

ESTUDOS DE VANGUARDA I: CORRESPONDÊNCIAS ENTRE BRASIL E PORTUGAL NA PINTURA MODERNISTA

01

Renata Soares Junqueira
Roberto Xavier de Oliveira

Enviado: 01/07/23.

Aceito: 28/07/23.

Renata Soares Junqueira:

Professora Titular (2018) da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Bacharel (1987), Mestre (1992) e Doutora (2000) em Letras, na área de Teoria Literária, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e Livre-Docente (2010) pela UNESP, onde leciona, desde 1994, Literatura Portuguesa na Faculdade de Ciências e Letras do campus de Araraquara. Realizou estudos de pós-doutorado na Universidade de Lisboa (2001-2002; 2003; 2004-2005; 2006-2007; 2007-2008), na Universidade Nova de Lisboa (2010 e 2011) e na Escola Superior Artística do Porto - ESAP (2013-2014).

Lattes:<http://lattes.cnpq.br/1435227462467700>

ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-7053-795X>

Robeto Xavier de Oliveira:

UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"/ FCLar - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

Resumo: O presente estudo visa traçar correspondências entre as pinturas produzidas no Brasil e em Portugal durante os respectivos modernismos. O objetivo é aquilatar possíveis correlações nas propostas formais e temáticas de quatro artistas: os portugueses Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza-Cardoso, e as brasileiras Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Segundo a nossa hipótese, há nas obras desses pintores e pintoras influxos das vanguardas históricas europeias que pretendemos descrever e comentar. O principal será a convergência de técnicas expressionistas e

cubistas em obras concebidas à luz de temáticas nacionais.

Entretanto, também é possível verificar a presença de outras tendências, como o fauvismo, com a engenhosa utilização das cores; do futurismo, com as propostas inovadoras dos quatro artistas. Trata-se de uma pesquisa atrelada ao atual projeto de pesquisa da Prof^a Dr^a Renata Soares Junqueira, "Literatura, Cinema e Autoria de Mulheres no Brasil da Ditadura Militar", subsidiado pelo CNPq, e vinculada ao Grupo de Pesquisas em Dramaturgia, Cinema Literatura e outras Artes (GPDC-LoA).

Palavra-chave: Modernismo brasileiro, Modernismo Português, Pintura modernista.

Abstract: This study aims to trace correspondences between paintings produced in Brazil and Portugal during their respective modernisms. The objective is to assess possible correlations in the formal and thematic proposals of four artists: the Portuguese Santa-Rita Pintor and Amadeo de Souza-Cardoso, and the Brazilians Anita Malfatti and Tarsila do Amaral. According to our hypothesis, there are influences from the historical European avant-garde movements in the works of these painters that we intend to describe and comment on. The main one will be the convergence of expressionist and cubist techniques in works conceived in the light of national themes. However, it is also possible to verify the presence of other trends, such as Fauvism, with the ingenious use of colors; Futurism, with the innovative proposals of the four artists; and Surrealism, evident in some of Tarsila's paintings. This research is linked to the current research project by Prof. Dr. Renata Soares Junqueira, "Literatura, Cinema e Autoria de Mulheres no Brasil da Ditadura Militar", subsidized by CNPq, and linked to the research group: Grupo de Pesquisas em Dramaturgia, Cinema Literatura e outras Artes (GPDC-LoA).

Keywords: Brazilian modernism. Portuguese modernism. Modernist painting.

MODERNISMO PORTUGUÊS

A fim de iniciar as nossas primeiras considerações, é necessário fazer uma contextualização do Modernismo português, cujo marco inaugural foi, em 1915, a publicação do primeiro número da Revista Orpheu, porta de entrada dos ideais modernistas portugueses. Este periódico trazia Luís de Montalvor, um português, e Ronald de Carvalho, um brasileiro, como seus diretores, apresentando-se como uma revista trimestral de literatura e contando, como colaboradores, com Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, José Pacheco e outros poetas e escritores.

De acordo com Antônio Quadros (1989), este primeiro número causou escândalo, provocando reações contrárias da crítica artística e literária de Portugal, como foi o caso do jornal A Capital, que a 30 de março de 1915 publicou um artigo, de Júlio de Matos, intitulado “Literatura de manicômio”, onde há a associação dos colaboradores da revista a “loucos de manicômios” por meio de um diálogo com o texto de Júlio Dantas, “Pintores e Poetas de Rilhafoles”. Logo após, Almada Negreiros viria a publicar sua primeira campanha futurista através do virulento “Manifesto Anti-Dantas”.

O segundo e último número da revista foi publicado no mesmo ano, 1915, e trouxe algumas mudanças e novidades: Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro tornaram-se seus diretores, o que aumentou o ideal e a ousadia vanguardista do grupo, tendo os artistas modernistas assumido conscientemente o jargão de loucos (QUADROS, 1989). O pesquisador revela que é neste momento que os modernistas descobriram novas formas de escandalizar o burguês a partir da estreia do artista Guilherme de Santa-Rita – vulgo Santa-Rita Pintor – com os seus desenhos e colagens cubo-futuristas.

Sabe-se que Pessoa e Sá-Carneiro pretendiam publicar um terceiro número da revista, que chegou a ser tipografado, contudo, devido à falta de dinheiro — o pai de Sá-Carneiro deixara de financiar suas atividades — este volume não foi publicado[1]. Segundo Quadros, seria neste momento que Amadeo de Souza-Cardoso passaria a integrar a lista de colaboradores da revista, agregando-se à geração de Orpheu, junto de Albino de Menezes, D. Thomaz de Almeida e Castello de Moraes.

Dessa maneira, vemos que o primeiro modernismo português resume-se ao grupo de Orpheu, os artistas que aceitaram e assumiram certas características de afrontamento da herança cultural do realismo, do naturalismo e do

[1] Orpheu n. 3 veio a lume só muitos anos mais tarde, em 1984 pelas Edições Ática, de Lisboa, com preparação, introdução e cronologia de Arnaldo Saraiva.

neo-romantismo, entretanto, o verdadeiro ideal modernista deste grupo restringe-se a um subgrupo que inovou no conteúdo e na forma, deliberadamente procurando expressar uma arte de seu tempo, o moderno e a vanguarda, sendo seus principais representantes Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco e António Ferro (QUADROS, 1989). Nesse sentido, a geração de Orpheu apresenta um hibridismo órfico:

Já tem sido notado por críticos e historiadores da literatura o hibridismo do movimento órfico: o simbolismo e o decadentismo constituem importantes linhas de força e delas não são completamente independentes os mais modernistas, como Sá-Carneiro ou Pessoa; ao seu lado, porém, irrompem poesias, desenhos, colagens e um grafismo que podem ser considerados francamente como inovadores, dentro do eixo crónico 1910-1920 (QUADROS, 1989, p. 21).

Além disso, é possível identificar nesse momento da arte portuguesa duas vertentes: a antitradicionalista e iconoclasta — que incendeia a tradição e destrói as suas imagens e símbolos, altamente influenciada pelo fauvismo, cubismo, expressionismo e abstracionismo — e a futurista, que tinha o propósito de ultrapassar o passado, transcender o presente e criar o futuro, acentuando, na arte, as dimensões de velocidade, aceleração, motricidade social ou industrial (QUADROS, 1989).

