





CASA FIAT DE CULTURA | NOVA LIMA MG

EXPOSIÇÃO
10 de maio a 10 de julho de 2011

TARSILA
E O BRASIL DOS
MODERNISTAS
NA CASA FIAT DE CULTURA

CURADORIA
Regina Teixeira de Barros



Em 1924, ano dos mais férteis da carreira de Tarsila do Amaral, ela esteve, com o “bando” dos modernistas, em visita às cidades históricas de Minas Gerais. Muitos relatos dessa viagem ficaram registrados, como o de Pedro Nava em seu memorial e o de Carlos Drummond de Andrade, que se encontrou com os membros da “caravana paulista” no Grande Hotel de Belo Horizonte, onde hoje se situa o Conjunto Arcangelo Maletta, na esquina da Rua da Bahia com a Avenida Augusto de Lima.

Essa viagem marcou a obra de Tarsila, como bem assinala o rico texto da curadora de nossa exposição, Regina Teixeira de Barros.

A exposição nos faz pensar sobre a riqueza do imaginário que se construiu e que continua a ser construído sobre o nosso país, e não só o Brasil dos modernistas, ao longo dos 87 anos transcorridos desde aquela viagem.

Tarsila volta a Minas, agora como figura central dessa mostra de grandes artistas, tão diferentes entre si e, ao mesmo tempo, igualmente empenhados na descoberta de um olhar para o Brasil, que é um e é tantos.

Bem-vinda a Minas, sempre, Tarsila.

José Eduardo de Lima Pereira
Diretor Presidente



A Base7 Projetos Culturais sela mais uma vez parceria com a Casa Fiat de Cultura, com a apresentação da exposição *Tarsila e o Brasil dos modernistas*, idealizada oportunamente para as comemorações do quinto ano de programação da casa. A mostra é um desdobramento do Projeto Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral desenvolvido pela Base7 sob coordenação de pesquisa da historiadora Regina Teixeira de Barros, que assina a curadoria da exposição com a seleção de grandes expoentes do modernismo brasileiro para o público mineiro.

A partir de exemplares singulares, que marcaram a produção da artista Tarsila do Amaral, a exposição procura apontar as relações existentes, embora nem sempre evidentes, entre os artistas modernos que produziram representações nacionais de ordens diversas – próprias à primeira geração modernista de um país em formação –, quer fosse pela temperatura cromática de paisagens rurais e ambientações urbanas, pelo elenco de tipologias brasileiras, quer pelo viés crítico da ironia e da vanguarda.

Além de Tarsila, a exposição conta com outros artistas modernos, desde os mais “nacionais”, como Portinari e Di Cavalcanti, até os mais “autônomos”, como Ismael Nery, Oswaldo Goeldi e Alberto da Veiga Guignard. O conjunto de artistas está representado por cerca de 140 obras do período, entre elas pinturas, aquarelas, guaches, esculturas, desenhos e ilustrações.

Esperamos que o público mineiro desfrute dessa mostra enriquecedora do modernismo brasileiro e, como consequência, do profícuo e diversificado imaginário cultural de nosso país.

A realização desse projeto não teria se concretizado sem as participações fundamentais dos patrocinadores Fiat e Itaú BBA e da parceria com o Santander, o apoio do Ministério da Cultura, e tampouco sem a generosidade das instituições e dos colecionadores que gentilmente cederam suas obras.



SUMÁRIO

- 10** Tarsila e o Brasil dos Modernistas
Regina Teixeira de Barros
- 90** Cronologia Tarsila do Amaral
Regina Teixeira de Barros
- 98** Biografias dos artistas
Tatiana Sampaio Ferraz
- 106** Sugestão de bibliografia
- 108** Relação de obras expostas

An abstract painting by Tarsila do Amaral, featuring a dense arrangement of stylized, elongated green leaves and stems. Interspersed among the green forms are several bright blue and pink shapes, some of which are circular or oval with a darker center, resembling flowers or buds. The background is a light, pale blue-grey color. The overall style is characteristic of the Brazilian Modernist movement, emphasizing bold colors and simplified, geometric forms.

TARSILA E O BRASIL DOS MODERNISTAS

Regina Teixeira de Barros

A exposição *Tarsila e o Brasil dos modernistas* reúne um conjunto de obras que apresentam visões singulares de paisagens, tradições e tipos brasileiros. Tendo como ponto de partida a obra de Tarsila do Amaral (1886-1973), os trabalhos selecionados procuram traçar um panorama de tentativas de representação visual de um país territorialmente vasto e culturalmente heterogêneo como o Brasil. Esses trabalhos se reportam ao tempo e ao espaço onde foram produzidos e ao entendimento que nossos artistas modernos tiveram da realidade à sua volta.

Além de Tarsila, figuram na exposição outros artistas que discutiram uma possível representação da identidade brasileira de forma bastante explícita e constante ao longo de suas trajetórias, como Di Cavalcanti e Candido Portinari. Estão inclusas também obras de artistas que se detiveram no tema em determinados períodos de suas carreiras, como Cícero Dias, Lasar Segall, Vicente do Rego Monteiro e Victor Brecheret. A mostra apresenta ainda um terceiro grupo de artistas cujo conjunto da obra não é necessariamente identificado à criação de uma imagem iconográfica do e para o Brasil, mas que produziu trabalhos pontuais que tangenciam o tema, seja pela inclusão de um contexto geográfico facilmente reconhecível, seja pela curiosidade investigativa de hábitos e tradições locais. Entre esses, encontram-se Alberto da Veiga Guignard, Ismael Nery, Oswaldo Goeldi e Flávio de Carvalho.

Tarsila e o Brasil dos modernistas não pretende transformar estes últimos em artistas comprometidos com

a produção de cunho nacionalista nem menosprezar a história da arte hegemônica, mas aproximar trabalhos específicos que, interpretados sob certos ângulos, podem vir a ampliar o debate em torno das representações visuais simbólicas do país, tornando-o tão complexo quanto a teia cultural em que está inserido.

É importante explicitar que esse recorte não tem intenção de examinar a produção dos modernistas do ponto de vista de estilo, mas de traçar relações temáticas a fim de tornar claras as semelhanças e/ou diferenças em termos de opções de figuração de cunho metafórico. O agrupamento de trabalhos por tema facilita a análise da contribuição modernista para o debate em torno da produção simbólica de um imaginário social na medida em que os temas se repetem com bastante frequência, ainda que sob formas diversificadas.

*

BRASIL NAÇÃO

Cabe lembrar que, em 1808, quando a Família Real portuguesa desembarcou no Rio de Janeiro fugida de Napoleão Bonaparte, o Brasil se tornou a primeira colônia a sediar a vida administrativa de um reino. Uma vez instalado, o rei D. João VI tomou uma série de providências, entre as quais a abertura dos portos às nações amigas. Como consequência, desencadeou um impasse nos velhos modelos coloniais: ao mesmo tempo em que os administradores e os proprietários de terra passaram pouco a pouco a fazer parte de uma burguesia vinculada ao comércio internacional, internamente essa

elite conservava a escravidão, forma de exploração do trabalho do sistema colonial. Essa contradição se acentua quando o Brasil se emancipa de Portugal, a reboque dos ventos liberais que vinham da Europa e da América do Norte.

Entre as medidas adotadas, D. João também providenciou a contratação da Missão Artística Francesa – que chega ao Brasil em 1816 – para atualizar o Rio de Janeiro estética e tecnicamente. A missão francesa tinha entre seus objetivos criar a Academia Imperial de Belas Artes que, por sua vez, estava comprometida, desde o início, com a construção do imaginário nacional. Félix Émile Taunay, diretor da academia, proferiu um discurso por ocasião da premiação do Salão de 1839 em que ressalta a missão da instituição artística no que dizia respeito à construção de um ideário visual da Nação. Segundo Taunay, a arte era um meio privilegiado para realizar esse projeto civilizatório.¹

Entretanto, como criar uma imagem para um Estado nacional, fundado a partir de princípios burgueses, que coexistia com uma sociedade escravagista, típica do sistema colonial? Como estabelecer uma unidade sem ocultar a diversidade étnica e as contradições do regime? O grande desafio era reinventar política e simbolicamente o Brasil que, enquanto unidade protagonista de sua própria história, nascia somente em 1822 com a proclamação da Independência por D. Pedro I.

A idéia de “Nação”, vinculada ao desenvolvimento do capitalismo e à ascensão política da burguesia, pressupõe uma história pretensamente comum a um grupo

1 A propósito da relação entre a Academia Imperial de Belas Artes e o projeto de civilização do Império, cf. SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *A invenção do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

de cidadãos. A “Nação” é uma abstração que, assim como sua correlata “identidade nacional”, é uma construção ficcional, subordinada à lógica do poder cuja finalidade, em última instância, é estruturar realidades sociais heterogêneas. “Nação” e “identidade nacional” são categorias idealizadas que não correspondem a uma realidade precisa, mas que assumem aspectos míticos e/ou alegóricos, tanto na história oficial quanto nas manifestações artísticas como a literatura e as artes visuais. Fazia-se necessário inventar um conjunto de imagens que construíssem possíveis metáforas para esse novo país.

As dificuldades da constituição de sua autoimagem evidenciam o quanto a imagem brasileira dependia sempre do outro europeu, fosse para imitá-lo, fosse para rejeitá-lo. Se essas considerações dos brasileiros sobre sua identidade, datando do século XIX, se abasteciam de comparações com a Europa; no decorrer do século XX, vários intelectuais a pensaram em termos de miscigenação cultural: todas as culturas são híbridas e heterogêneas, resultado de intercâmbios, mesclas, empréstimos e assimilações – o que no Brasil é exponencial. Não existe identidade cultural em estado “puro”, da mesma forma que não existe identidade imutável nem definitiva. A construção da identidade é sempre um processo, que pressupõe a recriação cultural permanente.²

Muitos foram os esforços para chegar a possíveis sínteses de uma identidade brasileira, mas dois momentos se destacam como marcos na busca das raízes do Brasil e na vontade de lhes dar forma, seja por meio de

2 Sérgio Buarque de Holanda com Raízes do Brasil, Gilberto Freyre com Casa-grande e senzala e Caio Prado Júnior com Formação do Brasil contemporâneo trazem à tona as contradições do sistema colonial e a questão da mestiçagem, em análises que ajudam a compreender a complexidade da formação do Brasil.

alegorias, seja pela representação do “típico”: no século XIX, o empenho partiu dos pintores e escritores românticos; na primeira metade do século XX, dos modernistas. Os modernistas insistiam que estavam rompendo com o passado, mas, ao mesmo tempo em que procuravam atingir o objetivo de renovação formal, retomavam, sob outros prismas, o debate artístico nacionalista introduzido no século XIX, comprometido com a produção simbólica de um imaginário “genuinamente” brasileiro.³

No Manifesto Antropófago, de 1928, Oswald de Andrade propôs uma saída para a contradição da vanguarda brasileira, que pretendia a proeza de ser concomitantemente nacionalista e cosmopolita. A herança europeia, à qual, queiramos ou não, somos filiados – a começar pela língua –, deveria passar por reavaliações críticas antes de vir a ser incorporada. A Antropofagia como estratégia cultural pressupõe a admiração pelo objeto devorado e a assimilação de suas qualidades. A proposição de Oswald era de recuperar elementos anteriores à colonização e a eles somar o que de interessante havia sido acrescido pela herança cultural europeia. O recurso à inspiração primitivista, aliada à linguagem modernizante, permitiu soluções artísticas para esse impasse.

*

RIO DE JANEIRO, CARTÃO-POSTAL

Tarsila, de maneira semelhante a muitos artistas que a precederam e outros tantos que a sucederam, retratou a Baía de Guanabara e a impactante pedra do Pão de Açúcar em pinturas e desenhos. Em *Rio de Janeiro* e

³ Quanto à continuidade do projeto nacionalista do século XIX até meados do século XX, cf. CHIARELLI, Tadeu. “De Anita à Academia: para repensar a história da arte no Brasil”, *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 88, p. 113-134, dez. 2010.



ISMAEL NERY *Baía de Guanabara, s.d.*

Cartão-postal, pinturas com preponderância de vegetação verde, as formações rochosas são reconhecíveis ao longe, tendo apenas algumas casas beirando a baía. Entre os modernistas, o Pão de Açúcar também é figurado em trabalhos de Lasar Segall, Oswaldo Goeldi e Cícero Dias, bem como em segundo plano de retratos realizados por Guignard e Portinari.

Embora o nome de Ismael Nery nunca conste dos manuais de história da arte brasileira como um artista interessado em representações do Brasil, a paisagem carioca surge como cena de fundo de diversas de suas aquarelas, contextualizando geograficamente o espaço com o qual se identifica (*Autorretrato*), onde ocorrem seus encontros idílicos (*Enseada de Botafogo* e *Baía de Guanabara*) e no qual se vê morrendo no topo de um edifício à beira-mar enquanto ali perto sobrevoa o zepelim (*Morte de Ismael Nery*).

As viagens que Tarsila fez ao Rio de Janeiro, no Carnaval de 1924, e às cidades históricas mineiras, na Semana Santa do mesmo ano, deram origem a uma iconografia que a artista retomaria frequentemente e que viria a contribuir de modo emblemático para a construção de uma identidade visual brasileira. A partir dessa época, a paisagem brasileira torna-se um assunto central para a artista. A capital paulista, por exemplo, é tema de alguns desenhos e de pinturas como *São Paulo (Gazo)*, sendo caracterizada por meio de alegorias que ressaltam a chegada da modernidade, como carros, bombas de gasolina, chaminés e edifícios em construção.

A figuração de chaminés como imagem do progresso também ocorre em *Sabará chuvoso*, pintura de Guignard. As igrejas Nossa Senhora da Conceição (ligeiramente deslocada do centro da tela) e Nossa Senhora do Ó, o Rio Sabará e a Serra da Piedade são facilmente reconhecíveis. Mas o que chama atenção, em se tratando de Guignard, é a inclusão, no centro da



Fotografia de 1928, de autoria de Tarsila: pedra na região de Indaiatuba, semelhante aos bichos antropofágicos pintados por ela.

Coleção Tarsilinha do Amaral, São Paulo, SP.

pintura, das instalações da Siderúrgica Belgo-Mineira – e suas chaminés –, marco do desenvolvimento econômico do Estado.

CARNAVAL EM MADUREIRA

Nas pinturas e desenhos de Tarsila que fazem alusão ao progresso, a figura humana está ausente. No entanto, em outras representações do Rio de Janeiro, como *Carnaval em Madureira* e *Morro da Favela*, a figura humana aparece em contexto específico: em uma festa popular, no primeiro caso, e em um morro ocupado por casas singelas, no segundo. Nas duas telas, o morro é tido como o lugar em que a vida e as manifestações populares ocorrem com maior “autenticidade”.

Em *Carnaval em Madureira*, a Torre Eiffel, centralizada na tela e enfeitada com bandeirolas e um zepelim, é situada em um contexto repleto de signos de “brasilidade”, a começar pelo título da obra, que faz referência à festa popular da mais “genuína brasilidade”. O (estranho) Pão de Açúcar em segundo plano serve de base para uma pedra equilibrista – formalmente semelhante a certos bichos antropofágicos posteriores – que remete à paisagem rochosa da região de Itu, terra de origem da artista, que a registrou em numerosas fotografias. A presença da palmeira reitera a “tropicalidade” da paisagem. Nessa pintura, bem como em toda a produção da fase pau-brasil, percebe-se a influência do cubista Fernand Léger, de quem Tarsila assimilara a composição fechada da pintura e a teoria dos contrastes plásticos, que consiste no agrupamento de valores contrários: “Superfícies planas opostas a superfícies modeladas, personagens em volumes opostas às fachadas planas das casas, fumaças em volumes

modelados opostas a superfícies arquitetônicas vivas, tons puros planos opostos a tons cinzas modelados ou inversamente”.⁴

A Torre Eiffel é, sem dúvida alguma, uma metonímia bem-humorada da França, instalada em pleno morro carioca, em uma composição paradoxal, ainda que análoga à vivência da artista, pois, na infância de Tarsila nas fazendas do pai, “tudo respirava França”. As roupas eram confeccionadas com tecidos franceses, os vinhos na adega e a água consumida à mesa eram importados da França, assim como os legumes secos utilizados no preparo da sopa julienne. A preceptora das crianças garantia que o francês fosse assimilado desde cedo como segunda língua, para que romances e poemas pudessem ser lidos em seu idioma original.⁵ Outra metáfora da França aparece de forma mais discreta em *O Mamoeiro*, em que as roupas penduradas no varal são da mesma cor da bandeira francesa.

Os morros do Rio de Janeiro, com sua ocupação desordenada, também são cenários para representações da sociedade brasileira construídas por artistas como Di Cavalcanti, Lasar Segall, Candido Portinari, Ismael Nery e Oswaldo Goeldi.

Di Cavalcanti elege as mulheres, sobretudo as prostitutas, para aludir à brasilidade. Suas mestiças de olhares lânguidos, maquiagem carregada, decotes ousados e curvas sensuais são dadas ao prazer e ao ócio.

4 LÉGER, Fernand. “Nota sobre o elemento mecânico”. In: *Funções da pintura*. São Paulo: Nobel, 1989, p. 55.

5 AMARAL, Tarsila do. “França, eterna França...”, *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, nov. 1946. Apud AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2003, p. 34-37. O livro de Aracy Amaral é referência indispensável para a compreensão da vida e da obra da artista.



DI CAVALCANTI *Mulher e caminhão*, 1932

A preponderância de tons quentes, tanto das peles morenas quanto do entorno, conspira à lassidão e à malemolência “tropicais”. Embora as mulatas de Di se encontrem em ambientes urbanos (ou suburbanos) – na rua ou no bordel, sentadas à sombra ou descansando no peitoril de uma janela –, elas não são “contaminadas” pelo ritmo da cidade. O progresso, identificado com a polaridade masculina, passa ao largo, e a mulher se conserva como a representante por excelência de um Brasil mais “legítimo”, provinciano e protomoderno.

As festas populares, o samba, a música de raiz, também são figuradas sobretudo no morro e são igualmente paradigmáticas das manifestações “autênticas” da cultura brasileira. Na pintura *Samba*, de Di Cavalcanti, as mulheres no centro da tela estão rodeadas por três mulatos: um, à esquerda, dança animadamente; os dois, à direita, garantem o som da festa com o instrumento de cordas e a percussão. Não há lugar para o desânimo: a quarta figura masculina parece não pertencer ao grupo, pois está visivelmente deslocada e desenxabida,

sendo “empurrada” para o canto da pintura pela perna roliça da mulata.

A música e a festa popular, enquanto elementos integrantes de uma imagem do povo brasileiro, também foram motivos de eleição de Portinari e Ismael Nery. Na têmpera *Bloco de Carnaval*, de Nery, a semelhança com Di Cavalcanti é notável tanto pelo tema quanto pelas formas opulentas com as quais representa as mestiças. No óleo *O Flautista*, de Portinari, a cor da pele do protagonista e a cor do solo do morro se equivalem: o homem e a terra se identificam.

Nos primeiros anos no Brasil, Segall também se debruça sobre a questão da representação do nacional: algumas de suas mães negras e mestiças são figuradas diante de construções aglomeradas no morro (*Mãe negra*, *Mãe negra entre casas*, *Jovens negras num lugarejo* e *Mulata com criança*), enfatizando a analogia entre

as figuras e seu habitat. O artista elege características físicas resultantes da miscigenação entre branco e negro para representar suas figuras femininas.

Na contramão das pinturas solares de Tarsila, estão as xilogravuras de Goeldi, nas quais as ruas do Rio de Janeiro são figuradas no fim da tarde ou na calada da noite, exibindo construções abandonadas e ruas ermas, frequentadas por tipos sorrateiros (*O Ladrão*) ou personagens angustiados. O homem de Goeldi é um ser essencialmente solitário, cuja insignificância se deduz pelas proporções que lhe cabem no contexto urbano (como se verifica nas gravuras *Lagoa* e *Céu vermelho*, por exemplo).

Suas prostitutas (*Mulheres do mangue*, *Sonâmbula* e *O Mau*), ao contrário das de Di Cavalcanti, refletem um clima soturno, de violência e de condições subumanas de vida. Além disso, a cidade figurada pelo gravador é constantemente assombrada pela presença da morte,



LASAR SEGALL *Mãe negra entre casas*, 1930



OSWALDO GOELDI *O Ladrão*, c. 1955

seja de forma patente, como em *Dois homens carregando morto* ou *Náufrago*, seja de forma figurada, pela inclusão de urubus. O *Rio de Janeiro* de Goeldi alude à solidão, ao desalento e ao medo.

Se entendermos alegoria como uma proposição que subjaz à imagem primeira e que portanto requer um esforço interpretativo para que um subtexto possa emergir, a contribuição de Goeldi para o universo imagético das representações do tempo e do lugar em que vive é bem mais sombria do que a dos demais modernistas, mas é igualmente legítima. É certo que Goeldi não tinha intenção de criar um imaginário nacionalista, entretanto sua obra se presta a interpretações múltiplas, inclusive enquanto polaridade oposta àquela de uma Tarsila ou de um Di Cavalcanti.

