

A Semana de Arte Moderna e o Modernismo Brasileiro na pintura

Lovrenčić, Tena

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:711905>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-22**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Universidade de Zagreb
Faculdade de Letras
Departamento de Estudos Românicos
Língua e Literatura Portuguesas

A Semana de Arte Moderna e o Modernismo Brasileiro na pintura

Tese de mestrado

Estudante: Tena Lovrenčić

Orientadora: dr. sc. Majda Bojić

Zagreb, janeiro de 2023

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za romanistiku

Katedra za portugalski jezik i književnost

Tjedan moderne umjetnosti i slikarstvo brazilskog modernizma

Diplomski rad

Studentica: Tena Lovrenčić

Mentorica: dr. sc. Majda Bojić

Zagreb, siječanj 2023.

University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Department of Romance Languages and Literature

Portuguese Language and Literature

Modern Art Week and Paintings of Brazilian Modernism

Master's Thesis

Student: Tena Lovrenčić

Supervisor: dr. sc. Majda Bojić

Zagreb, january of 2023

Sumário

O tema do presente trabalho é a análise interpretativa da Semana de Arte Moderna que foi a primeira manifestação coletiva de arte moderna no Brasil, realizada em 1922, entre os dias 11 e 18 de fevereiro, no Teatro Municipal de São Paulo. Dá-se uma contextualização mais ampla do evento que, na historiografia tradicional, ainda marca simbolicamente o início do modernismo brasileiro. A primeira parte da tese apresenta as características principais do movimento modernista, cujo objetivo essencial foi a renovação do cenário artístico-literário e a emancipação cultural do Brasil. Um destaque especial é dado à primeira fase modernista, caracterizada pela negação forte do academicismo e pela quebra de modelos tradicionais artísticos. O caráter interdisciplinar do modernismo brasileiro é também ressaltado, o que pode ser observado nas analogias estilísticas e temáticas e na relação dialógica entre a literatura e a pintura. Os intelectuais brasileiros inspiravam-se nas tendências vanguardistas europeias, das quais adotaram uma série de técnicas, estratégias e conceitos. Levando em consideração as revisões críticas atuais, que tentam desconstruir a narrativa estabelecida e revalorizar certos aspectos do modernismo, salientam-se os pontos problemáticos do próprio movimento. A segunda parte da tese analisa os estudos de caso dentro quais são representadas as trajetórias artísticas e as linguagens pictóricas de Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, os representantes mais importantes da pintura modernista que criaram o repertório visual da iconografia brasileira.

Palavras-chave: a Semana de Arte Moderna, modernismo brasileiro, pintura, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral

Sažetak

Tema ovog rada je interpretativna analiza Tjedna moderne umjetnosti, prve kolektivne manifestacije moderne umjetnosti u Brazilu, održane 1922. godine, između 11. i 18. veljače, u Gradskom kazalištu São Paula. Daje se šira kontekstualizacija događaja koji u tradicionalnoj historiografiji još uvijek simbolički označava početak brazilskog modernizma. U prvom dijelu diplomskog rada predstavljene su glavne karakteristike modernističkog pokreta čiji je temeljni cilj bila obnova umjetničko-književne scene i kulturna emancipacija Brazila. Poseban naglasak stavljen je na prvu modernističku fazu koju karakterizira negiranje akademizma i raskid s tradicionalnim umjetničkim modelima. Ističe se i interdisciplinarni karakter brazilskog modernizma koji je evidentan u stilskim i tematskim analogijama te u dijaloškom odnosu književnosti i slikarstva. Brazilski intelektualci bili su inspirirani europskim avangardnim tendencijama od kojih su preuzeli niz tehnika, strategija i koncepata. Uzimajući u obzir aktualne kritičke osvrte, koji pokušavaju dekonstruirati uvriježeni narativ i revalorizirati pojedine aspekte modernizma, ističu se problematične točke samog pokreta. Drugi dio rada analizira studije slučaja u kojima su predstavljene umjetničke putanje i likovni jezici Anite Malfatti, Di Cavalcantija i Tarsile do Amaral, najvažnijih predstavnika modernističkog slikarstva koji su pridonijeli kreiranju vizualnog repertoara brazilske ikonografije.

Ključne riječi: Tjedan moderne umjetnosti, brazilski modernizam, slikarstvo, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral

Índice:

1. Introdução	1
2. O modernismo brasileiro	3
2.1. As características principais	3
2.2. A primeira geração	3
2.3. Contexto histórico	5
3. A Semana de Arte Moderna	7
3.1. Os antecedentes	7
3.1.1. A exposição de Anita Malfatti	7
3.1.2. Outros fatores e acontecimentos	10
3.2. A organização e a realização da Semana	13
3.3. A participação de pintores na exposição de artes plásticas	17
3.4. Desdobramentos e críticas	20
4. Anita Malfatti	22
5. Di Cavalcanti	31
6. Tarsila do Amaral	40
7. Conclusão	50
8. Bibliografia	52
9. Lista de ilustrações	56

1. Introdução

Este trabalho pretende analisar a Semana de Arte Moderna, que foi uma manifestação de caráter artístico-literário, realizada em 1922, entre os dias 11 e 18 de fevereiro, no Teatro Municipal de São Paulo. Exibindo os aspetos heterogêneos da cultura, o evento ofereceu uma representação simultânea da música, dança, arquitetura, artes plásticas e literatura, cuja coexistência foi emblemática desse período. Na perspectiva histórica, a Semana de 22 representa simbolicamente o marco inicial do modernismo brasileiro, levando em consideração tudo o que aconteceu imediatamente antes e nos anos seguintes. As figuras mais destacadas que participaram na organização e na realização da primeira manifestação coletiva de arte moderna no país são escritores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Menotti del Picchia, artistas plásticos como Victor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti e músicos como Heitor Villa-Lobos. Os intelectuais paulistas inspiraram-se nas correntes vanguardistas europeias com o objetivo de renovarem o ambiente cultural da cidade através de experimentações e da liberdade artística.

As características gerais do modernismo brasileiro, na primeira fase, são a ruptura com o passado, a negação forte do academicismo e do tradicionalismo e a quebra de padrões e modelos preconcebidos do cenário artístico-cultural. O movimento modernista é, com o caráter nacional dos primórdios, conhecido pela tentativa de produção de uma arte vinculada à realidade e à identidade brasileira e de uma certa emancipação cultural do país. Surgiu após a Primeira Guerra Mundial, na segunda fase da República Velha ou República das Oligarquias, baseada na política do “café com leite”. Nesse novo contexto económico, político e social, a cidade de São Paulo afirmou-se como um dos centros mais importantes do Brasil onde, graças a uma atmosfera mais cosmopolita, o ambiente artístico pôde evoluir de forma mais livre.

Depois da colonização europeia, a pintura brasileira, como todas as outras expressões artísticas, era influenciada fortemente pela metrópole portuguesa com algumas adaptações ditadas pelas circunstâncias locais específicas. Foi com o modernismo que os artistas deixaram de puramente reproduzir as obras do ponto de vista eurocêntrico e académico e tentaram construir uma estética ousada e inovadora que tratasse dos assuntos nacionais.

Alguns dos protagonistas da pintura moderna que participaram da Semana de Arte Moderna e da fase inicial do modernismo tornaram-se os nomes mais prominentes da história da arte brasileira em geral. O presente trabalho, além de apresentar as características principais do movimento modernista da primeira fase, com especial ênfase na pintura, pretende contextualizar, interpretar e valorizar a linguagem visual e os percursos artísticos de pintores Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral. Cada um desses artistas plásticos teve um papel fundamental na implementação e na divulgação das novas ideias estéticas que surgiram em torno do movimento modernista. Anita Malfatti foi importante para a formação do grupo modernista, mesmo antes da Semana de 22, Di Cavalcanti foi um dos organizadores e participantes cruciais da manifestação cultural, e Tarsila do Amaral, apesar de não participar na Semana, marcou inegavelmente o movimento modernista nos anos seguintes.

2. O modernismo brasileiro

2.1. As características principais

O modernismo no Brasil foi um amplo movimento cultural que na primeira metade do século XX levou às mudanças profundas em todos os campos de expressão artística, especialmente na literatura e nas artes plásticas. Surgiu progressivamente sob a influência evidente de tendências vanguardistas europeias, adaptando as novas inovações artísticas ao contexto específico do país e colocando enfoque na revalorização da arte e da identidade nacional. O movimento modernista, particularmente na área literária, é dividido em três fases ou gerações, cada um com características, princípios, singularidades e obras distintas. A periodização da literatura modernista, proposta e resumida por Antônio Cândido, corresponde em geral às fases da pintura, por causa da relação simbiótica entre literatura e pintura, que foi uma das características específicas do modernismo brasileiro. Sem uma classificação oficial estrita, Neide Rezende reafirma o seguinte: uma fase inicial, de negação e destruição dos cânones existentes, começou com a exposição de Anita Malfatti em 1917 e terminou em 1922 com a Semana de Arte Moderna, quando começou uma segunda fase, a da experimentação dos conceitos e da construção de uma nova estética, que terminou por volta de 1930 e é também conhecida como “fase heroica” e uma terceira fase que durou de 1930 até cerca de 1945, caracterizada pela maturação ou estabilização, depois que a busca coletiva pela representação da identidade nacional ter sido substituída por pesquisas e percursos individuais artísticos.¹

2.2. A primeira geração

Este trabalho tem como objetivo principal apresentar a primeira fase do modernismo que é marcada pela revolução estética através do rompimento com o passado e com os modelos artísticos tradicionais. Com um espírito demolidor, essa geração tinha um intuito dual: destruir para afirmar-se. Trazia as ideias de renovação cultural e mental do país e queria estabelecer os novos paradigmas da arte, acentuando a liberdade criativa e as experimentações no campo artístico-literário. Segundo Amoroso Lima, o movimento, no seu início, foi definido pela revolta de “novos contra velhos” e consequentemente contra o academicismo e a gerontocracia, rejeitando as regras e as concepções

¹ Neide Rezende, *A Semana de Arte Moderna*, São Paulo: Ática, 2011

do parnasianismo literário. Os escritores reagiram igualmente contra o sentimentalismo, o idealismo e a vernaculidade linguística, implantando a língua coloquial, o verso livre, a incorporação do cotidiano do humor e a libertação das formas poéticas.² O que é representativo dessa fase é a nacionalização dos temas, o retrato crítico da cultura e da realidade brasileira e o abandono das sugestões europeias, sobretudo as lusitanas. O objetivo foi a independência cultural do país, levando em consideração o contexto histórico e o cenário social, enfatizando os elementos do africanismo e renovando o indigenismo em novos moldes.³ Os modernistas brasileiros importaram paradoxalmente da Europa a atitude de destruição dos padrões artísticos estabelecidos, enquanto o interesse final deles era estabelecer um pensamento autônomo e independente. O fator comum entre a maior parte desses artistas foi a formação estética europeia, através da interação direta ou através de publicações estrangeiras. Foram influenciados pelas correntes vanguardistas europeias como cubismo, futurismo, dadaísmo, expressionismo, surrealismo e outros “ismos”. Rezende conclui que “fórmulas importadas incidiam primordialmente na técnica da linguagem e permitiam um acesso livre e criativo à matéria que a consubstanciava, propiciando ao artista uma expressão individual e autônoma”.⁴ Camargos também afirma que a contradição e a ambiguidade muito discutida do modernismo brasileiro, sobretudo a da primeira fase, é ao mesmo tempo uma intenção de internacionalização, mas também de brasileirização da produção literária e artística.⁵

É preciso destacar o chamado Grupo dos Cinco, formado por escritores e artistas influentes associados ao início do modernismo brasileiro e à Semana de Arte Moderna, que serão analisados nos capítulos seguintes. Os membros, cuja colaboração, tal como os trabalhos individuais, têm um valor muito significativo, foram Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Tiveram um papel central na formação do movimento modernista, juntando outros artistas em torno deles e propondo conceitos, manifestos e ideias que inspirariam gerações futuras de artistas e escritores. O grupo, divulgador das ideias modernas em São Paulo, foi apelidado em 1920 com a designação genérica de "futurista", sem se declarar dentro da escola vanguardista italiana de Marinetti. O termo "futurismo", segundo Mário da Silva Brito, tornou-se nesse momento o denominador comum e depreciativo para qualquer opositor da estética

² Alceu Amoroso Lima, “O modernismo brasileiro”, *Revista Iberoamericana*, 1958, n. 46, p. 360. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1844>

³ Ibid.

⁴ Neide Rezende, *A Semana de Arte Moderna*, São Paulo: Ática, 2011,

⁵ Marcia Camargos, *Semana de 22: entre vaías e aplausos*, São Paulo: Boitempo Editorial, 2002

consagrada ou tradicional, afirmando que era necessário “somente que o artista se afaste um milímetro dos padrões convencionais vigentes” para receber a dita etiqueta.⁶

2.3. Contexto histórico

O movimento modernista no Brasil surgiu no início do século XX, no período da Primeira República, que foi iniciada com a Proclamação da República em 1889 e terminou com a deposição do presidente Washington Luís como resultado da Revolução de 1930. Conhecida pelos historiadores como República Oligárquica devido às oligarquias que monopolizavam o poder no país, era também chamada pejorativamente de República Velha depois do Golpe. A estrutura de poder e o sistema político, que dominava nessa época, caracteriza-se pela alternância de poder entre os estados de Minas Gerais (produtor de leite) e de São Paulo (com grande produção de café) e é por isso denominada de “política do café com leite”. O que mostra evidentemente a supremacia política nacional deles, é o facto de os presidentes terem sido eleitos, maioritariamente, pelo Partido Republicano Paulista (PRP) e pelo Partido Republicano Mineiro (PRM). Os termos frequentemente usados para definir essa dominação sociopolítica no discurso histórico são o clientelismo e o coronelismo, fazendo referência aos coronéis da antiga Guarda Nacional, que possuíam propriedades rurais e tinham uma base local de poder.⁷

A Primeira República é um tempo de transformações e mudanças profundas no contexto socioeconómico, resultando inevitavelmente em conflitos intensos entre os diversos grupos sociais da vida pública do país. O processo de industrialização, que começou ainda no século XIX e atingiu um nível de desenvolvimento rápido e mais amplo no limiar do século XX, alterou a dinâmica e a estrutura da população brasileira. Devido à imigração em massa, houve grande concentração de estrangeiros nas cidades, a que se juntaram as muitas pessoas libertas dos campos devido à abolição da escravatura. Sintomaticamente, emergiram novos segmentos sociais, como a classe operária, ao lado da formação de uma classe média urbana por causa da urbanização crescente. Por conseguinte, surgiram igualmente vários movimentos sociais, como por exemplo, as organizações de trabalhadores com o objetivo de reivindicar mais direitos e espaço na vida pública e política do país. Proletários, juntamente a outros grupos e partidos fora do círculo do poder, protestavam

⁶ Mário da Silva Brito, *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, 3. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 49

⁷ Boris Fausto, *História Concisa do Brasil*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018 [Primeira edição 2001], p. 149

contra o governo e as elites conservadores, com a intenção de alterar uma ordem social hierarquizada e cheia de desigualdades.⁸

Na discussão sobre a emergência do modernismo e o ambiente cultural do Brasil, no início do século XX, é necessário apontar o antagonismo entre as duas cidades mais importantes: São Paulo e Rio de Janeiro, que representam dois polos artísticos. No imaginário coletivo do país, São Paulo permanece como o símbolo e a capital mais relevante do movimento modernista. Nessa época, passava por muitas transformações, devido aos fatores acima referidos, como o processo de industrialização, a presença das oligarquias poderosas e a imigração crescente.⁹ A transição da cidade provincial para o aglomerado urbano gerou certamente uma circunstância propícia para o florescimento do Modernismo, criando um ambiente substancial para uma renovação artística do país. As elites influentes e a aristocracia paulistana, formada principalmente pelos membros das famílias ligadas às oligarquias cafeeiras, investiam na produção cultural e providenciavam o apoio aos escritores e artistas.¹⁰ Por outro lado, no Rio de Janeiro, que reinava como o centro cultural hegemônico desde os tempos coloniais, instituições como a Academia Brasileira de Letras e a Academia Nacional de Belas Artes dominavam o espaço cultural. Assim, a capital federal defendia naturalmente os conceitos e as ideias do academicismo e da tradição, produzindo uma arte ultrapassada e dependente dos estabelecimentos públicos.¹¹ Para os intelectuais, artistas e escritores modernistas isso representava tudo o que combatiam, pelo que, São Paulo provava ser um território com condições apropriadas para a emancipação artística e a realização da Semana de Arte Moderna. Berriel descreve a oposição e a rivalidade entre as duas cidades:

“Enquanto o Rio era porto marítimo, capital do país e internacionalista, São Paulo tem uma história de isolamento geográfico e provincianismo; o Rio possuía uma burguesia endinheirada com um espírito coerente com esta condição – isto é, covarde; São Paulo possuía uma verdadeira aristocracia que, além do mais, era casada com a modernidade industrial e com o comércio mundial. Mais técnica e mais atualidade. O Rio possuía uma instituição cultural – as academias – comprometida com a continuidade, enquanto o Modernismo era justamente uma ruptura com este tipo de inteligência.”¹²

⁸ José Lúcio Da Silva Menezes, “Modernismo brasileiro: muito além da Semana de Arte Moderna de 1922”, *Dialogia*, São Paulo, n. 16, 2012., p.