Entretanto, Quadros pontua que por mais que essas novas vertentes artístico-literárias indicassem um caminho de superação da tradição, todos os modernistas sobreviventes a este período fundador de 1915-1922 evoluíram rapidamente no sentido de redescobrir, recuperar e revalorizar qualidades tradicionais. Com isso, o primeiro valor a emergir com a vanguarda de Orpheu — e aqui sintetizando todos os ideais desse primeiro modernismo português a partir da assimilação da geração com uma vanguarda — foi o levantamento da ideia e do valor de pátria, sendo esta a única das vanguardas europeias a reencontrar a tradição (QUADROS, 1989).

Como pontuado acima, essa inclinação para uma revalorização do nacional atinge os modernistas que sobreviveram o ano de 1915 a 1922. Os artistas portugueses contemplados neste estudo, Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza-Cardoso, morrem ambos em 1918. Levando isso em consideração, partiremos agora para considerações acerca de que maneira suas produções pictóricas se integram nesse momento da arte portuguesa.

SANTA-RITA PINTOR

Dos dois artistas portugueses estudados aqui, Santa-Rita Pintor foi aquele que exerceu decisiva influência na eclosão de um futurismo português, estabelecendo uma ponte entre Paris e Lisboa, como bem afirma Antônio Quadros:

[...] Mas não o é menos que Santa-Rita Pintor exerceu decisiva influência na eclosão de um futurismo português, tendo estabelecido a ponte entre o ambiente parisiense (onde o pintor se entusiasmara com uma exposição dos futuristas italianos) e o grupo lisboeta, literariamente ousado mas socialmente pacato. Foi a 'eminência parda' da I Conferência Futurista, realizada no Teatro República em Abril de 1917, e da revista Portugal Futurista, do mesmo ano, em que aparecia em grande plano a sua fotografia vestido de palhaço, com a legenda: 'Santa-Rita Pintor: grande iniciador do movimento futurista em Portugal'. (QUADROS, 1989, p. 23).

De sua produção plástica, hoje só são conhecidas quatro colagens publicadas no segundo número da revista Orpheu, três desenhos publicados na Portugal Futurista (1917) e um desenho de uma cabeça de tendências cubo-futuristas datado de 1912. O restante de suas obras acreditava-se terem sido destruídas por sua família a pedido do próprio Santa-Rita, todavia, Quadros esclarece que o irmão do artista, Augusto de Santa-Rita, negou o acontecimento a Paulo Ferreira. Infelizmente, a procedência dessas produções é desconhecida.

No primeiro estudo publicado acerca das projeções de Santa-Rita, José Rebelo de Bettencourt (1917), afirma que o artista via o futuro no presente a partir de uma percepção da natureza íntima das coisas antes de as tocar, isto é, para Santa-Rita, antes de a vida exterior ser sua sensação ela já é, em seu íntimo, uma vida embrionária. Ainda de acordo com o estudioso, encontramos o equilíbrio no desequilíbrio quando vemos sua obra, na qual o artista não se limita a uma reprodução de arte realista dos aspectos que pretende revelar, em outras palavras, o pintor não produz uma cópia sensível dos objetos, mas sim uma interpretação emocional e filosófica, a configuração abstrata e harmoniosa que lhes é própria, estabelecendo planos que revelam a sua estrutura íntima e as suas condições de equilíbrio.

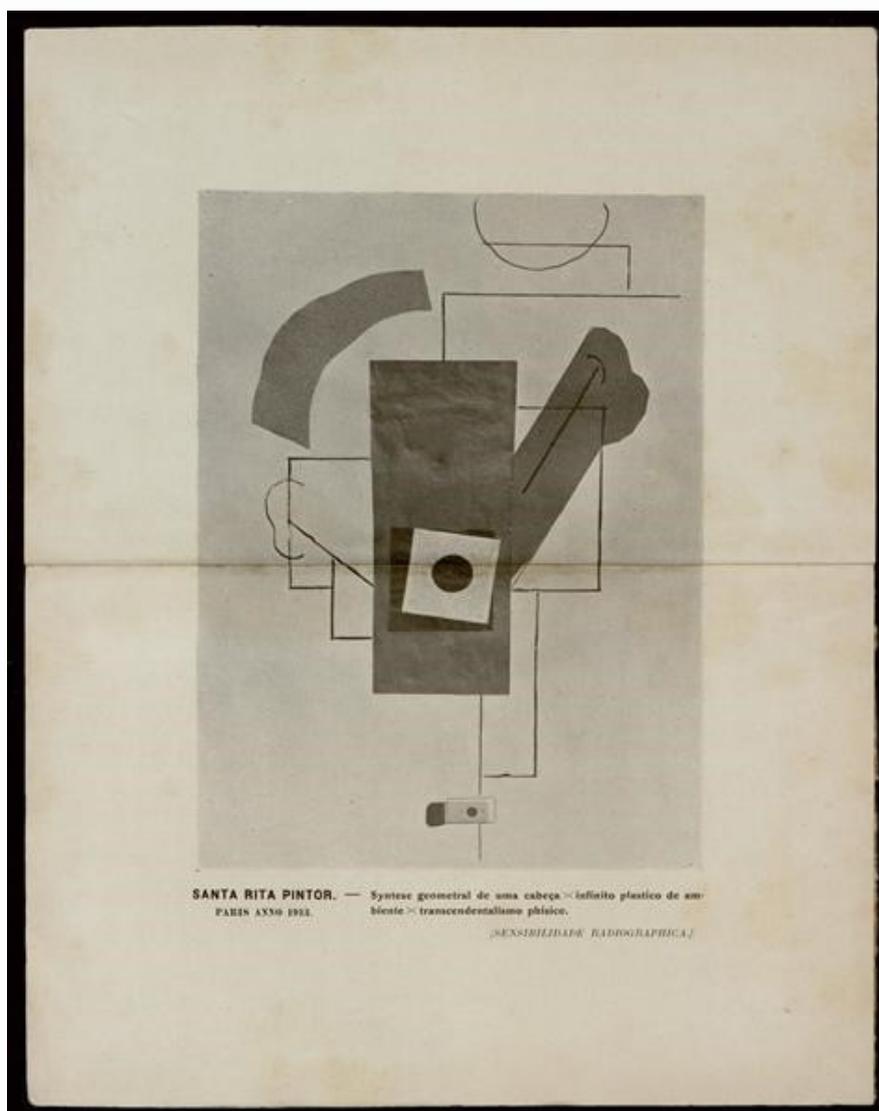
Com isso, quando analisadas as produções plásticas de Santa-Rita, podemos apreender nelas uma influência futurista, “ [...] no sentido de abertura para o presente e futuro e não no sentido marinettiano [...]” (AMARAL, p. 149,

2003), mas principalmente uma tendência cubista de decomposição dos planos das figuras a fim de revelar o íntimo dos objetos, isto é, uma revelação do que está no interior das mesas, cabeças e quartos decompostos que, emocional e filosoficamente, estabelecem uma relação dialética com o artista.

