



HAL
open science

O invisível construtivista

Edgard Vidal

► **To cite this version:**

Edgard Vidal. O invisível construtivista. Escritas de Historia: Ver Sentir Narrar, Hucitec Editora Ltda., 2014, 978-85-8404-034-6. halshs-01170542

HAL Id: halshs-01170542

<https://shs.hal.science/halshs-01170542>

Submitted on 1 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

O invisível construtivista

Edgard Vidal

Pouco antes da primeira grande crise de 1929, em Paris tinha muitos jornais satíricos, publicações chamadas pelos franceses : *feuille d'échos*. Rumores que circulavam na Cidade Luz, sempre efêmeros, muitas vezes, falsos e degradantes, foram publicados em folhas. Os escândalos que abalaram o mundo parlamentar, governamental, econômico e artístico foram tratados por estas "folhas" em um tom muitas vezes grave, mas, na maior parte do tempo, satírico e controvertido.

Img. 1 - O olho de Paris penetra em todos os lugares, Paris, 1928

Atualmente Hara Kiri, Charlie Hebdo e Le Canard Enchaîné na França, fazem parte do gênero e têm um público fiel. Também aprecia-se neste meio o seu efeito positivo sobre a transparência necessária do sistema democrático. Mas, na primeira metade do século XX, muitos títulos, que certamente não tinham a mesma qualidade que o jornalismo atual, podem ser classificados nesta categoria: Le Cri de Paris, o protótipo de seu gênero, Les Potins de Paris, D'Artagnan Le Porc-Epic, Bec et ongles, Ecoutez-moi, Le Cyrano, Le Coup de patte, Le Charivari des années 20-30, Le Nouveau Cri, Le Carnet de la Semaine, Le Grand Guignol, e assim por diante.

Enquanto a grande imprensa diária tem gerado muitas pesquisas, pela disposição de diversificadas fontes, teses e publicações, essas "folhas de fofocas" têm sido negligenciadas pelos pesquisadores (com a notável exceção do trabalho publicado recentemente por o *ÉQUIPE INTERDISCIPLINAIRE DE RECHERCHES SUR L'IMAGE SATIRIQUE, 2011*), tratadas com indiferença, descritas como degradantes. As imagens triviais e a leveza de tom nestes artigos, não favoreceram sua consideração. Era um jornalismo, foi dito, dos aspectos inferiores da sociedade, e já os colocou perto dos desenhos eróticos. E, no entanto, estamos na frente de um gênero à parte, revelando arquivos e importante fenômenos que afetam a sociedade. O "fundo" ou "maldito" da vida, como Georges Bataille chamou, ocorre nesses arquivos, com uma violência rara, às vezes muito errada e enganosa, mas às vezes com precisão e justiça.

Com o nome orwelliano de *L'oeil de Paris*, o número um de des de Novembro de 1928, publicou o artigo que nos interessa. Um dos nossos grandes pintores (Joaquín Torres-García) foi objeto de uma calúnia, sem dúvida, injusta, mas sintomática das tensões do mundo da arte parisiense do século. Vamos ver como ele reagiu ao boato, o criador do *construtivismo universalista* uma das *doutrinas* (como ele chama) mais espiritual e racional. Ele escreveu: "A arte também deve ser baseada (...na razão) e não no instinto, porque mais que qualquer outra coisa, a arte deve encontrar seu fundamento na razão" (TORRES GARCIA : 1932)

Img.2 - O texto de Joaquín Torres-García "Raison et Nature" (maio 1932 Paris)

Longe da razão, muito perto do velho instinto social ao qual podemos vincular o insulto, o artigo em questão, trata de uma difamação que começa usando as técnicas antigas de amálgama. O jornalista ironizou assim:

Torres Garcia é um grande artista decorador espanhol, notável, tanto que a Prefeitura de Barcelona encomendou murais, que lembram um pouco de Puvis de Chavannes. Em seus últimos anos, seu estilo mudou. Ele se tornou um pintor sintético, que se expressa em uma linguagem muito concisa, comparável ao balbuciar de uma criança de cinco anos. Sem dúvida, esta forma de arte tem poucos admiradores hoje, e seus negócios devem estar muito ruins, pois Torres Garcia tentou transportar da Espanha para a França, de forma fraudulenta, autênticas pinturas de El Greco, cujo objetivo parece ser... de restaurá-los. As autoridades de Primo Rivera muito parecido nisso com o Duce, não quiseram entender isso, e aceitando uma denúncia, prenderam o pintor-navegador na fronteira, embora elogiassem à segunda pintura, com a qual Torres Garcia tinha escondido a pintura original do Greco. O infeliz Torres Garcia -diz o artigo- traumatizado por este episódio, parece que nunca mais conseguiu deixar a pintura dos grandes pintores. . . (*L'OEIL DE PARIS PÉNÈTRE PARTOUT* : 1928, 14)