⁹ *Ibid.*, p. 174

¹⁰ Marcia Regina Jaschke Machado, “Considerações sobre a formação do Modernismo brasileiro”, *Remate de Males*, 2013, p. 42

¹¹ Marcia Camargos, *Semana de 22: entre vaias e aplausos*, São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.,

¹² Carlos Eduardo Ornelas Berriel, *Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado*, Campinas: Papirus, 2000

3. A Semana de Arte Moderna

3.1. Os antecedentes

Com o objetivo de descodificar o significado e desconstruir o mito da Semana de Arte Moderna, os teóricos colocam a ênfase nos antecedentes dela, observando-a como o culminar de um processo iniciado, no mínimo, 5 anos antes. A dita manifestação cultural não foi um evento isolado, mas, ao contrário, faz parte de um conjunto de exposições, acontecimentos e publicações que a precederam.

3.1.1. A exposição de Anita Malfatti

Na contextualização e revisão historiográfica do fenômeno modernista, a fase inicial é marcada pela exposição da pintora Anita Malfatti, ocorrida no dia 12 de dezembro de 1917 num salão do centro de São Paulo. A mostra, considerada por muitos historiadores como “o estopim” inegável do movimento, reunia 53 trabalhos, de Malfatti e de outros artistas dos Estados Unidos, país onde estudara durante os anos de 1915 e 1916.¹³ Segundo a historiadora de arte Marta Rossetti Batista, a pintora incluiu as obras de outros artistas com a intenção de indicar principalmente uma tendência coletiva e não apenas uma expressão individual.¹⁴ Como consequência da sua aprendizagem artística, que foi realizada na Alemanha, as telas de Anita mostram um estilo expressionista, enquanto as obras dos artistas americanos mostram claramente uma tendência cubista. As obras expostas nessa ocasião e que se viriam a tornar as mais célebres e significativas da sua carreira artística são: *A estudante Russa*, *A Boba*, *Tropical*, *O Farol*, *O Homem Amarelo*, *O Japonês* e *A mulher de Cabelos Verdes*.¹⁵ A interpretação mais profunda e a análise formal desses trabalhos serão dadas nos capítulos seguintes.

O artigo que deu um valor polêmico ao evento foi a crítica publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em 20 de dezembro de 1917, na seção *Artes e Artistas*, sob a autoria de Monteiro Lobato. Intitulado originalmente *A Propósito da Exposição Malfatti*, o artigo foi republicado em 1919 no livro *Ideias do Jeca Tatu*, renomeado notoriamente *Paranoia ou Mistificação?*.¹⁶ O ponto

¹³ Neide Rezende, *A Semana de Arte Moderna*, São Paulo: Ática, 2011, p. 18

¹⁴ Marta Rossetti Batista, *Anita Malfatti no tempo e no espaço*, São Paulo: IBM Brasil, 1985

¹⁵ Mário da Silva Brito, *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, 3. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 49

¹⁶ *Ibid.*, p.

central da crítica de Lobato, proeminente escritor, editor e tradutor paulista, foi a recusa da arte moderna, atacando vigorosamente a pintura e outros intelectuais brasileiros que, segundo ele, aceitavam excessivamente todas as novidades estrangeiras. O autor posiciona-se como o representante do passadismo, tradicionalismo e erudição, defendendo primariamente a produção de uma arte brasileira dentro dos limites do naturalismo e do nacionalismo.¹⁷ Logo no início do artigo, Lobato estabelece a diferenciação clara entre “duas espécies de artistas”:

“Uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. [...] A outra espécie é formada pelos que veem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva.”¹⁸

O parágrafo supracitado indica também a dicotomia entre dois pensamentos radicalmente diferentes que se formavam no Brasil, representados simbolicamente por Monteiro Lobato e Anita Malfatti. Um em defesa do conservadorismo e academicismo cultural e outro com uma tendência absolutamente nova de renovação artística. Lobato, ridicularizando arte moderna, sobretudo as vanguardas artísticas importadas da Europa, define-a pejorativamente como arte caricatural:

“Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e *tutti quanti* não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. [...] caricatura de cor, caricatura da forma - caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma ideia cômica, mas sim, desnortear e aparvalhar o espectador.”¹⁹

O autor nega também qualquer valor inovativo da concepção estética de Malfatti, ressaltando a importância da lógica e dos padrões e leis fundamentais da expressão artística e da percepção sensorial. Proclamando explicitamente no título da segunda edição o caráter anormal, paranoico e teratológico das novas tendências artísticas, Lobato insinua provocativamente que estas só podem ser atribuídas aos indivíduos diagnosticados com algum tipo de psicose. Além de atacar os artistas que produzem aquele tipo de arte, Lobato critica também o público que o aprecia, dando o entender que não há a possibilidade de que alguém com *capacidades racionais* ou (de) *bom gosto* possa

¹⁷ Vera Beatriz Siqueira, “Anita Malfatti: limites do moderno”, *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, 2010, n. 29, p. 147

¹⁸ Monteiro Lobato, “Paranóia ou Mistificação?” In: *Ideias de Jeca Tatu*, São Paulo: Brasiliense, 1959

¹⁹ *Ibid.*

verdadeiramente ver beleza nas obras de Malfatti.²⁰ Outro componente criticado no artigo é a ausência de uma técnica tradicional nos parâmetros das estratégias pictóricas acadêmicas que implicavam a reprodução direta da realidade natural. Essa recusa dos princípios de uma pintura fotográfica e do figurativismo naturalista nas obras de Malfatti desafiou a concepção racionalista defendida por Lobato e marcou a quebra com a produção tradicional artística.

Como reação à crítica, Oswald de Andrade, um dos protagonistas do modernismo no campo da literatura, publicou um artigo no *Jornal do Comércio*, em defesa da pintora. Na argumentação, utilizou os argumentos feitos por Lobato, mas com o objetivo de os refutar em favor da arte moderna. Segundo ele, o “questionamento da ilusão naturalista” foi o sintoma direto dos tempos modernos e as obras expostas manifestaram, sem dúvida, originalidade e um caráter inovador. Malfatti foi apoiada, nesse contexto, por Oswald porque ele defendia igualmente a atualização e a renovação da arte brasileira através do contato com as tendências vanguardistas europeias.²¹ O pioneirismo artístico dela foi reafirmado, muitos anos depois, por outro fundador do movimento modernista paulista, Mário de Andrade, que escreveu: “(...) aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam o *Homem amarelo*, a *Estudante Russa*, a *Mulher de Cabelos Verdes*”.²² A lenda criada sobre Anita Malfatti e o papel dela nos primórdios do modernismo brasileiro foi também comentado por Menotti del Picchia, que se referiu à pintora como o “martirólogo artístico” e “uma espécie de santa da ala demoníaca dos reformadores”.²³

A exposição controversa de Malfatti e o artigo provocante de Lobato ajudaram a criar a polarização pública entre tradicionalistas e modernistas, profundamente útil ao discurso vanguardista.²⁴ Além disso, facilitaram a formação do famoso grupo de jovens artistas e escritores, categorizados como representantes das novas correntes artísticas e literárias. Uma das características principais do modernismo brasileiro é a intensificação das relações interartes, que já era evidente nos estágios iniciais do movimento. O caráter heterogêneo, as atividades

²⁰ Paula Marinelli Martins, “Configuração de Monteiro Lobato na crítica à Anita Malfatti”, *Revista Vernáculo*, n. 36 2015

²¹ Vera Beatriz Siqueira, “Anita Malfatti: limites do moderno”, *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, 2010, n. 29

²² Mário de Andrade, *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974, p. 232

²³ Menotti del Picchia, “Anita Malfatti”, *Correio Paulistano*, 1929

²⁴ Vera Beatriz Siqueira, “Anita Malfatti: limites do moderno”, *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, v. 17, n. 29, p.

interdisciplinares e a colaboração de artistas de vários campos serão cruciais para o processo futuro da renovação cultural do país.²⁵

3.1.2. Outros fatores e acontecimentos

Apesar do processo acelerado de modernização, industrialização e cosmopolitismo crescente, que foi comentado nos capítulos anteriores, São Paulo tinha um número relativamente pequeno de instituições culturais. Entre elas, as mais influentes e significantes eram o Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, que era um caso singular dum museu dedicado unicamente às belas-artes, e o Liceu de Artes e Ofícios, destinado principalmente às artes aplicadas.²⁶ Por causa disso, segundo Sergio Miceli, nesse tempo, a vida intelectual era completamente regulada e dominada pela grande imprensa, que "constituía a principal instância de produção cultural da época", fornecendo a maioria das posições intelectuais.²⁷ As publicações como jornais e revistas eram, assim, o locus de encontro dos intelectuais e escolares renomados onde eles exibiam e propagavam declaradamente os seus próprios trabalhos e conceitos. Portanto, a primeira geração modernista impôs-se localmente através da imprensa paulistana, denunciando gradualmente e sistematicamente as convenções da arte brasileira académica, em favor do progresso cultural.²⁸ Além da crítica notória escrita por Lobato sobre a exposição de Malfatti e as respostas consequentes que se seguiram, uma série de artigos análogos foram publicados em jornais como *Correio Paulistano* e *Jornal do Comércio*. Entre mais famosos que marcaram o ano de 1921 estão uma série de artigos chamados "Mestres do passado", escritos por Mário de Andrade.

A declaração pública do grupo modernista aconteceu em 9 de janeiro de 1921 num banquete em homenagem a Menotti del Picchia, por ocasião do lançamento do seu livro *As máscaras*, no Trianon, que foi um conjunto de pavilhões onde se organizavam atividades políticas e sociais da elite paulistana. O discurso expressivo, realizado por Oswald de Andrade e conhecido como *O manifesto do Trianon*, foi seguido posteriormente pelo artigo de Menotti chamado "Na maré das reformas" no qual o autor apresentou, em linguagem jornalística mais direta, as ideias e

²⁵ Marcela Verônica da Silva, Mariana Matheus Pereira da Silva, Moisés Gonçalves dos Santos Junior, "As vanguardas europeias na criação estética de Anita Malfatti e Cecília Meireles: um estudo interartes", *SOLETRAS*, n. 24, 2012.

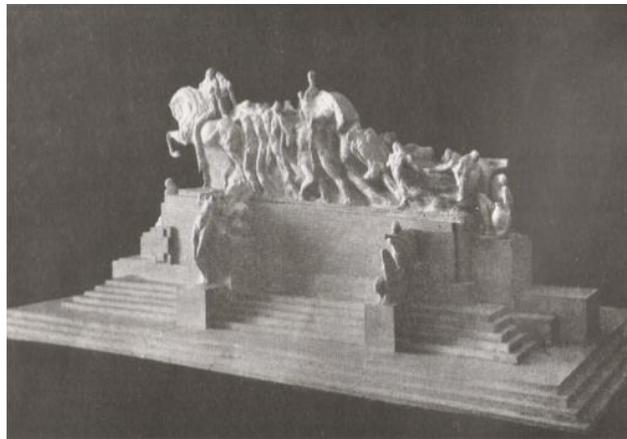
²⁶ Ana Paula Cavalcanti Simioni, "Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação", *Perspective*, n. 2 2013, p. 3.

²⁷ Sergio Miceli, *Intelectuais à brasileira*, São Paulo: Companhia das letras, (2001) 2005., p. 17

²⁸ Ibid.

as propostas da renovação artística. Mário da Silva Brito resume os pontos propostos por Oswald e Menotti: “a) o rompimento com o passado, ou seja, a repulsa às concepções românticas, parnasianas e realistas; b) a independência mental brasileira através do abandono das sugestões europeias, mormente as lusitanas e gaulesas; c) uma nova técnica para a representação da vida em vista de que os processos antigos ou conhecidos não apreendem mais os problemas contemporâneos; d) outra expressão verbal para a criação literária, que não é mais a mera transcrição naturalista mas recriação artística, transposição para o plano da arte de uma realidade vital; e) e, por fim, a reação ao *status quo*, quer dizer, o combate em favor dos postulados que apresentava, objetivo da desejada reforma.”²⁹

Outro acontecimento, muito importante para os modernistas e frequentemente discutido entre historiadores e teóricos, é a “descoberta” do jovem escultor Victor Brecheret em 1920 quando Di Cavalcanti, Helios Seelinger e Oswald de Andrade visitaram a exposição de maquetas para o monumento da Independência no Palácio das Indústrias. A comissão para plasmar a maquete das comemorações do centenário foi entregue a Brecheret, mas a execução da obra foi concluída muito mais tarde, em frente do Parque do Ibirapuera, depois de algumas vicissitudes.



1. Victor Brecheret, Maquete do Monumento às Bandeiras, 1920

Mário de Andrade afirma que o movimento modernista tem, nos seus primórdios, dois fulcros: um é Anita Malfatti e outro Victor Brecheret e que "em torno deles giram os vanguardistas da primeira hora", confirmando novamente que a pintura e a escultura estão na raiz do

²⁹ Mário da Silva Brito, *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, 3. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 191

movimento.³⁰ Enquanto uma porção dos artistas e intelectuais brasileiros propôs a renovação cultural através da radicalização das proposições estéticas das vanguardas europeias, Brecheret, distanciado desse ambiente, estava orientado para o estudo das obras clássicas italianas. Irene Barbosa de Moura confirma que a linguagem escultural dele foi influenciada pelo naturalismo do seu mestre Arturo Dazzi, pelas experimentações com a forma e com o movimento de Auguste Rodin e pelas estilizações de Ivan Meštrović.³¹ Consequentemente, as obras realizadas por Brecheret representam uma síntese inovadora de aspectos estilísticos diversos e revelam a pluralidade das suas tendências artísticas: das inclinações clássicas e renascentistas até aos elementos de *Art nouveau*, impressionismo e expressionismo.³² Mário de Andrade descreve bem o entusiasmo do grupo modernista que se sintonizou completamente com a obra produzida pelo escultor:

“Brecheret não provinha da Alemanha, como Anita Malfatti, vinha de Roma. Mas também importava escuras menos latinas, pois fora aluno de Maestrovic. E fazíamos verdadeiras *revêries* a galope em frente da simbólica exasperada e estilizações decorativas do “gênio”. Porque Victor Brecheret, para nós, era no mínimo um gênio. Este o mínimo com que podíamos nos contentar, tais os entusiasmos a que ele nos sacudia.”³³

Ao contrário do triunfo controverso e escandaloso de Malfatti, Brecheret conquistava apreciações positivas mesmo no lado oposto, representando, nesse sentido, a primeira vitória do espírito modernista. Menotti del Picchia escreveu no *Correio Paulistano*:

“(.) era a bandeira dos *futuristas* paulistanos. Foi sua arte magnífica, reacionária, moderna que abriu nos nossos cérebros esta insaciável sede de rebeldia contra o carrancismo do meio, criando entre nós uma arte forte, liberta, espontânea, nova... Brecheret é a grande vitória do *futurismo* paulistano. É a consagração do grupo novo. É a morte da velharia, do arcaísmo, do mau gosto. É o triunfo da mocidade de Piratininga, que é a mais bela e a mais forte de nossa querida Pátria!”³⁴

³⁰ Mário de Andrade, *O Movimento Modernista*, Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 14

³¹ Irene Barbosa de Moura, *A cidade e a festa: Brecheret e o IV Centenário de São Paulo*, doutorado, São Paulo: A Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010, p. 89

³² Armindo Trevisan, “A escultura de Victor Brecheret”, *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais*, 1990, n. 1, p. 7

³³ Mário de Andrade, “O movimento modernista”, in: *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo: Martins (5.ª edição), 1974, p. 232

³⁴ Hélios (Menotti del Picchia assinava suas crônicas no jornal como “Hélios”), “A vitória de um patricio”, *Correio Paulistano*, 1921

3.2. A organização e a realização da Semana

O ano da realização da Semana de Arte Moderna foi planeado antecipadamente com a ideia de ela ser parte das celebrações do Centenário da Independência do Brasil. Oswald de Andrade formulara, já dois anos antes, nas páginas do *Jornal do Comércio*, a proposta de concretizar alguma coisa culturalmente significativa para comemorar cem anos da independência brasileira, que, segundo ele, “não é somente independência política, é acima de tudo independência mental e independência moral”.³⁵ Vários depoimentos afirmam que a ideia da Semana foi finalmente criada em novembro de 1921 durante a exposição *Os Fantoques da meia-noite* de Di Cavalcanti na livraria de Jacinto Silva - o ponto de encontro da elite intelectual. Nessa ocasião, os futuros organizadores da manifestação planeada referiram-se também aos famosos festivais culturais de Deauville, sugerindo que algo similar podia ser feito em São Paulo.³⁶

A figura decisiva para a organização da Semana de 22 foi o escritor, aclamado e respeitado, Graça Aranha que chegou a São Paulo para procurar contatar com a “mocidade literária e artística de São Paulo”.³⁷ O seu papel diplomático, na fase preparatória, foi em primeiro lugar legitimar o grupo modernista, funcionar como mediador nos setores menos abertos à modernidade e juntar pessoas influentes da vida pública. É importante destacar também a presença dos artistas marcantes do Rio de Janeiro, como Villa-Lobos, a maior sensação do festival, e Ronald de Carvalho, entre outros que se inspiravam nas novas ideias estéticas. Apesar de no Rio não existir uma coordenação e uma organização como em São Paulo, Rezende afirma que a participação desses artistas na Semana fortaleceu indiscutivelmente o Modernismo Brasileiro.³⁸ Ademais, a pluralidade e a verdadeira heterogeneidade do grupo ligado à Semana é evidente na colaboração, já discutida nos capítulos anteriores, entre a elite econômica paulista e a vanguarda cultural do movimento. Entre “a burguesia ilustrada”, que forneceu o apoio financeiro e logístico para a realização da Semana, estavam Paulo Prado, latifundiário e membro da oligarquia cafeeira, José Freitas Valle, o riquíssimo delegado e empresário e o presidente do Estado Washington Luís.³⁹ Paulo Prado, o diretor da empresa familiar Companhia Prado Chaves, a maior exportadora de café da Primeira

³⁵ Oswald de Andrade, “Arte do Centenário”, *Jornal do Comércio*, 1920. A crônica é assinada apenas com a inicial O.