Tal tendência cubo-futurista analítica já havia sido observada por José Augusto França (1979), quando o crítico de arte realiza um breve apanhado das oito composições plásticas do português:

[...] Mas não o é menos que Santa-Rita Pintor exerceu decisiva influência na eclosão de um futurismo português, tendo estabelecido a ponte entre o ambiente parisiense (onde o pintor se entusiasmara com uma exposição dos futuristas italianos) e o grupo lisboeta, literariamente ousado mas socialmente pacato. Foi a 'eminência parda' da I Conferência Futurista, realizada no Teatro República em Abril de 1917, e da revista Portugal Futurista, do mesmo ano, em que aparecia em grande plano a sua fotografia vestido de palhaço, com a legenda: 'Santa-Rita Pintor: grande iniciador do movimento futurista em Portugal'. (QUADROS, 1989, p. 23).

Assim, o pintor ainda utiliza de suas produções experimentais para realizar pesquisas cubistas que mesclam o geométrico e o figurativo dentro de um espaço que, por vezes, revela dimensões infinitas, possibilitando que a figura estabeleça relações de proporções finitas e infinitas com as bordas da folha. Cabe ainda ressaltar que Santa-Rita eleva a plasticidade de suas composições ao não permanecer somente no desenho, visto que as quatro obras publicadas no segundo número de Orpheu são colagens que permitem ao artista não somente decompor suas cabeças e mesa, mas também realizar uma sobreposição de planos que superam a configuração bidimensional de um desenho — quando este não utiliza de atributos como o volume, proporção e sombra para provocar uma ilusão tridimensional — ao conferir a este uma realidade tridimensional, não no sentido de uma arte realista, mas sim de uma arte cubista que não somente decompõe suas figuras em planos, mas também os sobrepõe em configurações que sugerem um transbordamento do espaço do papel, além de conferir-lhe uma dinamicidade dialógica em que cada recorte converge com o outro como se numa comunicação plástica.



Santa-Rita Pintor. Syntese geometral de uma cabeça x infinito plástico de ambiente x transcendentalismo físico (SENSIBILIDADE RADIOGRAPHICA), 1913, colagem. Publicado no nº2 da revista Orpheu, 1915.

AMADEO DE SOUZA-CARDOSO

Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1934), segundo António Quadros, foi um dos representantes mais qualificados da Escola de Paris[2], evoluindo do desenho imaginativo, quase fantástico, até suas projeções de experiências cubistas, expressionistas e de referências portuguesas, por vezes folclóricas, sendo este um dos aspectos mais originais da sua obra. Diante disso, percebe-

[2] Como aponta Marta Rossetti Batista, Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris: anos 1920 (2012), a Escola de Paris não foi devidamente uma instituição, mas sim o conjunto de artistas modernos, franceses e estrangeiros, que atuaram em Paris ao longo das duas primeiras décadas do século XX, dentro de um clima vanguardista criado graças aos sucessivos movimentos e exposições que permitiram o desenvolvimento das pesquisas modernas.

mos que mesmo morrendo precocemente, aos 31 anos, o português já demonstrava em seus anos finais a revalorização nacionalista, apontada por Quadros, concebida dentro de um ideal formal vanguardista.

Amadeo vai para Paris em 1906, onde passa a estudar desenho e se dar com portugueses que também frequentavam o ambiente parisiense, como Santa-Rita Pintor, além de também integrar-se com alguns vanguardistas franceses de renome como Brancusi, Juan Gris — que viria a realizar experimentações de Cubismo Sintético no pós guerra —, o casal Delaunay — Robert Delaunay se dedicaria a uma produção abstrata após a Primeira Guerra Mundial enquanto Sonia Delaunay não só utilizaria da pintura para suas criações plásticas, mas também partiria para a criação de figurinos e cenários abstratizantes —, Apollinaire, Modigliani — de quem se tornaria o melhor amigo — e outros (QUADROS, 1989).

A estreia de Souza-Cardoso como pintor ocorre em 1911, no XXVII Salão dos Independentes, em Paris, em 1913 ele expõe no Armory Show de Nova York[3], onde apresenta oito trabalhos e, entre 1913 e 1914 realiza mostras em Berlim, Colônia e Hamburgo. Após essas exposições, Souza-Cardoso retorna a Portugal, em 1914, com o início da Primeira Grande Guerra; daí, possivelmente, sua tardia integração ao grupo de Orpheu. Todavia, Amadeo já havia realizado suas experimentações impressionistas, expressionistas, de art nouveau, primitivistas e cubistas, chegando até mesmo a alcançar um abstracionismo em seus últimos anos, podendo ser considerado um dos mais competentes artistas do primeiro modernismo português (QUADROS, 1989).

Sobre o abstracionismo, é necessário realizar uma distinção entre esta forma de arte e as vanguardas européias. Como aponta Léon Degand (1949), ao longo do século XX, os pintores desenvolveram uma consciência da autonomia da arte, isto é, houve um desejo por parte deles de concentrar a atenção sobre as qualidades e poderes específicos da sua arte, o que permitiu uma nova expressão quanto à utilização dos dados do mundo exterior, onde a pintura passou a se libertar de toda e qualquer tutela deste, bastando-se a si mesma. Com isso, os pintores modernos encontraram duas maneiras de se

[3] Marta Rossetti Batista, Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra (2006), elucida que a Armory Show fora uma grande mostra de arte moderna internacional, realizada em Nova York, que tivera como modelo as retrospectivas européias de 1912, em especial a Sonderbund de Colônia, na Alemanha. Com isso, a população nova iorquina pôde ver pela primeira vez um retrospecto da arte moderna européia, sendo o cubismo a vanguarda que mais causou impacto, tornando-se a maior revelação da exposição. Esta, portanto, influenciou intensamente o ambiente artístico estadunidense, sendo a principal responsável pela eclosão do modernismo desse país.

livrarem desta tutela: sujeitar o elemento que a exerce ou suprimi-lo.

Sobre a primeira maneira, encontram-se nesta os vanguardistas — como neo-impressionistas, nabis, fauves e cubistas —, estes derrubaram a hierarquia tradicional, aboliram a predominância do motivo da realidade subordinando esses modelos às exigências da impressão plástica, nesse sentido, esses artistas não deixaram de inspirar-se nos dados do mundo visível, julgando-os até indispensáveis à sua inspiração, mas usaram deles com uma liberdade que ainda não conhecia limites (DEGAND, 1949).

Já na segunda maneira, a verdadeiramente abstrata, os pintores começaram a realizar uma arte inteiramente desprovida de todo e qualquer recurso vindo da representação do “mundo visível”, servindo-se exclusivamente dos elementos pertencentes à sua arte, como as propriedades expressivas da forma e da cor, não se interessando de modo algum em imitar aparências familiares do mundo exterior (DEGAND, 1949). A pintura atinge a abstração quando:

[...] Mas não o é menos que Santa-Rita Pintor exerceu decisiva influência na eclosão de um futurismo português, tendo estabelecido a ponte entre o ambiente parisiense (onde o pintor se entusiasmaria com uma exposição dos futuristas italianos) e o grupo lisboeta, literariamente ousado mas socialmente pacato. Foi a ‘eminência parda’ da I Conferência Futurista, realizada no Teatro República em Abril de 1917, e da revista Portugal Futurista, do mesmo ano, em que aparecia em grande plano a sua fotografia vestido de palhaço, com a legenda: ‘Santa-Rita Pintor: grande iniciador do movimento futurista em Portugal’. (QUADROS, 1989, p. 23).