Img. 3 O olho de Paris penetra em todos os lugares, Paris, 1928, p.14

Torres Garcia, fazendo o melhor que pode fazer para neutralizar este boato do qual ele é vítima, responde imediatamente à infâmia. Nós não temos sua carta, mas sua resposta dada ao panfleto será publicada daqui a quatro semanas (a folha saia todos os sábados):

Joaquin Torres Garcia assegura-nos, que nunca transportou Grecos da Espanha para a França, que nunca foi preso pelos militares próximos de Primo de Rivera, e sequer pisara na Espanha nos últimos três anos. Estes são argumentos probantes e nós os publicamos com um prazer de quem nunca quis manchar sua honra. "E o repórter, em seguida, sai com uma tirada: "E bem verdade que houve um Torres-Garcias envolvido neste caso, mas provavelmente há muitos Garcias e Torres na Espanha como Dupont e Durand na França.

A aventura dos Grecos nao acaba assim. Na última frase do tabloide, o veneno é ainda destilado: "fazemos questão de esclarecer desde já, que *L'Oeil* não condena a priori a ação de violar as leis de proibição de livre circulação da arte, e os contrabandistas têm toda a nossa simpatia."

Como esse episódio marcou o artista Torres Garcia, o filósofo construtivista que procurava -segundo Peluffo Linari- uma *concepção ampliada de arte* (...) "com elementos duma filosofia idealista de raiz platónica?" (PELUFFO LINARI, 2005). Dois anos depois na mesma cidade, Paris, uma afirmação do artista nos sugere uma resposta: "... Devemos amar só o que é elevado. É preciso amar a humanidade dos outros, não a pessoa" (TORRES GARCÍA, 1931).

Img4-1 e Img4-2 - O texto de Joaquín Torres-García "Père", publicado em Paris no verão de 1931.

Diz Hugo Burel (BUREL, s. d.), que no mesmo ano de 1928, nosso pintor, depois de ter sido rejeitado pelo grande crítico Léonce Rosenberg da Galeria *L'Effort Moderne* e ainda desprezado pelo *arrogante* Picasso, apreciava de Theo van Doesburg e de Piet Mondrian a clareza dos espaços "retangulares que as cores primárias (branco, preto, cinza, e nada mais) devem preencher". Mas, alguns anos mais tarde, talvez como uma referência cromática às vicissitudes vividas com *L'oeil de Paris*, o artista analisou a obra de El Greco em termos semelhantes: valorizando a habilidade do espanhol para trabalhar as cores de sua famosa *palbeta baixa*.

E o construtivista diz, falando de El Greco: "Será preciso remover profundamente para encontrar o mistério sagrado da arte de sua terra... Estas cores metafísicas: cinzas, negros completos e brancos inimitáveis... lembrando uma arte litúrgica. E, assim, a luta é iniciada, entre estas duas pinturas ... Mas, então, quantos anos tinha o Greco? Ele estava pela metade de sua vida" (TORRES-GARCIA, 1942).

Em agosto de 1942, foram escritas estas linhas, mas as muitas "aproximações" entre as idades do uruguaio e do pintor espanhol, entre as duas cores básicas e opostas, mas também

complementares, isto é, "negros completos e brancos inimitáveis", são, talvez, uma referência a esse período parisiense, no qual ele estava construindo sua "doutrina", com seu projeto de *Retour à l'ordre*, como uma "mecânica de construção de uma ordem social ideal", como analisa Bastos Kern (BASTOS KERN : 2004), descrevendo o homem sábio e o artista envuelto em boatos escandalosos.

Ao mesmo tempo, ele desenhou sua arte para futuro, a partir do texto *Père* (Pai), publicado em Paris no verão de 1931. Este não foi só um trabalho sobre uma instituição de base familiar, mas, sobretudo, sobre uma função cosmológica da vida na Terra, o sol. Outro pintor da época assim explicava a importância da família e da mãe: "Estou começando, logicamente, a partir do caos, isto é, o que é mais natural. Eu fico calmo, fazendo isto, porque eu mesmo posso ser previamente o caos, porque me foi permitido. É aí que esta a mão materna" (PONTALIS, 1988: 369). Nesse ponto, em que entra a mão materna, é que a maternidade participa no trabalho do pintor, possibilitando desenhar esta linha de Klee, que é uma aventura, uma linha dos sonhos.