³⁶ Elza Ajzenberg, “Semana de Arte Moderna de 1922”, *Revista de Cultura e Extensão USP*, n. 7, 2012, p. 26

³⁷ Neide Rezende, *A Semana de Arte Moderna*, São Paulo: Ática, 2011

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

República, é reconhecido pela historiografia e pela crítica como o mecenas e o promotor mais notável da arte moderna. Além de publicar livros polêmicos de interpretação histórica sobre a formação do povo brasileiro, ele patrocinou viagens de escritores e artistas modernistas e participou até da fundação e da supervisão de revistas modernistas como a *Klaxon* e *Terra Roxa e Outras Terras*.⁴⁰ Segundo Mário de Andrade, Prado deu a base social às ideias estéticas da Semana, juntando política e cultura e sendo um dos principais organizadores e financiadores do evento. A comprovação da sua afinidade com a arte moderna e as novas ideias é a compra de um quadro na histórica exposição de Anita Malfatti em 1917, o que, segundo Waldman, possivelmente foi a sua primeira interação com um dos futuros participantes da Semana. Nesse contexto, Prado obteve uma imagem de grande colecionador de arte moderna, cuja coleção é constituída não apenas por artistas brasileiros, mas também por pintores internacionais ligados às vanguardas.⁴¹ Na comissão patrocinadora e organizadora esteve também René Thiollier, diretor do *Jornal do Comércio*, que não participou tanto na arena intelectual, mas decidiu ser “o homem da empresa” e o “sujeito do teatro”, conseguindo obter o Teatro Municipal de um amigo. A primeira intenção foi realizar a manifestação de arte moderna nas salas da livraria de Jacinto Silva, mas com pretensões crescentes e grandiosas, a opção final acabou por ser o mais importante edifício cultural da cidade – o Teatro Municipal.⁴²

A notícia no jornal *Correio Paulistano* de 29 de janeiro de 1922 anunciou a realização de uma semana de arte no Teatro Municipal, entre 11 e 18 de fevereiro, cujo objetivo principal foi dar ao público de São Paulo “a perfeita demonstração do que havia em nosso meio em escultura, pintura, arquitetura, música e literatura sob o ponto de vista rigorosamente atual”.⁴³ A intenção primordial da Semana de Arte Moderna e do grupo modernista foi a rejeição do academismo, tradicionalismo e conservadorismo, através do rompimento de cânones estabelecidos que impediam a renovação da liberdade e da criatividade artística. Conforme Mário de Andrade, “a realidade que o movimento modernista impôs” era definida pela “fusão de três princípios

⁴⁰ Thaís Waldman, “À frente da Semana de Arte Moderna: a presença de Graça Aranha e Paulo Prado”, *Estudos Históricos*, n. 45, 2010, p. 71-94

⁴¹ Ibid.

⁴² Neide Rezende, *A Semana de Arte Moderna*, São Paulo: Ática, 2011

⁴³ Elza Ajzenberg, “Semana de Arte Moderna de 1922”, *Revista de Cultura e Extensão USP*, n. 7, 2012, p. 26

fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”.⁴⁴

O programa consistiu numa exposição de artes plásticas, leituras de poemas e recitais, danças e apresentações musicais, junto com palestras polêmicas sobre a crítica de arte e a crítica literária. As propostas modernistas foram resumidas e apresentadas através de quatro conferências principais do festival: “A emoção estética na arte moderna”, de Graça Aranha, “A pintura e a escultura moderna no Brasil” de Ronald de Carvalho no dia da abertura, a palestra de Menotti no palco e a de Mário de Andrade no saguão do Teatro, no segundo dia.⁴⁵

O autor da identidade visual da Semana foi Di Cavalcanti, que ilustrou o catálogo da exposição e a capa do programa, com uma linguagem gráfica moderna, caracterizada pela simplificação e estilização de todos os elementos. A composição da capa do catálogo possui uma imagem da figura feminina com um fundo floral, em preto, ao estilo de uma xilogravura, com a tipografia influenciada pela *art nouveau* e acentuada com as letras vermelhas. A segunda capa, além do título e das informações básicas, apresenta a ilustração simplificada de uma árvore em crescimento com as raízes expostas, “aludindo à germinação de maneiras novas de pensar a cultura brasileira”.⁴⁶

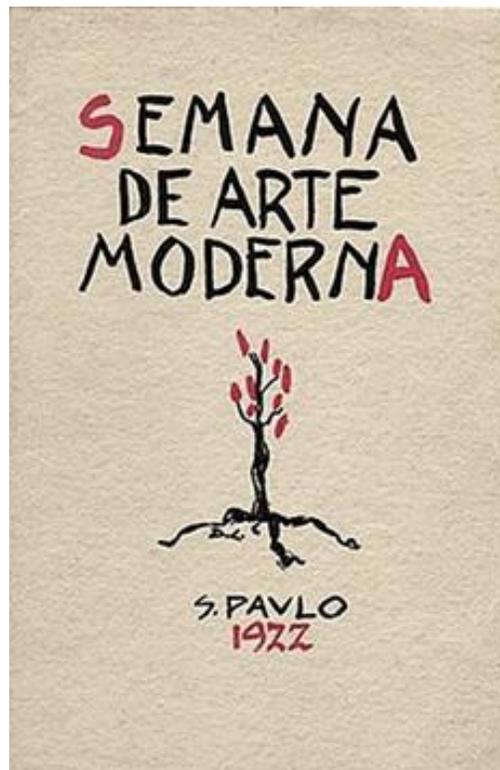
⁴⁴ Mário de Andrade, “O movimento modernista”, in: *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo: Martins (5.ª edição), 1974, p. 232

⁴⁵ Neide Rezende, *A Semana de Arte Moderna*, São Paulo: Ática, 2011

⁴⁶ Ana Helena da Silva Delfino Duarte, Rodrigo Freitas Rodrigues, “REVERBERAÇÕES DA SEMANA DE 1922: DI CAVALCANTI “ANTES DE TUDO” UM PINTOR ATEMPORAL”, *Projeto História: Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História*, n. 73, 2022



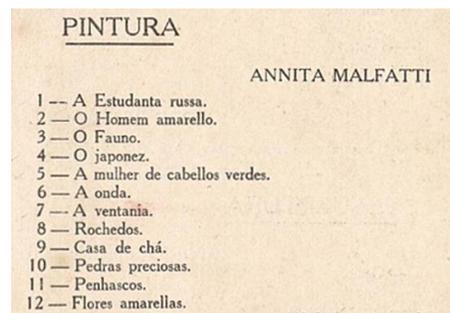
2. Di Cavalcanti, Capa do catálogo da exposição da Semana de Arte Moderna, 1922



3. Di Cavalcanti, Cartaz da Semana de Arte Moderna, 1922

O primeiro dia do evento foi tranquilo e pacífico, sem nenhuma reação violenta dos espetadores, ao contrário do segundo dia, quando o público se dividiu em grupos, posicionados estrategicamente para instigar as vaias. O caráter controverso e o ambiente escandaloso, em sintonia com as estratégias e os mecanismos da vanguarda, foram previstos e até desejados pelos próprios artistas e escritores. Portanto, as provocações e os ataques entre os artistas e o público foram recíprocos e fizeram parte do espetáculo. Em comparação com as formas de ação do futurismo europeu, a Semana pareceu um pouco reservado e sem muita ferocidade, mas, dado o contexto nacional específico, até isso foi suficiente para provocar uma reação e escandalizar o público. Naquele tempo, a imprensa respondia igualmente de forma conservadora, apesar da Semana ser divulgada através dela, sendo a exceção o jornal *Correio Paulistano* que estava favorável às novas propostas, suportando os lançamentos e projetos do movimento.⁴⁷

3. 3. A participação de pintores na exposição de artes plásticas



⁴⁷ Neide Rezende, *A Semana de Arte Moderna*, São Paulo: Ática, 2011

- 13 — Impressão divisionista.
- 14 — O Homem das sete cores.
- 15 — Árvores japonezas.
- 16 — Bahianas.
- 17 — Capa de livro.
- 18 — Christo.
- 19 — S. Sebastião.
- 20 — Moémas.

DI CAVALCANTI

- 21 — Ao pé da cruz — painel para capella.
- 22 — O Homem do Mar — 1920.
- 23 — Café turco — 1917.
- 24 — „ „ — 1921.
- 25 — Retrato.
- 26 — A Duvida.
- 27 — Intimidade.
- 28 — „
- 29 — Ilustrações para um livro.
- 30 — Coqueteria.
- 31 — Bohemios.
- 32 — A piedade da inerte.

J. GRAZ

- 33 — Missa no tumulo.
- 34 — S. Francisco fallando ao passaros.
- 35 — Retrato do Ministro G.
- 36 — Natureza morta.
- 37 — „
- 38 — Paysagem Suissa.
- 39 — Paysagem de Espanha.
- 40 — „ „ „

MARTINS RIBEIRO

- 41 — Tedio.
- 42 — „
- 43 — Desenho.
- 44 — „

ZINA AITA

- 45 — A sombra.
- 46 — Estudo de cabeça.
- 47 — Paysagem decorativa
- 48 — Mascaras Sianezas.
- 49 — Aquarium.
- 50 — Figura.
- 51 — Painel decorativo.
- 52 — 25 impressões.

J. F. DE ALMEIDA PRADO

- 53 — Dois desenhos.

FERRIGNAC

- 54 — Natureza dadaista.

VICENTE REGO MONTEIRO

- 55 — Retrato de Ronald de Carvalho.
- 56 — Retrato.
- 57 — Retrato.
- 58 — Cabeças de Negras.
- 59 — Cabeça Verde.
- 60 — Baile no Assyrio.
- 61 — Lenda Brasileira.
- 62 — Lenda Brasileira.
- 63 — Cubismo.
- 64 — Cubismo.

4. Lista de pintores no catálogo da exposição da Semana de Arte Moderna, São Paulo, 1922

Os críticos e os historiadores de arte confirmam que as artes plásticas, expostas como parte da Semana de 22, manifestaram, sem dúvida, mais maturidade do que as outras áreas apresentadas, e nem mesmo foram demasiado radicais. Nesse contexto, especial destaque é dado à pintura, que, segundo Mário Pedrosa, “alarga extraordinariamente o campo de visão e de interesse dos promotores da Semana”, fornecendo realmente o maior impulso de renovação intelectual e artística

do país.⁴⁸ Sérgio Milliet apontou a relação dialógica entre a pintura e a literatura, que era a característica muito autêntica e essencial do movimento modernista no Brasil:

“...se observa um fenômeno curioso e por assim dizer inédito em nossa história literária e artística: o da pintura influenciando na literatura. São os escritores que seguem o pintor e suas ideias literárias nascem da presença de uma invenção pictórica, do contato íntimo com ela”.⁴⁹

Aracy Amaral confirma que isso ocorreria igualmente na fase nomeada antropofágica, quando o quadro *Abaporu* de Tarsila do Amaral inspiraria Oswald de Andrade a compor o afamado *Manifesto Antropófago*.⁵⁰

Segundo Amaral, a exposição de artes plásticas da Semana “apresentou antes intenções de modernidade que modernidade propriamente dita”. Para Amaral, a exceção foi a participação de John Graz e Anita Malfatti, enquanto outras artistas encontrariam os percursos próprios dentro das tendências contemporâneas pós-cubistas no decorrer da década.⁵¹ Anita Malfatti, já percebida como musa inspiradora do movimento modernista, foi a primeira artista listada no catálogo, na seção de pintura, com a maior quantidade de obras expostas. Entre as pinturas apresentadas, três delas fizeram parte da célebre exposição de 1917: *A Estudante Russa*, *O Homem Amarelo* e *O Japonês*. Rezende nota que já se pode identificar a diferença clara nas obras novas de Anita, que, em comparação com as de cinco anos antes, transformaram-se, sendo mais conformistas para adequar ao gosto do público.⁵² Nos anos seguintes, plenos de inovações, concepções e experimentações estimuladas pela Semana, Anita perderá para Tarsila do Amaral o primeiro plano que lhe pertenceu no início do Modernismo.

Outra figura importante da pintura da Semana, que participou com doze obras expostas, foi Di Cavalcanti, primeiramente caricaturista e ilustrador, responsável também pela criação do catálogo. O percurso artístico dele será elaborado no capítulo seguinte.

O terceiro nome do catálogo foi John Graz, um pintor, ilustrador e artista gráfico suíço, que veio para o Brasil em 1920 e se uniu imediatamente ao grupo modernista. Oswald de Andrade mencionou o artista no discurso anteriormente discutido do Trianon em 1921, quando disse,

⁴⁸ Mário Pedrosa, "Semana de Arte Moderna", In: *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro: MEC, 1964, p. 130-131.

⁴⁹ Aracy Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22*, São Paulo: Editora 34, 1998

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² Neide Rezende, *A Semana de Arte Moderna*, São Paulo: Ática, 2011

referindo-se a São Paulo: “Examina a máscara que te trazemos em bronze. Ela é a sintética marcação das tuas forças mentais. Produziu-a de ti a mão poderosa e elucidadora de Victor Brecheret que, com Di Cavalcanti, Anita Malfatti e esse maravilhoso John Graz, ultimamente revelado, afirmou que a nossa terra contém no seu ignorado cadinho uma das mais fortes, expressivas e orgulhosas gerações de supremos criadores”.⁵³ Todas as obras dele, expostas no Teatro Municipal, haviam sido feitas na Europa e indicavam uma tendência pós-impressionista. No futuro, Graz dedicou-se mais à decoração de residências e realizações de projetos de interiores, participando na introdução do estilo *art déco* em São Paulo.⁵⁴

A descentralização e a multiplicidade do movimento modernista são evidentes na participação da pintora Zina Aita de Minas Gerais na Semana de Arte Moderna, que frequentemente é desconhecida ou negligenciada. Segundo alguns estudiosos, incluindo Aracy Amaral, as obras desse período de Zina Aita expressam uma técnica pós-impressionista, enquanto Ivana Ferrante conclui que a artista manifestou nas suas telas “as influências da vanguarda europeia e o colorismo excêntrico em diálogo com o barroco mineiro”.⁵⁵ Em 1924, mudou-se, por motivos familiares, para Nápoles, onde continuou a produzir intensamente, permanecendo lá até falecer, o que provavelmente explica a omissão dela na história de arte brasileira.