Degand ainda ressalta que a pintura abstrata não é fundada sobre uma relação entre um assunto e os modelos tirados do mundo exterior, de um lado, e a imagem pictórica que tira dele o pintor, de outro, as cores e tonalidades de uma pintura abstrata não são reunidas pelos artistas nem consideradas pelo espectador em função de uma qualquer relação de imitação com o mundo exterior. O arranjo de cores torna-se coerente e legítimo numa pintura abstrata porque o pintor realizou nele a expressão de um sentimento plástico particular que corresponde a este arranjo em específico (DEGAND, 1949).

Desta maneira, a obra pictórica de Amadeo apresenta uma variedade de traços experimentais, que passam pelo impressionismo dos seus primeiros anos de estudo e chegam às deformações físicas das suas figuras expressionistas. No entanto, foi o cubismo a vanguarda que mais exerceu influência sobre o pintor, seja por suas desestruturações das figuras, por seu abstracionismo geométrico

ou ainda por linhas que se cortam e entrecruzam estabelecendo relações ilustrativas de um grande plano que à distância compõe uma só imagem. Ademais, os motivos portugueses sempre estiveram presentes ao longo de sua composição plástica, o pintor alia a todas essas vanguardas elementos populares de Portugal, seja através da evocação de tradições religiosas, da figura de mulheres do campo e até mesmo da representação de instrumentos musicais caros ao povo luso, Amadeo traz para suas telas técnicas e formas vanguardistas atreladas a uma imensidão sígnica portuguesa.



Amadeo de Souza-Cardoso. Trou de la Serrure Parto da Viola Bon ménage Fraise Avant-garde, 1916.
Óleo, tela, preparação e verniz.

MODERNISMO BRASILEIRO

Partindo agora para uma contextualização do Modernismo Brasileiro, Marta Rossetti Batista (2006) revela que a arte brasileira até 1917 não imaginava a possibilidade do abstracionismo, visto que o meio artístico do país desconhecia as conquistas contemporâneas e posteriores a Cézanne, como se ignorasse a história da vanguarda europeia. A autora aponta que a arte brasileira continuava sendo uma “cópia da natureza”, uma pintura realista baseada em fórmulas gastas e repetidas importadas da Europa, uma arte acadêmica estereotipada graças ao ambiente rarefeito em que as artes plásticas viviam no Brasil, sendo raros os museus e as publicações sobre arte, além de não existirem críticos de arte, mas sim cronistas da literatura que dissertavam sobre um meio artístico já gasto, como no caso da “crítica” traçada por Monteiro Lobato à pintura de Anita Malfatti, a artista que rompe com esse meio passadista e inspira os futuros modernistas.

Aracy Amaral (2021) pontua que o Modernismo Brasileiro surge a partir desse contexto, como uma ruptura dos artistas com o meio acadêmico, destruindo e negando o passadismo de uma arte consagrada no século XIX e que ainda era reproduzida. Por isso, os modernistas desejavam uma linguagem — literária, plástica, musical e decorativa — mais contemporânea, buscando-a nas experiências iniciadas na Europa. Amaral ainda exprime que influenciados pela exposição de Anita Malfatti, pelas produções plásticas de Di Cavalcanti e de Victor Brecheret, e, principalmente, pelo centenário da Independência do Brasil, os modernistas eclodem na Semana de 1922 com o objetivo renovador de derrubar todos os cânones que legitimavam a criação artística e preconizando o direito permanente à pesquisa estética, à atualização da inteligência artística brasileira e à estabilização de uma consciência criadora nacional. Entretanto, é necessário frisar que o que a Semana de Arte Moderna apresentou foram intenções modernistas, e não um modernismo estruturalmente vanguardista propriamente dito:

Com exceção da música de Villa-Lobos e, em poesia, da Paulicéia desvairada de Mário de Andrade, das telas de Anita Malfatti e John Graz, a literatura de 1922 e as obras apresentadas no saguão do Teatro Municipal estavam muito distantes daquilo que se poderia denominar como “vanguarda” do tempo internacional. Porém, mesmo que não fosse vanguarda, aquilo que foi apresentado chocou. O grupo que rejeitava o passadismo era vitorioso na intenção demolidora. Inexistente a qualidade, a segurança de linguagem, a audácia maior, estavam presentes, contudo, a inquietação, em sintonia com o país, e a percepção da necessidade de mudança. (AMARAL, 2021, p. 15-16)

Ademais, Amaral também nota que o internacionalismo e o nacionalismo foram simultaneamente as características básicas do movimento modernista, sendo o nacionalismo uma declaração da realidade física e das expressões culturais brasileiras, enquanto o internacionalismo seria exaltado como recurso para o rompimento com o academismo passadista. Com isso, o que encontramos no modernismo brasileiro é um movimento pendular:

Com exceção da música de Villa-Lobos e, em poesia, da Paulicéia desvairada de Mário de Andrade, das telas de Anita Malfatti e John Graz, a literatura de 1922 e as obras apresentadas no saguão do Teatro Municipal estavam muito distantes daquilo que se poderia denominar como “vanguarda” do tempo internacional. Porém, mesmo que não fosse vanguarda, aquilo que foi apresentado chocou. O grupo que rejeitava o passadismo era vitorioso na intenção demolidora. Inexistente a qualidade, a segurança de linguagem, a audácia maior, estavam presentes, contudo, a inquietação, em sintonia com o país, e a percepção da necessidade de mudança. (AMARAL, 2021, p. 15-16)

No entanto, é necessário ressaltar que, ao mesmo tempo em que desejava reformulações estéticas radicais, o movimento modernista brasileiro apoiava-se na oligarquia dominante — o único grupo com acesso à informação atualizada e que apoiava as suas reformulações graças à sua formação de elite, ligados que eram à aristocracia rural ou à alta burguesia urbana —, sendo o seu avanço intelectual propiciado pelo poder econômico classista (AMARAL, 2003). Nesse sentido, uma possível interpretação do modernismo da década de 1920, é que este centrou-se e formulou-se em torno de artistas pertencentes a elite brasileira, mais especificamente, à elite paulista:

Elitista sim, pelo patrocínio que recebeu de uma sociedade aberta às inovações, na qual se distingue um Paulo Prado que escreveria Retrato do Brasil, ou a suave d. Olívia Guedes Penteadó, a oferecer sua casa ao grupo modernista, ou elitista porque, salvo exceções, os modernistas viviam de rendas, estudaram na Europa, onde desenvolveram suas inquietações às suas próprias custas ou graças a bolsas do Governo do Estado (AMARAL, 2021, p. 18).