O MAMOEIRO

Para Tarsila, os pequenos vilarejos do interior do Estado de São Paulo e de Minas Gerais, habitados por caipiras, têm um substrato de “brasilidade” equivalente ao dos morros cariocas. O interior se constitui, no conjunto de sua obra, como um espaço intocado pelas influências externas, seja do comércio, seja dos meios de comunicação de massa. No entender da artista, a roça parecia ser imune às interferências externas e, conseqüentemente, um território de preservação da cultura nacional “original”.

Na maioria das obras produzidas a partir de 1923, Tarsila se desvencilha do peso da cultura francesa adquirida desde a infância. É provável que tenha adotado de forma inconsciente a estratégia que Roberto Schwarz denomina “nacional por subtração”,



CANDIDO PORTINARI *Meninos soltando pipas*, 1941

numa operação de descarte dos influxos estrangeiros de determinado lugar. Desta subtração resultaria a “essência” da brasilidade.

Procedimentos análogos foram utilizados por Cícero Dias em suas aquarelas iniciais, em que recupera, num clima onírico, reminiscências da infância vivida no engenho de açúcar e dos espetáculos populares, como o circo ou apresentações de bandas em praça pública. Todavia, a vivência no interior de Pernambuco não resultou apenas em alegorias da candura, mas também em trabalhos de evidente posicionamento crítico em relação à elite agrária, como se vê nas aquarelas *Condenação dos usineiros* e *Passeio de charrete no canavial*.

Também para Portinari e Guignard, o interior rural – de São Paulo, para o primeiro, e de Minas Gerais, para o segundo – é o cenário mais frequente para as alegorias brasileiras. Nos jogos infantis representados por Portinari (*Brodowski* e *Meninos soltando pipa*)

ou nas tradicionais festas de São João interpretadas por Guignard (*Noite de São João, Paisagem imaginária e Tarde de São João*), as manifestações populares refletem inocência, espontaneidade e alegria. Ainda que Guignard não estivesse engajado na criação de uma visualidade brasileira (como Portinari estava), suas paisagens etéreas derivam de um convívio contínuo com as serras mineiras.

Assim como Tarsila registrara vistas das cidades históricas mineiras em diversos desenhos de 1924 (entre os quais, *Juatuba e Carmo da Matta* e *Ouro Preto I*), anos depois, Guignard captaria imagens dos mesmos locais em anotações a grafite (*Ouro Preto* e *Das cabeças, Ouro Preto*) e em aquarelas (igualmente intituladas *Ouro Preto*). Tanto para Tarsila como para Guignard, na medida em que as cidades históricas mineiras e sua arquitetura barroca faziam parte de um passado colonial brasileiro, simbolizavam as primeiras manifestações culturais pós-descobrimento, ainda intocadas pela “invasão” francesa. Embora muito diferentes estilisticamente, a fonte de inspiração é a mesma, e alguns elementos são compartilhados pelos dois artistas: as palmeiras altas e finas marcam presença tanto nas paisagens imaginantes de Guignard quanto nos desenhos antropofágicos de Tarsila.

RELIGIÃO BRASILEIRA

Ainda em consequência do impacto das viagens de descobrimento do Brasil em 1924, Tarsila produz uma série de pinturas baseadas na “poesia popular” – como denominara as cores e a simplicidade típicas das pequenas cidades brasileiras. Diz ela: “Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do



FLÁVIO DE CARVALHO *Experiência nº 3 New look*, 1956

gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco”.⁶ O gosto pelo popular se desdobra em pinturas religiosas como *Religião brasileira*, baseada em altares domésticos enfeitados com flores de papel-crepom colorido. Tarsila não está interessada na pompa da religião institucionalizada, mas nas manifestações religiosas domésticas, mais singelas e portanto mais “verdadeiras”.

A religiosidade brasileira de certa forma também interessa a Flávio de Carvalho, artista múltiplo à margem das discussões sobre identidade nacional. Em sua *Experiência nº 2*, Flávio de Carvalho enfrentou uma procissão de *Corpus Christi* usando chapéu e andando em sentido contrário à multidão. O que o motivava eram as reflexões de cunho psicológico e sociológico que a reação dos fiéis podia lhe render, como de fato rendeu. O interesse do artista estava longe de ser a religião propriamente dita – ou sua figuração estética. O que estava

⁶ AMARAL, Tarsila do. “Pintura pau-brasil e antropofagia”, *RASM – Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, n. 1, 1939, p. 31.

em pauta era investigar e problematizar o comportamento (agressivo) das pessoas sob o ponto de vista da psicologia de massa. Na medida em que as procissões fazem parte da tradição católica, a discussão proposta por Flávio resvala em questões como *modus operandi* e ética de parte significativa da sociedade brasileira.

Da mesma forma, com o *New look*, Flávio confecciona um traje masculino adequado ao clima tropical, evidenciando que as roupas usadas pelos brasileiros eram uma importação passiva e completamente inadequada para o clima local. Fazendo uso de uma estratégia de antropofagia oswaldiana, Flávio denuncia que hábitos europeus descontextualizados e assimilados de forma acrítica podem resultar em práticas bizarras.

A NEGRA

A Negra talvez seja, ao lado de *Abaporu*, uma das imagens mais fortes e mais carregadas de significado mítico da produção de Tarsila e, pode-se dizer, do modernismo brasileiro. A figura feminina que habitava

o território brasileiro antes da colonização era uma criatura pré-moderna, um ser-natureza, alheio à civilização e seus desdobramentos. *A Negra* é uma alegoria da figura da Grande Mãe mítica, como uma deusa primitiva da fertilidade, de seio agigantado, pesadamente assentada na terra, com a qual parece compartilhar cor e matéria.

Ainda que Tarsila tenha declarado diversas vezes sua fonte de inspiração para as pinturas da fase antropofágica – à qual *A Negra* sem dúvida se afilia, embora a anteceda em cinco anos –, essa obra provavelmente teve origem em uma fotografia tirada pela própria artista de uma ex-escrava que continuava trabalhando para a família. As duas negras, a da pintura e a da fotografia, estão sentadas com a mão direita apoiada no colo, o lábio grosso, os olhos doces e miúdos, o cabelo colado à cabeça; a escadaria da foto é traduzida como tiras horizontais de cor no fundo da tela; e a diagonal à esquerda da funcionária é transferida para o lado direito da pintura, por meio da estilização de uma folha de bananeira.

TARSILA DO AMARAL *A Negra*, 1923
óleo sobre tela 80 x 100 cm
Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo, SP

Ex-escrava da família Amaral
fotografada por Tarsila.





TARSILA DO AMARAL *Abaporu*, 1928
óleo sobre tela 85 x 73 cm
Museo de Arte Latinoamericano
de Buenos Aires – Fundación Costantini,
Buenos Aires, Argentina

Mesmo que *Abaporu* tenha impulsionado Oswald de Andrade a escrever o *Manifesto Antropófago*, *A Negra* já prenuncia toda a poética antropofágica: a proposta de Oswald era recuperar elementos anteriores à colonização, preferencialmente da ordem do matriarcado, e a eles somar o que de interessante havia sido acrescentado da herança cultural europeia, nesse caso, a modernidade do estilo. O recurso à inspiração primitivista, aliada à linguagem modernizante, permitiu uma solução artística para esse paradoxo presente em nosso modernismo, que procurava aliar aspectos contraditórios, primitivos e modernos, ao mesmo tempo.

Di e Portinari também criaram alegorias do feminino brasileiro. Mas se as mulheres opulentas de Di são da

ordem do matriarcado, como *A Negra* e as pinturas antropofágicas de Tarsila, as de Portinari são concebidas a partir de outra visão de mundo. *A mestiça* e seu par, o *Mestiço*, não são retratos propriamente ditos, mas são “tipos” brasileiros, resultantes da miscigenação racial. As duas pinturas são paradigmáticas da concepção diferenciada de Portinari no que diz respeito às figuras femininas e masculinas. Ambas remetem à tradição da pintura de retratos, seja pelo formato da tela, seja pela ocupação central das figuras, mas o que mais chama a atenção quando aproximamos essas duas imagens é o tratamento que Portinari confere ao fundo de cada uma delas. No *Mestiço*, vê-se uma plantação brotando, enquanto na *Mestiça*, o fundo é abstrato.

A figuração do homem brasileiro proposta por Portinari na década de 1930 ia ao encontro do discurso político adotado por Getúlio Vargas, quanto à imagem de um povo identificado com o líder da nação, empenhado em construir um Brasil trabalhador, farto e disciplinado. A pintura de Portinari ajuda a difundir uma imagem do brasileiro como um ser rústico e modesto e, ao mesmo tempo, com enorme força vital, como se verifica nos murais dos *Ciclos Econômicos Brasileiros*, instalados no Edifício Gustavo Capanema (à época, Ministério da Educação e Saúde), no Rio de Janeiro. Mestiços em sua maioria, os trabalhadores são elevados à condição de heróis, que transformam os produtos da terra em riquezas para o país.

Se, por um lado, os homens são representados interagindo com a terra fértil; por outro, as mulheres e crianças são enquadradas em solo árido. A aridez a perder de vista em pinturas como *Colona*, *Família*, *Brodowski* ou *Meninos soltando pipa* é tão eloquente

quanto o fundo farto dos murais dos *Ciclos Econômicos Brasileiros*. É importante ressaltar que, nas pinturas em questão, Portinari não está tratando do tema da miséria, como faria posteriormente na série dos *Retirantes*. As figuras femininas continuam sendo metáforas da determinação moral da mulher ligada à terra, não contaminada pela “civilização”, da mesma maneira que as crianças continuam refletindo a jovialidade de um país em formação. Entretanto, é por meio da representação da criança e do feminino que o discurso subjacente de Portinari se mostra diametralmente oposto àquele de Tarsila. Para Tarsila, ser humano e natureza são feitos da mesma substância; a natureza germina independente da vontade ou do empenho humano. Para Portinari, o ser humano e a natureza são elementos estanques: na representação do feminino, a altivez moral das mulheres está presente apesar da natureza; quando cultivada pelo homem, a natureza reconhece a força do trabalho nela investida e responde à altura, fazendo germinar riquezas do solo. Mesmo na aridez da paisagem em que está sentado o *Abaporu*, acompanhado de um cacto e sob o sol ardente, o ser mítico figurado por Tarsila é empático com o meio; há uma equivalência entre os elementos, que se relacionam de maneira harmônica.

OPERÁRIOS

Operários, de 1933, é a obra mais interessante da (breve) fase social de Tarsila e, ao mesmo tempo, encerra cronologicamente o ciclo das grandes contribuições da artista para a criação de um imaginário nacional. Assim como os trabalhadores rurais de Portinari, os operários urbanos de Tarsila são ícones da mão de obra que move o país. As chaminés ao fundo contextualizam as 51 cabeças, empilhadas como uma pirâmide de ex-votos,

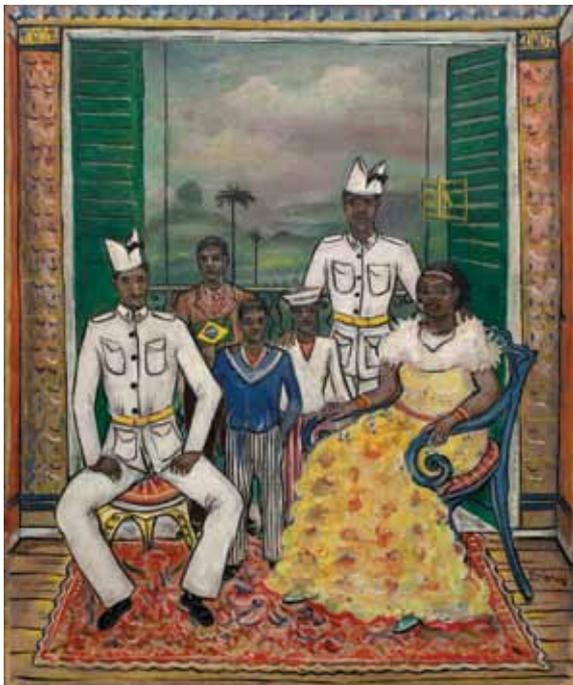


TARSILA DO AMARAL *Operários*, 1933
óleo sobre tela 150 x 205 cm
Acervo Artístico-Cultural dos Palácios
do Governo do Estado de São Paulo

a refletir a diversidade de origens que compõem a sociedade brasileira. Embora a artista tenha declarado que retratou conhecidos nessa pintura, além de uma alegoria do progresso, *Operários* é também um inventário de tipos brasileiros, composto por pessoas de diversas raças e origens, como denunciam as variações nos olhos, cabelos e tons de pele concebidos pela artista.

É curioso notar o uso frequente de cabeças com aparência de ex-votos para representar “tipos” brasileiros também por outros modernistas. Recurso semelhante é utilizado por Portinari na pintura *Mestiça* e por Segall em telas como *Cabeça de mulata* e *Menino com lagartixas*.

Ao contrário dos demais artistas modernistas, Guignard não exibe negros e mestiços como “tipos” brasileiros nem como alegorias de uma cultura “genuína”. Em uma pintura como *Família do fuzileiro naval*, por exemplo,



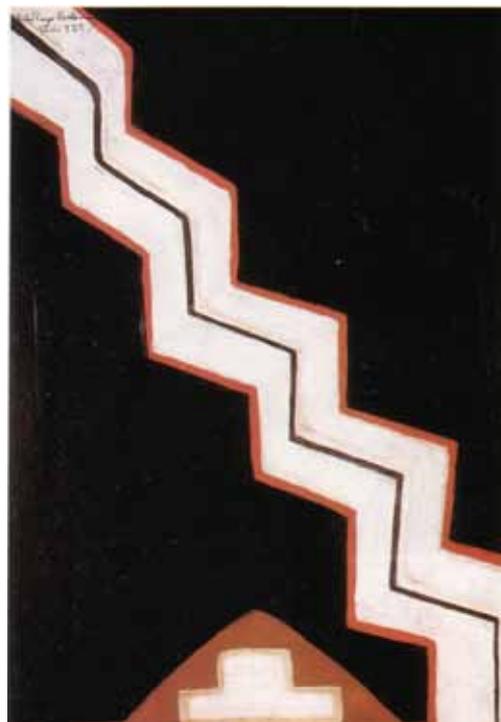
ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD
Família do fuzileiro naval, 1935

Guignard promove a inclusão social do negro ao figurá-lo com atributos comuns aos de uma família burguesa, como a pose dos retratados (pais sentados, filhos em pé, ao lado), a vestimenta (uniforme da marinha do patriarca e do filho mais velho, traje elegante da matriarca e dos filhos menores) e o espaço onde se encontram (uma residência abastada, com tapete luxuoso e balcão generoso). O negro de Guignard pertence à elite militar, e não ao morro, mas nem por isso é menos brasileiro, pois a palmeira ao fundo e a bandeira nacional inclusas na pintura confirmam a “brasilidade” da cena.

Os “tipos” brasileiros mais frequentemente representados pelos modernistas foram sem dúvida o negro e o mulato. O índio – e o mameluco –, embora menos

presente no cotidiano dos artistas, também teve um papel fundamental na mitologia da nação: representava o lado “original” do Brasil, anterior à colonização europeia e, como tal, prestava-se a inúmeros tipos de fantasia. No entanto, a cultura indígena, é preciso lembrar, foi objeto de interesse, em momentos diversos, para Vicente do Rego Monteiro, Victor Brecheret e Candido Portinari.

Recém-chegado da Europa, entre 1919 e 1920, Vicente do Rego Monteiro pintou uma série de aquarelas baseadas em estudos de lendas e mitos dos índios do Alto Amazonas, como *Coaraci/O Sol*, *Curupira* e *Cobra grande*. Os costumes e vestuários indígenas foram regis-



VICENTE DO REGO MONTEIRO
Composição indígena, 1922

trados em aquarelas como Guerreiro, vagalume, índiozinho e Caititu e Máscaras e túnicas da festa de Thieboah ou ainda em estudos de padronagens. No início da década seguinte, Rego Monteiro aprofundou seu conhecimento de iconografia amazônica no Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, incorporando a geometrização de motivos indígenas em pinturas que desenvolveria posteriormente.

Já o interesse de Brecheret pelas manifestações culturais dos povos nativos do Brasil data do final da década de 1940, quando elaborou esculturas a partir de artefatos indígenas – como *Piroga* – ou modelou madonas denominadas maternidades indígenas, incorporando em sua superfície inscrições que remetem à estilização de pinturas rupestres. Os índios do sexo masculino foram concebidos preferencialmente como guerreiros em ação, retomando o mito romântico do índio-herói, como se vê em Luta de índios kalapalo ou Índio e suassuapara.

Em meio aos mais de 300 estudos que Portinari realizou entre 1938 e 1944 para a série dos *Ciclos Econômicos Brasileiros*, encontram-se também representações idealizadas de índios de corpos musculosos e bem delineados, de modo semelhante aos demais trabalhadores-heróis concebidos pelo artista.

A FLORESTA

A busca de assuntos brasileiros, iniciada em 1923 por Tarsila, ganha outro viés a partir de 1927 (ano de *Manacá*), quando a artista se inspira nas visões de seu inconsciente, originadas em sonhos, bem como no imaginário proveniente das histórias de assombração,

lendas e superstições ouvidas na infância, que deram, por exemplo, origem a *Abaporu*, de 1928. Surgem pinturas e desenhos “antropofágicos”, com paisagens habitadas por seres fantásticos e vegetação exuberante, de acentuada tendência surrealista.

Nessa série de trabalhos, Tarsila reinventa a natureza por meio da representação de uma flora viçosa, pulsante e altamente erotizada. As plantas monumentais parecem híbridos do reino vegetal e animal (como os “cactus” de *Sol poente* ou as florescências de *O Lago*), espécimes de eras anteriores ao surgimento do homem. A configuração dessa natureza mágica e mítica responde pela singularidade de Tarsila quanto à formulação de um potente imaginário nacional para a arte brasileira.

Se é verdade que a natureza brasileira é exuberante – e, assim como o Pão de Açúcar, se presta a incontáveis alegorias do Brasil e do Novo Mundo –, também convém atentar para que “a natureza, como se sabe, é um conceito cultural, pois é a cultura que constitui uma natureza, através de mediações ideológicas e da atribuição de sentido às coisas que nos cercam. A natureza americana, vista pelo olhar europeu, foi concebida como natureza natural, e como tal foi aceita pelos latino-americanos. Assim, (...) somos inclinados a nos identificar com a Natureza, deixando à Europa o privilégio da Cultura”.⁷

Inicialmente construídas pelo olhar europeu, as associações entre o Novo Mundo e o Paraíso Perdido se tornaram lugares-comuns da arte ocidental. Tarsila dá continuidade a essa tradição, assim como Portinari e

⁷ PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 42.



CÍCERO DIAS *Sonho tropical*, 1929

Guignard, que expressam de maneira hiperbólica a fecundidade e o exotismo do país em pinturas como *Fauna e flora brasileiras* e *Floresta tropical*, respectivamente. As folhas de bananeira que tomam o fundo da obra *Menino com lagartixas*, de Lasar Segall, ou a palmeira solitária de *Sonho tropical*, de Cícero Dias, assumem uma função alegórica semelhante ao representar o Brasil por meio de espécies nativas.

O mesmo ocorre com a fauna, no caso da *Onça serena* de Brecheret, das lagartixas dóceis de Segall (*Menino*



VICTOR BRECHERET *Onça*, 1930

com lagartixas) ou mesmo da arara e do macaco de Portinari em *Fauna e flora brasileiras*. Nas obras de Tarsila, alegorias do Brasil por meio da representação da fauna também são bastante recorrentes: os macacos de *Cartão postal*, as capivaras de *Sol poente*, os misteriosos ovos de *A Floresta*.

Nada semelhante pode ser dito a respeito dos animais figurados por Goeldi. Seus peixes gigantes são criaturas indomáveis e aterrorizantes (*Pescador e peixe* e *Pescador e cabeça de peixe*), e seus homens são de fibra não porque trabalham, mas porque enfrentam diariamente o perigo e a morte. A natureza não é uma aliada, mas uma ameaça. Tão alegóricos quanto os bichos antropofágicos de Tarsila, os peixes desproporcionais e o mistério insondável dos mares noturnos de Goeldi fazem um contraponto, de certa forma saudável, às alegorias coloridas de Tarsila.

*

Assim sendo, essa exposição procura apresentar a produção artística modernista a partir de obras-chave

de Tarsila do Amaral, propondo aproximações temáticas entre artistas contemporâneos a ela, mas de diferentes vertentes estilísticas. Estas aproximações buscaram ampliar o entendimento da simbologia visual representativa do país.

Longe de querer enquadrar Guignard, Goeldi, Flávio de Carvalho ou Ismael Nery como artistas vinculados a temas nacionalistas, o que está em pauta é a provocação de possíveis diálogos entre trabalhos desses modernistas frente a obras daqueles que se interessaram pela criação de imagens que traduzissem o Brasil em termos visuais de modo programático, seja ele contínuo (Tarsila, Di, Portinari) ou transitório (Brecheret, Segall, Rego Monteiro, Cícero Dias).