A arte não reproduz o visível, mas torna visível, diz Klee na *Confession créatrice*. Vamos ver agora, como a arte faz para "tornar visível". Este tornar é dinâmico é um processo funcionando, propriamente, como um torno; o artesão com seu torno modela o espaço vazio do pote que, por sua vez, é moldado (na sua forma externa) pelos golpes da mão.

Consideremos seriamente a imagem do torno. Por um lado, temos o vazio central formado pelo eixo ao redor do qual é aplicado o material original (visto a relação especial entre o modo de criação do jarro e a ferramenta utilizada), e, em segundo lugar, os gestos da mão que compõem a aparência do objeto. O vazio central é o que permite Klee "ficar calmo", é a mão da mãe para a qual ele era o centro de sua ação possível no caos vibrante da vida. Este espaço central que chamamos o *invisível familiar* é, no caso do Klee, sua mãe. Isso é o que "foi possibilitado" o papel fundamental da mão da mãe. No caso de Torres Garcia é seu pai.

Img.5 - Invisível social / invisível familiar.

Vamos ver como funciona, o *invisível familiar* interrogar o espaço que Torres Garcia reserva à figura da mão paterna. O livro *Pai* (1932) começa com uma bipartição clássica dos

sexos, mas, com ele, JTG cria uma cosmologia religiosa caracterizada pela generalização da figura divina do sol. Deus, o pai, é o sol. Não permite o crescimento da natureza, não inicia o processo formidável de constituição e reconstituição da atmosfera, não permite que o homem exista? Se o Pai é o sol, a mãe é a terra.

Observamos que o livro é sustentado por uma exigência de elevação e do crescimento apoiando-se na terra, a mãe, mas toda a intenção da natureza é a exigência da busca de elevação solar. Reiteramos que a elevação equivale no ser humano à razão, representada como nossa capacidade de generalizar. A atividade cognitiva é parte do mesmo ecossistema não porque ignora o rosto oculto, escondido das misérias do mundo, mas porque, como o sol, no cosmos, razão na arte, pode estimular todo crescimento, desenvolvimento dos fundos chthonianos e todos os procesos. Todo o caos pode reinar, em profundidade, na terra, fertilizar o solo e a plantação (o trabalho), mas todas essas tensões só irão permitir o florescimento da planta no solo graças à ação racional e ordenada. Não devemos imaginar uma razão somente prática ou abstracta, ela é vista e caracterizada como uma busca de transcendência, um processo natural que, a partir da terra, de todas as pulsações caóticas do vital está tendendo para um movimento ascendente para a abstração (como generalização e pensamento geral).

O construtivismo é uma arte abstrata e, mais ainda, realmente uma arte natural. É uma arte de imitação do modo de funcionamento da natureza. Dessa maneira, o Sol e a Terra, pai e mãe, concretizavam o invisível familiar do Pintor. Nós apreciamos como o invisível e considerado, não como uma negação do visível, mas como o começo, isto é, o horizonte da obra.

Seguindo com a imagem do torno e do copo, por outro lado, temos aventuras e vicissitudes (o boato, as dificuldades financeiras e as radicalizações ideológicas). O exterior, a mão exterior, consiste no que foi vivido pelo artista. Vida cotidiana, mas também social, todas as ideias e técnicas são produtos de um processo histórico: são o *social invisível* da obra.

A primeira camada do invisível social do construtivista é constituída por uma situação de conflito de correntes artísticas. Torres Garcia e seu amigo Van Doesburg, acreditavam que o movimento surrealista estava ganhando importância e a arte estava perdendo seu curso natural. Consequentemente, fundaram em 1929, em Paris, o grupo Cercle et Carré, que publicou uma revista de mesmo nome e organizaram a primeira exposição internacional de arte abstrata construtivista. O manifesto do grupo, escrito por Michel Seuphor, defendeu em linguagem simples, as verdades imutáveis, refletindo a organização da

ordem magnífica do universo. Era um desejo de perfeição do pensamento racional dirigido contra a concepção subjectiva dos surrealistas.

