numa espécie de memória adormecida, embora ativa.

Símbolos e mitos remanescentes, *matrizes da imaginação, sagrado extra-religioso...* Estamos, ao fundo, na zona pendular entre *mythos* e *logos*, não só porque as narrativas míticas integram a base da psicanálise freudiana, como também porque nos propomos a observar, com dose certa de razão, performances estético-temáticas que, como *mythos*, não se dirige “a nenhuma conclusão, não admite uma valorização por critério externo de verdade: é inverificável” (Lopez, 2014, p. 24). Tomemos agora,

como exemplo da intersecção entre as epistemologias elidianas e a psicanálise, o poema de Leila Ferraz citado anteriormente, “Digito em tua língua este recado”, no qual se sugere a inscrição da palavra-fantasia, palavra-delírio, da ideia executada e inscrita no som e no corpo do amante:

Só faltam cinco.

Vou criá-las em preto e branco para que as cores não me seduzam.

Elas terão que ter suas próprias seduções.

Nascerão entre brancos, negros e acinzentados.

Uma palheta onírica e louca será usada para cometê-las.

Ultrapassarão todas as demências sem grandes alardes.

Santas madonas proscritas de suas sacrovestimentas.

Difícil será trazer um toque masculino no céu de tantas bocas.

Como será entrelaçar barbas em cabelos?

Procuro a vertigem dentro de vórtices escalando hermafroditas irracionais
em suas [diárias]

prestidigitações.

Inconsciente dedilho cada letra do imponderável sem caminhos de volta.

Refeita de tanto prazer eu me batizo amante

(Ferraz, 2016, s/p)¹⁶

Cinco eixos sustentam o poema: erotismo sugerido por termos como “prazer”, “amante”, pelo qual não escaparemos às forças de Eros e Tânatos, indispensáveis ao desenvolvimento dos conceitos de libido e sexualidade (*logos* e *mythos*); sagrado, proposto por palavras como “sacrovestimentas”, “batismo”, “madonnas”, “santas”, pelas quais já nos são sugeridas as relações entre erotismo e mito e, portanto, erotismo e sagrado; “sonho” e “delírio” constituem os dois últimos eixos do poema dos quais resultará a experiência do Maravilhoso, que também se aproximam do erotismo, conforme nos sugerem algumas acepções como “onírica”, “louca”, “demência”, “inconsciente”, “irracional”, “refeita”, “prazer”, “batizo”, as cinco primeiras como uma espécie de insígnia da corrente estética que me proponho a observar neste artigo. Nesta teia de significados que compõem a metáfora da criação artística, da expressão do inconsciente pela linguagem-pensamento, manifesta-se livremente o desejo.

Em “O significado ocultista dos sonhos”, publicados com *Alguns complementos à interpretação dos sonhos* (1925/2011), Freud se dedica à complexidade dos sonhos e como eles dialogam com a totalidade da vida psíquica humana. Em síntese, os sonhos não são uma realidade isolada, mas sim uma continuação – e, por vezes, intensificação – dos conflitos e conteúdos do inconsciente que se manifestam com uma “língua fundamental” – que expressa desejos, medos e experiências universais –, afeita ao “nosso pensamento arcaico” (Freud, 2011, p. 298). Questões como o simbolismo, a angústia e a sexualidade não são exclusivas do mundo onírico, mas sim expressões de uma estrutura psíquica mais ampla, que se manifesta também nos mitos, nos rituais e na neurose. Os sonhos, devido a sua natureza misteriosa e simbólica, historicamente foram associados ao mundo oculto e espiritual, contribuindo

¹⁶ Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/florianomartin/poesia/6-poemas-de-leila-ferraz-brasil-1944/#more-7424>. Acesso em: 29 de janeiro de 2025.

talvez até para a criação da ideia de alma nas culturas arcaicas e desempenhado um papel decisivo na formação das primeiras crenças humanas. Assim, as imagens oníricas podem ser como uma ponte entre o inconsciente individual e as construções simbólicas coletivas da humanidade, conectando o indivíduo às narrativas míticas que moldaram as culturas ao longo do tempo.

Essa “língua fundamental”, mencionada por Freud, é o ponto de intersecção entre o pensamento arcaico e a criação simbólica presente nos mitos e na arte. No poema de Leila Ferraz, o erotismo, o sagrado, o delírio e a vertigem onírica se entrelaçam numa escrita que emerge como expressão do desejo e da imaginação criadora. Assim como os sonhos, a arte poética se configura como manifestação do inconsciente, em que se mesclam prazer, angústia, religiosidade e delírio. A criação artística, nesse contexto, é uma performance estética do inconsciente, tal como o sonho: ambos são espaços em que o sujeito vive, elabora e transforma simbolicamente seus impulsos mais profundos, participando de uma tradição coletiva que remonta aos primeiros mitos da humanidade. Trata-se da linguagem performando a energia criativa e sexual, muito semelhante ao conceito de libido desenvolvido por Freud.