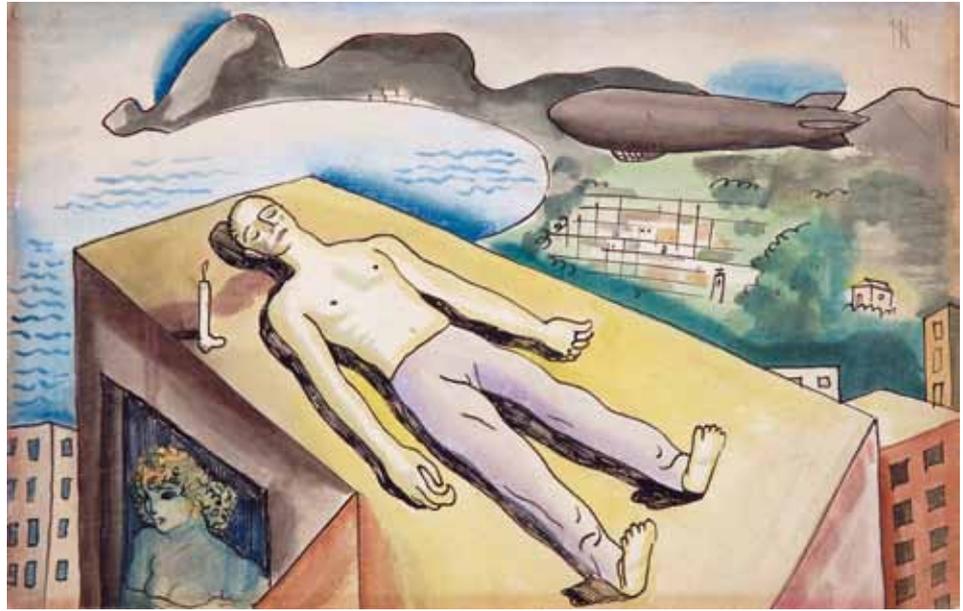
Ao tomarmos *Manacá*, por exemplo, como uma alegoria da exuberância tropical, estamos adotando o termo “alegoria” não como um gênero da pintura acadêmica, mas como uma imagem que representa algo diferente

daquilo que se vê, passível de interpretações mais generalistas, equivalentes a figuras de linguagem como as metáforas e as metonímias, que ampliam o significado para além de seu sentido literal. Isto é, as obras aqui apresentadas não são alegorias no sentido tradicional, mas dão margem a elaboração de subtextos que se formam a partir de uma interpretação dos elementos concretizados como imagem. Nesse sentido, *Saudade*, de Cícero Dias, ou *Urubus*, de Goeldi, são tão eloquentes quanto o *Manacá*, de Tarsila.

A produção de alegorias e mitos de um Brasil paradisíaco é positiva e fundamental para a autoestima coletiva, desde que compreendida sob uma lente crítica. A inclusão de metáforas negativas e aspectos contraditórios da cultura brasileira no rol das possíveis representações do imaginário nacional conduz a uma compreensão mais integrada das polaridades que compõem as distintas faces do país, ao constituir um discurso mais denso e afinado com a realidade brasileira.

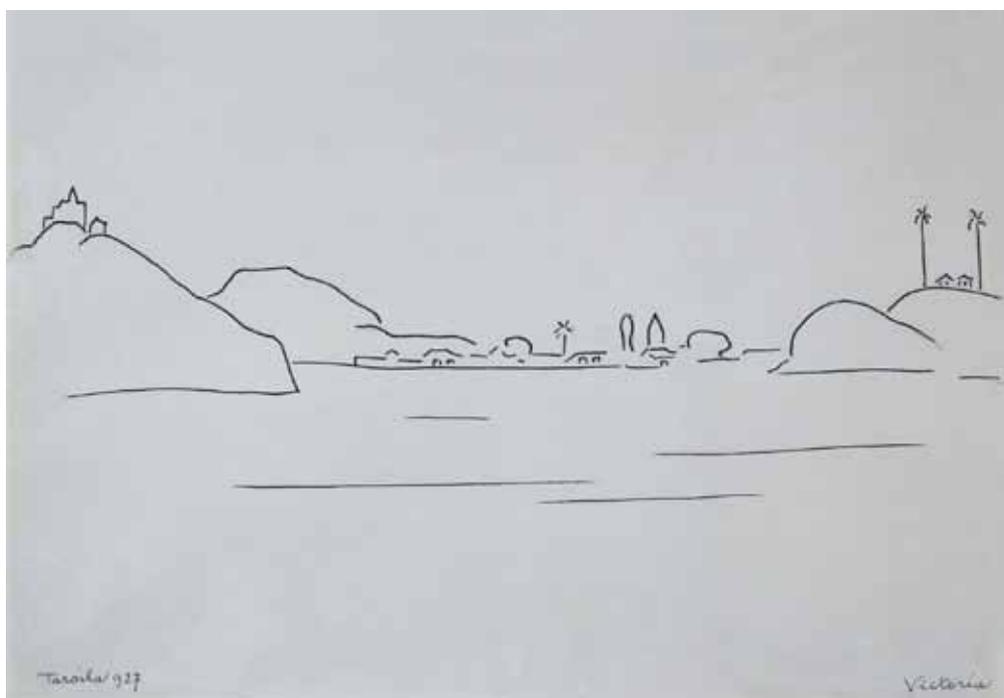






ISMAEL NERY *Morte de Ismael Nery, s.d.*
ISMAEL NERY *Rio de Janeiro, 1926*











OSWALDO GOELDI *Casas, s.d.*

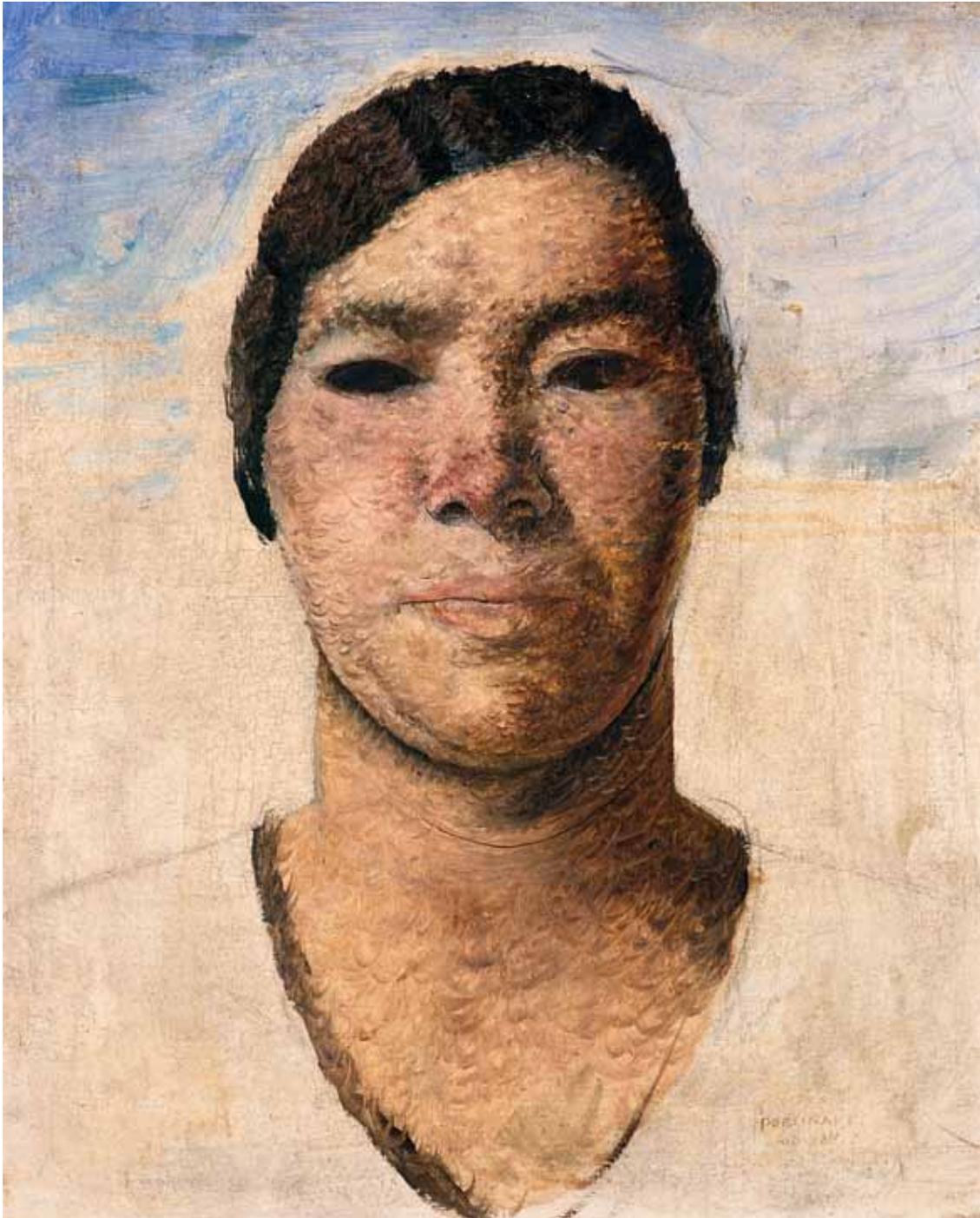
OSWALDO GOELDI *Demolição, s.d.*



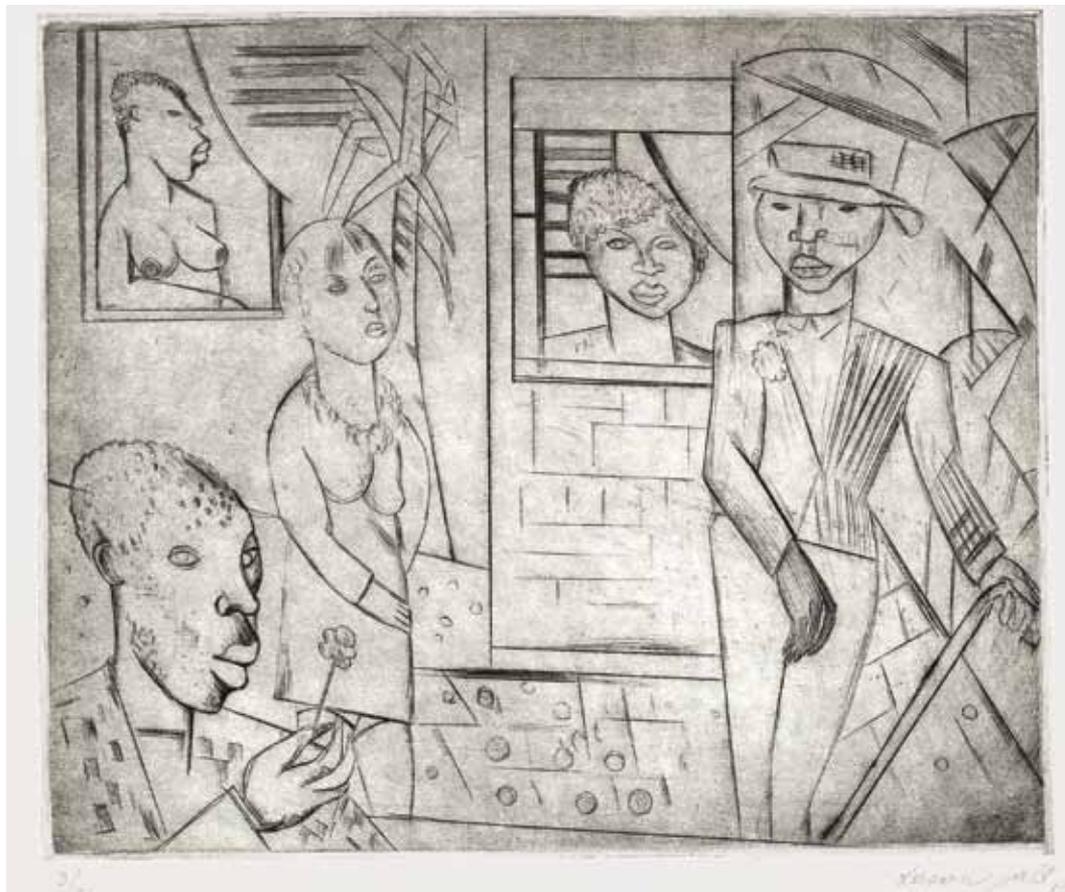










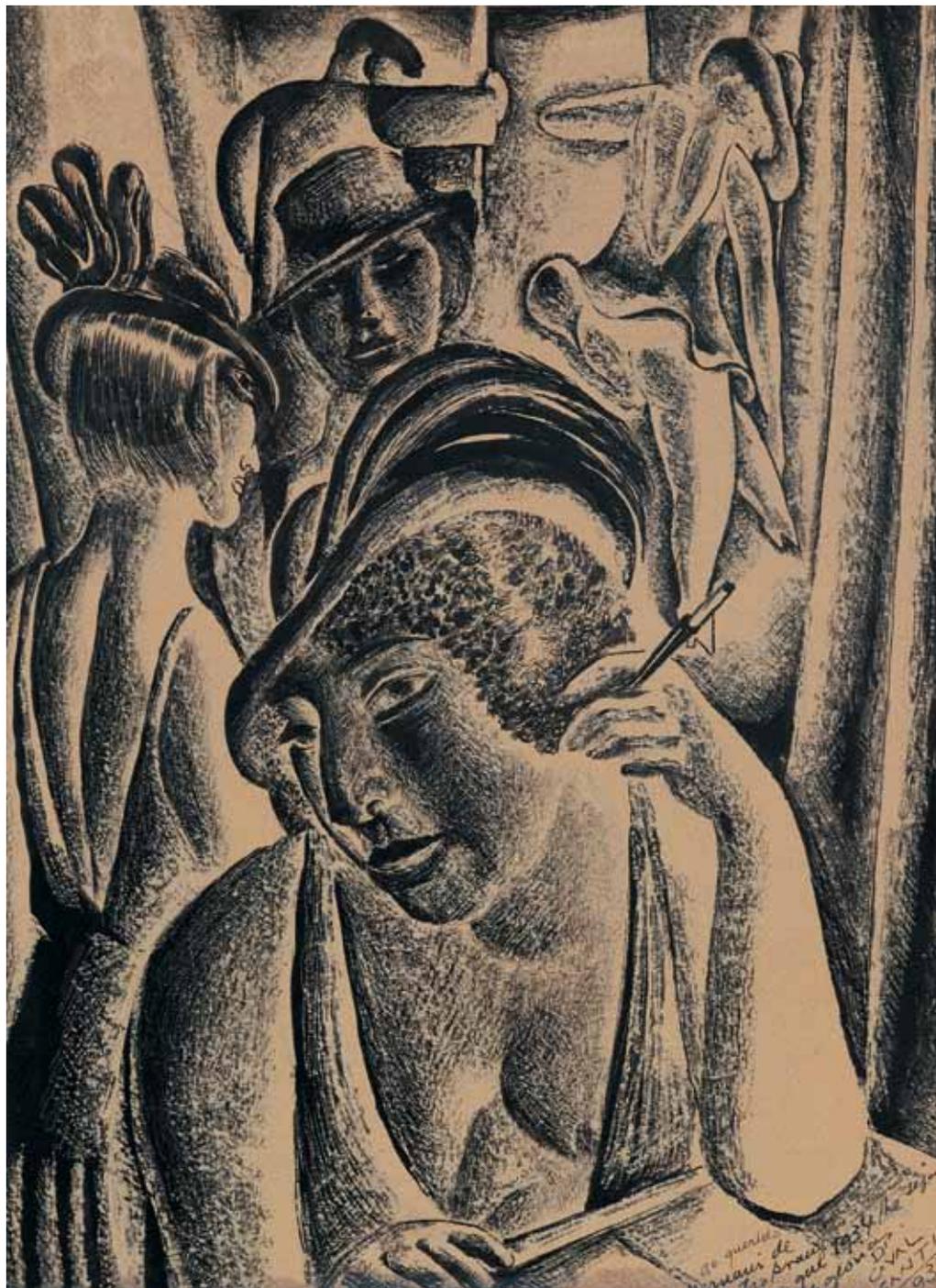


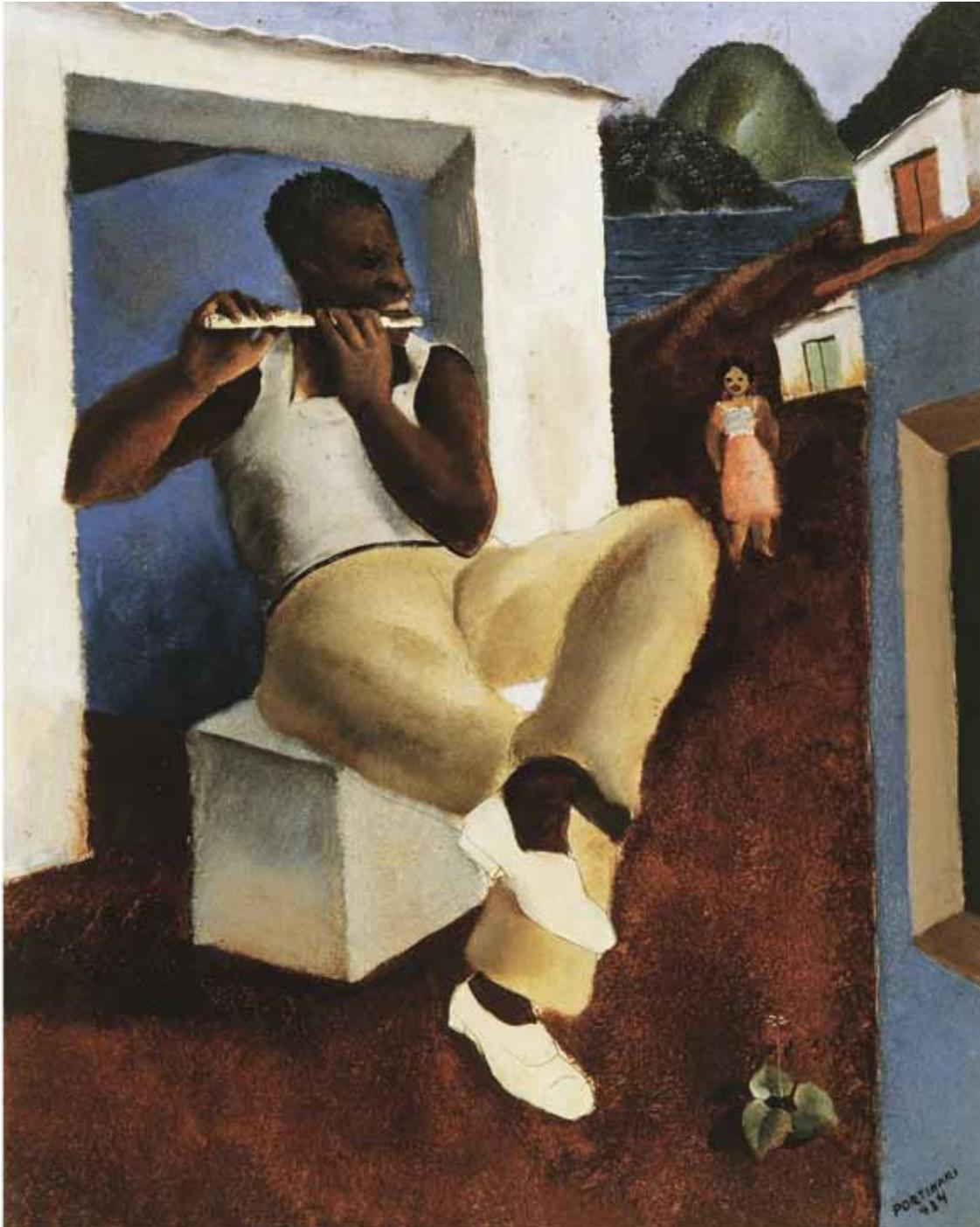
LASAR SEGALL *Duas mulheres do mangue com persiana*, 1928