Outro artista com um número significativo de telas expostas foi Vicente do Rego Monteiro, que desde adolescência estudou em Paris, onde completou a sua formação artística. As obras revelam o interesse do artista pelos temas populares e folclóricos do Brasil, que coexistem com as novas tendências estéticas de vanguarda.⁵⁶

Os ilustradores e caricaturistas Ferrignac (pseudônimo de Inácio da Costa Ferreira) e Antonio Paim Vieira participaram da Semana de Arte Moderna, mas posteriormente não realizaram carreiras nesses campos. Yan de Almeida Prado (João Fernando de Almeida Prado) diz que participou na Semana com o amigo Paim “por pura brincadeira e desfastio”. Entraram no movimento ironicamente e com espírito jocosos, fazendo juntos as obras expostas, mas em todas

⁵³ O discurso de Oswald de Andrade. In: Mário da Silva Brito, *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, 3. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 182

⁵⁴ Ver mais: Anna Maria Affonso dos Santos, *John Graz: o arquiteto de interiores*, Dissertação (Mestrado): Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008

⁵⁵ Ivana Ferrante Rebello, “Dois artistas de Minas Gerais na Semana de Arte Moderna: revisão e descentramento do modernismo de 22”, *Scripta*, n. 55, 2021, p. 212-246

⁵⁶ Neide Rezende, *A Semana de Arte Moderna*, São Paulo: Ática, 2011

só assinou Yan de Almeida Prado, porque Paim julgou que o autoproclamado movimento em São Paulo era “ridículo” em comparação com outros movimentos verdadeiramente modernistas.⁵⁷

Martins Ribeiro, sem muitos dados biográficos encontrados em fontes, foi listado no catálogo e participou da Semana de Arte Moderna, mas depois caiu no esquecimento.

3.4. Desdobramentos e críticas

O impacto da Semana de Arte Moderna, no momento em que se realizou, foi bastante diminuto e localizado e o período de construção e de estabilização do movimento modernista começou só nas décadas seguintes. Por ausência de princípios coesos e de uma ideologia comum do grupo modernista, surgiram divergências e o movimento dividiu-se em vários movimentos relativamente distintos. Rezende confirma que “a complexidade, no início camuflada na polarização passadistas/modernistas, agora se instala no seio do movimento e o enriquece”. Entre os movimentos herdeiros que apareceram na segunda metade da década de 1920 são o Movimento Pau-Brasil, o Movimento Verde-Amarelo, mais tarde denominado Anta, e o Movimento Antropofágico. Iniciou-se também o processo intenso da disseminação das novas ideias e dos modelos artísticos através de revistas, como a *Klaxon*, que surgiu logo após a Semana, com nove números no total, e a *Revista de Antropofagia*, lançada um pouco mais tarde.⁵⁸

A historicização do legado da Semana de Arte Moderna foi um processo “autocelebrativo”, dependente de interpretações e testemunhos dos próprios participantes, que estabeleceu a visão bastante mítica e acrítica do evento. O processo da glorificação do movimento modernista perpassou todo o século XX e foi difundido por historiadores, curadores de arte, críticos e várias práticas sociais, como o mercado de arte e, às vezes, a política cultural.⁵⁹ O revisionismo crítico abriu diversos debates e ofereceu novas perspectivas e revalorizações da Semana de 22 e do modernismo brasileiro, desconstruindo a narrativa estabelecida pela historiografia tradicional. Os pesquisadores discutem constantemente sobre a centralidade e a hegemonia paulistana, os limites formais e a gênese do movimento, problematizando ao mesmo tempo o caráter efetivamente

⁵⁷ Yone Soares de Lima, “Homenagem a Paim”, *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, n. 29, 1988, p. 125-141.

⁵⁸ Neide Rezende, *A Semana de Arte Moderna*, São Paulo: Ática, 2011

⁵⁹ Ana Paula Cavalcanti Simioni, “Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação”, *Perspective*, n. 2 2013, p. 3.

moderno do modernismo brasileiro. Redefinindo os centros e as margens, os críticos revelam a diversidade de propostas e a verdadeira heterogeneidade do modernismo, além de detetarem uma plethora de influências estrangeiras, já mencionadas, no conceito da “brasilidade” defendido pelos protagonistas da Semana.⁶⁰ Debate-se também que a suposta ruptura com o passado foi parcialmente sucessora de movimentos anteriores de renovação e que não foi a única nem tão radical quanto pretendia ser. No entanto, não se pode negar que A Semana de Arte Moderna ainda representa um dos marcos na evolução artística brasileira, precisando, contudo, de ser avaliada dentro de um contexto mais amplo, complexo e nuançado. Fred Coelho confirma que “é inegável a força de paradigma que o evento de 1922 produziu no imaginário nacional, funcionando como modelo de organização estética coletiva com vistas à demarcação discursiva ao redor da ruptura. Ou, ao menos, ao redor da afirmação de uma especificidade artística frente aos cânones de seu tempo.”⁶¹

⁶⁰ Tarcízio Macedo, “Repensar as margens, redefinir os centros: o Modernismo visto do Rio Grande do Sul”, *Jornal da Universidade*, 2022. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/repensar-as-margens-redefinir-os-centros-o-modernismo-visto-do-rio-grande-do-sul/?fbclid=IwAR3CtMA5wJJKedn5xqEdTL88YGqPITBvjiNJDEmk7Yb0zYXdrzlDTtV19QE>

⁶¹ Fred Coelho, “A semana de cem anos”, *ARS (São Paulo)*, n. 41, 2021, p. 47

4. Anita Malfatti

Anita Malfatti nasceu em 2 de dezembro de 1889, na cidade de São Paulo, filha da pintora norte-americana, da origem alemã, Eleonora Elizabeth “Betty” Krug e do engenheiro imigrante italiano, naturalizado brasileiro, Samuel Malfatti. A mãe de Anita, poliglota por causa da mistura de nacionalidades e lugares de residência, foi como professora, pintora e aquarelista a pessoa que teve influência decisiva na formação artística inicial dela. Anita nasceu com deficiência congênita no braço e na mão direita e, por esse motivo, foi levada para Lucca, na Itália, onde se submeteu a uma cirurgia, na tentativa de corrigir a atrofia, mas sem grande êxito, voltou a São Paulo e acabou por desenvolver habilidades da mão esquerda.⁶²

A trajetória artística profissional de Anita começou na Alemanha, em 1910, quando embarcou para Berlim com as amigas paulistanas, as irmãs Shalders, financiada pelo tio e padrinho dela, o engenheiro Jorge Krug. A Alemanha, nesse período, passava por muitas transformações artísticas e centralizava a efervescência dos movimentos inovadores, inclusive o expressionismo, recebendo inúmeros artistas de várias partes do mundo e possuindo centros culturais significantes com galerias de arte onde se realizavam exposições de artistas novos, dissidentes dos salões tradicionais.⁶³ Nos quase quatro anos em que permaneceu lá, Anita frequentou por pouco tempo a Academia Real de Belas Artes de Berlim e, posteriormente, os ateliês dos três artistas: Fritz Burger, Lovis Corinth e Bischoff-Culm. Segundo Vera Beatriz Siqueira, a obra de Corinth revela a incorporação de influências do impressionismo e do expressionismo numa tentativa de conciliá-las com a tradição, estabelecendo, através da iconografia, a versatilidade conceitual e o estilo, “elos de continuidade (e não de ruptura) com o passado”. Parece que Anita, nas obras realizadas nesse período, adotou essa “proposição conciliatória”.⁶⁴ Durante a estada na Alemanha, visitou também a *Sonderbund* de Colônia em 1912, uma exposição que teve como objetivo mostrar todas as tendências e escolas que existiam na Europa no início do século XX, incluindo pintores modernos famosos como Van Gogh, Gauguin, Matisse, Schiele, Munch, Nolde, Kandinsky etc.⁶⁵ Quando voltou a São Paulo, em 1914, realizou a primeira exposição individual, nas *Mappin Stores*, onde

⁶² Luzia Portinari Greggio, *Anita Malfatti: tomei a liberdade de pintar a meu modo*, São Paulo: Editora Magma Cultural, 2007

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Vera Beatriz Siqueira, “Anita Malfatti: limites do moderno”, *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, 2010, n. 29

⁶⁵ Luzia Portinari Greggio, *Anita Malfatti: tomei a liberdade de pintar a meu modo*, São Paulo: Editora Magma Cultural, 2007

os trabalhos expostos indicaram a coexistência “de registos convencionais com instantes de originalidade poética”, ainda permanecendo, apesar de alguma novidade temática e inclinações expressionistas, nos limites de uma composição tradicional.⁶⁶ A exposição teve relativamente boa aceitação da crítica artística paulistana, que viu a pintora como uma iniciante talentosa, o que provavelmente contribuiu para que a família de Anita continuasse a apoiá-la.⁶⁷ Então, financiada novamente pelo tio, Anita continuou a profissionalização artística nos Estados Unidos, entre 1915 e 1916, onde iniciou os estudos na *Arts Students League*, deixando-a para estudar na *Independent School of Art* com Homer Boss. Foi nesse ambiente aberto que Anita verdadeiramente processou e aprofundou a aprendizagem anterior, encontrando a liberdade da experimentação artística e da expressão individual. Nas próprias palavras dela, a época nos EUA “era a poesia plástica da vida”, “a festa da forma” e a “festa da cor”.⁶⁸ Nesse período produziu as obras mais conhecidas e emblemáticas da sua carreira, com acentuada tendência expressionista, como *A Boba*, *A Estudante Russa*, *O Japonês*, *A Mulher de Cabelos Verdes* e *O Homem Amarelo*. Marta Rossetti Batista analisa, na pesquisa extensa sobre os detalhes biográficos e a trajetória de Anita Malfatti, as relações entre as obras dela e os ambientes artísticos dos diversos estágios internacionais:

“Nos Estados Unidos, numa aula de ano e meio, conviveu com as conquistas da arte moderna europeia – Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Matisse, Picasso – que muitas vezes lhe chegavam através de interpretações norte-americanas. Fauvismo, cubismo, sincronismo foram algumas das tendências que a pintora, junto à grande maioria dos artistas modernos dos Estados Unidos da época, absorveu em suas lições mais superficiais. A preocupação com a forma, recebida através das lições de Cézanne e pelos cubistas, vem dar um sentido mais estruturado à sua obra. A cor, através de diversas fontes, de Van Gogh aos fauvistas, é também reestudada pelos olhos norte-americanos.”⁶⁹

Depois do retorno ao Brasil, a maioria dessas telas foi apresentada ao público em 1917, na controversa “exposição histórica” que ficou conhecida como o marco antecipatório do modernismo brasileiro. Conforme discutido no capítulo anterior, a pintora foi criticada severamente pela imprensa e crítica conservadoras, orientadas pelos cânones acadêmicos, que

⁶⁶ Vera Beatriz Siqueira, “Anita Malfatti: limites do moderno”, *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, 2010, n. 29

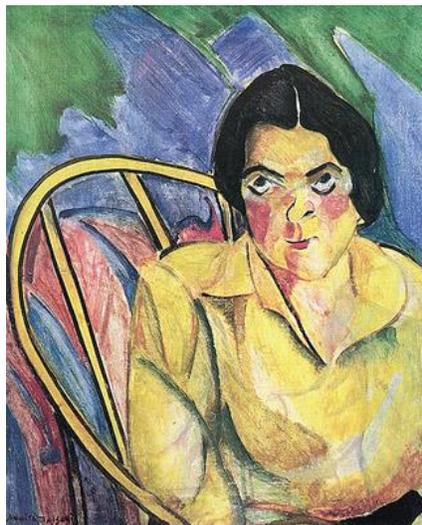
⁶⁷ Renata Gomes Cardoso, “A crítica de arte no entorno de Anita Malfatti e seu reflexo na história da arte brasileira”, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 2008, n. 7

⁶⁸ Marta Rossetti Batista, *Anita Malfatti: no tempo e no espaço*, São Paulo: Editora 34, 2006

⁶⁹ *Ibid.*

defendiam principalmente uma arte nacional dentro dos limites do naturalismo e realismo. Como contraponto a essa desaprovação, formou-se em sua defesa um grupo de escritores, artistas e intelectuais, unidos em torno do objetivo da renovação cultural do país. O grupo consistiu em personagens que depois seriam protagonistas da Semana de Arte Moderna em 1922 e estariam na fase inicial do movimento modernista brasileiro.

A linguagem pictórica de Anita, dessa fase, de acordo com as influências expressionistas, fauvistas e cubistas, é caracterizada pela interpretação antinaturalista do colorismo, o abandono da utilização da técnica do *chiaroscuro* (claro-escuro), a deformação parcial de figuras e a desconstrução da espacialidade. Portanto, a negação dos cânones tradicionais da arte académica nas obras iniciais de Anita é sobretudo evidente na rejeição da reprodução exata da realidade e da natureza exterior, ao lado de algumas novidades temáticas.



5. Anita Malfatti, *A Boba*, 1915, óleo sobre tela

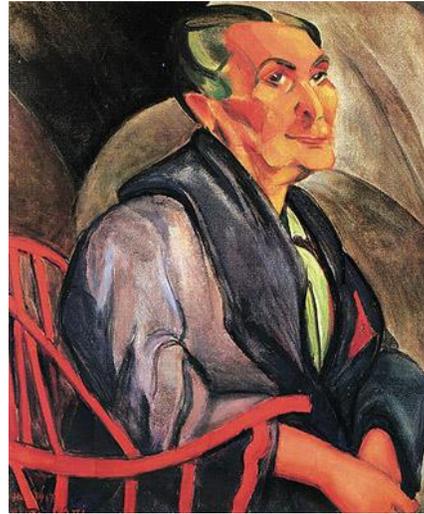
A Boba, realizada durante a aprendizagem dela com Homer Boss, é considerada uma das obras principais de caráter expressionista, onde Malfatti se distancia claramente do retrato tradicional académico.⁷⁰ Além da organização assimétrica da composição, Émile Cardoso Andrade e Michelle dos Santos notam, no aspeto da técnica, que a tela foi “construída a partir de um trabalho intenso de vinculação de sombras e cores” com pinceladas rápidas e a aplicação económica da

⁷⁰ É importante mencionar que *A boba* foi exposta pela primeira vez apenas em 1945 e, por causa disso, não fez parte das discussões da época, mas tornou-se posteriormente significativa para a compreensão dessa etapa da trajetória artística de Anita e do modernismo brasileiro.

tinta.⁷¹ Os autores observam também que a figura destorcida consiste em alguns traços influenciados sutilmente pela pintura cubista, o que é especialmente aparente na construção do tecido que compõe a blusa da modelo.⁷² Malfatti abandona também os padrões convencionais no nível temático da pintura, representando as pessoas marginalizadas pela sociedade, nesse caso, uma doente mental, relevando com a força expressiva o estado psicológico dela.⁷³



6. Anita Malfatti, *O Homem Amarelo*, 1915,
óleo sobre tela



7. Anita Malfatti, *A Mulher de Cabelos Verdes*, 1915,
óleo sobre tela

As cores nos retratos de Anita não transcendem a referência ao modelo e são ainda organizadas dentro das formas que constituem e caracterizam as personagens representadas, onde as pinceladas e as extensões pequenas de cores são utilizadas principalmente para reforçar os aspectos fisionômicos. Renata Gomes Cardos confirma que a pintora “não abandona a estrutura corpórea do motivo, referindo-se a ele constantemente”, ou seja, que “a forma está sempre indicando o seu referente, por mais que a distorção a afaste do aspecto natural das figuras”.⁷⁴ A autora nota também que as amplas superfícies de cores são, na maioria dos retratos desse período,

⁷¹ Émile Cardoso Andrade, Michelle dos Santos, “TEMPESTADE DE TINTAS: ANITA MALFATTI – AVANT-GARDE DA AVANT-GARDE”, *WEB REVISTA LINGUAGEM, EDUCAÇÃO E MEMÓRIA*, 2014, n. 7. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/WRLEM/article/view/3494>

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Renata Gomes Cardoso, *A pintura de Anita Malfatti nos períodos iniciais de sua trajetória: proposta de revisão a partir da análise de obras*, Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2007

delimitadas por linhas contínuas, desenhadas com a cor e, no caso das obras como *A Boba*, *O Homem Amarelo* e *A Mulher de Cabelos Verdes* essa delimitação aparece mais rígida, com traços mais concentrados e duros que impõem mais matéria à superfície.⁷⁵

O célebre quadro *O homem amarelo*, no qual o modelo retratado é um pobre imigrante italiano, mostra a diversidade das técnicas supramencionadas, características da linguagem visual de Malfatti. A figura, não colocada frontalmente, é enquadrada da forma atípica, com cortes na parte superior da cabeça, num dos braços e na mão do modelo, redefinindo o posicionamento padronizado de modelos retratados.⁷⁶ A força expressiva realizada através da convergência entre “a pesquisa cromática” e “as distorções da forma” demonstra-se igualmente no retrato *A mulher de cabelos verdes*.⁷⁷ A tendência cubista é novamente evidente em alguns traços da pintura, sobretudo visíveis na construção do fundo e do rosto do modelo, que são desenhados a partir de formas sutilmente geométricas, como semicírculos e polígonos irregulares.⁷⁸



**8. Anita Malfatti, *O japonês*, 1915,
óleo sobre tela**



**9. Anita Malfatti, *A Estudante Russa*, 1915,
óleo sobre tela**

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Émile Cardoso Andrade, Michelle dos Santos, “TEMPESTADE DE TINTAS: ANITA MALFATTI – AVANT-GARDE DA AVANT-GARDE”, *WEB REVISTA LINGUAGEM, EDUCAÇÃO E MEMÓRIA*, 2014, n. 7.