Proponho pensarmos¹⁷ a libido como uma energia que se desloca na psique e frequentemente se junta aos impulsos de Eros (pulsão erótica de conservação) e Tânatos (pulsão de destruição). A libido, operando no Id e no Ego, ora seria dessexualizada, deslocável e indiferente – atuante no princípio ativo, essencialmente dinâmico – que mantém a “principal intenção de Eros, a de unir e ligar enquanto contribui para unidade – ou esforço por unidade – que caracteriza o Eu” (Freud, 2011, p. 44); ora seria pulsão dos investimentos objetais. Assim, a linguagem-pensamento que materializa a ação de Eros no poema de Ferraz é concebível porque “também o trabalho do pensamento é provido pela sublimação de força instintual erótica” (Freud, 2011, p. 43). Sobeja também em “Fantasia II” e “Canto de paz” o êxito do esforço por unidade do princípio do prazer, assim “Mito del guerrero rojo” na imagem da criatura híbrida de mulher e felino. Se a libido dessexualizada movimenta-se ativamente em ao encontro de Eros, muito embora receba também os influxos da ação do Ego “de encontro às intenções de Eros” (*idem*) fortalecido nos processos de assimilação da libido, também no poema o sujeito lírico se lança a seu investimento objetual erótico e, de outro modo, experimenta a libido sexualizada que, aliás, é investimento do próprio princípio ativo do prazer: “Sempre tornamos a comprovar e os impulsos instintuais cuja pista Podemos seguir revelam-se derivados de Eros” (Freud, 2011, p. 44).

Mesmo quando, sob a força de Tânatos, espargem o vício e o ânimo, como ocorre com a amante batizada e refeita do poema, ou, como veremos, na sugestão do salto no “Mito del guerrero rojo”, de Tsuchiya, o instinto de destruição tem como fim a descarga exigida por Eros. Assim, seja pela corda fina do gozo, na qual pende o corpo do sujeito lírico transfigurado no prazer orgástico, seja pela representação do deserto espectral, onde a queda é sugerida pelo abismo¹⁸, somos confrontados com imagens ambivalentes nas quais, tendo experimentado o erótico, confrontamo-nos com a morte. O êxtase levaria, então, a matéria, do estado inanimado, “desde a expulsão de matérias sexuais no ato sexual” ao “estado que surge a plena satisfação sexual e a morte” (Freud, 2011), à condição na qual se reagrupa,

17 Amparados no capítulo IV, “As duas espécies de instinto”, de “O eu e o ID”, publicada nas *Obras completas, Vol. XVI* (2011).

18 Deste abismo que nos faz sentir “[...] sua vertigem. Ele pode nos fascinar. Esse abismo num sentido é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante” (Bataille, 1983, p. 11).

reorganiza e reconduz à vida, porque a libido, essa seiva ativa, nunca deixa de obedecer ao princípio ativo do prazer: “refeita de tanto prazer eu me batizo amante”.

Em uma leitura inicial, sugere-se a confluência de significações e de experiências sobre as quais me debruço: a performance estética temática das estimulações irrefreadas, das experiências míticas, da expressão da libido numa elaboração retórica que se assemelha à teoria das pulsões e do inconsciente e às narrativas simbólicas. As metáforas e os simbolismos do poema, como em “ultrapassarão todas as demências” e “inconsciente dedilho cada letra do imponderável”, para além de refletir a proposta surrealista de transcender a realidade objetiva e penetrar no centro do mundo, também assemelha-se à linguagem onírica e irracional que Lopes propõe na definição de *mythos* e que integram a psique e o Imaginário. Assim como também as referências à mitologia Cristã que, além de subverterem a sacralidade tradicional, elevam o erótico ao nível sagrado e performam a liberdade expressiva e a força vital.

Em “O eu e o Id” (1923/2011), Freud assume que na humanidade há duas espécies de instinto: uma que compreende, além do instinto sexual espontâneo e os instintos depurados e recalçados impulsionados por este, a conservação de energia ou, por outra, a autoconservação; outra que, ao contrário, corresponde ao instinto da destruição, ao dispêndio de energia, isto é, ao instinto de morte. Ao primeiro emprega-se o domínio de Eros (pulsão, libido, vida) e ao segundo, o domínio de Tânatos (pulsão, libido, morte). Trata-se de um instinto que assegura a conservação empregando sua força em cada elemento fundamental da matéria viva que, dispersos, obedecem à mesma força de conservação e de outro que conduz a matéria viva ao estado anterior, inconsciente, inerte. A dualidade entre o impulso de conservação e o ímpeto de morte assegura a própria origem e permanência da vida.