Img.6 - Cercle et Carré, 1930

Passamos então a analisar, agora, quais são as diferenças entre esses dois movimentos, o surrealismo e o construtivismo? Breton quer descobrir o ponto de convergência do espírito a partir do qual a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e incomunicável, o acima e o abaixo deixam de ser percebidos como contraditórios (BRETON, 1930). Torres Garcia fala ainda de uma identidade de ser, um ser total em constante oposição entre dois pólos, um polo racional e a própria diversidade do dinamismo da vida. Mas, só a capacidade de generalizar, própria da razão, permite unificar a fragmentação, causando um movimento dinâmico de criação infinita.

Então o construtivismo é uma arte abstrata mas, sobretudo, realmente uma arte natural. É uma arte de imitação do modo de funcionamento da natureza. Se o equilíbrio entre razão e natureza é obtido, o trabalho é perfeito.

Para o surrealismo trata-se de liberar o superego do jogo das convenções e dos laços de bons princípios. Breton aconselhava a escrever sem pensar (a escrita automática) ou sem participar de um sistema de pensamento. É o inconsciente que guia a mão do autor. O hipnotismo é outra das técnicas psicológicas utilizadas porque serve à liberdade de expressão. Em resposta aos manifestos do Surrealismo, nosso pintor, com o poeta chileno Vicente Huidobro, descartou a significado do automatismo verbal, do acaso e da loucura, marcando as diferenças entre o criacionismo e o surrealismo em seu livro *Tout à coup*, publicado em 1925 (HUIDOBRO: 1925).

Img.7 - Tout à coup , 1923

O artista recupera as noções platônicas da loucura criativa e de superconsciência, trabalhadas por Huidobro. A razão do poeta está trabalhando em uníssono com o calor de sua alma, com a ajuda do delírio e da imaginação. O poeta, para Huidobro, é um motor de alta frequência espiritual. O diálogo da arte e da poesia que define o texto dos poemas com

pequenos desenhos enfatiza no poema 1, a beleza luminosa cósmica que mistura o humano e o celestial.

Até mesmo, Torres Garcia fala em *Raison et Nature* (1932) da arte baseada não no instinto mas no pensamento. A harmonia é a base de tal arte, apoiada sobre uma técnica de governar, sobre uma regra. Ele fala de um estado superior de cultura para superar o atual estado de barbárie, fala de uma regra simbólica que continua a ser a regra em si, a regra do homem sábio. Já vimos que a razão é nossa capacidade de generalizar. Através dela passamos da matéria ao espírito, da realidade para o ideal, com ela podemos conceber a ideia de abstração do conceito e a Geometria. Graças a ela, deixamos a caverna pela arquitetura, vamos da superstição para filosofia, da força à justiça. A razão é a nossa medida e o nosso equilíbrio, é uma superconsciência. Cada letra ou todos os signos gravados na pedra é o sinal do ser humano, são seus traços.

André Breton formaliza suas ideias no *Manifesto do Surrealismo* (BRETON, 1930), afirmando que seu movimento está baseado: "na crença, na realidade superior de certas formas de associações anteriormente negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento". Devemos dar graças às descobertas de Freud. Com base nestes resultados, uma corrente de opinião surge, finalmente, graças à qual o explorador humano vai aprofundar suas investigações. Se as profundezas de nossas mentes abrigam forças estranhas capazes de aumentar a sua área, é vantajoso utilizar-las....

O construtivismo, em vez disso, dá prioridade aos valores altos e aos sentimentos altruístas. A contradição é plástica mas, moralmente, ele observa mais uma vez: "Devemos evitar a garrafa de vinho".

Img.8 - O texto de Joaquín Torres-García "Père", publicado em Paris no verão de 1931.

Vinda de cima, toda a existência deve ser o amor. Aqui ainda, nós podemos destacar a dimensão evangélica da mensagem. Como compreender este desprezo pelos valores mais baixos? Não como uma rejeição do ser humano da intuição, do instinto do ódio, do desejo, da sensação e da vontade, porque tudo isto é inscrito no plano da vida, no sistema próprio do homem, que deve encontrar o equilíbrio entre eles (equilíbrio é um termo repetido muitas vezes). Trata-se de encontrar o equilíbrio entre razão e natureza. Fora dessa harmonia é a

decadência. O equilíbrio nos liberta do naturalismo. Torres Garcia fala de uma unidade na base do pensamento e do universo, inseparável de nós mesmos e inseparável de nossas obras.

Para compreender esta demanda insistente de um equilíbrio entre razão e natureza precisamos investigar depois da Primeira Guerra Mundial as mudanças sociais e tecnológicas que culminarão na crise econômica de 1929.