⁷⁷ Renata Gomes Cardoso, *A pintura de Anita Malfatti nos períodos iniciais de sua trajetória: proposta de revisão a partir da análise de obras*, Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2007

⁷⁸ Émile Cardoso Andrade, Michelle dos Santos, “TEMPESTADE DE TINTAS: ANITA MALFATTI – AVANT-GARDE DA AVANT-GARDE”, *WEB REVISTA LINGUAGEM, EDUCAÇÃO E MEMÓRIA*, 2014, n. 7.

A tematização do processo migratório em São Paulo está presente mais uma vez na pintura *O Japonês*, onde Anita retrata uma das principais etnias orientais que povoaram a cidade desde o final do século XIX. A renegação da posição frontal convencional é óbvia na postura do modelo, gerando a possibilidade de retratos de perfis, frequentemente presentes nas obras de Anita. Além disso, Andrade e Santos observam uma certa movimentação proposta pelas pinceladas e cores escolhidas para o fato e o fundo da tela que dão a impressão de que a figura anda.⁷⁹

A delimitação das formas nos retratos de *A Estudante Russa* e *O Japonês* é criada por um pincel mais leve do que nas figuras anteriores, com a utilização da tinta mais diluída, sugerindo que a interação entre a artista e o modelo é dirigida por uma fluidez de traços. Outro componente específico para retratos de Anita é a expressividade do olhar “vazio” direcionado para fora dos limites da tela, criando um espaço propício para sugestão de alguns aspectos subjetivos como “alguma confusão no olhar transversal de *A boba*, a postura austera da *Mulher de cabelos verdes* ou ainda a elegância viril de *O homem amarelo*”.⁸⁰ A interpretação comum da expressão pictórica dela é, em muitos estudos, baseada na noção de que a artista procura mostrar a essência própria dessas personagens, negligenciando a prioridade da experimentação com os elementos plásticos da composição. Renata Gomes Cardoso, analisando as declarações da própria Anita sobre a fase expressionista, propõe a reavaliação dessa ideia:

“A preocupação não parecia se centrar no estudo psicológico da figura, não sendo um pretexto para um *tipo* característico, mas o sujeito lhe interessa como possibilidade de estudo formal, de destruição e transformação da realidade, a partir de um vocabulário moderno, como instrumento de composição e experimentação.”⁸¹

Depois do estágio experimental nos Estados Unidos, Anita voltou a São Paulo, onde em vez de aprofundar a sua pesquisa moderna no novo ambiente artístico da cidade, decidiu redirecionar a sua linguagem artística. Para iniciar o diálogo com a tradição acadêmica, Anita tomou aulas no ateliê do pintor acadêmico Pedro Alexandrino, onde acabou por conhecer Tarsila do Amaral. Após isso, ambas começaram a frequentar as aulas de modelo vivo no ateliê do artista alemão Georg

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Renata Gomes Cardoso, *A pintura de Anita Malfatti nos períodos iniciais de sua trajetória: proposta de revisão a partir da análise de obras*, Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2007

⁸¹ Ibid.

Elponse e Anita apresentou Tarsila ao famoso Grupo dos cinco.⁸² Siqueira confirma que nos anos seguintes se iniciou a polarizaçã, e a comparação, bastante injustas, entre as duas artistas e que a obra de Tarsila substituiu por fim a de Anita “como paradigmática dos valores modernistas brasileiros”.⁸³ Segundo críticos e historiadores de arte, a transformação observada na trajetória artística de Anita, a partir do regresso ao Brasil em 1916, pode estar ligada ao fenómeno internacional do “retorno à ordem”.⁸⁴

“O fenómeno artístico denominado “retorno à ordem” remete ao período entre-guerras na Europa. Trata-se de uma clara reação às experimentações empreendidas pelas vanguardas a partir da recuperação da dicção realista, da reabilitação da tradição e dos valores culturais nacionais. O abandono do radicalismo característico das vanguardas é explicado, por parte dos estudiosos, em relação à cena cultural e política mais ampla. No campo político, o recuo internacional das esquerdas vem acompanhado de uma retórica do chamado pela ordem e pela reconstrução da Europa.”

Alguns críticos alegaram que as razões do seu “retrocesso” artístico são as questões biográficas, psicológicas ou de género, como o braço atrofiado ou a baixa autoestima, pois não se recuperou das críticas conservadoras.



10. Anita Malfatti, *Tropical*, 1917, óleo sobre tela

⁸² Vera Beatriz Siqueira, “Anita Malfatti: limites do moderno”, *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, 2010, n. 29

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Ver mais: Renata Gomes Cardoso, *Modernismo e tradição: a produção de Anita Malfatti nos anos de 1920*, Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2012

A alteração da linguagem pictórica de Anita é anunciada na tela *Tropical*, na qual a artista se afasta das concepções vanguardistas anteriores em favor da aproximação às temáticas nacionais de arte, propagadas e dominantes na cena paulistana. O título original dessa obra era *Negra baiana*, um facto importante para o entendimento da conexão da pintura com a estética naturalista do carácter descritivo. Além de inserir a figura numa paisagem tipicamente brasileira, a artista queria enfatizar, na mulher retratada, um determinado local de origem - um estado brasileiro, a Bahia, e uma raça específica - a negra.⁸⁵ Ao contrário da utilização de cores não naturalistas, típicas dos retratos americanos, nota-se agora uma correspondência mais direta entre a cor e o motivo representado mais realisticamente. A necessidade de descrever e enfatizar os aspetos raciais e regionais da figura parece levar a artista a reduzir o impulso expressivo e as pesquisas cromáticas e formais, colocando o foco no conteúdo e no tema proposto. Tadeu Chiarelli ressalta que “aquela figura, embora descreva sua raça com traços característicos, está tratada dentro de uma busca de síntese, tendente, é preciso frisar, à transcendência do indivíduo, para buscar nele o tipo ou o protótipo” que vai emitir os valores nacionais.⁸⁶ Isso também pode explicar a mudança posterior do título para *Tropical*, porque a figura da mulher retratada, que desde o início era “abstrata suficiente para representar o tipo”, tornou-se alinhada a uma ideia ainda mais abrangente da brasilidade.

Segundo Renata Gomes Cardoso, a pintura *Tropical* faz parte de um “estágio intermediário”, entre a experimentação cromática e formal, característica das obras americanas, e a tendência mais realista, ligada aos assuntos prevalentes no meio artístico brasileiro do momento.⁸⁷ Nesse período do retorno ao Brasil, entre 1916 e 1923, Anita continua a realizar as obras moderadas e participa na Semana de Arte Moderna, onde exibiu um grande número dos trabalhos já apresentados na exposição de 1917, que foi elaborado nos capítulos anteriores.

A sua trajetória artística continua em Paris, onde residiu entre 1923 e 1928, graças a uma bolsa concedida pelo Governo de São Paulo. Depois, regressou novamente ao Brasil, onde se dedicou a organizar exposições e a lecionar, perdendo o papel dentro do modernismo brasileiro. A maioria dos estudos sobre Anita Malfatti não se concentra na contextualização e interpretação das

⁸⁵ Tadeu Chiarelli, “Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão”, *Novos Estudos Cebrap*, 2008, n.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Renata Gomes Cardoso, *A pintura de Anita Malfatti nos períodos iniciais de sua trajetória: proposta de revisão a partir da análise de obras*, Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2007

fases posteriores da sua produção artística, mas enfatiza a valorização das obras iniciais, consideradas “vanguardistas” e mais modernas. Vera Beatriz Siqueira confirma que “a força retórica da associação entre os trabalhos iniciais de Anita e o vanguardismo do pequeno grupo de intelectuais modernistas de São Paulo marcou (e ainda marca) a recepção crítica e a institucionalização de sua obra”.⁸⁸

⁸⁸ Vera Beatriz Siqueira, “Anita Malfatti: limites do moderno”, *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, 2010, n. 29

5. Di Cavalcanti

Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Mello nasceu no Rio de Janeiro em 06 de setembro de 1897, filho de Rosália e Frederico Augusto de Albuquerque Mello, ambos descendentes dos Cavalcanti do estado de Paraíba. Adotou muito cedo o célebre nome artístico de Di Cavalcanti, originando o apelido Didi.⁸⁹ Apesar da sua família nuclear não ter um status socioeconómico alto, desde criança teve contato com pessoas da vida intelectual, graças a um tio materno José do Patrocínio, famoso poeta, romancista e abolicionista brasileiro. Foi assim que conheceu alguns dos escritores que dominavam o mundo literário da época, como Olavo Bilac, Coelho Neto e Álvaro Moreyra. As relações pessoais dentro do universo da *Belle Époque* brasileira tinham uma importância fundamental na vida sociocultural, o que é claramente observável no percurso artístico do próprio Di Cavalcanti, que foi construído por intermédio de relações de amizade com escritores de diversas correntes literárias.⁹⁰ A sua formação profissional tem início em 1914 quando, aos 17 anos, começou a trabalhar como caricaturista e ilustrador para a revista semanal *Fon-Fon*, fundada no Rio de Janeiro. Dois anos depois participou do I Salão dos Humoristas, realizado no Rio de Janeiro, no Liceu de Artes e Ofícios. É importante acentuar que a trajetória artística de Di Cavalcanti foi sempre intimamente ligada à imprensa que era “o principal elemento de aglutinação da vida intelectual” do país desse período.⁹¹ Por causa de um mercado de trabalho mais aberto e promissor, mudou-se em 1916 para São Paulo, onde se conseguiu inserir imediatamente no meio jornalístico e literário, através das boas referências e recomendações. A mudança foi motivada também pela transferência para a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, que frequentou por três anos.⁹² Em São Paulo, além da intensa participação na imprensa, como diretor artístico e ilustrador de várias revistas e jornais, ilustrou também muitos livros, entre os quais os de Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira e Mário de Andrade.⁹³ Foi nesse ambiente que Di Cavalcanti conheceu o grupo de intelectuais que seriam os protagonistas futuros da Semana de Arte Moderna de 1922, para a qual cria o catálogo e o cartaz. Como foi discutido anteriormente, a ideia de realizar a Semana ocorreu na exposição da série de

⁸⁹ Denise Mattar, *Di Cavalcanti - Conquistador de Lirismos*, Editora Capivara, 2016

⁹⁰ Ana Paula Cavalcanti Simioni, “A Trajetória Particular de um Modernista na República das Letras: o caso de Di Cavalcanti”, XXIV Encontro Anual da ANPOCS, Grupo de Trabalho: Pensamento Social Brasileiro (n.10)

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ Denise Mattar, *Di Cavalcanti - Conquistador de Lirismos*, Editora Capivara, 2016

desenhos por ele realizada e intitulada *Fantoches da Meia-Noite*, na qual retratou personagens da vida noturna paulistana e carioca.

As primeiras ilustrações e desenhos de Di Cavalcanti mostram as características típicas da *art nouveau*, sobretudo influenciadas pela obra do célebre ilustrador inglês Aubrey Beardsley e do famoso artista Klimt que pertencia à corrente vienense.⁹⁴ As linhas sinuosas, as composições assimétricas, a criação de grandes superfícies planas e negras, a simplificação e a estilização do traço leve e elegante podem ser vistas também no álbum *Fantoches da Meia-Noite*. Amaral confirma que, nos anos posteriores à I Guerra Mundial, a estética e a linguagem gráfica do *art nouveau*, como também do simbolismo, predominavam na maioria da produção e eram consideradas bastante modernas nos meios artísticos nacionais porque não havia ainda o diálogo visível com as vanguardas europeias.⁹⁵



11. Di Cavalcanti, ilustrações de *Fantoches da Meia-Noite*, 1922

⁹⁴ Ana Paula Cavalcanti Simioni, “A Trajetória Particular de um Modernista na República das Letras: o caso de Di Cavalcanti”, XXIV Encontro Anual da ANPOCS, Grupo de Trabalho: Pensamento Social Brasileiro (n.10)

⁹⁵ Aracy Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22*, São Paulo: Editora 34, 1998

Desde o início, o desenho foi a componente fundamental na linguagem visual de Di Cavalcanti, precedendo à pintura na trajetória dele como artista. Leite e Oliveira notam que os desenhos de Di Cavalcanti “continuaram como parte estruturante no seu exercício pictórico diário, marcado pelo traço e pelos contornos que subjugarão a cor na composição de suas telas” e que “a sua estreita ligação com as artes gráficas praticamente o conduziu à pintura”.⁹⁶ Já em 1918 Di Cavalcanti, praticamente autodidata até então, começou a frequentar o ateliê do pintor alemão George Fischer Elpons, cuja obra demonstrava as inclinações expressionistas. Conseqüentemente, as suas pinturas expostas na Semana de Arte Moderna foram estilisticamente inclassificáveis e oscilaram entre o impressionismo, o simbolismo e o expressionismo, sem uma orientação definida, posicionando-se, antes de tudo, contra o academicismo.⁹⁷ Sabe-se que Di Cavalcanti foi o articulador dos vários elementos da Semana de 22: reuniu o grupo de artistas e escritores paulistas e apresentou-as a Graça Aranha, organizou a participação de Villa-Lobos e convidou artistas como Martins Ribeiro e Ferrignac.⁹⁸ Ilustrou também o catálogo da exposição e a capa do programa da Semana que, conforme analisado no capítulo anterior, manifestaram, além da estética *art nouveau*, a tendência expressionista, evidente nas linhas mais fortes, desenho mais robusto e cortes abruptos. A Semana possibilitou a Di Cavalcanti a realização da primeira viagem para o exterior, algo que lhe faltou anteriormente devido à sua condição socioeconômica. No ano seguinte partiu para Paris, onde permaneceu durante dois anos, mas, diferentemente de outras colegas, que embarcaram para Paris como artistas, a estadia dele foi possibilitada pelo seu trabalho como jornalista e correspondente, o que confirma novamente a importância da imprensa na carreira dele.⁹⁹ Segundo historiadores de arte, essa experiência parisiense e a estadia formativa na Europa marcaram o desenvolvimento da linguagem pictórica e da identidade artística de Di Cavalcanti.¹⁰⁰ Lá entrou em contacto com Picasso, Matisse, Braque, Léger, Cocteau e De Chirico, entre outros, e após o retorno ao Brasil, procurou conciliar a influência das vanguardas europeias com a formulação de uma linguagem pessoal, associada à temática nacionalista e à preocupação com a questão social.¹⁰¹

⁹⁶ Edson Leite, Alecsandra Matias de Oliveira, “Desenhos de Di Cavalcanti: anotações musicais no acervo do MAC-USP”, *Revista USP*, 2017, n. 114

⁹⁷ Helouise Costa, “Desenhos - Di Cavalcanti: A Invenção do Brasil Modernista”, catálogo da exposição (10/04/2000 – 11/06/2000), São Paulo: Centro Cultural FIESP (Galeria de Arte do SESI), MAC USP, 2000

⁹⁸ Denise Mattar, *Di Cavalcanti - Conquistador de Lirismos*, Editora Capivara, 2016

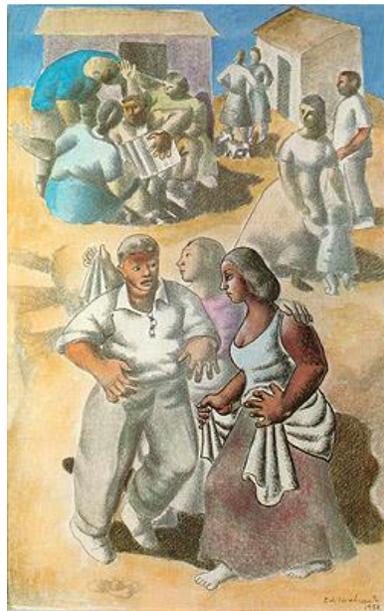
⁹⁹ Ana Paula Cavalcanti Simioni, “A Trajetória Particular de um Modernista na República das Letras: o caso de Di Cavalcanti”, XXIV Encontro Anual da ANPOCS, Grupo de Trabalho: Pensamento Social Brasileiro (n.10)

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Helouise Costa, “Desenhos - Di Cavalcanti: A Invenção do Brasil Modernista”, catálogo da exposição (10/04/2000 – 11/06/2000), São Paulo: Centro Cultural FIESP (Galeria de Arte do SESI), MAC USP, 2000

Marcelo Téo confirma que no contexto da extensa produção de Di Cavalcanti, as décadas de 20 e 30 são as mais férteis, especialmente no sentido do impacto delas sobre a crítica brasileira, e que a identidade artística, então encontrada, será preservada e reproduzida consistentemente pelo pintor ao longo da sua carreira.¹⁰²

Os desenhos produzidos depois do contacto com as correntes vanguardistas europeias marcaram o abandono da estilização *art nouveau*, dominante até então. Mostram também a diversidade de materiais e técnicas utilizadas: grafite, lápis de cor, pastel, nanquim, crayon e *scarperboard* (desenho feito por raspagem de uma superfície negra), adotados em cada caso de acordo com a necessidade da artista de apresentar o motivo adequadamente.¹⁰³ Seguindo a intenção modernista da construção da identidade nacional, Di Cavalcanti, através dos temas retratados, criou um repertório visual ligado à realidade brasileira e reafirmou os símbolos da iconografia cultural brasileira. Certos motivos e os temas principais na sua obra, como cenas e personagens brasileiros, figuras femininas, música e festas populares, aparecem consistentemente e são traduzidos igualmente em desenhos e em versão pictórica.