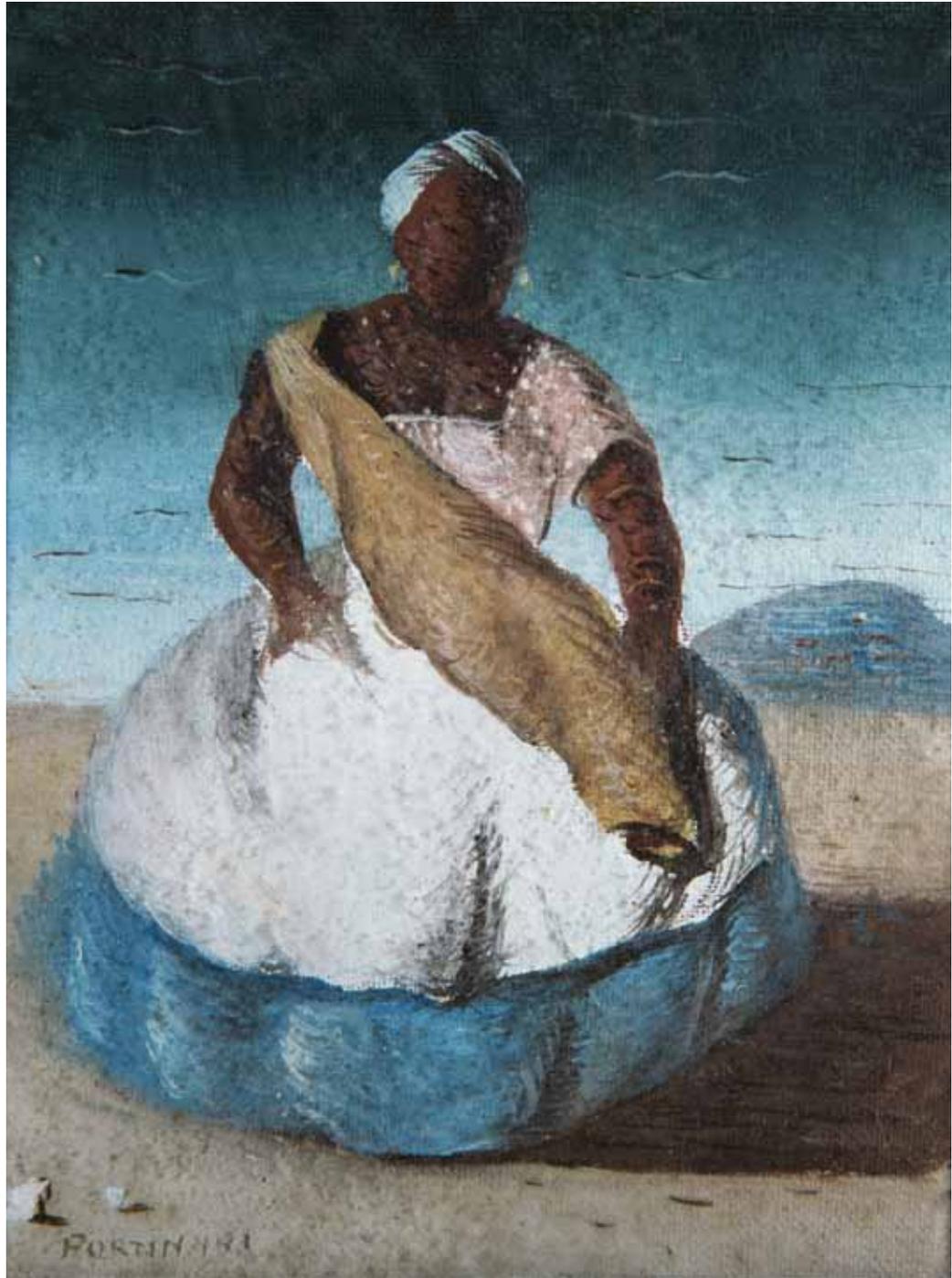
LASAR SEGALL *Rua do mangue*, 1926











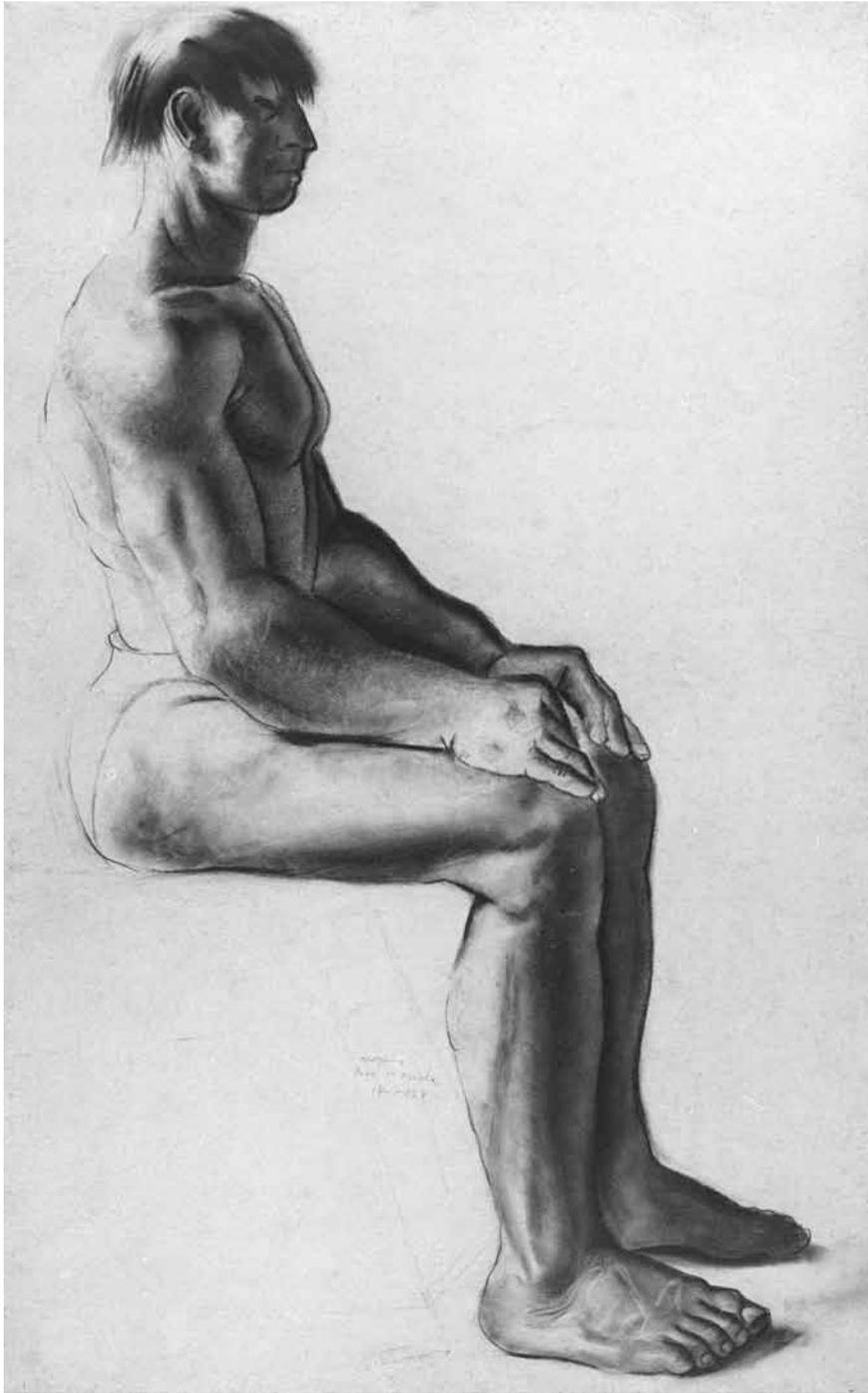




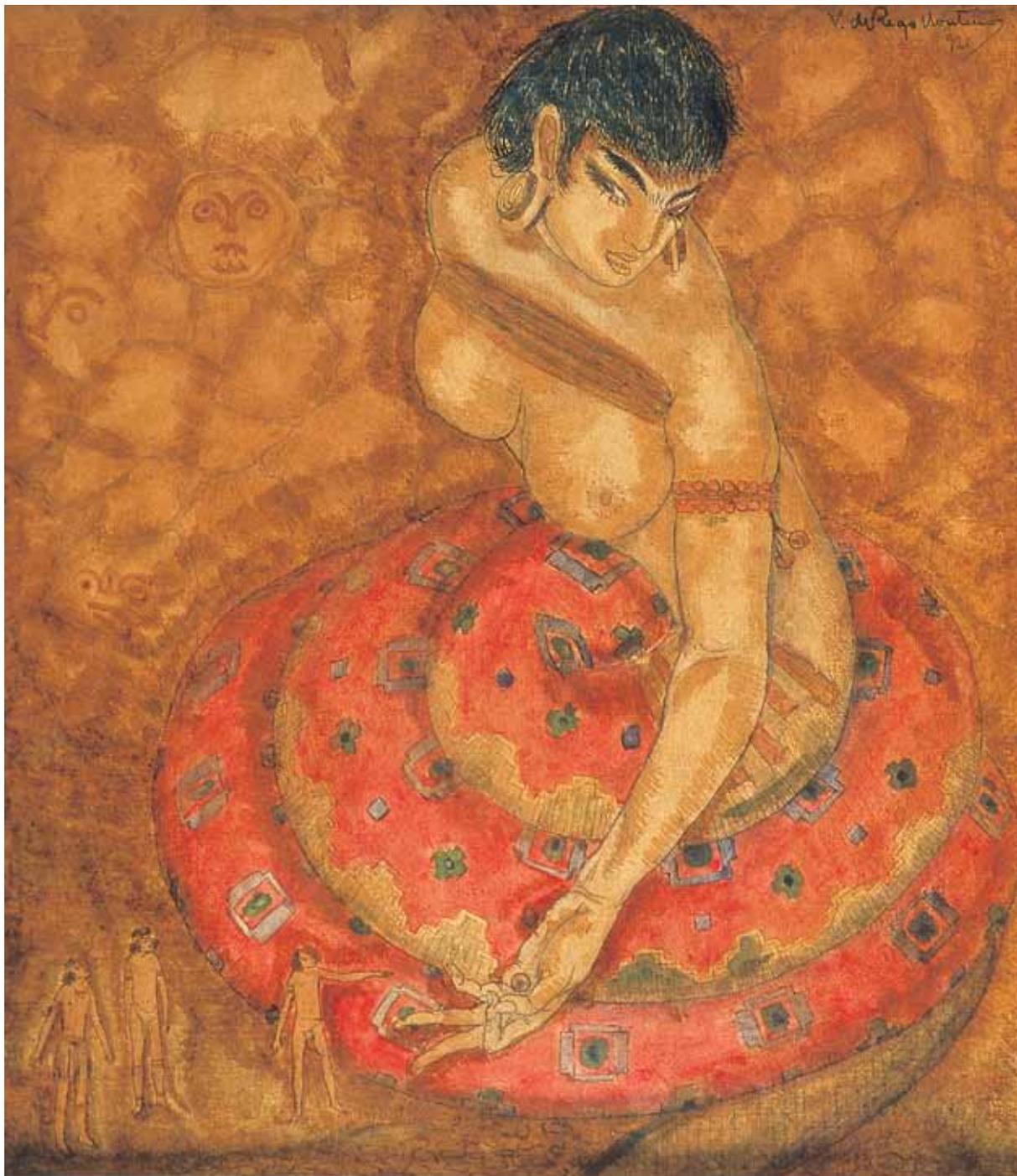


















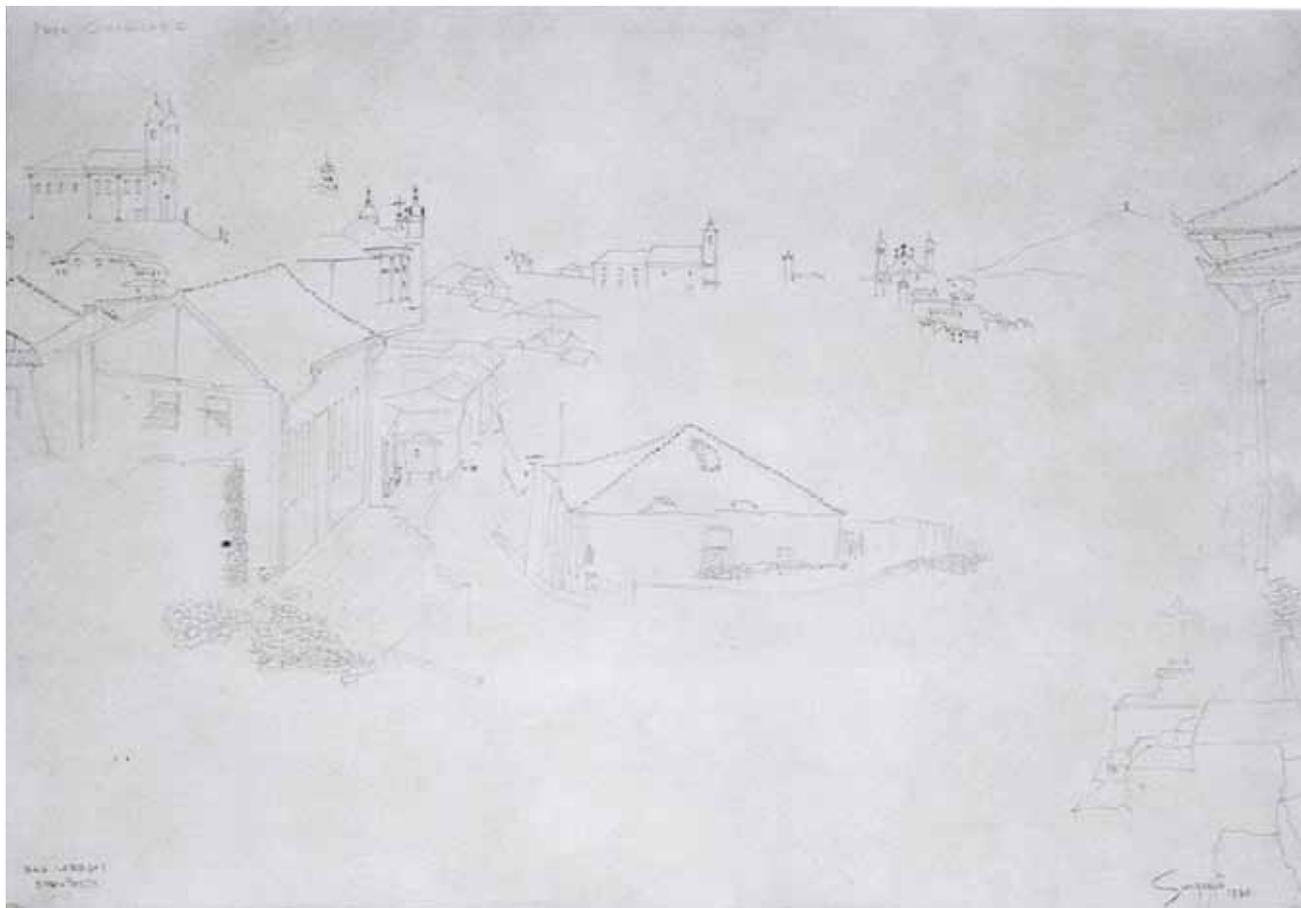


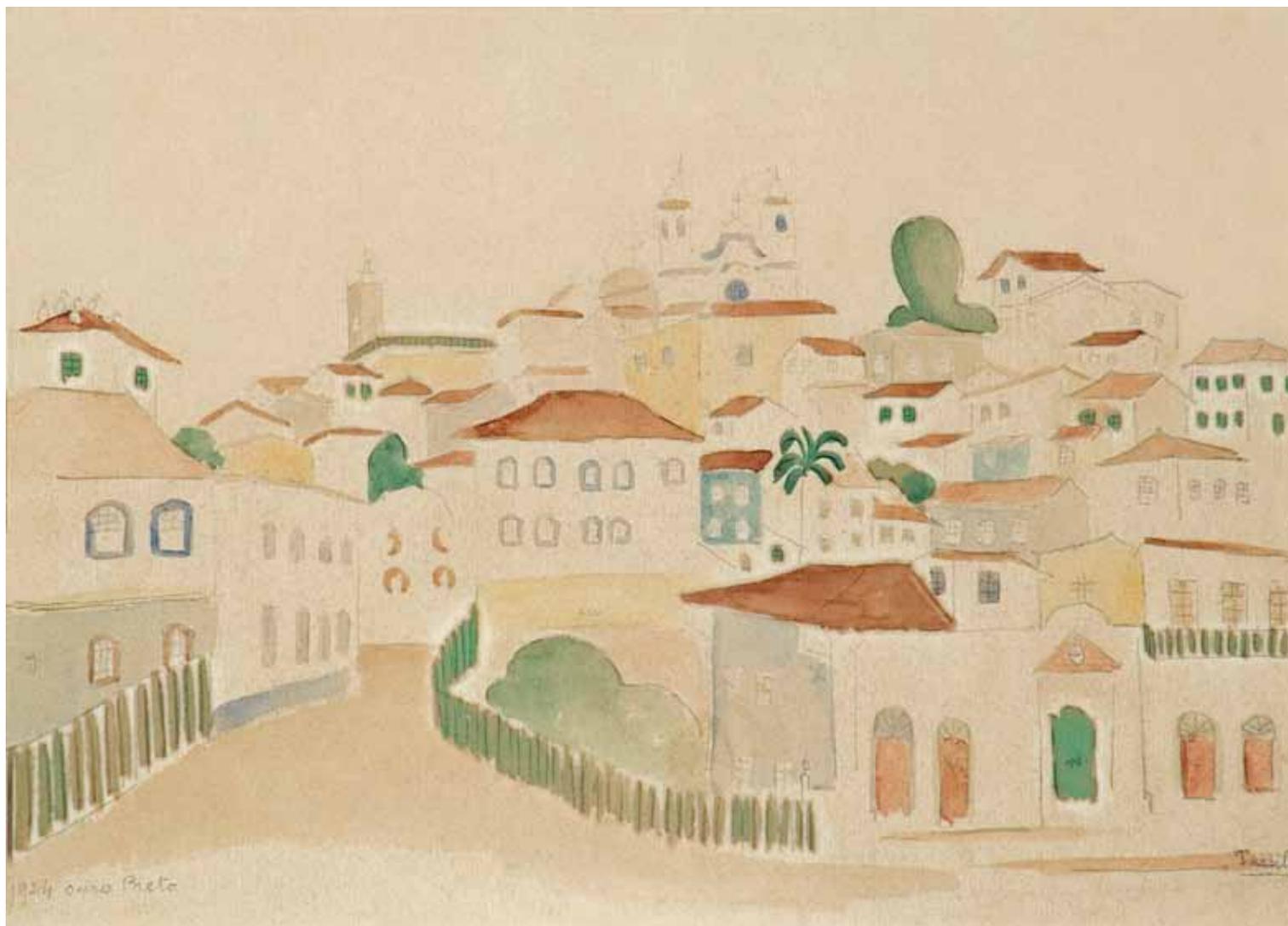


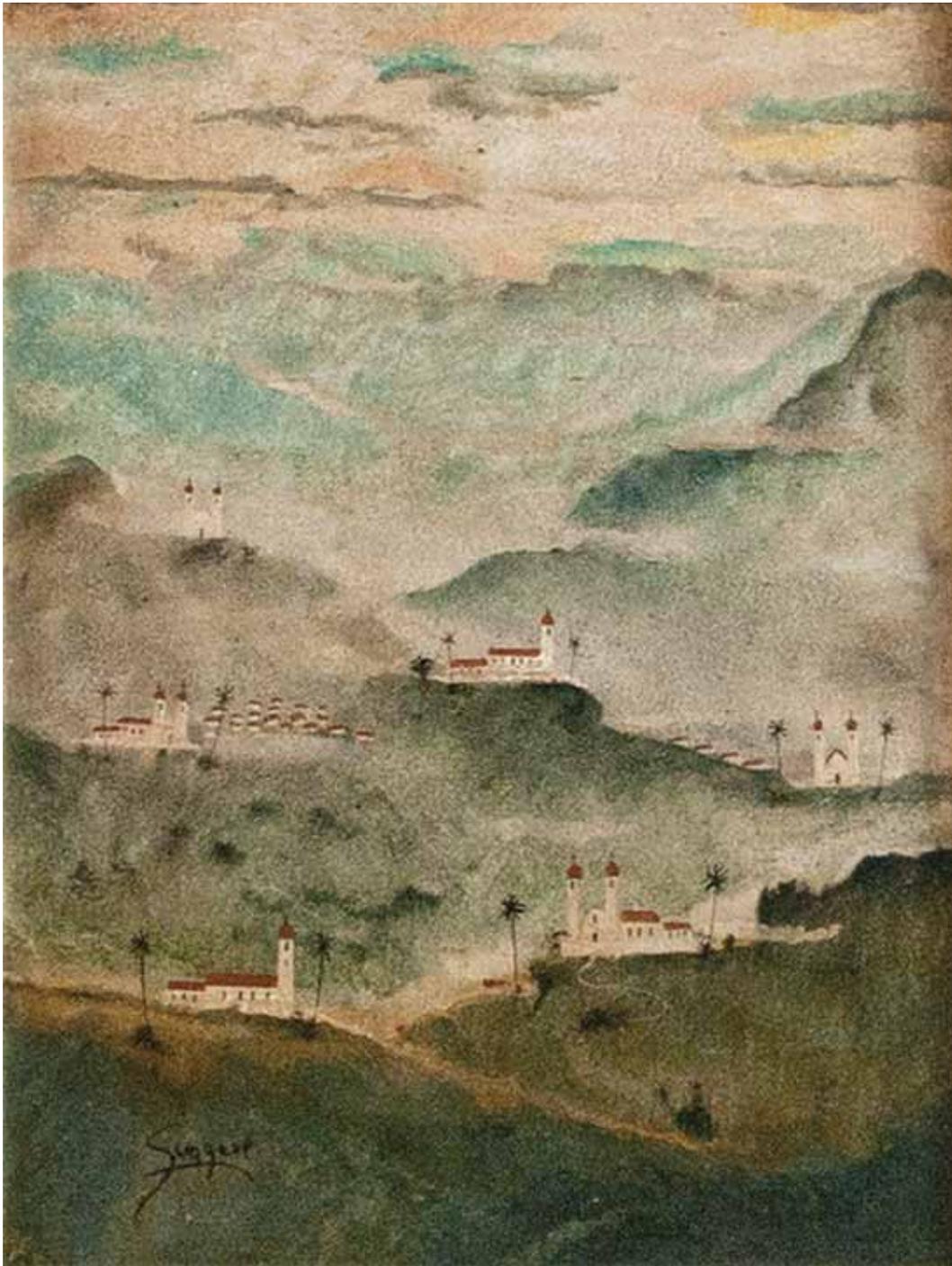


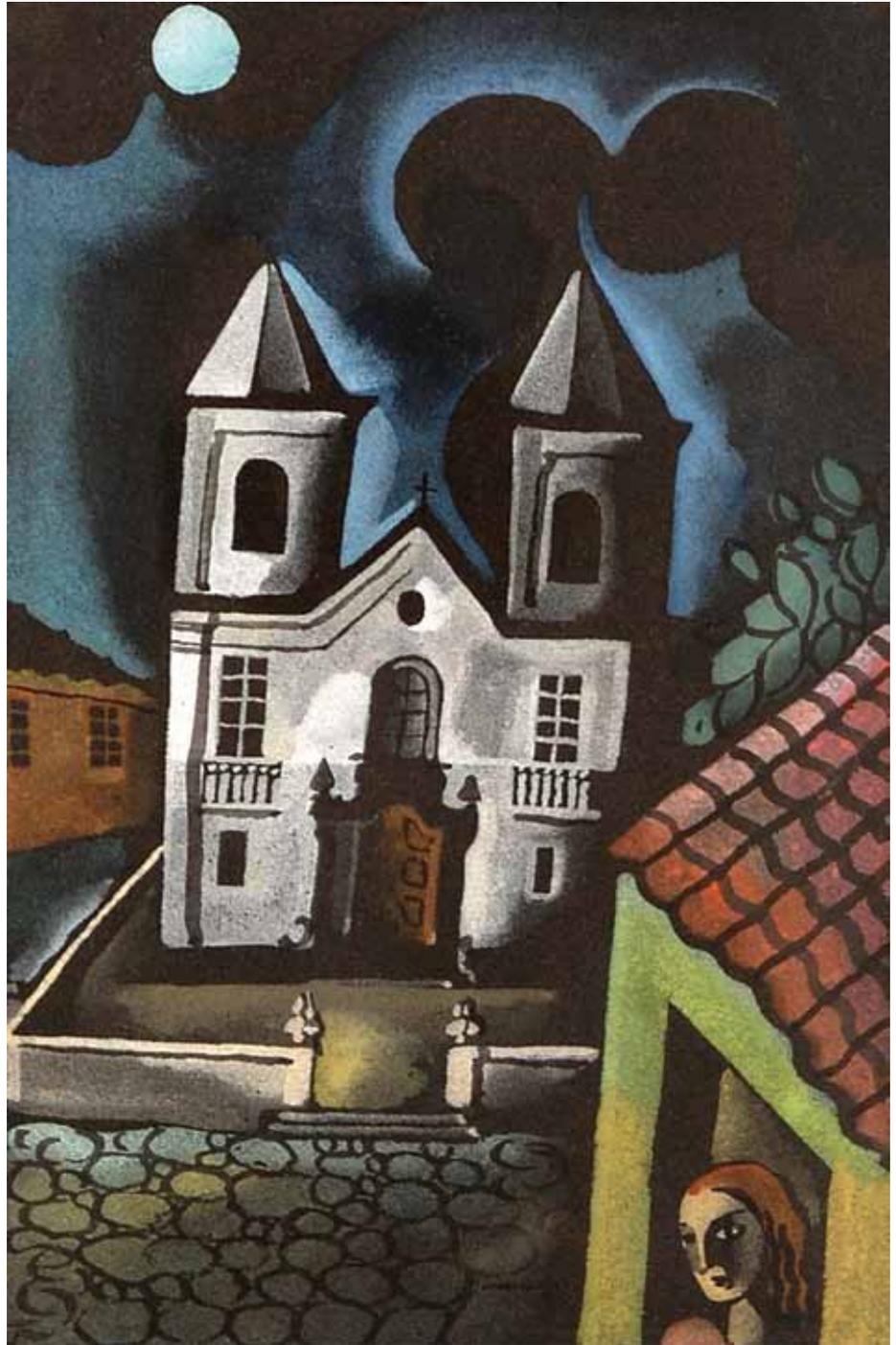














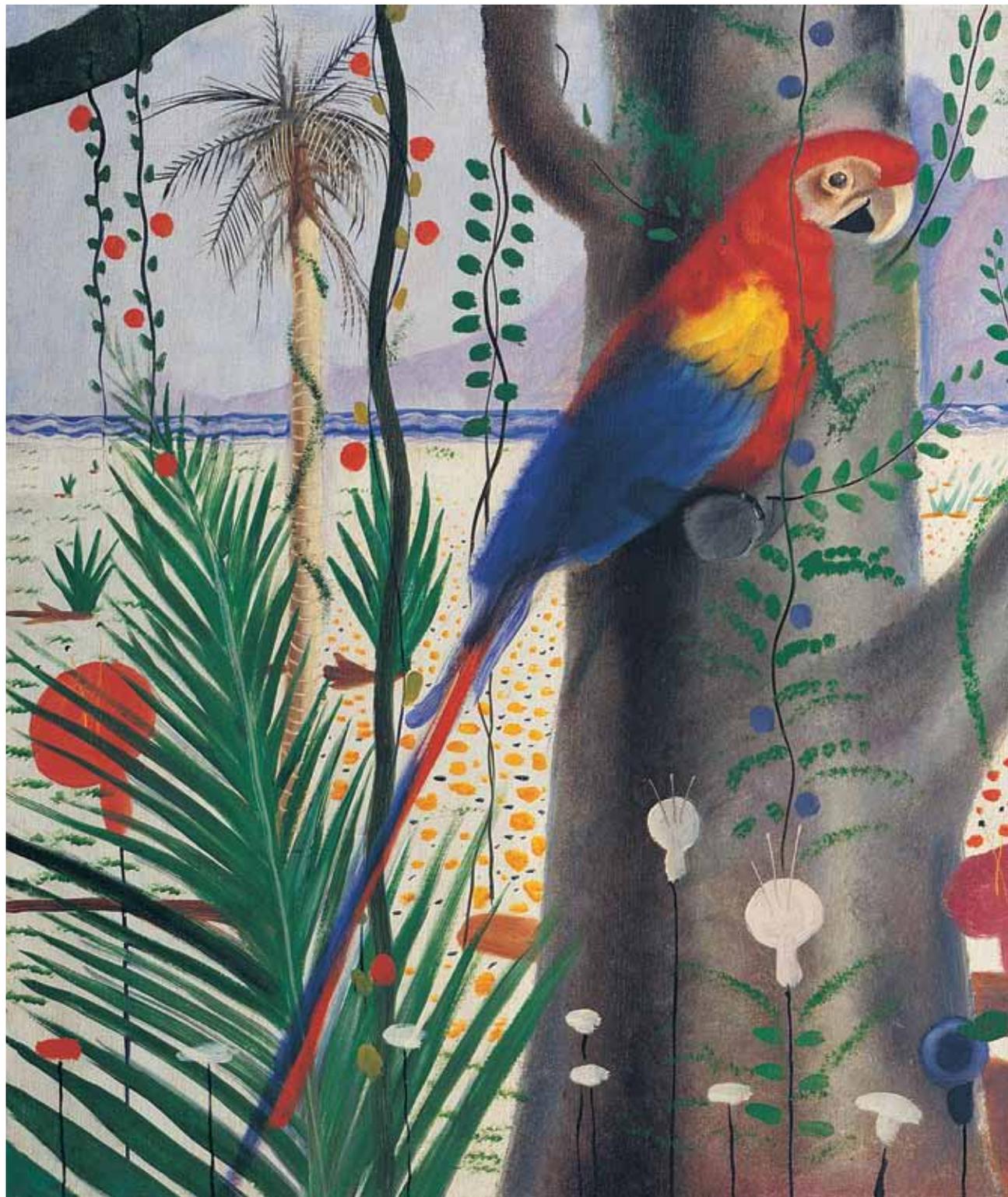






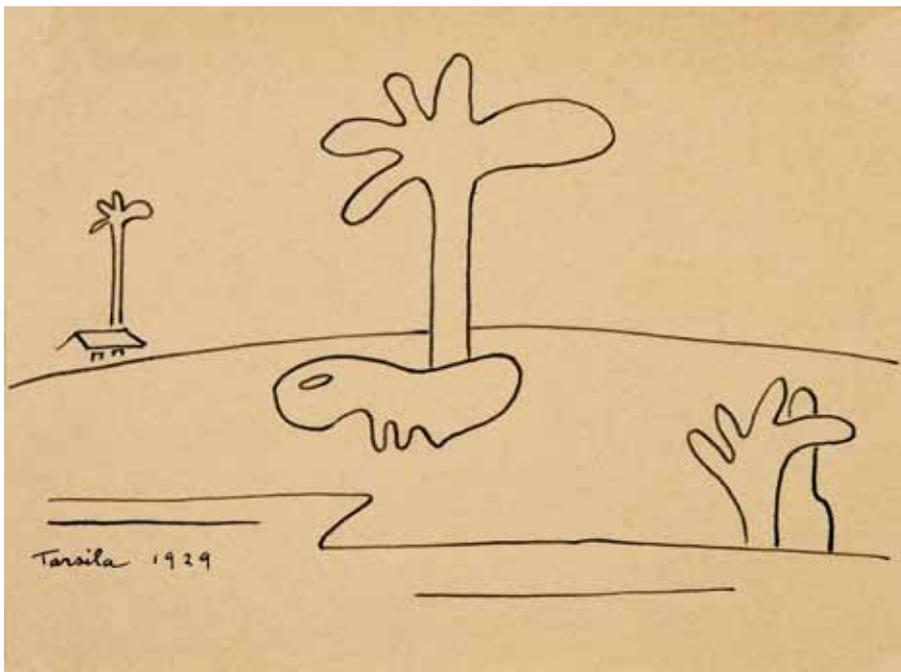
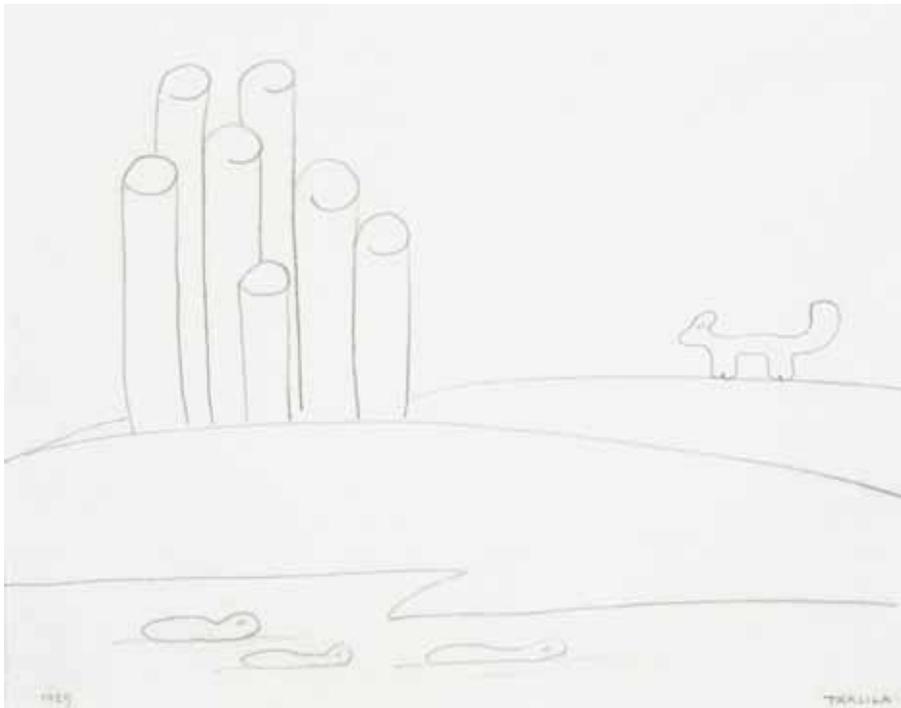






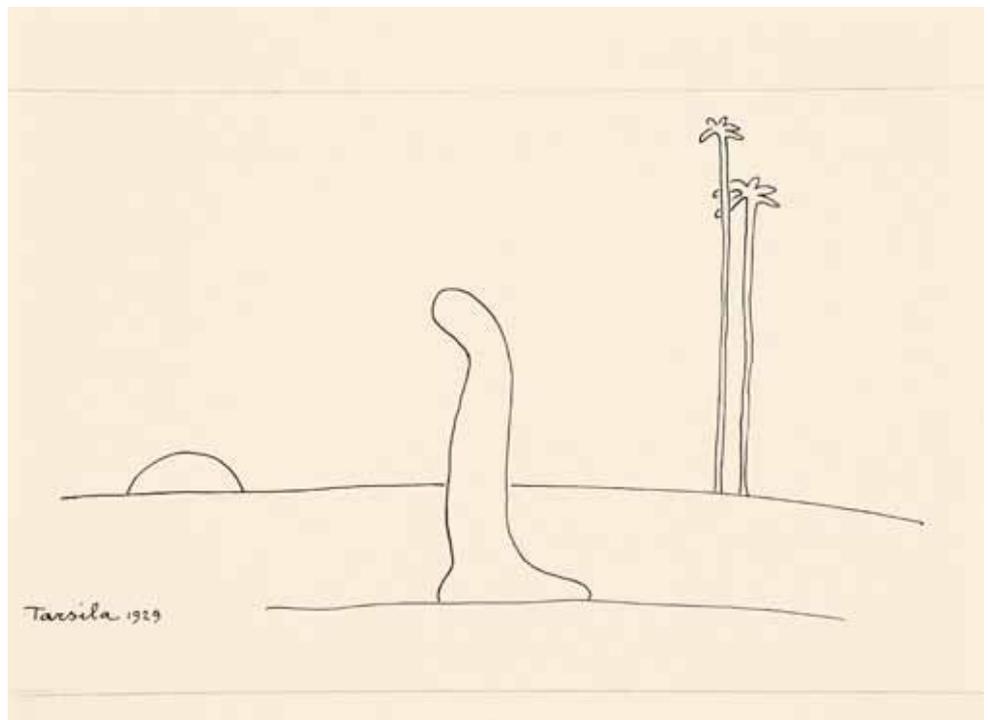
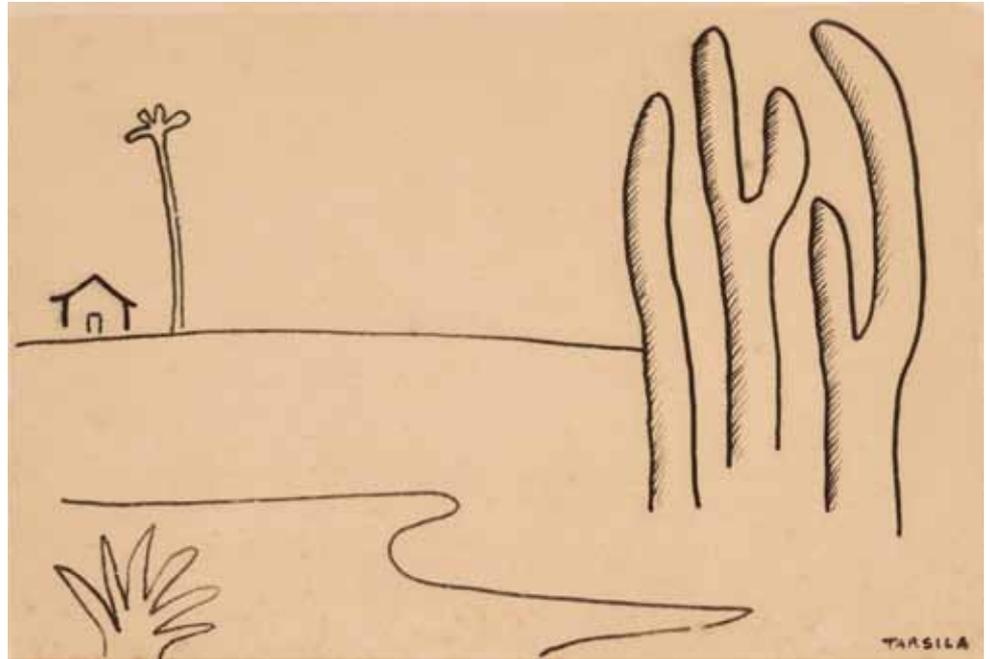






TARSILA DO AMARAL *Paisagem antropofágica VII*, 1929

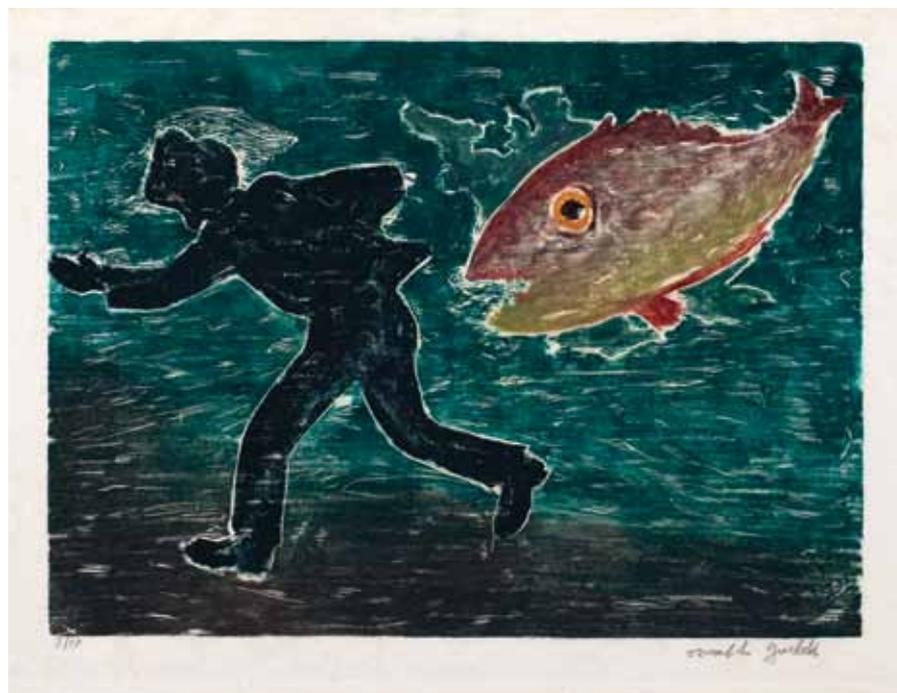
TARSILA DO AMARAL *Paisagem com bicho antropofágico II*, 1929



TARSILA DO AMARAL *Paisagem com cactos à direita*, c. 1930
TARSILA DO AMARAL *Paisagem com criatura e palmeiras*, 1929







OSWALDO GOELDI *Pescador e peixe*, 1950
OSWALDO GOELDI *Pescador e cabeça de peixe*, s.d.





CRONOLOGIA*

TARSILA DO AMARAL

Regina Teixeira de Barros



Tarsila ainda adolescente, fotografada por Valerio

1886

Filha de Lydia Dias do Amaral e do poderoso fazendeiro de café José Estanislau do Amaral Filho, Tarsila do Amaral nasce em 1º de setembro em Capivari, no interior do Estado de São Paulo.

A infância, ao lado dos cinco irmãos, transcorre entre as Fazendas São Bernardo, no município de Rafard, e Santa Teresa do Alto, em Itupeva.

1898-1902

Estuda em colégio de freiras em Santana, bairro da zona norte da capital paulista, e, em seguida, no internato do tradicional Colégio Sion.

1902

Tarsila e sua irmã Cecília viajam à Europa com os pais, que as internam no Colégio Sacré Coeur, em Barcelona.

1904

Regressa para o Brasil e casa-se com o primo de sua mãe, André Teixeira Pinto.