A mesma força que fez com que Zéfiro descesse levemente Psique do precipício ao vale onde encontrará Eros conduz o “Guerrero rojo”¹⁹ de Tsuchiya ao deserto espectral e agudo. Sobre a superfície de transparência turva, à beira do abismo, essa criatura híbrida entre animal e humano que, no mais, relembra-nos os felinos tanto pelas narinas quanto pela juba, dá corpo ao instinto de conservação e de destruição, performa, na sugestão da testa franzida e da posição de quem se curva para o assalto, simultaneamente, o instinto de morte e de vida. Poderíamos nos aprofundar um pouco mais em “Mito del Guerrero rojo” para observarmos como o erotismo, sugerido também pela cor vermelha, pela nudez e pela inevitável associação com simbolismo do fogo, confronta-se com Tânatos, quando se percebe refletido na imagem do guerreiro a performance erótica “cujá essência leva à queda” (Bataille, 1987, p. 159). Entretanto refaçamos o caminho até o poema onde prevalecem o instinto erótico e de morte. Isto é, com Tânatos, a destruição está à serviço de Eros.

A mensagem prestes a ser cinzelada para a execução do delírio e do desejo excedentes de toda loucura incorpora, na inscrição da palavra-pensamento, a ambivalência primordial do instinto erótico, bem como a sexualidade elevada “ao nível das experiências etéreas” (Bataille, 1987, p. 159). Disto depreende-se porque as contribuições sobre o sagrado, desenvolvidas por Eliade, inserem-se nesse trabalho, isto é, trata-se do amálgama entre erotismo e experiência mítica, já estudado por Bataille e explorado pela linguagem surrealista, percebido, aliás, também por Freud que, ao pensar a importância

¹⁹ Disponível em: <https://medium.com/@piero.zela/mito-del-guerrero-rojo-tilsa-tsuchiya-3a462416392d>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

da sexualidade para a formação do Id e do Ego, recorreu à teoria das pulsões que, no mais, ao evocar à mitologia, reconhece em certa medida a sublimação dos impulsos sexuais.

De forma que o “entrelaçar de barbas e cabelos” (Ferraz, 2016, s/p) e a sedução da palavra voluptuosa participa de uma das muitas formas nas quais é apreendido o tema da sexualidade, do qual Bataille afirma derivar uma performance que se aproxima dos transe e arrebatamentos de todas as experiências míticas, quando da unidade a que se reduzem tanto as diversas formas do tema da sexualidade quanto as experiências dos místicos: “trata-se sempre do desapego em relação à conservação da vida, da indiferença de tudo que tende a segurá-la” (Bataille, 1987, p. 159), porque, seja na experiência religiosa, seja na experiência erótica, o arrebatamento acontece no ser que quer se sentir preenchido até transbordar. Desapego, aliás, com o qual o sujeito lírico comete seu escândalo orgástico “sem caminhos de volta fechado” (Ferraz, 2016, s/p).

Como “sempre tornamos a comprovar que os impulsos instintuais cuja pista podemos seguir revelam-se derivados de Eros” (Freud, 2011, p. 43), no poema, tanto esse espargir de forças sob o domínio de Tântatos à serviço de Eros quanto a experiência de verdadeiro êxtase refazem o abatimento, o retorno da mitologia Cristã, por exemplo, ao estado de inércia que se realiza ao seguir os passos de João até o Rio Jordão. É o arrebol do instinto de morte em benefício do instinto de conservação da energia vital, o qual o sujeito lírico experiencia, elevando o instinto sexual ao nível das experiências míticas: “refeita de tanto prazer me batiza amante” (Ferraz, 2016, s/p). Assim, se a Sexualidade, como afirma Freud, e o erotismo, como defende Bataille, correspondem aos traços distintivos da humanidade e integram as bases do desenvolvimento do indivíduo, compreende-se a razão da recorrência de performances eróticas e dos temas da sexualidade nas artes de expressão surrealista que procura a essência da humanidade libertada dos processos civilizatórios.

CONCLUSÃO

O surrealismo na América Latina não apenas assimilou a herança europeia, mas ressignificou suas bases, integrando elementos míticos, culturais e simbólicos próprios do continente. A partir da fusão entre arte, psicanálise e realidade, artistas como Tilsa Tsuchiya e Leila Ferraz exploram o inconsciente e a liberdade criativa, rompendo com a lógica racionalista e instaurando um espaço onde o sonho, o desejo e a pulsão se manifestam sem censura. A presença de Eros e Tântatos em suas obras evidencia a constante tensão entre vida e morte, prazer e destruição, revelando um universo de metáforas que transcende o visível. A intersecção entre sagrado e erotismo em suas criações desafia estruturas morais e sociais, evocando narrativas ancestrais que resistem ao apagamento cultural. O surrealismo, portanto, não é apenas um movimento artístico, mas um espaço de resistência e reinvenção da identidade latino-americana, no qual o maravilhoso e o simbólico se tornam ferramentas de libertação e questionamento da realidade. Ao unir psicanálise e expressão artística, essa vertente surrealista propõe uma nova forma de compreender a subjetividade e a cultura, reafirmando a arte como experiência de ruptura e transcendência.