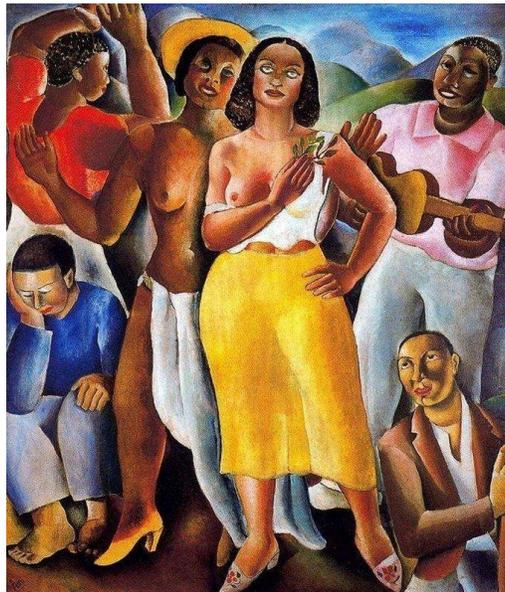


12. Di Cavalcanti, *Festa no Subúrbio*, 1938, pastel sobre papel

¹⁰² Marcelo Téo, “Di Cavalcanti: entre a crônica e o retrato”, Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, 2001

¹⁰³ Helouise Costa, “Desenhos - Di Cavalcanti: A Invenção do Brasil Modernista”, catálogo da exposição (10/04/2000 – 11/06/2000), São Paulo: Centro Cultural FIESP (Galeria de Arte do SESI), MAC USP, 2000

Duarte e Rodrigues confirmam que a investigação plástica moderna do artista é influenciada maioritariamente pelo expressionismo, cubismo e muralismo mexicano, mais precisamente pela obra do artista mexicano Diego Rivera.¹⁰⁴



13. Di Cavalcanti, *Samba*, 1925, óleo sobre tela

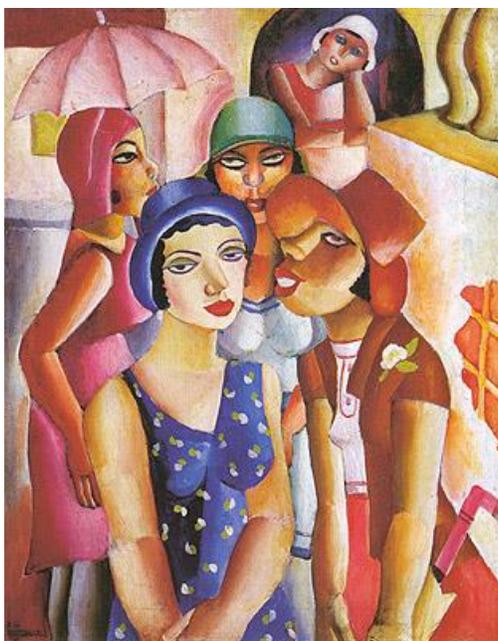
Uma das telas mais emblemáticas de Di Cavalcanti, *Samba*, revela o diálogo com a linguagem cubista, sobretudo a de Picasso, o que é evidente na dimensão volumosa e monumental das personagens retratadas, como se observa no tratamento das mãos e dos pés. A nível temático, a pintura representa dois motivos mais significantes e presentes na inteira obra de Di Cavalcanti: a figura feminina e a preferência pelo popular, neste caso, o samba.¹⁰⁵ Segundo Jones Bergamin, essa pintura tem um reconhecimento comparável com o quadro mais famoso de Tarsila do Amaral *Abaporu*, como sendo “uma das bandeiras da arte brasileira”.¹⁰⁶

Cinco Moças de Guaratinguetá é o outro quadro famoso de Di Cavalcanti, na qual acentuou a cor, iluminou a sua paleta e utilizou as formas mais estilizadas e simplificadas.

¹⁰⁴ Ana Helena da Silva Delfino Duarte, Rodrigo Freitas Rodrigues, “REVERBERAÇÕES DA SEMANA DE 1922: DI CAVALCANTI “ANTES DE TUDO” UM PINTOR ATEMPORAL”, *Projeto História: Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História*, n. 73, 2022

¹⁰⁵ Di Cavalcanti. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa971/di-cavalcanti>

¹⁰⁶ *Ibid.*



14. Di Cavalcanti, *Cinco Moças de Guaratinguetá*, 1930, óleo sobre tela

Ao retratar o panorama sociocultural do país, o pintor escolheu a gente dos subúrbios como personagens centrais. Segundo Mario Pedrosa:

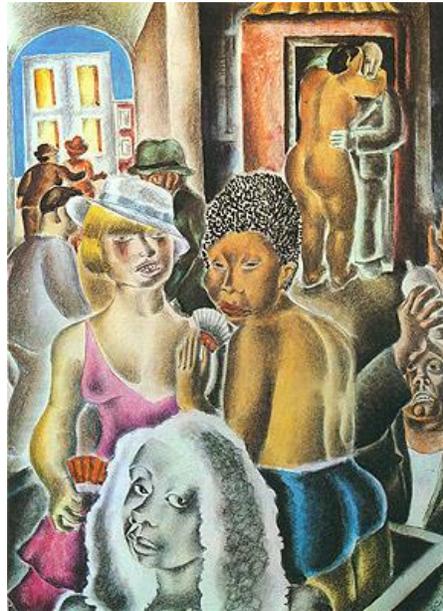
“Di foi o primeiro a trazer para a pintura a gente dos morros, a gente dos subúrbios, onde nasceu o samba. Sendo o mais brasileiro dos artistas, foi o primeiro a sentir que entre o interior, a roça, o sertão e a avenida, o “centro civilizado”, havia uma zona de mediação – o subúrbio. No subúrbio vive o verdadeiro autóctone da grande cidade. Já não é caipira, mas ainda não é cosmopolita. O que lá se passa é autêntico, de origem e de sensibilidade.”¹⁰⁷

Duarte e Rodrigues acentuam que “a formação do imaginário de Di Cavalcanti é fortemente marcada pelas manifestações populares que formam e caracterizam a cultura brasileira, através de suas festas juninas, rodas de samba e carnaval, entre outras”.¹⁰⁸ O interesse e fascínio do pintor pelos motivos carnavalescos são manifestados num grande número de pinturas. Os críticos salientam também que as obras de Di Cavalcanti, que levou uma vida tipicamente boémia, possuem também “referências a espaços de prazer e descanso como os bordéis e os bares”, os

¹⁰⁷ Mário Pedrosa, “Di Cavalcanti”, *Jornal do Brasil* (RJ), 1957. In: Denise Mattar, *Di Cavalcanti - Conquistador de Lirismos*, Editora Capivara, 2016

¹⁰⁸ Ana Helena da Silva Delfino Duarte, Rodrigo Freitas Rodrigues, “REVERBERAÇÕES DA SEMANA DE 1922: DI CAVALCANTI “ANTES DE TUDO” UM PINTOR ATEMPORAL”, *Projeto História: Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História*, n. 73, 2022

temas que excedem o ideário modernista da elite paulistana, mas retrataram alguns aspectos reais da vida cotidiana e da sociedade brasileira.



15. Di Cavalcanti, *Mangue*, 1929, óleo sobre tela

O tema preferido de Di Cavalcanti, presente de algum modo em quase toda a sua obra, é a figura feminina, mais precisamente, “a mulata”, uma das protagonistas no sistema heterogêneo étnico nacional, que se vai tornar num símbolo metafórico da miscigenação, ou seja, do hibridismo racial e cultural brasileiro. Na concepção do pintor, a imagem da “mulata” representa a síntese dos valores culturais, indicando, nesse contexto, a valorização da brasilidade e do povo brasileiro.¹⁰⁹ Nota-se uma mudança na representação feminina, onde Di Cavalcanti abandona uma imagem moderna de mulher fatal no estilo *art nouveau*, vista nas obras primeiras, para retratar uma figura feminina idealizada, com uma sensualidade inerente e uma beleza exótica. Nesse universo feminino, a mulher aparece na sua multiplicidade de papéis sociais; ela é a mãe, a esposa, a prostituta, a trabalhadora, a amante, mas sempre orgulhosa, autoconfiante e forte na sua presença.¹¹⁰ No entanto, Marina Barbosa de Almeida ressalta que essas mulatas femininas são construídas dentro dos espaços nas quais representam “os papéis comumente associados a elas”.

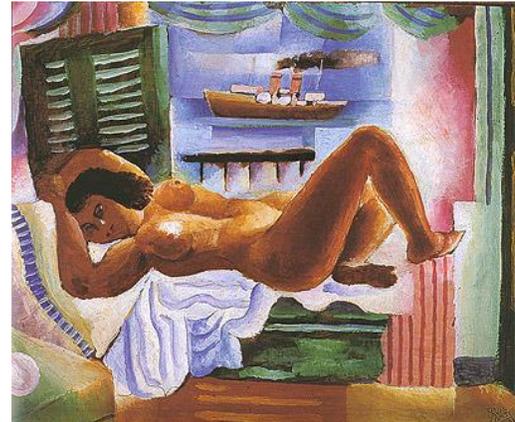
¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Helouise Costa, “Desenhos - Di Cavalcanti: A Invenção do Brasil Modernista”, catálogo da exposição (10/04/2000 – 11/06/2000), São Paulo: Centro Cultural FIESP (Galeria de Arte do SESI), MAC USP, 2000

A autora enfatiza também a objetificação das mulatas que são estereotipicamente retratadas como mulheres de sexualidade passiva e amorosa, satisfeitas com a sua condição de objetos, e nunca sujeitos dos seus próprios desejos.¹¹¹



16. Di Cavalcanti, *Mulheres com Frutas*, 1932,
óleo sobre tela



17. Di Cavalcanti, *Mulher e Paisagem*, 1931
óleo sobre cartão

Ao longo da sua carreira, Di Cavalcanti opôs-se radicalmente às tendências abstracionistas que chegaram ao Brasil na década de 1940, defendendo a linguagem figurativa de cunho realista face à abstração internacionalista.¹¹² Couto explica essa recepção do meio brasileiro:

A importância excessiva dada à dimensão descritiva, narrativa, de uma obra de arte assim como a exaltação de temas ligados à “realidade nacional” certamente contribuíram para o sentimento generalizado de indiferença em relação à arte abstrata que perdurou no Brasil ao longo dos anos 1940. A arte brasileira seguiu seu rumo, preocupada em dar forma aos valores nacionais, desprezando, em consequência, as experiências das vanguardas europeias do início do século XX.¹¹³

¹¹¹ Marina Barbosa de Almeida, “As mulatas de Di Cavalcanti: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930)”, Dissertação, Curitiba, 2007

¹¹² Edson Leite, Alessandra Matias de Oliveira, “Desenhos de Di Cavalcanti: anotações musicais no acervo do MAC-USP”, *Revista USP*, 2017, n. 114

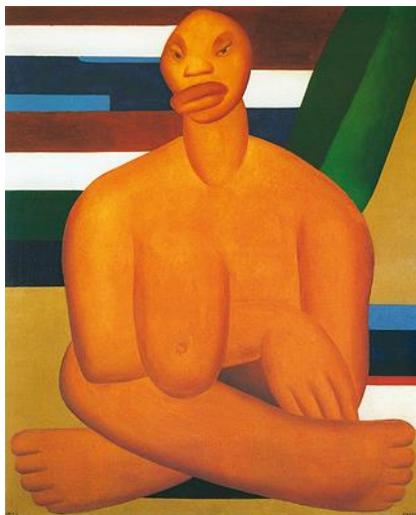
¹¹³ Maria de Fátima Morethy Couto, *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*, Campinas: Unicamp, 2004. Apud: Éder Silveira, “Di Cavalcanti memorialista: boemia, arte e política”, *Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, n. 5, 2009

Di Cavalcanti ficou conhecido no vocabulário nacional como o “pintor das mulatas”, um epíteto que, apesar de ser correto, é também bastante restritivo, porque ele foi um artista extremamente versátil, cuja importância para a arte brasileira, excede certamente essa noção. O desenvolvimento de uma linguagem moderna de Di Cavalcanti foi sempre um pouco reservada devido à priorização dos temas nacionais e populares, mas Duarte e Rodrigues afirmam que a obra dele “não foi uma encomenda ideológica e sim a cosmovisão de um artista atento ao movimento das artes, da cultura de seu país integrada ao mundo”.¹¹⁴

¹¹⁴ Ana Helena da Silva Delfino Duarte, Rodrigo Freitas Rodrigues, “REVERBERAÇÕES DA SEMANA DE 1922: DI CAVALCANTI “ANTES DE TUDO” UM PINTOR ATEMPORAL”

6. Tarsila do Amaral

Tarsila do Amaral, conhecida como a pintora que realizou da melhor maneira as aspirações principais do modernismo brasileiro, nasceu em 1886, em Capivari, uma pequena cidade no interior do estado de São Paulo, numa família rica de latifundiários e cafeicultores. Junto com os pais dela, viajou até Espanha, onde frequentou o colégio Sacré Couer de Barcelona, tendo depois de completar os estudos, voltado a São Paulo. Lá trabalhou no ateliê do escultor sueco William Zadig e depois disso estudou pintura com o pintor Pedro Alexandrino, onde conheceu Anita Malfatti, com quem novamente teve aulas, anos depois, no ateliê do pintor alemão Georg Elpons. Tarsila foi a Paris em 1920, onde entrou na Académie Julian e teve aulas com a pintora francesa Emile Renard, além de ter os primeiros contatos com a produção europeia e a arte moderna. Voltou a São Paulo em 1922, depois da Semana de Arte Moderna, e conheceu através de Anita outros protagonistas do movimento modernista, os escritores Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Picchia, com quem fundou o Grupo dos Cinco. No ano seguinte voltou brevemente a Paris, onde se distanciou da educação acadêmica e convencional, frequentando aulas, para estudar as técnicas modernas, com André Lhote, Fernand Léger e Albert Gleizes, o autor do primeiro tratado elaborado sobre o cubismo.¹¹⁵ Nesse período, influenciada pelo ambiente artístico parisiense e pelas propostas do movimento modernista brasileiro, Tarsila pintou uma das suas mais conhecidas telas *A negra*.



18. Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923, óleo sobre tela

¹¹⁵ TARSILA do Amaral. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa824/tarsila-do-amaral>

A pintura mostra uma mulher negra nua, sentada de pernas cruzadas, com um seio flácido pendurado sobre o braço direito e os lábios hiperbolizados, que são, juntamente com os olhos e o nariz achatado, os traços que marcam claramente a sua raça negra. O fundo geometrizado, com as linhas verticais e horizontais, divide a composição e enfatiza o volume do seu corpo, desproporcionalmente grande em comparação com a sua cabeça. A linguagem visual do cubismo é evidente na abstração e geometrização, distorção de formas, volume exagerado, desestruturação de elementos composicionais e o abandono do *chiaroscuro*. Maria Castro ressalta que Tarsila viu o cubismo não como um movimento em si, mas como uma prática estética que lhe forneceu estratégias através do quais ela poderia se libertar do naturalismo e do academicismo.¹¹⁶ Os críticos observam também uma influência forte do *primitivismo*¹¹⁷, presente na proposta estética das vanguardas europeias, sobretudo do cubismo, que permitiu a Tarsila a exploração mais profunda da cultura brasileira, mas em engajando ainda com o ambiente parisiense da vanguarda internacional.¹¹⁸ Esse traço é visível na formação do corpo e da cabeça oval da *Negra*, que Tarsila estilizou através da eliminação de todas as detalhes faciais, fazendo uma referencia clara às máscaras africanas.¹¹⁹ Entretanto, importa acentuar que *o outro*, pelo olhar europeu ocidental, era percebido como exótico e diferente da “cultura branca” e a ser explorado, enquanto para os brasileiros era conatural, parte do cotidiano e do passado recente do país. Segundo Evando Nascimento, o elemento primitivo das culturas indígenas e africanas equivaleria, assim, ao elemento popular da cultura brasileira.¹²⁰ Na concepção de Tarsila, esse “popular” torna-se no índice de brasilidade.¹²¹ É preciso destacar que na época da sua estadia em Paris, espalhou-se pela Europa o fenómeno da negrofilia, caracterizado pelo processo da espetacularização da alteridade étnica, dentro qual o corpo negro oscilava entre o selvagem, o exótico, o monstruoso e o lascivo.¹²²

¹¹⁶ Maria Castro, “Both Paulista and Parisian: Racial Thinking in A negra”, In: Adriano Pedrosa, Fernando Oliva (ed.), *Tarsila do Amaral: Cannibalizing Modernism*, São Paulo: MASP, 2019

¹¹⁷ O termo *primitivismo* usava-se no início do século XX no contexto das artes de vanguarda que propunham a renovação estética através da influência das culturas africanas, pré-colombianas ou da Oceania. Os cubistas, por exemplo, visitavam O Museu de Etnografia e inspiravam-se na estilização das esculturas e máscaras africanas. O termo é hoje considerado politicamente incorreto sob o ponto de vista antropológico porque a teoria do pós-colonialismo tenta de desconstruir a visão eurocêntrica que sugere a inferioridade de certas culturas.