* Cronologia baseada em: Amaral, Aracy. "Cronologia biográfica e artística". In: *Tarsila do Amaral*. Buenos Aires: Fundação Finambrás, 1998; Amaral, Aracy. *Tarsila sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 2003; *Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral*. São Paulo: Base7/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

1906

Sua única filha, Dulce, nasce na Fazenda São Bernardo. O jovem casal passa a viver na Fazenda Sertão, dos pais de Tarsila.

1913

Separada, muda-se para São Paulo.

1916

Começa a trabalhar no ateliê de Wiliam Zadig. Em seguida, estuda modelagem com Oreste Mantovani.

1917

Inicia estudos de desenho e pintura com Pedro Alexandrino.

1919

Estuda pintura com George Elpons.

A produção inicial de Tarsila se reduz a estudos de animais e naturezas-mortas e esboços de retratos, compilados em cadernos de anotações. Na pintura, faz cópias de mestres, paisagens de pequenas dimensões e naturezas-mortas.

1920-1921

Instala-se em Paris, onde frequenta a tradicional Académie Julian e, em seguida, o ateliê de Emile Renard, de perfil mais livre.

Embora já em contato com a produção das vanguardas, Tarsila continua registrando figuras humanas e paisagens urbanas em tímidos cadernos de anotações. Sua produção pictórica cresce aos poucos, tanto no aspecto quantitativo quanto em termos qualitativos: surgem alguns autorretratos e paisagens luminosas das ruas de Paris, ao lado de sombrios estudos de nus, certamente realizados na academia.



Londres, 1921

1922

É aceita no Salon Officiel des Artistes Français com a tela *Retrato de mulher*.

Em junho, retorna a São Paulo e entra em contato, por meio de Anita Malfatti, com intelectuais e artistas que haviam participado da Semana de Arte Moderna. Tarsila e Oswald de Andrade se apaixonam.