Todavia, é inegável a irradiação cultural realizada pelo modernismo que se desdobrou além da década de 1930 e cujos propósitos foram disseminados ao longo das viagens dos modernistas pelos demais estados — Guilherme de Almeida vai ao Sul e ao Nordeste, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, junto de outros modernistas, exploram Minas Gerais junto de Blaise Cendrars e Mário de Andrade vai até a Amazônia —, com conferências, recitais, envio de revistas e livros (AMARAL, 2021). Com um enfoque em São Paulo, Amaral aponta as diversas realizações que o modernismo proporcionou:

Mas em São Paulo essa irradiação, nas realizações culturais, fornece um resultado sedimentado na inauguração de novas escolas, como a de Sociologia e Política, em inícios de 30, nas pesquisas sobre as culturas indígenas e o folclore, na organização do Departamento de Cultura e da Biblioteca Municipal, na ampliação das fontes de informação com a organização da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo nos anos 30. Eis algumas das razões pelas quais a Semana de Arte Moderna, com todas as duas inconsistências e improvisações, abriu de forma definitiva o século XX para a criação artística e o pensamento nacionais. (AMARAL, 2021, p. 19).

ANITA MALFATTI

Temos em Anita Malfatti a primeira artista brasileira a perceber e absorver a arte moderna produzida na Europa, trazendo-a para o Brasil. Marta Rossetti Batista (2006) apresenta que Malfatti inicia seus estudos e pesquisas na Alemanha — a razão da preferência da artista pela Alemanha em vez da França, que era o destino da grande maioria dos modernistas brasileiros, relaciona-se a um convite da mãe de suas amigas, as Shalders, que levaria as filhas para terminar seus estudos musicais em Berlim e chama Anita para ir junto —, chegando ao país em 7 de setembro de 1910, onde ficaria até o fim de 1913, anos em que, coincidentemente, ocorreu o amadurecimento do expressionismo.

Durante sua temporada na Alemanha, a pintora entra num momento de auto-indagação e de perplexidade frente à pintura, estudando analiticamente a cor — sua composição superando a cor local e a construção da superfície por manchas e pontos — com Fritz Burger, numa iniciação a seu treinamento nas pesquisas modernas de cor, advindas do impressionismo, e foi na academia de Lovis Corinth que ela começou a trabalhar pela primeira vez com o óleo, iniciando-se no retrato (BATISTA, 2006). Ao todo, Malfatti diria que possuiu três grandes mestres na Alemanha:

Meus dois professores, artistas, Fritz Burger e Lovis Corinth, foram professores de arte, mas não de pintura, ou de técnica, que Corinth desprezava porque, dizia ele, a preocupação técnica destrói a inspiração [...]. Meu grande professor da técnica da pintura, não de arte, foi Bischoff-Culm. (MALFATTI apud BATISTA, 2006, p. 66)

Como aponta Batista, após quase dois anos na Alemanha, a pintora afasta-se do ensino acadêmico, buscando formas mais atualizadas, a fim de construir sua própria linguagem. A pesquisadora ainda revela que o verão de 1912 representou um marco na evolução inicial da artista, tendo em vista que foi nesse período que a quarta e última Sonderbund[4] ocorreu, onde Anita descobriu a sua e a arte de seu tempo ao presenciar uma grande e bem difundida produção artística moderna, percebendo que esta arte já possuía uma história e uma longa evolução — dos impressionistas aos cubistas e expressionistas.

À vista disso, compreendemos que foi na Alemanha que Malfatti observou as primeiras noções de pintura e iniciou-se nas problemáticas da arte moderna, vivendo três anos e meio sob os influxos do clima expressionista alemão. Contudo, a sua produção plástica ainda não podia ser considerada como expressionista, visto que, por mais que demonstrasse um tratamento de cor mais livre, a construção da superfície por pinceladas precisas indicava ainda uma preocupação com a técnica, além de que a construção das figuras de seus personagens ainda apontava para uma preocupação realista, sendo os seus rostos sempre trabalhados de maneira mais detalhada (BATISTA, 2006).

[4] Como aponta Marta Rossetti Batista, Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra (2006), as Sonderbunds eram grandes retrospectivas de arte moderna européia que divulgaram as conquistas da vanguarda para um público mais amplo. As três primeiras retrospectivas foram realizadas em Düsseldorf e revelaram aos organizadores a necessidade de esclarecer pintores e público sobre as origens e a evolução da arte moderna. A quarta, e última, Sonderbund é montada em Colônia, sendo idealizada enquanto uma exposição ordenada e didática.

Em 1914 Anita retorna ao Brasil e realiza a sua primeira individual com o objetivo de tentar pleitear uma bolsa de estudos do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, o que não veio a acontecer (BATISTA, 2006). A individual fora composta por trinta e três obras, sendo a grande maioria realizada na Alemanha com algumas mais recentes, provavelmente produzidas no Brasil, e divididas em óleos, águas-fortes e desenhos, com o retrato sendo a temática dominante (BATISTA, 2006).

Ainda nas perspectivas de Batista, os rumos de Anita mudam devido à eclosão da guerra na Europa em 1914. Ao invés de retornar para o continente europeu, a brasileira vai para os Estados Unidos, que desde 1908 via as manifestações artísticas inovarem-se, tendo sido o Armory Show, em 1913, a exposição que concretizou a chegada da arte moderna no país. Anita chega, pois, a Nova York quando esta era o centro da renovação norte-americana, vivendo uma época de industrialização crescente, expansão das cidades, imigração — por causa da guerra, os artistas europeus buscavam refúgio nos Estados Unidos, ampliando a influência da arte europeia —, fermentação social, intelectual, cultural e artística.

Durante a sua temporada em Nova York, Malfatti conviveu com as duas influências dominantes entre os estadunidenses, o fauvismo e o cubismo, as vanguardas que dariam cor e forma às tendências e à formação de Anita (BATISTA, 2006). Com isso, a brasileira inscreve-se na Art Students League — escola já reconhecida e tradicional com um “currículo” livre, isto é, os alunos decidiam suas matérias, orientação de estudos e professores —, porém, dificilmente se realizaria nesta instituição, somente se interessando pelas aulas de gravura (BATISTA, 2006).

Entretanto, Batista afirma que seria sob a influência de Homer Boss que Anita desenvolveria sua arte até o que conhecemos de sua exposição de 1917 no Brasil, sendo atraída pelos ideais do artista e professor, que sempre respeitou a criação individual de seus alunos, permitindo que estes produzissem livremente. É com Boss e outros colegas da época que Malfatti viaja para Monhegan, no verão de 1915, e cria as paisagens mais importantes de sua carreira — A Ventania (1915), O Barco (1915) e outras —, deixando de se preocupar com as “pinceladas de todas as cores” e utilizando de pinceladas rápidas, sem se preocupar com noções de profundidade, volume ou proporções dos elementos. A pintora começa a se interessar pela estrutura da obra, realizando uma transposição de formas e cores, recompondo e relacionando os planos com as cores e, desse modo, compondo o quadro com uma identidade própria (BATISTA, 2006).