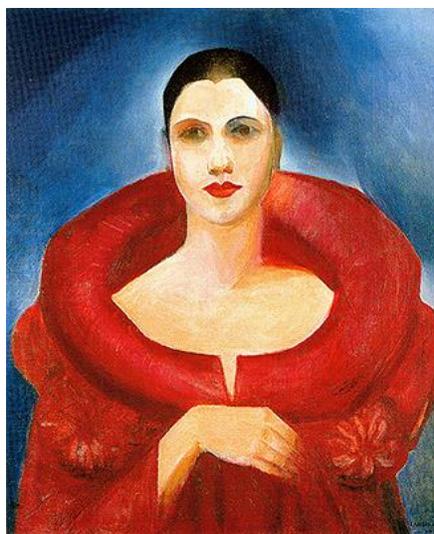
¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Evando Batista Nascimento, “A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e *primitivismo* artístico”, *Gragoatá*, n. 39, 2015

¹²¹ Adriano Pedrosa, Fernando Oliva, “Popular Tarsila”, In: Adriano Pedrosa, Fernando Oliva (ed.), *Tarsila do Amaral: Cannibalizing Modernism*, São Paulo: MASP, 2019

¹²² Thiago Gil de Oliveira Virava, “Vantagens do caos brasileiro: o Brasil que Oswald de Andrade descobriu em Paris”, *ARS (São Paulo)*, n. 33, 2018



19. Tarsila do Amaral, *Autorretrato ou Le Manteau Rouge*, 1923, óleo sobre tela

Paula e Souza propuseram seu no estudo uma relação dialógica entre as obras *A negra* e *Autorretrato* ou *Le Manteau Rouge*, produzidos por Tarsila no mesmo ano, cuja comparação revela um processo duplo da autoidentificação e alteridade.¹²³ Nesse contexto, *A Negra* é vista como o reflexo e a refração de Tarsila, o “negativo” dela (na terminologia fotográfica). Segundo as autoras, o ato de pintar uma negra nua agigantada, na tela toda, como um espelho da identidade de Tarsila, pode ser visto como subversivo, pois marca o seu “posicionamento axiológico” e revela a hipocrisia da desigualdade social e da exploração. Por outro lado, as imagens, colocadas juntas, mostram a contradição, que desvenda, apesar da visibilidade dada à negra, preconceitos e hierarquias existentes na sociedade brasileira.¹²⁴ Tarsila realizou uma inversã pois as figuras femininas, apesar de posicionadas de maneira semelhante, mostram uma diferenciação física clara que implica a diferença entre as classes sociais. *A Negra* é nua, calva, descalça, com traços hiperbolizados e a mão trabalhadora, enquanto o *Autorretrato* de Tarsila mostra uma mulher branca, com maquiagem, o cabelo e o casaco luxuoso e a mão delicada, portanto, como uma mulher francófila, moderna e cosmopolita da classe alta. Estudiosos sugerem que *A Negra* pode ser o retrato de uma das trabalhadoras da plantação familiar, cuja fotografia foi encontrada no livro de viagem de Tarsila. Com o seio hiperbolizado, a pintora faz uma referência às amas de leite,

¹²³ Luciane De Paula, Douglas Neris de Souza, “Antropofagia Dialógica: olhar Tarsila do Amaral”, *Signum: Estudos da Linguagem*, Londrina, n. 3, 2019

¹²⁴ *Ibid.*

mulheres negras que cuidavam e amamentavam as crianças brancas nos países escravocratas. Para Tarsila, isso simboliza parte da identidade dela e, analogicamente, da identidade nacional; como ressaltam Paula e Souza: “o Brasil nascido de uma ama de leite”.¹²⁵ No entanto, *A Negra* torna-se, assim, no arquétipo afro-brasileiro que representa também a exploração e a objetificação dentro dum sistema escravocrata do passado (então recente) colonial brasileiro. No contexto do discurso racial, Castro conclui que a referência de Tarsila ao esse arquétipo não é crítica. *A negra* revela uma nova consideração de Tarsila dentro do conceito da sua brasilidade, a da inclusão, mas nesta obra não lida com as disparidades de poder entre a própria artista e a mulher negra, aparentes ainda nas décadas após a abolição.¹²⁶

Oswald de Andrade, o futuro marido de Tarsila, acompanhou-a na viagem pela Europa e ao regressarem ao país natal, no final de 1923, viajaram juntos pelo Brasil com a intenção de procurar inspiração e explorar culturas indígenas. Nessa fase da sua trajetória artística, Tarsila foi influenciada fortemente pelos conceitos do Movimento Pau-Brasil, que teve origem no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, escrito por Oswald de Andrade em 1924. O termo “pau-brasil”, matéria-prima encontrada em toda a costa brasileira, constitui a primeira forma de exploração económica do território colonizado, e a partir disso surge a proposta analógica de Andrade. Percebendo a cultura brasileira como o produto da importação da cultura europeia, o escritor acreditou que os artistas precisavam de criar obras verdadeiramente brasileiras para “exportar”, igualmente, a cultura brasileira para o resto do mundo.¹²⁷ Oliveira Virava confirma que “o esforço do Brasil contemporâneo era libertar-se da submissão às influências importadas e aproveitar as riquezas de expressão que já possuíam para construir uma arte verdadeiramente nacional”.¹²⁸

A linguagem visual de Tarsila, nesse período, demonstra as características do cubismo, sobretudo a sua adaptação da estética da máquina, introduzida por Fernand Léger. Os temas principais foram paisagens rurais e urbanas que, unificadas, e junto com a paleta de cores vibrantes, retrataram e representaram o Brasil. Segundo Michele Greet, a cultura popular e a vegetação dos

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Maria Castro, “Both Paulista and Parisian: Racial Thinking in A negra” In: Adriano Pedrosa, Fernando Oliva (ed.), *Tarsila do Amaral: Cannibalizing Modernism*, São Paulo: MASP, 2019

¹²⁷ Evando Batista Nascimento, “A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e primitivismo artístico”, *Gragoatá*, n. 39, 2015

¹²⁸ Thiago Gil de Oliveira Virava, “Vantagens do caos brasileiro: o Brasil que Oswald de Andrade descobriu em Paris”, *ARS (São Paulo)*, n. 33, 2018

campos forneceram a Tarsila um contraponto necessário ao internacionalismo da cidade industrial moderna, ambas partes importantes da identidade cultural brasileira.¹²⁹ Tarsila retratou, entre outras coisas, o fenómeno urbano crescente das favelas, representando também o *Morro da Favela*, uma das primeiras habitações informais ocupadas pela população marginalizada, um lugar cujo nome, de facto, gerou a denominação atual “favela”.¹³⁰



20. Tarsila do Amaral, *Morro da Favela*, 1924, óleo sobre tela

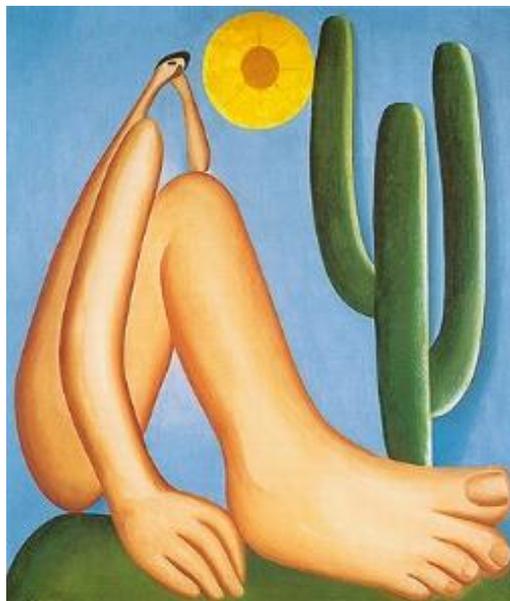


21. Tarsila do Amaral, *A Feira II*, 1925, óleo sobre tela

¹²⁹ Michele Greet, “For French eyes: Tarsila do Amaral’s Brazilian Landscapes” In: Adriano Pedrosa, Fernando Oliva (ed.), *Tarsila do Amaral: Cannibalizing Modernism*, São Paulo: MASP, 2019

¹³⁰ G.G., “Morro da Favela” In: Adriano Pedrosa, Fernando Oliva (ed.), *Tarsila do Amaral: Cannibalizing Modernism*, São Paulo: MASP, 2019

Em 1928 Tarsila pintou a mais famosa obra da sua carreira artística, considerada um ícone do modernismo brasileiro, então sem título, que deu a Andrade no aniversário deles. Por causa de narrativas e depoimentos diferentes, não se pode dizer com certeza o que aconteceu primeiro, ou seja, quem influenciou quem, mas a pintura tornou-se a representação visual do Movimento Antropofágico, fundado pelo Oswald de Andrade no mesmo ano.



22. Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928, óleo sobre tela

A pintura recebeu o nome *Abaporu*, retirado do dicionário de línguas indígenas (as palavras “aba” e “poru”), que em tupi-guarani significa “homem que come”. Isso, junto com a referência ao ritual antropofágico da sociedade indígena, deu a base para a metáfora do canibalismo cultural, proposto por Oswald no *Manifesto Antropófago*.¹³¹ Batista Nascimento ressalta que foi com esse manifesto que Oswald “vai descobrir a possibilidade de pensar as diferenças da cultura brasileira como um valor em si mesmo, não mais a ser avaliado pelo europeu como produto de exportação”.¹³² Oswald convidou os artistas e escritores brasileiros a devorarem as tendências

¹³¹ Helba Carvalho, “Tarsiwald: o princípio da *devoração*”. In: Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, São Paulo, 2008

¹³² Evando Batista Nascimento, “A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e *primitivismo* artístico”, *Gragoatá*, n. 39, 2015

europeias e, ao livrarem-se de qualquer influências diretas, produzir algo completamente novo e brasileiro:

“(…) devíamos assimilar todas as nati-mortas tendências estéticas da Europa, assimilá-las, elaborá-las em nosso subconsciente, e produzirmos coisa nova, coisa nossa”¹³³

Nascimento afirma que Oswald, na sua visita à Europa, provavelmente terá “canibalizado” o *Manifeste Cannibale Dada* de Picabia, o que é evidente em muitos pontos de contato entre o conceito do dadaísta francês e o do modernista brasileiro. Contudo, o autor nota que, enquanto o conceito dadá era profundamente niilista, a “antropofagia oswaldiana” transmitia um valor afirmativo do termo niilismo, como definido por Nietzsche.¹³⁴ Noutras palavras, como reafirma Carvalho:

Nesse sentido, a antropofagia, pode-se dizer, é o ato de “devoração” crítica dos valores culturais e dos modelos literários que foram trazidos pelo colonizador, a fim de promover uma “destruição construtiva”, ou seja, subverter a ordem estabelecida pela herança cultural do colonizador, ressaltando apenas seus temas e formas mais significativos, e, com eles, construir uma nova tradição da cultura, abrasileirando-a.¹³⁵

Carvalho também nota que a “devoração” do cubismo na pintura *A Negra* de Tarsila, como muitos outros exemplos anteriormente elaborados, já anunciou o antropofagismo, concluindo:

Pode-se dizer que a prática antropofágica antecedeu a teoria e sua natureza é dialógica na medida em que prevê em sua configuração e constituição estética a presença do outro como princípio básico para a sua existência.

Na pintura *Abaporu* Tarsila reafirma a sua linguagem pictórica através da utilização de técnicas cubistas, retratando um corpo hiperbolizado, estilizado, quase monstruoso, com a cor da pele que indica a miscigenação. O corpo está localizado num ambiente brasileiro, com cato desproporcionado e o sol em forma de fatia de laranja. Devido à falta de qualquer marcação de gênero do sujeito pintado, há duas interpretações canônicas sobre essa obra; trata-se do autorretrato

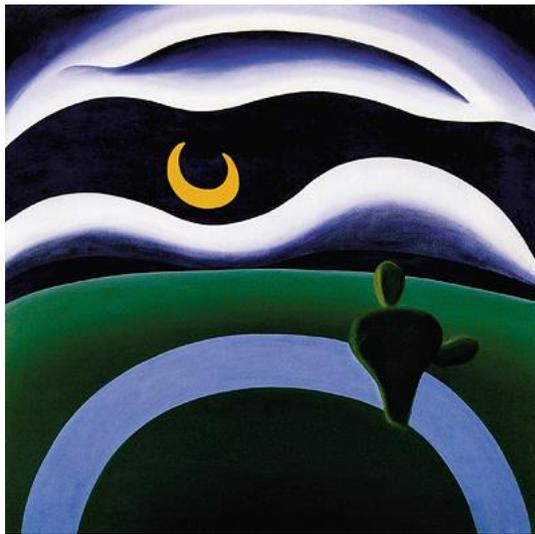
¹³³ Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Apud: Helba Carvalho, “Tarsiwald: o princípio da *devoração*”. In: Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, São Paulo, 2008

¹³⁴ Evando Batista Nascimento, “A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e *primitivismo* artístico”, *Gragoatá*, n. 39, 2015

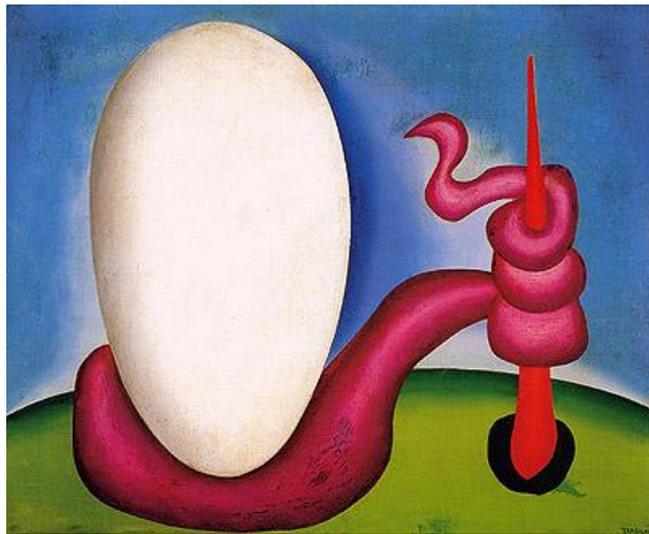
¹³⁵ Helba Carvalho, “Tarsiwald: o princípio da *devoração*”. In: Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, São Paulo, 2008

de Tarsila em frente ao espelho ou de um homem sentado, talvez o próprio Oswald.¹³⁶ Outro traço representativo das obras de Tarsila, como ressaltam Paula e Souza, é a técnica do “gigantismo”, ou seja, o “grotesco das desproporções corpóreas”, que “sintetiza a oposição de corpo e mente”; corpo que evoca a exploração, abuso, trabalho duro e escravidão, e a mente que precisa de obter a independência intelectual e cultural.¹³⁷ As autores também afirmam que Tarsila recontextualizou a obra famosa de Rodin *O Pensador*, comparando os temas e os posicionamentos semelhantes das figuras.