Forma o Grupo dos Cinco, com Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e Mário de Andrade. Discussões sobre arte, saraus e viagens para o litoral fazem parte desses meses, que se configuram como um divisor de águas para a produção de Tarsila. A convivência com o grupo – muito mais do que a experiência anterior em Paris – desperta seu interesse pelas linguagens da arte moderna. Sua pintura, um tanto contagiada pela de Anita, torna-se mais expressiva.

Em setembro, expõe no Salão de Belas Artes, no Palácio das Indústrias, em São Paulo.

Renovada pelas influências locais, embarca para Paris em dezembro, com objetivos mais precisos. Pouco depois, Oswald se reúne a ela na França.

1923

Começa a trabalhar no ateliê de André Lhote, onde permanece por três meses.

Em maio, Tarsila e Oswald conhecem Blaise Cendrars, que os apresenta a seu círculo de amigos, entre os quais Fernand Léger, Albert Gleizes, Constantin Brancusi, Jean Cocteau e Eric Satie.

Em junho, começa a estudar com Gleizes e, a partir do início de outubro, faz estágio de algumas semanas no ateliê de Léger.

Esse ano se configura como um tempo de encantamento por algumas vertentes modernistas, e Tarsila se aventura em ensaios de estilos tão diversos quanto aqueles utilizados em pinturas como *Retrato de Oswald de Andrade*, *Caipirinha* e *Autorretrato (Manteau rouge)*. Também é desse ano uma série de estudos de composições cubistas, bem como *A Negra*, obra seminal do modernismo brasileiro.



A jovem Tarsila, déc. 1920

Algumas dessas investigações estilísticas representam a abertura de possibilidades que são exploradas nos anos seguintes; outras não têm continuidade e acabam sendo abandonadas.

Ao regressar ao Brasil, em dezembro, enfatiza seu interesse em se desenvolver como artista brasileira: “Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte de nossos caipiras. Espero, no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias.”

1924

Em fevereiro, Blaise Cendrars chega a São Paulo. Tarsila passa o Carnaval no Rio de Janeiro com Oswald, Cendrars e Olívia Guedes Pentecostado. Durante a estada na capital carioca, registra esboços de gente na rua e detalhes de fantasias e de decorações do Carnaval. Desse conjunto de anotações, derivam as pinturas *Carnaval em Madureira*, *Morro da Favela* e *E.F.C.B.*

A partir dessa viagem, a paisagem brasileira torna-se um assunto central para a artista. A capital paulista, por exemplo, é tema das pinturas *São Paulo (Gazo)* e *São Paulo*.

Na Semana Santa, Mário de Andrade, Gofredo da Silva Telles, René Thiollier e Nonê (filho de Oswald) agregam-se ao grupo que esteve no Rio de Janeiro durante o Carnaval e viajam para as cidades históricas de Minas Gerais. Tarsila se encanta com a paisagem mineira, a arquitetura colonial e a escultura de Aleijadinho

e produz cerca de uma centena de desenhos, estudos e esboços – alguns dos quais posteriormente retomados em pinturas –, produção que viria a ser conhecida como “pau-brasil”. O conjunto de telas desse período se caracteriza pelas cores ditas caipiras e pelas influências cubistas, que se manifestam na planificação espacial e na estilização geométrica das figuras humanas, dos animais e da vegetação tropical.

Para Oswald, as viagens ao Rio e a Minas são igualmente proveitosas, estimulando-o a redigir o *Manifesto pau-brasil*, do qual deriva o termo aplicado a essa série de pinturas de Tarsila.

Durante a revolução de Isidoro Dias Lopes, em São Paulo, contra o governo central da República, Tarsila e Oswald refugiam-se na Fazenda Sertão.

Em setembro, ela viaja a Paris.

Em dezembro, Cendrars publica *Feuilles de route: I. Le Formose*, livro de poemas sobre sua viagem ao Brasil, ilustrado por Tarsila.

Oswald pede Tarsila em casamento.

1925

Regressa ao Brasil em fevereiro e, ainda sob o efeito das impressões que a paisagem mineira lhe causara, produz uma série de pinturas baseadas na “poesia popular” –



A imagem que inspirou o *Autorretrato*, c. 1924

como denomina as cores e a simplicidade típicas das pequenas cidades brasileiras. O gosto pelo popular se desdobra nas pinturas religiosas e nas duas versões de *A Feira* (a primeira de 1924 e a segunda de 1925), assim como em *Vendedor de frutas* e *Romance*.

As recordações de Minas se mesclam a outras da infância vivida no interior paulista, originando obras como *Paisagem com touro I*, *O Mamoeiro* e *Pescador*.

Oswald retorna ao Brasil em agosto, trazendo seu livro *Pau Brasil* já impresso, com ilustrações de Tarsila.

A partir desse ano, o casal recebe seus amigos modernistas no salão da casa da família de Tarsila, à Alameda Barão de Piracicaba, no refinado bairro de Campos Elíseos.

Oswald dedica o poema *Atelier* a Tarsila e Mário de Andrade escreve *Tarsivaldo*, em homenagem aos dois.

O casal embarca para a Europa e Tarsila leva na bagagem as pinturas para sua exposição individual, que aconteceria no ano seguinte, em Paris.

Nesse ano, consegue obter a anulação de seu primeiro casamento.

1926

Tarsila e Oswald fazem um cruzeiro pelo Mar Mediterrâneo, acompanhados pelos respectivos filhos e por dois casais de amigos.

Intensas atividades sociais, de contato com artistas conhecidos por intermédio de Blaise Cendrars, assim como o preparo da exposição e compras prevendo o casamento, compõem as atividades em Paris nesse ano.

Do Brasil, Cendrars envia a Tarsila os poemas que constituem o prefácio do catálogo para a exposição na Galerie Percier. Tarsila contata Pierre Legrain, artista-encadernador *art déco*, para a criação das molduras de seus quadros, que, por essa razão, foram denominados *tableaux-objets*. Na primeira individual, inaugurada em junho, são apresentadas 17 telas, sendo *A Negra* a única de 1923 e todas as demais já de sua fase pau-brasil, de 1924 e 1925. Desenhos e aquarelas também são mencionados no catálogo. Há grande repercussão



Tarsila cuida do jardim sob a vigilância discreta da negra na janela, 1928



A casa da cidade de São Paulo, 1928

na imprensa escrita, com resenhas em revistas de arte em Paris.

O Fonds National d'Art Contemporain adquire *A Cuca* e, em 1928, deposita a pintura no Musée de Grenoble.

Em agosto, o casal regressa ao Brasil, pouco depois de encerrada a exposição.

Tarsila e Oswald casam-se em 30 de outubro.

Eles passam a alternar sua vida entre a residência em São Paulo e a Fazenda Santa Teresa do Alto.

1927

A artista e o marido recebem constantemente amigos em Santa Teresa do Alto e o ritmo de trabalho se reduz. Pinta algumas telas como *Religião brasileira I* e *Manacá*, que apresenta um colorido que remete à "poesia popular" da fase pau-brasil, ao mesmo tempo em que anuncia uma monumentalidade e uma forte sensualidade nas formas dos caules e flores, típicas da série antropofágica, que se iniciaria "oficialmente" no ano seguinte.

Oswald publica *O Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, reunindo poemas de sua fase pau-brasil, com capa e gravuras de Tarsila.

1928

Em janeiro, presenteia Oswald de Andrade com a tela *Abaporu*, por ocasião de seu aniversário. Entusiasmado, Oswald chama Raul Bopp para ver o quadro e juntos

resolvem fazer um movimento em torno da pintura: em maio, lançam a *Revista de antropofagia*, que inclui o *Manifesto antropófago*, de autoria de Oswald.

Embora *Abaporu* seja considerada a obra inaugural do movimento antropofágico e, por isso, um marco nas artes plásticas e na literatura do modernismo brasileiro, *A Negra* – pintada em 1923 – já é concebida como uma imagem essencialmente alegórica, que procura representar uma "entidade" nacional, como diria Mário de Andrade. A antropofagia, como processo de absorção, assimilação e reproposição da cultura europeia, transformada com temas e cores locais, ocorre não apenas na série de pinturas que se segue a *Abaporu*, mas também em toda a produção a partir de meados de 1922. A busca de uma linguagem moderna (reelaborada a partir das vanguardas europeias), aliada à temática brasileira, já se faz presente na produção pau-brasil, na qual os ensinamentos construtivos se fundem à afetividade local.

No entanto, a busca de assuntos brasileiros, iniciada em 1923, ganha outro viés a partir de *Abaporu*, quando Tarsila mergulha nas visões de seu inconsciente, originadas em sonhos, bem como no imaginário proveniente das histórias de assombrações, lendas e superstições ouvidas na infância. Surgem então pinturas e desenhos de paisagens habitadas por seres fantásticos e vegetação exuberante, de marcada tendência surrealista, conhecidas como "paisagens antropofágicas". Entre as pinturas estão: *A Lua*, *Distância*, *O Lago*, *O Sapó*, *O Sono*, *O Touro* e *Urutu*.

Em março, viaja à Europa e, em junho, realiza a segunda individual, na mesma Galerie Percier, em Paris, nela incluindo suas telas da fase antropofágica.

1929

Produz uma série de desenhos antropofágicos e pinturas como *Sol poente*, *Floresta* e *Antropofagia*.

No fim dos anos 1920, a artista produz algumas telas que poderiam sinalizar novos caminhos para sua pintura, mas que, entretanto, permanecem singulares no conjunto de sua obra. Entre elas, *Calmaria II* e *Cidade (A Rua)*. Paralelamente, retoma estilemas do período pau-brasil em pinturas como *Idílio* e *Paisagem com dois porquinhos*.

Em julho, expõe pela primeira vez no Brasil, no Palace Hotel, do Rio de Janeiro: 35 telas, além de desenhos realizados de 1923 a 1929.

Em setembro, a exposição é apresentada em São Paulo, na Rua Barão de Itapetininga.

Ao tomar conhecimento da aventura do marido com a jovem Pagu (Patrícia Galvão), Tarsila decide pela separação.

Com a quebra da Bolsa de Nova York, os preços do café despencam e Tarsila perde a Fazenda Santa Teresa do Alto, que fica hipotecada até 1937. Termina o tempo do luxo, das festas e das viagens fáceis dos anos loucos da década de 1920.

Júlio Prestes, governador do Estado de São Paulo, adquire a pintura *São Paulo*, de 1924, que seria

Tarsila chega ao Rio de Janeiro para a abertura da sua primeira exposição no Brasil, 1929



incorporada à Pinacoteca do Estado em 1931, levando para as paredes do museu os primeiros ecos da discussão sobre arte moderna.

1930

Vendo-se em dificuldades financeiras, recorre ao amigo Júlio Prestes, que a indica como conservadora da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A única tela que pinta nesse ano é *Composição (Figura só)*, que se distingue pela desolação da paisagem, próxima da pintura metafísica.

Participa de uma exposição coletiva de artistas brasileiros, organizada pelo Roerich Museum, de Nova York.

Cinco pinturas de Tarsila contribuem para a decoração da Casa Modernista, projetada por Gregori Warchavchik.

Participa da exposição *Arte Moderna da Escola de Paris*, organizada por Vicente do Rego Monteiro e Géo-Charles, apresentada no Recife, Rio de Janeiro e São Paulo.

Sua filha Dulce se casa.

Em outubro, cai o governo de Prestes, e Tarsila perde o emprego na Pinacoteca.

1931

Vende alguns quadros de sua coleção para levantar recursos para uma viagem à União Soviética com seu novo companheiro, o psiquiatra e intelectual de esquerda Osório César.

Em Paris, uma apresentação do crítico russo Serge Romoff possibilita sua viagem e uma exposição em Moscou, onde inaugura uma individual em 10 de junho no Museu de Artes Ocidentais. O museu compra a tela *Pescador* por 5 mil rublos. Essa quantia lhes permite viajar pela URSS antes de retornar a Paris. Registra cidades visitadas em desenhos, alguns dos quais ilustram *Onde o proletariado dirige*, livro de Osório César, publicado em 1933.

Na capital francesa, participa das obras nas Fortifications, nos arredores de Paris, onde Sonia e Robert Delaunay constroem, com um grupo de amigos, casas para artistas.



Tarsila apresenta o *Abaporu* a Mário da Silva Brito, s.d.

Já sem apartamento fixo, leva uma vida muito distinta daquela dos anos 1920, agora num hotel modesto.

Nesse ano, pinta duas telas: *Paisagem com ponte* e *Retrato de padre Bento*, ambas sem o mesmo vigor da produção dos anos 1920.

Participa do *Salon des surindépendants* e regressa ao Brasil no fim do ano.

1932

Tarsila é presa por cerca de um mês no Presídio do Paraíso, na capital paulista, em consequência de sua viagem à URSS e da presença em reuniões de esquerda.

1933

Em março, vai a Montevidéu com Osório César para a reunião do Comitê Continental Antiguerrero, onde profere a conferência "A mulher na luta contra a guerra".

Realiza palestra sobre a arte do cartaz na União Soviética, no Clube dos Artistas Modernos, apresentando os cartazes trazidos de sua viagem.

A convivência com Osório César e as experiências vividas na União Soviética estimulam uma breve fase de pinturas de motivos sociais realizadas nesse início dos anos 1930, entre as quais *Operários* e *Segunda classe*.

Faz viagens frequentes ao Rio de Janeiro na tentativa de ganhar a causa da recuperação de sua fazenda. Conhece o jovem escritor Luís Martins, com quem passa a viver.

Em outubro, realiza uma retrospectiva no Palace Hotel, no Rio de Janeiro.

1934

Participa do I Salão Paulista de Belas Artes.

1935

Fixa-se temporariamente no Rio de Janeiro, com viagens frequentes a São Paulo.

Até o fim da década, realiza cerca de dez pinturas de temas variados, como retratos de Luís Martins, *Paisagem rural com duas figuras*, *Altar (Reza)* e *A Baratinha*. A influência de Portinari é visível nas pinturas *Trabalhadores* e *Maternidade I*.

1936

Inicia colaborações para o *Diário de S. Paulo* — eventualmente publicadas em *O Jornal*, do Rio de Janeiro —, abordando temas relacionados à cultura. A princípio semanais, elas se estendem até 1956, com frequência mais espaçada posteriormente.

1937

Expõe no I Salão de Maio.

Recupera a Fazenda Santa Teresa do Alto.

1938

Alterna sua vida entre o Rio de Janeiro e a fazenda.

Expõe no II Salão de Maio e ilustra o livro *A Louca do Juquery*, de René Thiollier, publicado pela Livraria Teixeira.

1939

Radica-se em São Paulo com Luís Martins.

Ilustra a capa da partitura *Suíte infantil*, de João de Souza Lima, e o livro *Misticismo e loucura*, de Osório César.

Participa do III Salão de Maio, onde também profere a conferência "Crítica e arte moderna".

Participa da exposição latino-americana de artes plásticas, realizada no Riverside Museum, em Nova York.

1940

Nesse ano, Tarsila faz uma série de retratos acadêmicos copiados de fotografias para o Museu Republicano de Itu, por encomenda de seu diretor, o historiador Afonso de Taunay.

Em novembro, a *Revista acadêmica* do Rio de Janeiro lhe dedica um número especial.

Ao longo dos anos 1940, retoma o gigantismo onírico – embora com fatura gestual e colorido suave – em raras telas, como *Lenhador em repouso*, *Terra*, *Primavera (Duas figuras)* e *Praia*.

1941

No início da década, realiza ilustrações para livros da coleção *Mestres do pensamento*, dirigida por José Pérez.

Ilustra o livro *Duas cartas no meu destino*, de Sérgio Milliet, publicado pela Editora Guairá, de Curitiba.

Participa do I Salão da Feira Nacional de Indústrias, em São Paulo.

1944

Participa, em Belo Horizonte, da *Exposição de arte moderna*, marco do modernismo nas artes plásticas em Minas Gerais.

Integra a coletiva de artistas brasileiros apresentada em Londres, na Royal Academy of Arts, para obtenção de renda em benefício da Royal Air Force.

Participa, em São Paulo e depois no Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, da *Exposição de pintores norte-americanos e brasileiros*.

1945

A convite de Oswald de Andrade, ilustra *Poesias reunidas de O. de Andrade*.

Suas obras fazem parte da exposição *20 Artistas brasileiros*, apresentada em Montevideú, Buenos Aires e La Plata, organizada pelo escritor Marques Rebelo.

1946

Ilustra o livro *Três romances da idade urbana*, de Mário da Silva Brito, publicado pela Editora Assunção.

Participa da exposição de arte brasileira organizada por Berco Udler, apresentada em Santiago e Valparaíso, no Chile, bem como da coletiva inaugural da Galeria Domus, em São Paulo.

1947

Ilustra os livros *Antônio Triste*, de Paulo Bonfim, e *Lótus de sete pétalas*, de Neyde Bonfiglioli, ambos publicados pela Livraria Martins Editora.

1949

Beatriz, neta da artista, morre aos 15 anos, de maneira trágica. Tarsila pinta *O Anjo*, que seria utilizado em seguida como referência para a escultura que faz para o túmulo da neta.

1950

Ilustra o livro *Cantigas da rua escura*, de Luís Martins, publicado pela Livraria Martins Editora.

Durante os anos 1950, realiza pouco mais de 30 telas, na maioria paisagens rurais ou de pequenos vilarejos em estilo pau-brasil diluído. Pinta ainda vasos de flores e retratos por encomenda.

Em dezembro, Sérgio Milliet a convida para realizar uma grande retrospectiva no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

1951

Participa como selecionada da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Obtém um prêmio de aquisição com *E.F.C.B.*, hoje na coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Separa-se de Luís Martins.

1952

Ilustra o livro *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicado pela Livraria Martins Editora.

Participa da *Exposição comemorativa da Semana de Arte Moderna de 1922*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.



Perfil da artista, déc. 1940

1953

Ilustra o livro *Sol sem tempo*, de Péricles da Silva Ramos, publicado pela Livraria Martins Editora.

No fim do ano, participa da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O MAM-SP publica o livro *Tarsila*, da coleção *A.B.C.* – *Artistas brasileiros contemporâneos*, com ensaio crítico de Sérgio Milliet.

1954

Realiza o painel *Procissão*, sobre o cortejo do Santíssimo em São Paulo, no século XVIII, para a exposição de história do Brasil no Pavilhão de História do Parque do Ibirapuera por ocasião das comemorações do IV Centenário da Cidade.

1956

A Editora Martins encomenda-lhe o painel *Batizado de Macunaíma*.

1957

Ilustra o livro *Vozes perdidas*, de José Carlos Dias, publicado pela Editora Saraiva.

Participa da exposição *Arte moderno en Brasil*, no Museo Nacional de Bellas Artes, em Buenos Aires.

1960

No fim do ano, participa da exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, realizada no MAM-SP.

1961

Ilustra o livro *No meu tempo de mocinho*, de Nelson Travassos, publicado pela Edart.

Realiza exposição individual na Casa do Artista Plástico, em São Paulo.

A Fazenda Santa Teresa do Alto é vendida, e Tarsila instala-se definitivamente em São Paulo.

1962

Ilustra o livro *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, publicado pela Editora Saraiva.



Retrato da artista, déc. 1950

1963

É homenageada com sala especial na VII Bienal de São Paulo.

1964

A XXXII Bienal de Veneza apresenta uma sala especial com suas obras.

1966

Falece sua filha Dulce.

1969

A exposição retrospectiva *Tarsila: 50 anos de pintura*, organizada por Aracy Amaral, é apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e depois no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

1970

Uma grande retrospectiva de desenhos é realizada no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte.

1971

A Editora Cultrix publica *Desenhos de Tarsila*, álbum de desenhos da artista.

1973

Falece em São Paulo, em 17 de janeiro.

BIOGRAFIAS DOS ARTISTAS

Tatiana Sampaio Ferraz

ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD

(Nova Friburgo, RJ, 1896 – Belo Horizonte, MG, 1962)

Um dos mestres da pintura moderna no Brasil, Alberto da Veiga Guignard teve formação artística alemã. Entre 1917 e 1923, estuda na Real Academia de Belas Artes, em Munique, sob os ensinamentos do pintor expressionista Hermann Groeber e do artista gráfico Adolf Hengeler. Em 1918, viaja para a França, Suíça e Itália, quando entra em contato com a produção moderna europeia. Frequenta cursos de aperfeiçoamento em Florença e Paris, onde também participa do Salão de Outono.

De volta ao Brasil em 1929, fixa-se no Rio de Janeiro, toma parte do cenário cultural artístico carioca e, por meio de Ismael Nery, conhece outros artistas como Candido Portinari, Di Cavalcanti e Oswaldo Goeldi. No mesmo ano, recebe Medalha de Bronze na XXXVI Exposição Geral de Belas Artes. Em 1930, instala seu ateliê no Jardim Botânico, cenário recorrente em suas pinturas da época, a exemplo do óleo *Jardim botânico* (c. 1937). Ao lado de Cícero Dias, Guignard é revelação no Salão Revolucionário de 1931, sob menção de Mário de Andrade.

Guignard dedica-se a quase todos os gêneros da pintura. Ao lado das paisagens, os retratos têm grande importância em sua obra, representam seus familiares, amigos, intelectuais, artistas e a si próprio. Na tela *Família do fuzileiro naval*, de 1935, o pintor funde os dois gêneros mais recorrentes. Nela, anuncia as referências de certo orientalismo nas superfícies decorativas do ambiente retratado. Esse aspecto decorativo também está presente em *Floresta tropical*, de 1938.