Os resultados do período do imediato pós-guerra são dramáticos no plano humano e material, ainda que um novo equilíbrio do poder internacional estivesse emergindo (presença dos Estados Unidos da América). Um mapa original do continente europeu e do mundo renova as tensões. Durante os anos vinte, do século XX, a Europa está lutando para recuperar-se da dívida econômica e da dívida, mais importante, que a Alemanha tinha com o resto da Europa. Os regulamentos sociais trouxeram muitos problemas. A calma restabeleceu-se na metade da década. Só depois de 1925, efetivamente, começou a surgir um novo momento – de segurança coletiva –, aliás, muito importante. O otimismo de uma recuperação econômica geral parece muito forte, mas a crise de 1929 agravou as tensões sociais, políticas e econômicas.

Nesse contexto, o sucesso do surrealismo é uma evidência das inquietações que afetam o século XX, em que a psicanálise tinha penetrado profundamente. Além das referências à psicanálise, presentes no *Manifesto* temos, entre muitos outros sinais, esse dístico lírico do psiquiatra de Breton, endereçado a um amigo: "Demência precoce, paranóia, estados do Crepúsculo / A poesia alemã Kraepelin e Freud" Curiosamente, o novo movimento tinha como figura emblemática o escritor uruguaio Isidore Ducasse, mais conhecido pelo seu pseudônimo de Conde de Lautréamont, considerado o reformador da poesia do século dezenove na França. Teses diferentes nos últimos anos atribuem a Ducasse a paternidade do surrealismo.

Diz Lautréamont, "Minha poesia consiste somente no ataque por todos os meios ao homem, esta besta selvagem, e ao Criador, que não deveria permitir tal lixo" (LAUTREAMONT, 1890). Realmente, seu personagem, Maldoror, um arcanjo sobre-humano do mal, luta, sob diversas formas, contra o Criador, muitas vezes ridicularizado no bordel. Um exemplo disso, são os assassinatos que ele comete e nos quais se evidenciam o seu sadismo e a sua perversão. André Breton apreciava sua poesia. Para ele, era "a expressão da revelação absoluta que parece exceder as possibilidades humanas" (BRETON, 1930)

Salvador Dalí, que abraçou o surrealismo, também presta homenagem a Freud: "No período surrealista Eu queria criar a iconografia do mundo interior, o mundo maravilhoso do meu pai Freud e eu cheguei lá." (ANDUJAR, 2003 : 226) Porém, Fernando Butazzoni passou a afirmar que a obra plástica de Salvador Dalí é um "plágio" das imagens literárias escritas por Ducasse em seu livro (BUTAZZONI, 2004).

É necessário destacar também a importante contribuição doutrinária, que significa o construtivismo, colocando-o em perspectiva com uma discussão que dividiu o mundo do pensamento europeu nos finais dos anos 1920. *A psicologia do homem moderno* é uma conferência que Jung realizou em Praga no dia 3 de outubro de 1928 (JUNG, 2011). Ela forma ***uma segunda camada do invisível social na obra construtivista.***

O que diferencia, afirma Jung, os outros tempos do nosso é que hoje podemos apenas ignorar as forças do inconsciente. É nesse sentido que se pode também entender as palavras do manifesto : "O ato surrealista mais simples consiste em sair à rua empunhando revólveres e atirar a esmo, tanto quanto for possível, contra a multidão" (BRETON, 1930: 155). De acordo com Jung, o que a psicologia freudiana descobriu o primeiro foi a existência de uma imaginação poluída de perversão sexual e crime, aparentemente incompatível com a consciência do homem civilizado. É improvável que o inconsciente tenha tido esse problema só no nosso tempo, mas só a nossa civilização tomou isso tão a sério, continua a dizer esse participante e observador muito atencioso da psicoanálise.

As alterações produzidas pela guerra leva-nos a questionar a confiança que tínhamos em nós mesmos. O ceticismo de entre-guerras, na Europa, não permitiu um entusiasmo reformador regenerativo da política. É por isso, continua a dizer Jung, que para limpar a alma precisava-se de um trabalho formidável de limpeza de tubos, de canos, tais como o que iniciou Freud. Como contraponto, Jung continua a dizer que não temos as energias espirituais de outros tempos. Como era diferente, diz Jung o mundo na Idade Média!

Ele continua: a terra firme e inabalável era o centro do mundo, o sol derramava seu calor. Nas épocas religiosas, Jung viu um equilíbrio e uma harmonia. O homem possuía garantias metafísicas. Mas, perdemos todas essas certezas e temos somente uma busca da alma e dos atuais desejos insatisfeitos, constelados da busca de sonhos e pesadelos.