Na fase antropofágica, Tarsila pintou uma serie de obras influenciadas pelo surrealismo, sobretudo pela obra metafísica do artista De Chirico. A própria artista diz que essas pinturas são reminiscências da infância e representam imagens subconscientes, criadas pela imaginação de uma criança que ouvia as velhas histórias assustadoras e que mostram as figuras estranhas que os artistas “naturalistas não podiam classificar”.¹³⁸



23. Tarsila do Amaral, *A Lua*, 1928,
óleo sobre tela



24. Tarsila do Amaral, *A Ovo ou Urutu*, 1928,
óleo sobre tela

¹³⁶ Luciane De Paula, Douglas Neris de Souza, “Antropofagia Dialógica: olhar Tarsila do Amaral”, *Signum: Estudos da Linguagem*, Londrina, n. 3, 2019

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Maria Bernardete Ramos Flores, Michele Bete Petry, “In Tarsila’s Cave: The Survival of the Primitive as a Presence of the Noncolonial” In: Adriano Pedrosa, Fernando Oliva (ed.), *Tarsila do Amaral: Cannibalizing Modernism*, São Paulo: MASP, 2019

Em 1929 Tarsila pintou outra obra célebre, *Antropofagia*, fundindo os elementos das duas pinturas fundamentais da trajetória artística dela, *A Negra* e *Abaporu*. Esses elementos são claramente visíveis: os corpos voluminosos nus, os pés gigantes, o seio, o sol laranja, o cato, a folha da bananeira e os rostos sem feições. Paula e Souza, que elaboraram a relação dialógica entre as obras anteriores de Tarsila, concluem que essa “dialogicidade” foi o elemento constitutivo do movimento antropofágico, e que esse conceito se sintetizou na pintura *Antropofagia*, criada através do “processo de construção arquitetônica”, ou seja, composta por *A Negra* e *Abaporu*.¹³⁹



25. Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, 1929, óleo sobre tela

A terceira fase da trajetória artística de Tarsila, que também tem uma concepção clara e definida, é a chamada fase socialista. Nesse período, Tarsila, assim como os seus colegas artistas, abandonou a pesquisa pictórica e o desenvolvimento da linguagem moderna a favor do retratar os temas sociais e nacionalistas da maneira mais realista.

¹³⁹ Luciane De Paula, Douglas Neris de Souza, “Antropofagia Dialógica: olhar Tarsila do Amaral”, *Signum: Estudos da Linguagem*, Londrina, n. 3, 2019



25. Tarsila do Amaral, *Operários*, 1933, óleo sobre tela

Herkenhoff ressalta que a pintura *Operários* simboliza, na realidade, a classe social de Tarsila e a sua tentativa fracassada de apresentar a unidade da classe operária. Segundo ele, o proletariado é representado mais como um catálogo etnológico, onde os tipos étnicos apáticos refletem, sem a intenção da pintora, “a imobilização social no Brasil”. A organização diagonal das personagens não indica a estrutura de classes presentes na sociedade brasileira nem nenhuma dinâmica ou senso de unificação.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Paulo Herkenhoff, “The Two and the Only Tarsila” In: Adriano Pedrosa, Fernando Oliva (ed.), *Tarsila do Amaral: Cannibalizing Modernism*, São Paulo: MASP, 2019

7. Conclusão

A primeira parte da tese analisa a Semana de Arte Moderna que, realizada entre os dias 11 e 18 de fevereiro, no Teatro Municipal de São Paulo, foi a primeira manifestação coletiva de arte moderna no Brasil e que ofereceu ao público paulistano a representação simultânea da música, dança, arquitetura, artes plásticas e literatura. O evento ficou conhecido no imaginário nacional como o marco inaugural do modernismo brasileiro, que foi um amplo e complexo processo de transformação cultural que levou às mudanças em todos os campos da expressão artística, sobretudo na literatura e nas artes plásticas. Com a intenção de decodificar o significado e desconstruir o mito da Semana de 22, os historiadores de arte ressaltam que a manifestação não foi um evento isolado, observando-a como o culminar de um processo iniciado anteriormente.

Por causa do caráter interdisciplinar e heterogêneo do modernismo, as analogias estilísticas e a relação dialógica entre a literatura e a pintura, as fases da produção modernista de ambos os campos geralmente correspondem-se. Uma atenção especial foi dada à primeira fase do movimento, ou seja, à primeira geração que teve o objetivo coletivo da renovação artística do país e da emancipação cultural, através do rompimento com o passado e com os modelos preconcebidos do cenário artístico-literário. As características principais foram a negação forte do academicismo e do tradicionalismo com a intenção fundamental da produção de uma arte vinculada à realidade e identidade brasileira. Os modernistas foram inspirados pelas tendências vanguardistas europeias, como o cubismo, futurismo, dadaísmo e expressionismo, das quais adotaram paradoxalmente a atitude de destruição dos padrões artísticos estabelecidos.

O trabalho apresenta a revisão atual e a revalorização da história da Semana de 22 e do modernismo brasileiro, que foi construída parcialmente pelas crônicas e depoimentos de contemporâneos e pelos próprios participantes. Os críticos tentam desconstruir as narrativas propagadas pela historiografia tradicional, como a hegemonia paulistana, enfatizando a pluralidade e a multiplicidade do modernismo brasileiro. Debate-se também o caráter elitista, a autenticidade da suposta ruptura com o passado, o caráter moderno das obras produzidas e o conceito de brasilidade.

A segunda parte traz a interpretação e a contextualização das trajetórias artísticas e linguagens visuais dos pintores Anita, Tarsila e Di Cavalcanti, os representantes mais importantes

do modernismo brasileiro. Através deste estudo de caso, apresentam-se simultaneamente as concepções e propostas principais do movimento modernista, juntamente com as problemáticas, evidentes igualmente nas obras individuais e nas tendências coletivas do modernismo.

Anita Malfatti, apesar de perder o seu papel dentro do modernismo, nos anos posteriores, permanece a precursora do modernismo brasileiro no contexto da pintura, cuja atividade artística unificou o grupo modernista nos inícios do movimento.

Di Cavalcanti, além de ser um artista extremamente versátil, foi o articulador de muitos aspectos da Semana de Arte Moderna e, através da sua trajetória artística, criou um repertório visual de temas que até hoje fazem parte da iconografia da cultura brasileira.

A radicalização e o culminar das ideias modernistas podem ser vistas na obra e no percurso artístico de Tarsila do Amaral, cujas pinturas se tornaram ícones da arte brasileira. Participou ativamente nos movimentos do modernismo brasileiro, como o Movimento Pau-Brasil e o Movimento Antropofágico, que realizaram com sucesso as aspirações coletivas dessa época.

8. Bibliografia

1. Neide Rezende, *A Semana de Arte Moderna*, São Paulo: Ática, 2011
2. Alceu Amoroso Lima, “O modernismo brasileiro”, *Revista Iberoamericana*, 1958. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1844>
3. Marcia Camargos, *Semana de 22: entre vaías e aplausos*, São Paulo: Boitempo Editorial, 2002
4. Mário da Silva Brito, *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, 3. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971
5. Boris Fausto, *História Concisa do Brasil*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo [Primeira edição 2001], 2018
6. José Lúcio Da Silva Menezes, “Modernismo brasileiro: muito além da Semana de Arte Moderna de 1922”, *Dialogia*, São Paulo, n. 16, 2012
7. Marcia Regina Jaschke Machado, “Considerações sobre a formação do Modernismo brasileiro”, *Remate de Males*, 2013
8. Carlos Eduardo Ornelas Berriel, *Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado*, Campinas: Papyrus, 2000
9. Marta Rossetti Batista, *Anita Malfatti: no tempo e no espaço*, São Paulo: Editora 34, 2006
10. Vera Beatriz Siqueira, “Anita Malfatti: limites do moderno”, *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, 2010
11. Monteiro Lobato, “Paranóia ou Mistificação?” In: *Ideias de Jeca Tatu*, São Paulo: Brasiliense, 1959
12. Paula Marinelli Martins, “Configuração de Monteiro Lobato na crítica à Anita Malfatti”, *Revista Vernáculo*, n. 36, 2015
13. Mário de Andrade, *O Movimento Modernista*, Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942
14. Mário de Andrade, *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974
15. Menotti del Picchia, “Anita Malfatti”, *Correio Paulistano*, 1929
16. Marcela Verônica da Silva, Mariana Matheus Pereira da Silva, Moisés Gonçalves dos Santos Junior, “As vanguardas europeias na criação estética de Anita Malfatti e Cecília Meireles: um estudo interartes”, *SOLETRAS*, n. 24, 2012.
17. Ana Paula Cavalcanti Simioni, “Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação”, *Perspective*, n. 2, 2013

18. Ana Paula Cavalcanti Simioni, “A Trajetória Particular de um Modernista na República das Letras: o caso de Di Cavalcanti”, XXIV Encontro Anual da ANPOCS, Grupo de Trabalho: Pensamento Social Brasileiro (n.10)
19. Sergio Miceli, *Intelectuais à brasileira*, São Paulo: Companhia das letras, (2001) 2005
20. Mário da Silva Brito, *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, 3. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971
21. Irene Barbosa de Moura, *A cidade e a festa: Brecheret e o IV Centenário de São Paulo*, doutorado, São Paulo: A Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010
22. Armindo Trevisan, “A escultura de Victor Brecheret”, *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais*, n. 1, 1990
23. Hélios, “A vitória de um patricio”, *Correio Paulistano*, 1921
24. Oswald de Andrade, “Arte do Centenário”, *Jornal do Comércio*, 1920. A crônica é assinada apenas com a inicial O.
25. Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Apud: Helba Carvalho, “Tarsiwald: o princípio da devoração”. In: Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, São Paulo, 2008
26. Elza Ajzenberg, “Semana de Arte Moderna de 1922”, *Revista de Cultura e Extensão USP*, n. 7, 2012
27. Thaís Waldman, “À frente da Semana de Arte Moderna: a presença de Graça Aranha e Paulo Prado”, *Estudos Históricos*, n. 45, 2010
28. Ana Helena da Silva Delfino Duarte, Rodrigo Freitas Rodrigues, “REVERBERAÇÕES DA SEMANA DE 1922: DI CAVALCANTI “ANTES DE TUDO” UM PINTOR ATEMPORAL”, *Projeto História: Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História*, n. 73, 2022
29. Mário Pedrosa, "Semana de Arte Moderna", In: *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro: MEC, 1964
30. Mário Pedrosa, “Di Cavalcanti”, *Jornal do Brasil (RJ)*, 1957. In: Denise Mattar, *Di Cavalcanti - Conquistador de Lirismos*, Editora Capivara, 2016
31. Aracy Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22*, São Paulo: Editora 34, 1998
32. Ivana Ferrante Rebello, “Dois artistas de Minas Gerais na Semana de Arte Moderna: revisão e descentramento do modernismo de 22”, *Scripta*, n. 55, 2021

33. Yone Soares de Lima, “Homenagem a Paim”, *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, n. 29, 1988
34. Tarcízio Macedo, “Repensar as margens, redefinir os centros: o Modernismo visto do Rio Grande do Sul”, *Jornal da Universidade*, 2022
35. Fred Coelho, “A semana de cem anos”, *ARS (São Paulo)*, n. 41, 2021
36. Luzia Portinari Greggio, *Anita Malfatti: tomei a liberdade de pintar a meu modo*, São Paulo: Editora Magma Cultural, 2007
37. Renata Gomes Cardoso, *A pintura de Anita Malfatti nos períodos iniciais de sua trajetória: proposta de revisão a partir da análise de obras*, Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2007
38. Renata Gomes Cardoso, “A crítica de arte no entorno de Anita Malfatti e seu reflexo na história da arte brasileira”, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 7, 2008
39. Émile Cardoso Andrade, Michelle dos Santos, “TEMPESTADE DE TINTAS: ANITA MALFATTI – AVANT-GARDE DA AVANT-GARDE”, *WEB REVISTA LINGUAGEM, EDUCAÇÃO E MEMÓRIA*, 2014, n. 7.
40. Tadeu Chiarelli, “Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão”, *Novos Estudos Cebrap*, 2008
41. Denise Mattar, *Di Cavalcanti - Conquistador de Lirismos*, Editora Capivara, 2016
42. Edson Leite, Alecsandra Matias de Oliveira, “Desenhos de Di Cavalcanti: anotações musicais no acervo do MAC-USP”, *Revista USP*, n. 114, 2017
43. Helouise Costa, “Desenhos - Di Cavalcanti: A Invenção do Brasil Modernista”, catálogo da exposição (10/04/2000 – 11/06/2000), São Paulo: Centro Cultural FIESP, MAC USP, 2000
44. Marcelo Téó, “Di Cavalcanti: entre a crônica e o retrato”, *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, 2001
45. Di Cavalcanti. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa971/di-cavalcanti>
46. Marina Barbosa de Almeida, “As mulatas de Di Cavalcanti: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930)”, Dissertação, Curitiba, 2007

47. Maria de Fátima Morethy Couto, *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*, Campinas: Unicamp, 2004. Apud: Éder Silveira, “Di Cavalcanti memorialista: boemia, arte e política”, *Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, n. 5, 2009
48. TARSILA do Amaral. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.
49. Maria Castro, “Both Paulista and Parisian: Racial Thinking in A negra”, In: Adriano Pedrosa, Fernando Oliva (ed.), *Tarsila do Amaral: Cannibalizing Modernism*, São Paulo: MASP, 2019
50. Evando Batista Nascimento, “A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e primitivismo artístico”, *Gragoatá*, n. 39, 2015
51. Adriano Pedrosa, Fernando Oliva, “Popular Tarsila”, In: Adriano Pedrosa, Fernando Oliva (ed.), *Tarsila do Amaral: Cannibalizing Modernism*, São Paulo: MASP, 2019
52. Thiago Gil de Oliveira Virava, “Vantagens do caos brasileiro: o Brasil que Oswald de Andrade descobriu em Paris”, *ARS (São Paulo)*, n. 33, 2018
53. Luciane De Paula, Douglas Neris de Souza, “Antropofagia Dialógica: olhar Tarsila do Amaral”, *Signum: Estudos da Linguagem*, Londrina, n. 3, 2019
54. Michele Greet, “For French eyes: Tarsila do Amaral’s Brazilian Landscapes” In: Adriano Pedrosa, Fernando Oliva (ed.), *Tarsila do Amaral: Cannibalizing Modernism*, São Paulo: MASP, 2019
55. G.G., “Morro da Favela” In: Adriano Pedrosa, Fernando Oliva (ed.), *Tarsila do Amaral: Cannibalizing Modernism*, São Paulo: MASP, 2019
56. Helba Carvalho, “Tarsiwald: o princípio da devoração”. In: Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, São Paulo, 2008
57. Maria Bernardete Ramos Flores, Michele Bete Petry, “In Tarsila’s Cave: The Survival of the Primitive as a Presence of the Noncolonial” In: Adriano Pedrosa, Fernando Oliva (ed.), *Tarsila do Amaral: Cannibalizing Modernism*, São Paulo: MASP, 2019
58. Paulo Herkenhoff, “The Two and the Only Tarsila” In: Adriano Pedrosa, Fernando Oliva (ed.), *Tarsila do Amaral: Cannibalizing Modernism*, São Paulo: MASP, 2019

9. Lista de ilustrações¹⁴¹

1. Victor Brecheret, Maquete do Monumento às Bandeiras, 1920
2. Di Cavalcanti, Capa do catálogo da exposição da Semana de Arte Moderna, 1922
3. Di Cavalcanti, Cartaz da Semana de Arte Moderna, 1922
4. Lista de pintores no catálogo da exposição da Semana de Arte Moderna, São Paulo, 1922
5. Anita Malfatti, *A Boba*, 1915, óleo sobre tela
6. Anita Malfatti, *O Homem Amarelo*, 1915, óleo sobre tela
7. Anita Malfatti, *A Mulher de Cabelos Verdes*, 1915, óleo sobre tela
8. Anita Malfatti, *O japonês*, 1915, óleo sobre tela
9. Anita Malfatti, *A Estudante Russa*, 1915, óleo sobre tela
10. Anita Malfatti, *Tropical*, 1917, óleo sobre tela
11. Di Cavalcanti, ilustrações de *Fantoches da Meia-Noite*, 1922
12. Di Cavalcanti, *Festa no Subúrbio*, 1938, pastel sobre papel
13. Di Cavalcanti, *Samba*, 1925, óleo sobre tela
14. Di Cavalcanti, *Cinco Moças de Guaratinguetá*, 1930, óleo sobre tela
15. Di Cavalcanti, *Mangue*, 1929, óleo sobre tela
16. Di Cavalcanti, *Mulheres com Frutas*, 1932, óleo sobre tela
17. Di Cavalcanti, *Mulher e Paisagem*, 1931, óleo sobre tela
18. Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923, óleo sobre tela
19. Tarsila do Amaral, *Autorretrato ou Le Manteau Rouge*, 1923, óleo sobre tela
20. Tarsila do Amaral, *Morro da Favela*, 1924, óleo sobre tela
21. Tarsila do Amaral, *A Feira II*, 1925, óleo sobre tela
22. Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928, óleo sobre tela
23. Tarsila do Amaral, *A Lua*, 1928, óleo sobre tela
24. Tarsila do Amaral, *A Ovo ou Urutu*, 1928, óleo sobre tela
25. Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, 1929, óleo sobre tela
25. Tarsila do Amaral, *Operários*, 1933, óleo sobre tela

¹⁴¹ Fonte de todas as ilustrações: Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>