Paralelamente, Guignard desenvolve atividade docente. A partir de 1931, leciona desenho e gravura na Fundação Osório e, mais tarde, dá aulas na antiga Universidade do Distrito Federal. Ao longo dos anos 1930, participa de diversas coletivas, entre elas: I Salão de Maio, em 1937; exposição organizada pela

Família Artística Paulista, Hotel Esplanada, 1937; II Salão de Maio, 1938. Em 1943, funda o Grupo Guignard com os alunos de seu ateliê. No ano seguinte, a convite de Juscelino Kubitschek, muda-se para Belo Horizonte e dirige o curso livre de desenho e pintura da Escola Municipal de Belas Artes, exercendo grande influência nas gerações mais novas. Em 1951, participa da I Bienal do Museu de Arte Moderna.

A paisagem mineira encantara o pintor desde o início dos anos 1940, quando passa uma temporada num hotel em Itatiaia e pinta esse panorama. Nas décadas seguintes, tem contato com a arte colonial e a tradição barroca, que passam a influenciar sua pintura. Em 1960, muda-se para Ouro Preto, sua grande inspiração para a série das “paisagens imaginantes”: são pinturas esbranquiçadas nas quais pairam uma bruma entre as serras, onde tudo parece em suspensão. No ano de sua morte, 1962, a escola em que lecionou é nomeada Escola Guignard. Em 1987, é fundado o Museu Casa Guignard, em Ouro Preto, cujo acervo tem obras do artista.

CANDIDO PORTINARI

(Brodowski, SP, 1903 – Rio de Janeiro, RJ, 1962)

O pintor de Brodowski, cidade do interior paulista, viria a ser a expressão máxima do artista nacional, aquela em que o autor busca representar seu país, sua terra e sua gente, com grande entusiasmo pela nação. Filho de imigrantes italianos, Candido Portinari passa a infância na pequena Brodowski, paisagem rodeada pela terra roxa cafeeira, onde as crianças escutavam as lendas da roça, empinavam pipa, seguiam a procissão em dias festivos. Já nessa época, Portinari mostra-se habilidoso com o desenho.

Logo aos 15 anos, decidido a seguir com a atividade de pintor, surge uma oportunidade de mudar-se para a capital. Em 1918,

já no Rio de Janeiro, passa a frequentar o Liceu de Artes e Ofícios. Em 1921, ingressa na Escola Nacional de Belas Artes, seguindo seus estudos de pintura. Em 1928, após anos de estudo e prática, é premiado com bolsa de viagem à Europa na Exposição Geral de Belas Artes, de perfil acadêmico, fixando-se por dois anos em Paris.

Longe de suas origens, Portinari passa a valorizar ainda mais a sua terra natal. Em 1931, regressa ao Brasil, certo de que esse cenário seria a grande inspiração. A década de 1930 reúne uma produção resultante da formação técnica precisa da academia, ainda distante dos círculos de vanguarda: são pinturas de reminiscências da cidade natal, em que retrata temas ingênuos do cotidiano da pequena vila e do contato com a natureza. Além disso, pinta diversos retratos de tipos brasileiros, são figuras eleitas por ele, especialmente mulatos. São dessa época as obras *Mestiça*, 1934, e *Colona sentada*, 1935.

A representação do homem social de Portinari adquire volumetria escultórica que dá um tom monumental aos retratados em relação aos seus contextos pintados de fundo, a exemplo da tela *O Mestiço*. A inclinação pela pintura mural aparece na obra *Café*, com a qual recebe menção honrosa na exposição do Carnegie Institute de Pittsburgh, em 1935. Dentre outros murais do período, destacam-se: conjunto de afrescos do Edifício Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, 1938-1944; painéis para o pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, 1939; murais para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso em Washington, 1941; obras de decoração do Conjunto da Pampulha, 1944.

No final dos anos 1930, sua obra se consolida nos Estados Unidos com a aquisição de *O Morro* pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. Em 1940, participa de uma mostra de arte latino-americana no Riverside Museum e realiza individual no MoMA de grande êxito. Ainda nesse ano, a *Revista Acadêmica* lhe dedica número especial.

Na década de 1940, o caráter social e a dramaticidade de sua obra ganham mais força com os reflexos da Segunda Guerra Mundial e pelo ingresso na militância política, ao filiar-se ao Partido Comunista Brasileiro. Ao final da década,

Portinari passa a explorar temas históricos ainda em grandes dimensões, a exemplo dos painéis *A Primeira Missa no Brasil* e *Tiradentes*.

Nos anos 1950, recebe a encomenda dos painéis *Guerra e Paz*, oferecidos pelo governo brasileiro à nova sede da ONU em Nova York. São anos marcados por grandes condecorações: em 1950, recebe Medalha de ouro pelo Prêmio Internacional da Paz, de Varsóvia; em 1955, é considerado o pintor do ano pelo Internacional Fine-Arts Council de Nova York; em 1956, recebe o Prêmio Guggenheim do Brasil.

Candido Portinari falece em 6 de fevereiro de 1962, vítima de intoxicação pelas tintas que utilizara. Em 1970, a antiga residência do artista é transformada no Museu Casa de Portinari. Em 1979, seu filho João Candido implanta o Projeto Portinari, que reúne um acervo documental sobre a vida e a obra do artista.

CÍCERO DIAS

(Escada, PE, 1907 – Paris, França, 2003)

O pintor autodidata nasce em Jundiá, um engenho histórico de Escada, próximo ao Recife, que integrou o ciclo da cana-de-açúcar pernambucano. Tem uma breve passagem universitária pela arquitetura, na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, iniciada em 1925. O curso é interrompido em 1928, quando decide retornar ao Recife e mergulhar na vida artística. É desse ano sua primeira individual, no Rio de Janeiro e em Escada, com desenhos e aquarelas. Essa produção anuncia o que viria a ser a tônica de sua obra: uma busca pela “verdadeira” cultura brasileira, representada em composições nacionais graciosas e inspirações surrealistas.

Em 1930, Dias organiza, com o sociólogo Gilberto Freyre, o Congresso Afro-Brasileiro do Recife, fazendo frente ao que chamava de “modernismo europeizado” dos paulistas. No ano seguinte, suas intenções nacionais despontam com a apresentação do painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*, na XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Feita em homenagem ao abolicionista Joaquim Nabuco, a pintura-mural de 15 metros escandalizou o “Salão Revolucionário”

de 1931, por conter certo erotismo. Após décadas de esquecimento, o painel foi restaurado e hoje pertence ao Museu Nacional de Belas Artes.

Nos anos 1930, Dias leciona pintura e trabalha com cenografia. A produção plástica dessa época é marcada por ambientes mágicos – que lembram o lirismo de Marc Chagall. Entre as várias exposições de que participa, destacam-se os Salões de Maio (1937, 1938 e 1939). Com a criação do Estado Novo getulista, em 1937, o pintor muda-se para Paris a convite de Di Cavalcanti. Lá, convive com os surrealistas, aproxima-se de Blaise Cendrars e Paul Éluard, trava amizade com Picasso. Durante a Segunda Guerra Mundial, refugia-se em Lisboa, onde participa da VIII Exposição de Arte Moderna, em 1944.

Ao fim da guerra, retorna à Paris, quando os rumos da pintura abandonam a figura em favor de um abstracionismo lírico. Em 1948, executa um painel abstrato para o Ministério das Finanças do Recife, considerado o primeiro do gênero na América do Sul. No ano seguinte, integra a mostra histórica de Léon Degand, *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, que inaugura o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 1951, expõe na Europa com os grupos abstratos Groupe Espace e Klar Form.

Os anos de 1950 e 1960 são marcados por uma série de grandes mostras, entre elas: XXV Bienal de Veneza, em 1950; individuais no Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, em 1952; pavilhão brasileiro da Exposição Universal de Bruxelas, em 1958; *Cícero Dias: retrospectiva 1926-1959*, na Bahia, em 1959; sala especial na VIII Bienal de São Paulo, de 1965; retrospectiva organizada pela Universidade Federal de Pernambuco, em 1967. No final dos anos 1960, retoma a figuração, sem perder de vista o aprendizado abstratizante dos anos parisienses. Em 1997, a Casa França-Brasil organiza uma grande exposição comemorativa de seus 90 anos. No ano seguinte, é laureado com a Ordem Nacional do Mérito da França.

EMILIANO DI CAVALCANTI

(Rio de Janeiro, RJ, 1897 – Rio de Janeiro, RJ, 1976)

“Eu sou meu personagem”, dizia Emiliano Di Cavalcanti sobre si mesmo. Figura singular do modernismo brasileiro, amante

da literatura e da arte, ficou conhecido por sua boemia e irreverência no meio cultural. Aos 17 anos, vê-se órfão e obrigado a sustentar-se. Sua aptidão para a caricatura o possibilita a colaborar em periódicos como a revista *Fon-Fon!* Em 1917, muda-se para São Paulo e ingressa na Faculdade de Direito do Largo São Francisco. É desse ano sua primeira individual na capital. Paralelamente às ilustrações e aos estudos, o jovem Di começa a pintar, frequentando o ateliê de George Elpons.

Ao final da década de 1910, aproxima-se de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, com quem idealiza a Semana de Arte Moderna, em 1922. Para a ocasião, Di elabora o catálogo e o programa. No ano seguinte, fixa-se em Paris. A primeira estada parisiense é de intenso convívio artístico: frequenta a Academia Ranson; expõe em Londres, Berlim e Amsterdã; conhece intelectuais e artistas como Pablo Picasso, Fernand Léger e Blaise Cendrars.

Muda-se para São Paulo em 1928 e ingressa no Partido Comunista. Os anos 1930 são de incertezas individuais, artísticas e partidárias, em meio à ditadura do Estado Novo. Em 1931, participa do Salão Revolucionário, organizado por Lucio Costa. Em 1932, ajuda a fundar o Clube dos Artistas Modernos. Em 1933, publica o álbum *A Realidade brasileira*, cujos desenhos satirizam o militarismo da época sob um senso de humor aguçado. A militância lhe rende diversas prisões no período e, ao final da década, refugia-se em Paris.

Além da crítica social dos anos 1930, o artista apaixonou-se pelo tema da representação da mulher: a melancolia feminina de uma mulata na janela, o clima de erotismo de um bordel, a sensualidade das dançarinas de samba. Nos guaches, aquarelas e pinturas desses anos, Di faz uso de cores tropicais e fortes contrastes, que passam a dominar a composição. Em 1938, expõe na edição internacional do II Salão de Maio.

Em 1940, Di está de volta a São Paulo. Como ilustrador, colabora em livros de Vinicius de Moraes, Álvares de Azevedo e Jorge Amado. Em 1947, rompe a união com a artista Noêmia Mourão e passa a viver com Zuíla, uma de suas modelos preferidas. Em 1948 profere uma célebre conferência

no Museu de Arte Moderna, em que combate a arte abstrata em favor da “humanidade brasileira”.

Em 1951, expõe na I Bienal do Museu de Arte Moderna. Em 1952, ganha o Prêmio de Melhor Pintor Nacional na II Bienal. O MAM RJ realiza sua primeira retrospectiva em 1954. No ano seguinte, publica o livro de memórias *Viagem de minha vida*. Em 1956, participa da XXVIII Bienal de Veneza e é homenageado com salas especiais na Bienal Interamericana do México e na VII Bienal de São Paulo. Nos anos 1960, publica *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Por meio da representação dos aspectos cotidianos da vida brasileira, Di tratou de esboçar uma identidade cultural. Como disse Mario Schenberg, “qualquer trabalho de Di, bom ou ruim, é um trabalho brasileiro.”

FLÁVIO DE CARVALHO

(Amparo da Barra Mansa, RJ, 1899 – Valinhos, SP, 1973)

Seja como “enfant terrible”, nas palavras de Pietro Maria Bardi, ou como “revolucionário romântico”, expressão de Le Corbusier, Flávio de Carvalho foi figura pioneira na arte brasileira. Antecipou a imagem de um artista múltiplo – convergindo vários campos, como arte, arquitetura, cenografia, teatro, performance e crítica – e foi um grande agitador cultural.

Formado em engenharia civil na Inglaterra, regressa ao país em 1922, em plena Semana de Arte Moderna. Em 1926, abre escritório em São Paulo e no ano seguinte apresenta seu primeiro projeto moderno – de caráter funcionalista sob pseudônimo “Eficácia” – para o concurso do Palácio do Governo do Estado de São Paulo. Ao final da década, seu interesse se volta para as questões da cidade. Em 1930, toma parte no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, quando profere a conferência “Cidade do Homem Nu”, que exaltava o movimento antropofágico de Oswald de Andrade.

Ao longo dos anos 1920 e 1930, sua aproximação com a corrente moderna do país se dava mais pela arquitetura do que pela arte. Para esta, seu interesse voltava-se mais às vanguardas europeias: os retratos a óleo produzidos entre 1930 e 1940 apresentam uma fatura expressionista.

O ano de 1931 é emblemático quanto à sua atitude vanguardista: realiza a *Experiência nº2*, em que participa de uma procissão de Corpus Christi em São Paulo, caminhando em sentido contrário e portando um boné na cabeça. Sua ação provocou protestos – quase linchamento – dos que participavam do ritual católico. Ainda nesse ano, integra a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, organizada por Lucio Costa no Rio de Janeiro, conhecida como “Salão Revolucionário”. Mas é em 1934 que sua produção plástica, exposta na primeira individual, dá sinais de modernidade. Os quadros acabam apreendidos por retratarem nus.

Flávio retoma as experiências de rua ao elaborar o *New look*, um “traje tropical masculino”: blusa e saíote leves e arejados compunham com chapéu transparente, meias arrastão e sandálias de couro para vencer o calor dos trópicos. Em 1956, com Assis Chateaubriand, realiza a *Experiência nº 3*, em que passeia vestido com o traje pelo centro paulistano.

Foi também um grande agitador cultural, tomando a frente da organização de várias entidades modernas. Ao lado de Di Cavalcanti, Antonio Gomide e Carlos da Silva Prado, funda o Clube dos Artistas Modernos em 1932, que promovia debates ao apresentar espetáculos musicais, exposições e conferências. Em 1933, inaugura o Teatro da Experiência com a peça *Bailado do deus morto*, encenada por atores negros. O figurino e a cenografia, ambos de tom expressionista, são igualmente de sua autoria. O local acaba interditado pela polícia, sob o argumento de que atentava contra os bons costumes. Flávio também colabora nos Salões de Maio (1937, 1938 e 1939), idealizados por Quirino da Silva, ao promover a internacionalização das mostras, trazendo a participação de artistas surrealistas e abstracionistas, antecipando assim a vocação da Bienal de São Paulo.

Entre as décadas de 1950 e 1970, Flávio dedicou-se à atividade artística, produzindo telas em que retoma o retrato, tendo exposto em diversas mostras. Em 1950, o Museu de Arte Moderna de São Paulo realiza uma individual do artista. No mesmo ano, participa da XXV Bienal de Veneza. Em São Paulo, expõe em diversas bienais, com destaque para a I Bienal, de 1951, e a IX Bienal, de 1967, na qual recebe o prêmio de Melhor Pintura.

ISMAEL NERY

(Belém, PA, 1900 – Rio de Janeiro, RJ, 1934)

Em sua vida breve e intensa, o artista paraense não só pintou e desenhou, como também atuou como figura de vanguarda no meio artístico carioca dos anos 1920. A casa de vila no bairro de São Clemente reunia com frequência seus admiradores e amigos; entre eles, Murilo Mendes e Antônio Bento, além de sua companheira e poetisa, Adalgisa Nery, em conversas filosóficas e recitais de piano e poesia.

Aos nove anos de idade, Nery perde o pai, e sua família decide mudar-se de Belém para o Rio de Janeiro. Em 1915, ainda adolescente, ingressa na Escola Nacional de Belas Artes, mas não se enquadra ao ensino acadêmico. Em 1918, perde mais um familiar, seu irmão. Dois anos depois, viaja com a família a Paris e frequenta a Academia Julian por um ano. Ali, aparecem as primeiras influências expressionistas, ao lado de certa dramaticidade pessoal, em parte devido às perdas pessoais, que marcariam sua obra. A capital francesa também o impregna de influências cubistas e da Escola de Paris.

De volta ao Brasil em 1921, trabalha como arquiteto do Patrimônio Nacional, onde conhece Murilo Mendes. O poeta passa a ser um grande amigo e conhecedor do sistema filosófico que Nery cria em 1926: o Essencialismo. A tese deriva de sua rigorosa formação católica de filosofia tomista. É daí que sua vida será marcada pela polaridade entre a busca de uma existência essencial para as coisas vivas e mortas do universo e a sua existência pagã, admiradora da sensualidade do corpo humano e de toda sua organicidade derivada. Em sua obra – diferentemente dos artistas da primeira geração modernista, que buscavam uma identidade nacional –, Nery aproxima-se de valores universais, de par com suas ideias filosóficas e místicas.

Em 1927, Nery retorna a Paris e conhece outros artistas, como Marc Chagall, contato que reforçaria a aparência surrealista em sua obra. As primeiras exposições datam deste período: em 1928, realiza sua primeira individual em Belém; em 1929, expõe, também individualmente, no Palace Hotel, Rio de Janeiro; em 1930, integra coletiva no Roerich Museum, Nova York; em

1931, toma parte no Salão Revolucionário; em 1933, participa da mostra organizada pela Sociedade Pró-Arte Moderna.

Aos 30 anos, Ismael Nery adoece com tuberculose pulmonar. Internado em um sanatório, desenha a série autobiográfica *História de Ismael Nery*. Os anos não tardariam e Nery viria a falecer em 1934. O artista nunca teria vendido um quadro em vida. Sua obra só viria a ganhar notoriedade em 1966, a partir da exposição organizada pela Petite Galerie, no Rio de Janeiro.

LASAR SEGALL

(Vilna, Lituânia, 1891 – São Paulo, SP, 1957)

O artista Lasar Segall dedicou-se ao desenho, gravura, pintura e escultura, fazendo dessas linguagens um meio para expressar suas angústias no ambiente das grandes guerras. Judeu de origem russa, naturalizou-se brasileiro aos 34 anos, imprimindo na produção artística de sua segunda nação um legado moderno de corrente expressionista.

O domínio da técnica veio de sua formação europeia. Em 1906, frequenta a Academia de Belas Artes de Berlim, de formação rígida. Buscando obter referências mais livres, Segall adere à Freie Sezession, movimento simpatizante do impressionismo. No ano seguinte, fixa-se em Dresden, onde entra em contato com o grupo expressionista A Ponte. Nessa época, sob influência cubista e futurista, Segall desenvolve uma fatura angulosa e de tonalidades rebaixadas que marcará a obra do artista daí para a frente.

Em sua primeira viagem ao Brasil, em 1913, por ocasião das exposições em São Paulo e Campinas, Segall já demonstra uma obra madura, de caráter moderno. As mostras faziam parte dos antecedentes decisivos ao modernismo no país. A década de 1910, sob os anos da Primeira Guerra, é marcada por um ceticismo e uma expressão melancólica nos rostos das figuras representadas – tal como no álbum *Recordações de Vilna*, de 1919.

Em 1923, Segall muda-se para São Paulo e conhece Jenny Klabin, sua segunda esposa. Logo entra em contato com o grupo modernista da Semana de Arte Moderna, e Mário de Andrade escreve um texto sobre o pintor. A produção dos anos em Dresden muda sensivelmente: a atonalidade das

pinturas se mistura a uma palheta mais luminosa, tropical; o olhar sobre os temas judaicos e a dramaticidade da guerra são substituídos pelo encantamento com a paisagem e os tipos brasileiros. *Menino com lagartixas, Cabeça de mulata, Jovens negras num lugarejo, Mãe negra, Mulata com criança*, todas essas telas representam a aderência do pintor ao Brasil, sem perder a matriz melancólica expressionista.

Em 1925, é convidado a decorar o Pavilhão de Arte Moderna de D. Olívia Guedes Penteado, ponto de encontro dos modernistas. Ao lado de Mário de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Menotti del Picchia, dentre outros, funda a Sociedade Pró-Arte Moderna, em 1932, na qual atua como diretor. A sociedade passa a ser um núcleo pioneiro de intercâmbio cultural entre artistas e intelectuais modernos.

Em 1943, o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro organiza uma grande mostra do artista. No mesmo ano, Segall lança o álbum de gravuras *Mangue*, com textos de Mário de Andrade, Jorge de Lima e Manuel Bandeira, e a *Revista Acadêmica* dedica-lhe um número especial. Em 1951, é homenageado com uma retrospectiva no Museu de Arte de São Paulo e com sala especial na I Bienal do Museu de Arte Moderna. No final da década de 1960, seus filhos criam o Museu Lasar Segall, na antiga residência e ateliê do artista.