No entanto, em certos momentos, poderíamos dizer que não há almas, não há inconsciente no sentido individualista. Jung disse que todas as civilizações antigas e em especial o Egito, tem uma grande objetividade e uma ignorância grandiosa do pecado. O

tempo todo, as condições de equilíbrio e estabilidade do grupo são dadas pela vida religiosa e a psicologia significava apenas um acessório.

Assim, a partir do momento em que há um conjunto de ideias e ritos, que são expressos das esperanças da alma humana, ou seja, quando temos uma religião viva, a alma se manifesta no exterior e como não há problemas morais, não há inconsciente, como é atualmente concebido. Portanto, agora entendemos os esforços do pintor uruguaio para elevar a razão como uma manifestação espiritual e cósmica da natureza. Para Torres García, o construtivismo era algo mais que uma escola de arte, era acima de tudo uma doutrina, porque o construtivismo não é só uma teoria estética, mas é uma ciência universal, cuja expressão artística seria uma arte geométrica.

Mas, para entrar em tal ciência e arte, que exige não só uma compreensão intelectual, mas muito mais, um cordial compromisso total, profundamente religioso. Religioso em sentido secular, um sentimento de solidariedade humana e isso poderia ser exigido depois de uma preparação baseada em princípios justos e elevados.

O Uruguai do século dezenove deu-nos dois monstros: o Conde de Lautréamont, de pesadelos deslumbrantes e de belos sonhos cruéis e Torres García, artista que louvou a ordem clara e a razão cósmica. Felizmente ambos são artistas.

Referências Bibliográficas

- ANDUJAR, Javier Pérez. *Salvador Dalí: a la conquista de lo irracional*. EDAF, 2003.
- BRETON, André. *Second manifeste du surréalisme*. Éditions Kra, 1930.
- BUREL, Hugo. Joaquín Torres-García en el mundo. El hombre que no dudaba. *Diario El País Digital*. s. d., Url : http://www.elpais.com.uy/Especiales/torres_garcia/1.asp
- BUTAZZONI, Fernando. *Alabanza de Los Reinos Imaginarios: Un Recorrido Por el Castillo Del Conde de Lautréamont*. Sex Barral, 2004.
- ÉQUIPE INTERDISCIPLINAIRE DE RECHERCHES SUR L'IMAGE SATIRIQUE, textes rassemblés par Jean-Claude Gardes, Jacky Houdré et Alban Poirier. *Ridiculosa*. Vol. Les revues satiriques françaises. 18. Brest: EIRIS, 2011.
- Gasset, José Ortega y. *Revista de occidente*. Vol. 4 à 6, 1981.
- HUIDOBRO, Vicente García. *Tout à Coup*. Paris, Au Sans Pareil, 1925.
- JUNG, CARL GUSTAV. La psychologie de l'homme moderne. *Cahiers jungiens de psychanalyse* 134, n° 2 (2011): 137.
- KERN, Maria Lucia Bastos (2004). O mito da cidade moderna e a arte: Torres García e Sul Solar » in *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v.XXX, n.2, p.67-88.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. « O mito da cidade moderna e a arte: Torres-García e Sul Solar ». *Estudos Ibero-Americanos* 30, n° 2 (novembre 17, 2006). <http://revistaseletronicas.pucrs.br/civitas/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/1317>.

L'OEIL DE PARIS PÉNÈTRE PARTOUT. Paris: (s.n) 1928. Texte imprimée.

LAUTREAMONT, Les chants de Maldoror: chants I, II, III, IV, V, VI / Comte de Lautréamont [Isidore Ducasse]. L. Genonceaux (Paris), 1890.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70061m>.

PELUFFO LINARI, Gabriel. Pedro Figari: crítica de la vanguardia y utopía de la memoria. *Estudios latino americanos*. Fascicolo 1, 2005.

PONTALIS, Jean-Bertrand. *Perdre de vue*, Gallimard, 1988.

SCOPELLITI, Paolo. *Influence du surréalisme sur la psychanalyse*. L'AGE D'HOMME, 2002.

TORRES GARCÍA, Joaquín. *Père Soleil*. Montevideo: Fundación Torres García, 1931.

———. *La ciudad sin nombre*. 1 vol. Montevideo: Publicaciones de la Asociación de arte constructivo, 1941.

———. *Raison et nature : théorie/J. Torrès-García*. Paris : Éditions Imán, 1932.