REFERÊNCIAS

- APOLINÁRIO, Anna; OLIVEIRA, Aristides. Leila Ferraz e o Delírio Esculpido na Pele. *Revista Acrobata*, 12 de setembro, 2024. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/aristides-oliveira/reseña/leila-ferraz-e-o-delirio-esculpido-na-pele/#more-12469>. Acesso em: 30 de janeiro de 2025.
- BADIOU, Alain. *O século*. Trad. Carlos Felício da Silveira. Aparecida: Idéias & Letras, 2007.
- BRADLEY, Fiona. *Movimentos de Arte Moderna: Surrealismo*. Trad. Sérgio Alcides. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&Pm, 1987.
- CÂNOVAS, Maria Luisa Dávila. *Tilsa Tsuchiya: Tres Estados del Ser*, 2016, 114 f. (Tesis para optar el Título de Licenciado en Artes Plásticas con mención en Pintura). Facultad de Arte y Diseño, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/558155959/TILSA-TSUCHIYA-Tres-estados-del-Ser-TESIS-PUCP>. Acesso em: 3 de maio de 2025.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FERRAZ, Leila. Introdução ao pensamento mágico surrealista. *Revista Agulha*, 19 de julho, 2016. Disponível em: <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2016/07/leila-ferraz-introducao-ao-pensamento.html?m=1#:~:text=A%20Magia%20%C3%A9%20o%20estranho,raz%C3%A3o%2C%20a%20sacraliza%C3%A7%C3%A3o%20do%20Amor>. Acesso em: 30 de janeiro de 2025.
- FREUD, Sigmund. Ansiedade e vida pulsional. In: *Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Vol. XXII. Tradução: James Strachey. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- FREUD, Sigmund. O eu e o ID. In: *Obras completas: O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. Tradução: Paulo César de Souza. Vol. 16. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- LOPES Rodolfo Pais Nunes. *Atensão mythos-logos em Platão*, 2014, 207 f. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/26452/3/A%20tens%C3%A3o%20mythos-logos%20em%20Plat%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 20 de abril de 2025.
- LUIS, Carlos M. Los surrealistas en la América. *Revista de cultura*, São Paulo/Fortaleza, v.65, 2008. Disponível em: [http://www.jornaldepoesia.jor.br/agindicegeral\[C\].htm](http://www.jornaldepoesia.jor.br/agindicegeral[C].htm). Acesso em: 29 de janeiro de 2025.
- MARTINS, Floriano. 6 Poemas de Leila Ferraz. *Revista Acrobata*, 2021. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/florianomartin/poesia/6-poemas-de-leila-ferraz-brasil-1944/#more-7424>.

Acesso em: 29 de janeiro de 2025.

MORENO, César Fernández. *América Latina en su literatura*. 16.ed. México: UNESCO e Siglo Veintiuno Editores, 1998.

MOURA, Marinaide Ramos. O simbólico em Cassirer. *Ideação*, Feira de Santana, n. 5, p. 75-85, 2000.

NÚÑEZ, Estuardo. Lo latinoamericano en otras literaturas. In: MORENO, César Fernández. *América Latina en su literatura*. 16.ed. México: UNESCO e Siglo Veintiuno Editores, 1998. p. 93-120.

SMITH, Edward Lucie. *Arte latinoamericano del siglo XX*. São Paulo: Editora Destino, 1993.

TSUCHIYA, Tilsa. *Ser mítico*, 1971. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/tilsa-tsuchiya/ser-m%C3%ADtico-zybC0DgMr4VqUmbccp2ytg2>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

TSUCHIYA, Tilsa. *Fantasia II*, 1973. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/tilsa-tsuchiya/fantasia-ii-sin-t%C3%ADtulo-a-pair-of-works-yEijeZbMikM1x1pePexGkw2>. Acesso em: 30, de abril, 2025.

TSUCHIYA, Tilsa. *Canto de paz*, 1977. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/tilsa-tsuchiya/canto-de-paz-B0CmvXC3Fwj5dMU4tatBYA2>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

TSUCHIYA, Tilsa. *Mito del guerrero rojo*, 1976. Disponível em: <https://medium.com/@piero.zela/mito-del-guerrero-rojo-tilsa-tsuchiya-3a462416392d>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

Submissão em: 24/02/2025

Aceite em: 13/04/2025