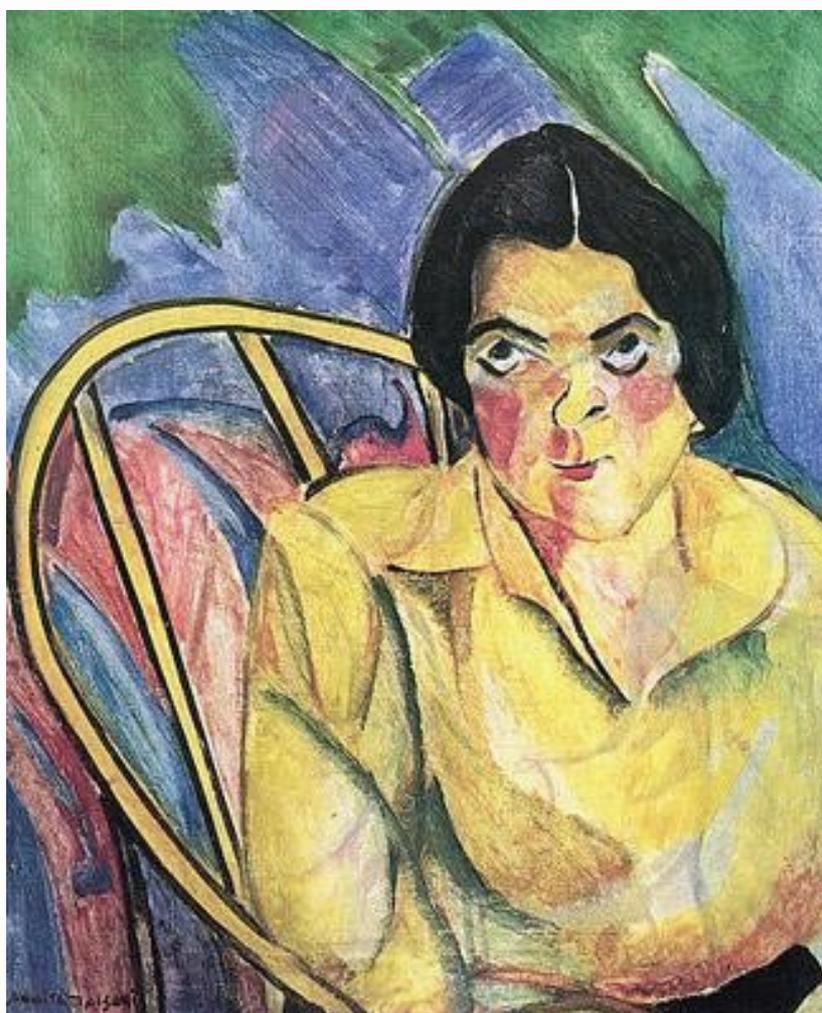
Ao retornar para Nova York, Anita decide continuar estudando com Boss e passa a frequentar sua “escola”, a Independent School of Art, um ambiente dinâmico, vivo e liberal e que recebeu visitas de diversos artistas plásticos modernos de renome, como Marcel Duchamp e Abraham Solomon Baylinson, figura importante para Anita e com quem apresenta semelhanças como o enquadramento de suas figuras e delineação destas com linhas sinuosas e coloridas (BATISTA, 2006). É neste momento que Malfatti passa a unir às formas inusitadas preocupações colorísticas acentuadas, refletindo influências fauves, além de estudar as cabeças à exaustão, dissecando-as e as recompondo em planos definidos de cor (BATISTA, 2006). Desse modo, Batista pontua que a pintora acresce à cor conquistada na Alemanha as suas influências fauvistas aliadas às novas conquistas formais, acentuando o caráter expressionista de sua obra ao deformar as figuras e criar uma paleta de cores pessoal, sendo conduzida pela mensagem que quer transmitir ao se inserir na humanidade por meio da identificação com os dramas humanos que a guiam.

Anita retorna ao Brasil em 1916 e, um ano depois, expõe seus trabalhos realizados nos Estados Unidos, plantando na terra nacional a semente que germinaria para o cataclisma do movimento modernista, a Semana de Arte Moderna de 1922. A crítica que Monteiro Lobato faz à exposição consegue a união de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade em torno de Malfatti, além de demonstrar o passadismo que o “meio artístico” brasileiro vivia. Ademais, é importante evidenciar que, além de trazer uma arte moderna para o Brasil, Anita rompe com a “pintura feminina” ao não utilizar de pinceladas e traços finos e suaves — que deixassem transparecer toda a delicadeza feminina — e fugir das temáticas consideradas propícias para uma mulher pintar — retratos de mulheres, crianças, cenas domésticas e naturezas mortas com flores —; ao trazer nus femininos e masculinos, paisagens de violenta ventania e retratos distorcidos de imigrantes europeus recém-chegados aos Estado Unidos (BATISTA, 2006).

Sobre a exposição de pintura moderna, Batista menciona:

[...] a pintora restringiu-se aos trabalhos feitos depois de 1914, isto é, aos pintados nos Estados Unidos e aos recentes, deste ano de Brasil. Anita não negava sua fase norte-americana: queria impô-la e vê-la aceita como valor artístico. Talvez por isso absteve-se de colocar muitas obras demasiado “provocativas”, como os carvões e pastéis de nus masculinos, ou óleos como o Nu cubista e A boba (BATISTA, 2006, p. 195).

Nessa perspectiva, Anita demonstra ser a primeira artista brasileira verdadeiramente moderna, trazendo suas assimilações vanguardistas para o meio brasileiro, não somente rompendo com a arte acadêmica de então, mas com a concepção do que uma mulher deveria pintar. Cabe ainda ressaltar que Anita foi uma artista influenciada pelo meio em que ela estava inserida, assim foi na Alemanha e nos Estados Unidos, por isso, a partir do momento que retorna ao Brasil, a pintora passa a realizar produções de cunho expressionista envoltas em uma temática nacionalista, ainda não à maneira verdadeiramente brasileira que Tarsila do Amaral viria a fazer, mas já demonstrando a singular percepção plástica de Malfatti quanto ao ambiente brasileiro.



Anita Malfatti. A Boba, 1915. Óleo sobre tela. 61 cm x 50,60 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

TARSILA DO AMARAL

Iniciando seus estudos com Pedro Alexandrino, em 1917, Tarsila do Amaral permanece no Brasil até 1920, quando vai para Paris e relata suas impressões a Anita Malfatti por carta, já demonstrando então certa noção sobre o que havia de novo em arte:

[...] a pintora restringiu-se aos trabalhos feitos depois de 1914, isto é, aos pintados nos Estados Unidos e aos recentes, deste ano de Brasil. Anita não negava sua fase norte-americana: queria impô-la e vê-la aceita como valor artístico. Talvez por isso absteve-se de colocar muitas obras demasiado “provocativas”, como os carvões e pastéis de nus masculinos, ou óleos como o Nu cubista e A boba (BATISTA, 2006, p. 195).

Com isso, Aracy Amaral (2003) percebe que Tarsila não descobre o Modernismo somente em sua volta para o Brasil em 1922, já em seus primeiros momentos na capital francesa a pintora demonstra certo conhecimento do que havia de novo na arte através de suas simples impressões. Por somente regressar ao Brasil em junho de 1922, a brasileira não participa da Semana de Arte Moderna. Entretanto, após seu retorno, Tarsila entra em contato com outros modernistas além de Anita, ficando perplexa com a Paulicéia Desvairada (1922) de Mário de Andrade e participando da formação do “Grupo dos Cinco”, que contava com ela, Anita, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia.

Tarsila permanece no Brasil por cinco meses, produzindo inúmeras telas que assinalavam uma alteração considerável da suavidade e da delicadeza tonal em relação às suas telas produzidas na França, além de já apresentarem a diluição da tinta, característica de seus últimos quadros (AMARAL, 2003). Duas dessas telas são as de Mário e de Oswald realizadas em outubro, com cores fauves, a aplicação da tinta em staccato — breve, rápida e nervosa — e apresentando ora uma justaposição das cores puras ora uma mescla dessas numa mesma pincelada (AMARAL, 2003).

É interessante notar que “nesses meses de modernização, sem dúvida o exemplo era a pintura de Anita nesse momento, e que Tarsila segue de perto (AMARAL, 2003, p. 70), isto é, durante seu retorno ao Brasil, Tarsila acompanhou e se inspirou na produção de Anita Malfatti, trazendo elementos e técnicas caros à pioneira do modernismo para suas telas, como a utilização das cores fauves para desenhar, o que não voltaria a acontecer após a descoberta de sua própria linguagem, onde Tarsila passa a compor quadros intrinsecamen-

te ligados a um cubismo estrutural, e, posteriormente, a uma tendência surrealista.

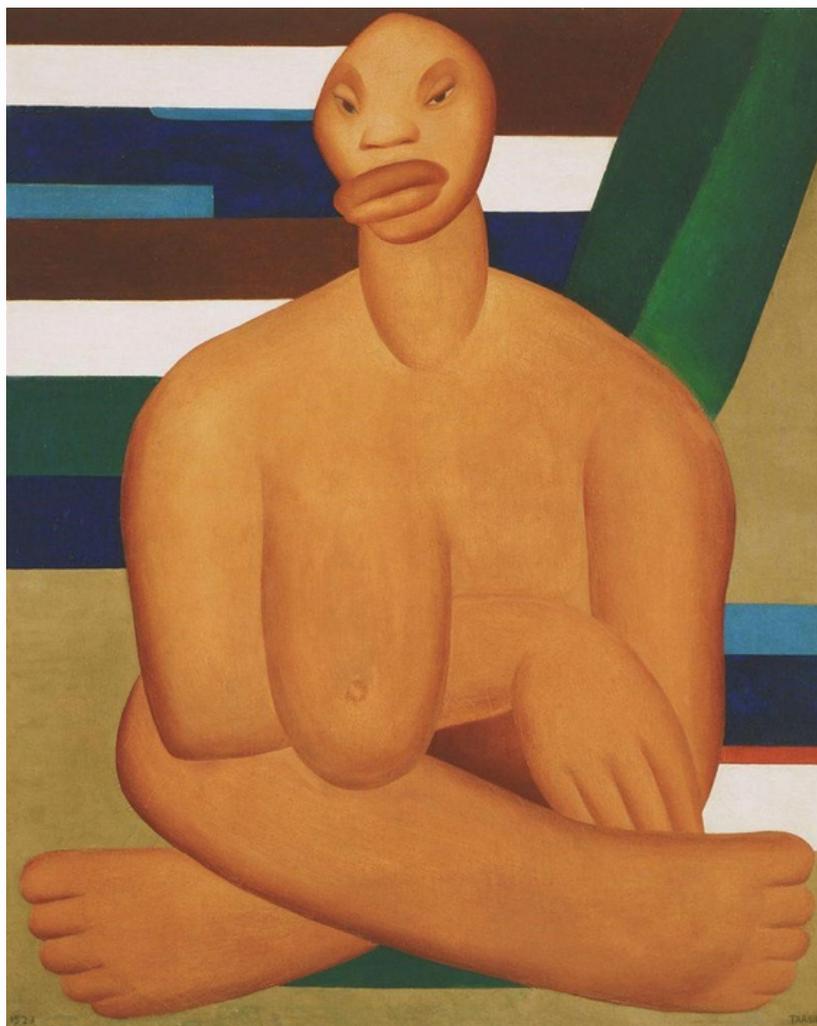
Como Amaral pontua, em 1923 a brasileira retorna para Paris, onde passa a estabelecer contatos com Blaise Cendrars, Superville, Jules Romains, Paul Morand, Jean Cocteau, Satie, Brancusi, Lhote, Léger e Gleizes, vivências que seriam fundamentais para a sua carreira. Tarsila estudou com Lhote por três meses, período em que sua pintura passa a demonstrar uma simplificação dos elementos a partir de uma fusão dos diversos planos através da cor, isto é, sua geometrização e contenção das formas começam a se aliar a um certo ritmo, gerando a fase cubista da pintora (AMARAL, 2003).

Atrelada às experiências cubistas, cada vez mais Tarsila sentia-se brasileira, desejando retornar às fontes do Brasil e incorporar o elemento brasileiro à suas descobertas vanguardistas:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando [...]. Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russo, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense. (AMARAL apud AMARAL, 2003, p. 101-102).

De acordo com Amaral, seria com Gleizes que Tarsila absorve a estruturação do quadro advinda do cubismo integral do francês, uma composição sem figuração em que os planos não eram recortes de figuras dispostas, mas estavam interligados e integrados.

É nesse ano de 1923 que a pintora produz seu quadro A Negra, tela que lhe conferiu um lugar de pioneira de uma arte verdadeiramente brasileira a partir toda de uma ousadia de deformação em um relacionamento ecológico direto dos planos na tela, apresentando os princípios de uma linguagem autenticamente tarsiliana, sendo possível considerar essa a primeira de suas obras “antropofágicas” (AMARAL, 2003).



Tarsila do Amaral. A Negra, 1923. Óleo sobre tela. 100 x 80 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Com isso, Tarsila entra em sua fase “Pau-Brasil”, unindo o gosto “caipira” das cores — azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, entre outras — a uma sólida estruturação e a um geometrismo de suas telas, o que demonstra a adequação realizada pela artista de sua vivência dentro da atmosfera vanguardista de Paris à valorização dos elementos brasileiros — cor, fauna, flora, costumes, entre outros (AMARAL, 2003).

É nessa fase, segundo Amaral, que a artista volta para o Brasil e após a chegada de Blaise Cendrars ao Brasil, que Tarsila realiza a viagem a Minas Gerais, onde redescobre seu país, passando a incorporar cores verdadeiramente brasileiras em suas telas, além de que essas não possuem mais a intencionalidade de conferir volume, sendo este um meio de transfiguração.

Sobre sua fase “antropofágica”, optamos por não contemplá-la nesse trabalho visto o crescente do elemento surreal, que, em nossa perspectiva, afasta Tarsila dos três outros artistas estudados aqui. Tanto Santa-Rita Pintor quanto Amadeo de Souza-Cardoso morrem em 1918, anos antes das primeiras experiências surrealistas, enquanto que Anita Malfatti retorna suavemente, ao longo da década de 1920, a um ideal de composição plástico mais realista, contendo seus traços vanguardistas.

Tendo em vista o que ficou dito, percebemos que ambos os modernismos abordados nesta pesquisa – o português e o brasileiro – caracterizam-se por um caráter emancipador da arte acadêmica, de cópia da natureza, utilizando das vanguardas europeias para preconizar um afastamento das reproduções da natureza. Além disso, quando retomamos as recepções que as imprensas portuguesa e brasileira revelaram após a publicação da Revista Orpheu e a exposição de Anita Malfatti, respectivamente, bem como após a realização da Semana de Arte Moderna de 1922, notamos que em ambos os países o choque e a incompreensão dessa nova arte se destacaram. Por fim, também percebemos que ambos os modernismos tinham o mesmo caráter de valorização nacional, não num sentido ufanista, como foi com o Romantismo, mas sim uma adequação entre o internacional e o nacional, unindo os estudos e pesquisas artísticas, realizados majoritariamente na França, com a cultura popular de cada país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aproximar os artistas estudados até o momento nesta pesquisa não é tarefa fácil, seja pelas mortes prematuras de Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza-Cardoso ou pela falta de registros de que os quatro artistas tenham estabelecido contato entre si — Tarsila do Amaral somente sairia do Brasil em 1920 e Anita Malfatti não passou por Portugal na sua volta da Alemanha em 1914, estando no Brasil em 1918, ano da morte dos portugueses. Também o afastamento cultural que o modernismo brasileiro provocou em seus artistas em relação a Portugal faz com que qualquer possível correspondência entre esses pintores só se verifique por meio de uma análise das suas obras e pelas vivências que os quatro compartilharam com os artistas franceses da Escola de Paris.

Tendo isso em vista, constatamos que os quatro artistas realizam uma arte moderna, altamente influenciada pelas vanguardas europeias. Nesta perspectiva, podemos realizar aproximações acerca da aplicação comum das técnicas das diversas vanguardas na composição plástica desses artistas.

Olhando primeiramente para o expressionismo, tanto Amadeo quanto Anita compõem suas telas a partir de uma deformação de suas figuras ou retratos que expressam a humanidade e as emoções humanas, num movimento de identificação dos artistas com as obras.

Partindo para o cubismo, é necessário ter em mente que esta vanguarda tem dois momentos diferentes: um pré-guerra — que visava à decomposição e à desestruturação das figuras, ou seja, uma desconstrução — e um pós-guerra — voltado para uma estruturação e construção figurativas dos quadros. Assim, notamos que os portugueses inserem-se neste primeiro cubismo, desestruturado e decomposto, onde as formas geométricas relacionam-se compondo um todo a partir da forma, enquanto Tarsila constrói suas obras estruturando geometricamente as suas figuras, estando as formas geométricas inseridas em um todo. Além disso, até mesmo Anita sofreu influências cubistas em seus estudos para realizar a deformação das suas obras expressionistas, desfigurando a cabeça e o corpo das suas figuras a partir da engenhosa utilização da cor.

A última vanguarda que aproxima esses artistas é o fauvismo. Podemos ver nas produções de Amadeo, Anita e Tarsila uma manipulação muito representativa das cores. Com isso, as cores utilizadas nessas composições contribuem para o afastamento dessas obras de uma arte acadêmica e ajudam a desestruturar, reestruturar e ainda expressar plasticamente mensagens ligadas ao nacional e ao emocional das figuras pintadas por esses artistas.

Como se pode notar, a palavra “figura” e todas as suas flexões foram utilizadas até aqui. Entretanto, as telas dos quatro artistas não se configuram dentro de um ideal figurativo de arte, na realidade, esses pintores estão num limiar entre a figura e a abstração a partir da representação de pessoas, objetos, animais e plantas dentro de técnicas quase abstratas: Santa-Rita, através de seu cubismo abstratizante, elabora cabeças e mesas decompostas e desconfiguradas em planos de colagens dinâmicas que dialogam entre si; Amadeo nos apresenta pessoas, instrumentos musicais e outros elementos portugueses a partir de uma deformação expressionista ou desestruturação cubista, chegando a atingir o abstrato em seus últimos anos; Anita retrata imigrantes europeus a partir de deformações colorísticas, muitas vezes não apresentando traços formais em suas projeções estadunidenses, utilizando somente das cores e de seus contrastes para desenhar seus retratados; Tarsila estrutura planos geométricos que constroem figuras dentro de um ideal formal cubista, as conferindo um caráter pessoal de sua linguagem plástica, verdadeiramente brasileira no engenhoso uso das cores, formas e temas.

Ademais, todos os quatro pintores frequentaram de alguma maneira a Escola de Paris, estudando, experimentando e estabelecendo contatos com outros vanguardistas. Começando por Anita, visto que ela vai para Paris em 1923 e que a sua temporada na capital francesa se dá, pois, posteriormente à produção das suas obras de maior relevância. Por isso, sua produção neste período não apresenta o mesmo grau experimental e vanguardista privilegiado pela nossa pesquisa, mas ainda assim sendo possível aproximá-la do ambiente parisiense. Em Portugal, Santa-Rita foi a ponte entre os portugueses e o ambiente francês, estabelecendo contato com Amadeo, que vai para Paris em 1906 e passa a se relacionar com nomes como Brancusi, Apollinaire e Robert e Sonia Delaunay. O mesmo viria a acontecer com Tarsila, que também passaria a relacionar-se com Brancusi, além de construir vivências com Léger, Lhote, Gleizes e Cendrars. Por isso, a Escola de Paris foi um ambiente indispensável para a produção plástica desses três artistas, contribuindo para a sua relevância na história da arte portuguesa e brasileira.

A penúltima correspondência entre os portugueses e as brasileiras são as temáticas associadas ao nacional a partir de técnicas vanguardistas. Com efeito, é possível identificar em Amadeo, Anita e Tarsila a representação da natureza dos seus países de origem através de procedimentos expressionistas, cubistas e surrealistas, além de que a utilização de cores populares é de extrema relevância para essas produções. Santa-Rita apresenta o nacional de outra maneira, figurando sua geração a partir de sua ousadia plástica, não trabalhando só com o desenho ou com a pintura, mas sim numa fusão com a colagem.

Por fim, reconhecemos que o afastamento desses pintores da arte realista provoca em suas composições uma autonomia artística, isto é, por não precisarem se sustentar em uma relação mimética com a realidade, as obras de Santa-Rita, Amadeo, Anita e Tarsila utilizam de suas próprias configurações plásticas e técnicas vanguardistas para se apresentarem como aquilo que são: arte.

REFERÊNCIAS

AMARAL, A. Tarsila: sua obra e seu tempo. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2003.

_____. As Artes Plásticas na Semana de 22. 5ª edição revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 1998.

BATISTA, M. R. Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris: anos 1920. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. Anita Malfatti no Tempo e no Espaço: biografia e estudo da obra. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2006.

BETTENCOURT, J. R de. Santa Rita Pintor. Portugal Futurista, Lisboa, nº 1, p. 3-5, 1917. Disponível em: http://ric.slihi.pt/Portugal_Futurista/visualizador/?id=11311.001&pag=7

DEGAND, L. Do Figurativismo ao Abstracionismo. In: DO FIGURATIVISMO AO ABSTRACIONISMO. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1949.

FRANÇA, J. A. O modernismo na arte portuguesa. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

GUIMARÃES, F. Artes plásticas e literatura: do romantismo ao surrealismo. Porto: Campo das Letras, 2003.

QUADROS, A. O Primeiro Modernismo Português: Vanguarda e Tradição. Lisboa: Publicações Europa-América, 1989.

SARAIVA, A. Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações. Campinas: UNICAMP, 2004.

TELES, G. M. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.