OSWALDO GOELDI

(Rio de Janeiro, RJ, 1895 – 1961)

Oswaldo Goeldi é considerado o grande gravador moderno brasileiro. Filho do cientista naturalista suíço Emílio Augusto Goeldi, passa a primeira infância em Belém do Pará. Em 1901, sua família muda-se para Berna. Na Suíça, Goeldi inicia seus estudos na Escola Politécnica de Zurique, em 1914; porém o interesse pelo desenho o faz desistir da formação politécnica e, dois anos mais tarde, matricula-se na École des Arts et Métiers de Genebra. Decepcionado com o ensino excessivamente acadêmico, Goeldi passa a frequentar as aulas de ateliê de Serge Pahnke e Henri van Muyden. Ainda no mesmo ano, realiza sua primeira individual, na Galeria Wyss, em Berna. Nesse período, tem contato com a produção do grupo expressionista Cavaleiro Azul e do austríaco Alfred Kubin, que viria a ser sua grande influência artística.

Em 1919, fixa-se no Rio de Janeiro e trabalha como ilustrador da revista *Para Todos*. A partir daí, Goeldi também trabalha sob temas brasileiros. Em 1921, expõe no Liceu de Artes e Ofícios, sua primeira mostra individual no Rio de Janeiro. A repercussão no meio artístico carioca, cuja crítica tachou seus desenhos como demasiadamente expressionistas, o faz isolar-se do círculo de arte. Em 1924, Goeldi passa a colaborar com o jornal *O Malho* e inicia a prática da xilogravura, técnica apresentada pelo paulista Ricardo Bampi. Em 1930, publica o álbum *Dez gravuras em madeira*, com prefácio de Manuel Bandeira, cuja comercialização permitiu-lhe retornar à Europa, onde expõe em Berna e Berlim.

Em 1937 passa a introduzir a cor na gravura, a exemplo das xilogravuras publicadas no livro *Cobra Norato*, de Raul Bopp. Em 1938, participa do II Salão de Maio, ao lado de artistas internacionais. A partir de 1941, colabora como ilustrador para o jornal *A Manhã*, trabalha na ilustração das *Obras completas* de Dostoiévski e realiza uma série de desenhos sobre a Segunda Guerra Mundial. Em meio às perseguições alemãs durante a guerra, Goeldi se recolhe na Bahia. Em 1944, publica o conjunto de xilogravuras *Balada da morte* na revista *Clima*, mesmo ano em que realiza uma individual no Instituto de Arquitetos do Brasil.

O pioneirismo de Goeldi reside na expressividade dos ambientes retratados – a exemplo das xilogravuras *Anoitecer, Céu vermelho* e *Casas* – e de seus personagens misteriosos, tal como se apresentam em *Náufrago, O Mau, Sonâmbula* e *Três mulheres*. A atmosfera de suspense, quase sempre noturna, e a dramaticidade das figuras se concretizam pelo modo original como o artista esculpe a luz das cenas nas matrizes de madeira. Sob esse universo, Goeldi deixou uma vasta obra em gravuras, bem como inúmeras ilustrações de obras importantes da literatura nacional e estrangeira.

Nos anos 1950, Goeldi inicia suas atividades docentes. Em 1952, ensina na escolinha de arte de Augusto Rodrigues, no Rio de Janeiro. No ano seguinte, realiza curso de gravura em Montevideú. Em 1955, passa a lecionar na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1956, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro organiza sua primeira retrospectiva. Paralelamente, toma parte em grandes mostras nacionais e internacionais: XXV Bienal de Veneza, em 1950; Mostra de Arte Brasileira,

Roma, em 1950; I Bienal do Museu de Arte Moderna, em 1951 (I Prêmio da Gravura Nacional); II Bienal Americana do México, em 1960 (I Prêmio Internacional de Gravura).

Seu último trabalho, realizado em 1961, é o conjunto de ilustrações para o livro *Mar morto*, de Jorge Amado, editado posteriormente pela Martins Fontes.

VICENTE DO REGO MONTEIRO (Recife, PE, 1899 – 1970)

Dentre os modernistas que participam da Semana de Arte Moderna de 1922, Vicente do Rego Monteiro talvez seja o único artista de influência cubista, consciente da necessidade de se criar um vocabulário moderno no país. Apesar de iniciar seus estudos formais na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1908, Rego Monteiro consolida sua formação artística na França. Em 1911, muda-se com sua família para Paris, onde frequenta a Academia Julian e La Grande Chaumière. Ali, entra em contato com os artistas Amadeo Modigliani, Fernand Léger, Georges Braque e Albert Gleizes. Dois anos mais tarde, expõe no Salon des Indépendants, do qual se torna membro societário.

Deflagrada a Primeira Guerra Mundial, em 1914, a família decide se estabelecer no Rio de Janeiro, e Rego Monteiro traz em sua bagagem o aprendizado cubista da Escola de Paris. Realiza sua primeira mostra individual em 1919, no Teatro Santa Isabel do Recife. No ano seguinte, estuda a arte marajoara das coleções do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista e expõe uma série de aquarelas inspiradas em lendas amazônicas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Na ocasião, conhece os artistas Anita Malfatti, Victor Brecheret e Di Cavalcanti e o crítico Ronald de Carvalho.

Além do talento, Rego Monteiro fica conhecido por seu espírito sempre alegre. Amante da dança, vence diversos concursos parisienses de dança de salão nos anos 1920. Chega mesmo a organizar um grande espetáculo no Teatro Trianon do Rio de Janeiro, elogiado pelo crítico Ronald de Carvalho. Sem êxitos e endividado, decide regressar à França, mas antes deixa alguns óleos e aquarelas selecionados por Carvalho para a exposição no Teatro Municipal de São Paulo.

Em Paris, apesar das dificuldades financeiras, consegue um trabalho como capista e ilustrador na imprensa. Em 1923, conhece o colecionador Felipe Leman, que passa a ser seu mecenas. No mesmo ano, faz desenhos de máscaras e figurinos para o balé *Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazone*, em Paris. Integra-se ao grupo de artistas da galeria e revista *L'Effort Moderne*. Em 1930, ajuda a trazer ao Brasil a exposição *A Escola de Paris*, realizada no Recife, São Paulo e Rio de Janeiro.

Além de artista, Rego Monteiro também exerceu atividades como poeta e editor. A partir de 1941, publica seus primeiros versos, *Poemas de bolso*, organiza e promove vários salões e congressos de poesia no Brasil e na França. Em 1946, funda a Editora La Presse à Bras, dedicada à publicação de poesias brasileiras e francesas.

Retorna ao Brasil em 1957 e dá aulas de pintura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco. Em 1960, recebe o Prêmio Guillaume Apollinaire pelos sonetos reunidos no livro *Broussais – la charité*. Em 1966, Pietro Maria Bardi organiza uma grande retrospectiva do artista no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. No ano seguinte, representa o Brasil na mostra *Precursores do Modernismo (1860-1930)*, em Nova York, e realiza duas exposições individuais em Paris. Nesse período, também leciona no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília, UnB.

Rego Monteiro deixou um grande legado para a pintura no país ao desenvolver uma linguagem moderna, capaz de absorver os ensinamentos da vanguarda cubista nas suas composições – estas fruto da pesquisa local, atenta às tradições da arte pernambucana, barroca e marajoara. Sua pintura elaborada não desprezava o entusiasmo por motivos populares e pelas culturas indígenas brasileiras.

VICTOR BRECHERET (São Paulo, SP, 1894 – 1955)

A formação do escultor tem início no Liceu de Artes e Ofícios, em 1904, com aulas de desenho, modelagem e entalhe em madeira. Em 1913, Brecheret prossegue seus estudos em Roma – onde aprende técnicas de escultura e anatomia com Arturo Dazzi. Ao regressar a São Paulo em 1919, instala seu

ateliê no Palácio das Indústrias, por intermédio de Ramos de Azevedo. No mesmo ano, é descoberto pelos modernistas Di Cavalcanti, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, com os quais participa da Semana de Arte Moderna, em 1922. Apesar de Brecheret se encontrar na Europa durante a semana (um ano antes teria ido estudar em Paris, patrocinado pelo Pensionato Artístico do Estado de São Paulo), ele expõe 12 obras no evento. Seguindo os ventos modernistas, Brecheret ajuda a fundar a Sociedade Pró-Arte Moderna, em 1932, que organiza mostras na cidade paulistana.

Segundo Mário de Andrade, os anos parisienses, entre 1921 e 1926, são o divisor de águas na produção do escultor. Se até 1921 sua obra é marcada por uma “fase da sombra” – que o crítico distingue como o “tempo das musculaturas ressaltadas” –, a partir desse ano, Brecheret prioriza formas cilíndricas e volumes lisos, tomando partido do polimento dos materiais a fim de ressaltar a luz. Em Paris, é premiado nas edições de 1921 e 1923 do Salão de Outono. A estada francesa possibilita o contato com os escultores Constantin Brancusi, Emile-Antoine Bourdelle e Aristide Maillol.

De volta ao Brasil em 1926, realiza sua primeira individual em São Paulo, com 33 esculturas da fase parisiense. Em 1932, expõe, individualmente também, no Rio de Janeiro. Nessa década ainda, participa das três edições do Salão de Maio, entre 1937 e 1939.

Ao longo de sua produção, Brecheret lidou igualmente com as escalas: modelou e esculpiu com delicadeza as peças menores em terracota e bronze, ao mesmo tempo em que projetou esculturas de grande porte. Sua primeira incursão monumental data de 1919, quando participa do concurso para o *Monumento às Bandeiras*. A maquete é exposta em 1920, mas a execução seria dada apenas entre 1936 e 1953. Ainda em 1920, participa do concurso para o *Monumento aos Andradas*, em Santos. Em 1941, vence o concurso internacional de maquetes para o *Monumento a Duque de Caxias*.

No final da vida, Brecheret desperta para a cultura brasileira, produzindo uma série com temáticas indígena e marajoara. Nelas, o escultor abandona as referências francesas da forma em favor do uso de materiais mais brutos – como o granito. É desse período *O Índio e a suassuapara*, escultura premiada na I Bienal do Museu de Arte Moderna, em 1951. Essas representações nacionais agora emergem de incisões em pedras, como em *Índia e o peixe* (1948/49), como se fossem parte da mesma natureza telúrica. A figuração dá lugar a um procedimento mais abstratizante.

Ainda na década de 1950, Brecheret integra grandes mostras, como as XXV e XXVI Bienais de Veneza, de 1950 e 1952 e a II Bienal de São Paulo, em 1953. Dois anos depois de falecer, é homenageado com uma sala especial na IV Bienal de São Paulo, em 1957.

SUGESTÃO DE BIBLIOGRAFIA

LIVROS

ABDALA JR, Benjamin; CARA, Salete de Almeida (org.). *Moderno de nasença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2003.

_____. *Tarsila do Amaral*. São Paulo: Fundação Finambrás, 1998. (Projeto Cultural Artistas do Mercosul)

ASSIS FILHO, Waldir Simões de (coord.). *Cícero Dias*. Curitiba: Simões de Assis Galeria de Arte, 2001.

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2006.

BECCARI, Vera d'Horta. *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOGHICI, Jean (org.). *Vicente do Rego Monteiro: pintor e poeta*. Rio de Janeiro: Quinta Cor Editores, 1994.

BRITO, Ronaldo. *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural The Axis, 2002.

CANDIDO Portinari: catálogo raisonné. Coord. João Cândido Portinari; org. Christina S. Gabaglia Penna e João Cândido Portinari; apres. José Eduardo Dutra. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004.

CATÁLOGO Raisonné Tarsila do Amaral. São Paulo: Base7 Projetos Culturais; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. 3 vol. + CD-ROM.

CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990.

_____. *Candido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. São Paulo: Nobel, 1989.

MARTINS, Luís. *Di Cavalcanti*. São Paulo: Art Editora, 1983.

MATTAR, Denise (org.). *Ismael Nery*. Rio de Janeiro: Curatorial Denise Mattar, 2004.

MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall*. São Paulo: Edusp, 1997.

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp, 1995.

NAVES, Rodrigo. *Goeldi*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Organização Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *A invenção do Brasil: ensaios de história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta*. São Paulo: Empresa das Artes; Marigo Editora, 1997.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil. A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

ALVARADO, Daisy Peccinini de. *Tributo a Brecheret: a cidade e o atelier – o escultor de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1994.

AMARAL, Aracy A. (org.). *Desenhos de Di Cavalcanti na coleção do MAC*. São Paulo: MAC-USP, 1985.

_____. (org.). *Tarsila: 1918-1968*. Textos Haroldo de Campos e Mário da Silva Brito. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1969.

_____. *Ismael Nery: 50 anos depois*. São Paulo: MAC-USP, 1984.

BARROS, Regina Teixeira de (curadoria). *Tarsila viajante = Tarsila viajera*. Apres. Marcelo Mattos Araújo e Eduardo F. Costantini. Textos Aracy Amaral e Regina Teixeira de Barros. 2ª impressão. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

CHIARELLI, Tadeu. *Segall realista*. São Paulo: Centro Cultural FIESP; Galeria de Arte do SESI, 2008.

_____. *Portinari 100 anos: alegorias do Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2003.

CÍCERO Dias: décadas de 20 e 30. Textos de Maria Izabel Branco Ribeiro et al. São Paulo: FAAP, 2004.

Goeldi e seu tempo. Textos de Marta Rossetti Batista e Mayra Laudanna. São Paulo: IEB-USP, 1995.

LASAR Segall: un expresionista brasileño. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2002,

MATTAR, Denise (org.). *Di Cavalcanti: 100 anos*. Rio de Janeiro: Petrobrás, 1997.

_____. *Ismael Nery 100 anos: a poética de um mito*. Rio de Janeiro: CCBB; São Paulo: FAAP, 2000.

MILLIET, Maria Alice. *Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti: mito e realidade no modernismo brasileiro*. São Paulo: MAM, 2002.

MUSEU de Arte Moderna de São Paulo. *Flávio de Carvalho*. Rui Moreira Leite (curadoria). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

PELLEGRINI, Sandra Brecheret. *Brecheret: 100 anos*. Rio de Janeiro: CCBB, Revan, 1994.

RIBEIRO, Noemi; LAKS, Sergio. *Oswaldo Goeldi: mestre visionário*. São Paulo: Galeria de Arte do SESI, 1996.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *Tarsila anos 20*. Textos Sônia Salzstein e Aracy Amaral. São Paulo: Galeria de Arte do SESI; Ed. Página Viva, 1997.

SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. Edição revista e ampliada. Valência: IVAM Institut Valencià d'Art Modern; São Paulo: FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado e Cosac & Naify Edições, 2002.

STILL more distant journeys: the artistic emigrations of Lasar Segall/Por caminhadas ainda mais distantes: as emigrações artísticas de Lasar Segall. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art; São Paulo: Museu Lasar Segall, 1997.

RELAÇÃO DAS OBRAS EXPOSTAS

ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD



Das cabeças, Ouro Preto, 1960
grafite sobre papel
34 x 48,5 cm
Coleção Alberto e Priscila Freire,
Belo Horizonte, MG



Edificações religiosas, s.d.
grafite sobre papel
32 x 40,5 cm
Coleção particular, Belo
Horizonte, MG



Família do fuzileiro naval, 1935
óleo sobre madeira
58 x 48 cm
Coleção Mário de Andrade/
Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros
USP, São Paulo, SP



Floresta tropical, 1938
óleo sobre tela
94,5 x 144 cm
Coleção Geneviève e Jean
Boghici, Rio de Janeiro, RJ



Jardim botânico, c. 1937
óleo sobre tela
33,5 x 41 cm
Coleção particular, Fortaleza, CE



Mariana, s.d.
óleo sobre madeira
34 x 54,5 cm
Coleção particular,
Belo Horizonte, MG



Noite de São João, 1961
óleo sobre madeira
50 x 46 cm
Coleção Roberto Marinho,
Rio de Janeiro, RJ



Ouro Preto, s.d.
grafite sobre papel
23 x 32 cm
Coleção particular, Belo
Horizonte, MG



Ouro Preto, 1960
aquarela sobre papel
27 x 22 cm
Coleção Alberto e Priscila Freire,
Belo Horizonte, MG



Paisagem imaginante, s.d.
óleo sobre madeira
32 x 23 cm
Coleção particular, Belo
Horizonte, MG



Paisagem imaginária, 1950
óleo sobre madeira
49,5 x 38,5 cm
Coleção Maria Inês
e Salo Kibrit, Brasil



Paisagem mineira, s.d.
aquarela sobre papel
35 x 25 cm
Coleção particular, Belo
Horizonte, MG



Sabará, 1956
óleo sobre madeira
37 x 53,5 cm
Coleção particular, São Paulo, SP



Sabará chuvoso, 1956
óleo sobre madeira
43 x 56 cm
Coleção particular, Belo
Horizonte, MG



Tarde de São João, 1959
 óleo sobre madeira
 40 x 30 cm
 Coleção Alberto e Priscila Freire,
 Belo Horizonte, MG



Vista do caminho para Mariana, 1962
 óleo sobre tela
 46 x 55 cm
 Coleção Gilberto Chateaubriand,
 Museu de Arte Moderna,
 Rio de Janeiro, RJ

CANDIDO PORTINARI



Baiana, c. 1935
 óleo sobre tela
 18 x 14 cm
 Coleção Sílvia Eisenstein,
 Rio de Janeiro, RJ



Brodowski, 1942
 óleo sobre tela
 46 x 56 cm
 Coleção Roberto Marinho,
 Rio de Janeiro, RJ



Café [Estudo para a pintura mural],
 c. 1937
 guache sobre cartão
 41,5 x 29 cm
 Coleção particular, São Paulo, SP



Cana [Estudo para a pintura mural],
 c. 1937
 guache sobre cartão
 42,5 x 30,5 cm
 Coleção particular, São Paulo, SP



Colona sentada, 1935
 têmpera sobre tela
 97 x 130 cm
 Coleção Mário de Andrade/
 Coleção de Artes Visuais
 do Instituto de Estudos
 Brasileiros USP, São Paulo, SP



Família, 1935
 óleo sobre tela
 60 x 73 cm
 Fundação José e Paulina
 Nemirovsky, São Paulo, SP



Fauna e flora brasileiras, c. 1934
 óleo sobre madeira
 79,5 x 156 cm
 Coleção Roberto Marinho,
 Rio de Janeiro, RJ



Flautista, 1934
 óleo sobre madeira
 46 x 37,5 cm
 Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ



Fumo [maquete para a pintura mural], 1938
 pastel e grafite sobre papel
 41,5 x 41 cm
 Coleção particular, São Paulo, SP



Índio sentado [Estudo para o
 desenho para transporte Escola
 dos Jesuítas], 1938
 carvão sobre papel
 66 x 42 cm
 Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ



Meninos soltando pipas, 1941
 óleo sobre tela
 60 x 73 cm
 Coleção particular, São Paulo, SP



Mestiça, 1934
 óleo sobre tela
 46,5 x 38 cm
 Museu de Arte Brasileira da FAAP,
 São Paulo, SP

CÍCERO DIAS



Cachoeira de Paulo Afonso, 1931
 aquarela e nanquim sobre papel
 29 x 18 cm
 Coleção particular, São Paulo, SP



Condenação dos usineiros, 1930
 aquarela e nanquim sobre papel
 54 x 70 cm
 Coleção Geneviève e Jean Boghici,
 Rio de Janeiro, RJ



Cortejo, 1930
 nanquim e aquarela sobre papel
 47 x 30 cm
 Coleção Mário de Andrade/
 Coleção de Artes Visuais do
 Instituto de Estudos Brasileiros
 USP, São Paulo, SP



Morte, 1928
 aquarela, grafite e nanquim
 sobre papel
 48,2 x 32,2 cm
 Coleção Mário de Andrade/
 Coleção de Artes Visuais
 do Instituto de Estudos Brasileiros
 USP, São Paulo, SP



O Circo, c. 1929
 aquarela, grafite e nanquim
 sobre papel
 35 x 29 cm
 Coleção Mário de Andrade/
 Coleção de Artes Visuais
 do Instituto de Estudos Brasileiros
 USP, São Paulo, SP



Passageiro de charrete no carnaval,
déc. 1920
aquarela e nanquim sobre papel
55 x 50 cm
Coleção Hecilda e Sérgio Fadel,
Rio de Janeiro, RJ



Saudades, déc. 1920
aquarela e nanquim sobre papel
36 x 56 cm
Coleção Maria Inês
e Salo Kibrit, Brasil



Sem título, 1928
aquarela e nanquim sobre papel
33 x 47 cm
Coleção Geneviève e Jean
Boghici, Rio de Janeiro, RJ



Sonho tropical, 1929
aquarela e nanquim sobre papel
56,5 x 36 cm
Coleção Flávia e Waldir Simões
de Assis Filho, Curitiba, PR

DI CAVALCANTI



*A Questão social continua um caso
de polícia – nº 7, c. 1930*
nanquim sobre papel
32,9 x 23,2 cm
Coleção Mário de Andrade/
Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros
USP, São Paulo, SP



*Associação dos amigos do Brasil
– nº 8, c. 1930*
nanquim sobre papel
32,6 x 23,1 cm
Coleção Mário de Andrade/
Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros
USP, São Paulo, SP



Banhistas, s.d.
guache sobre papel
54 x 65 cm
Coleção Geneviève e Jean
Boghici, Rio de Janeiro, RJ



Brasilidade – nº 10, c. 1930
nanquim sobre papel
32,9 x 23,3 cm
Coleção Mário de Andrade/
Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros
USP, São Paulo, SP



*Cinco moças de
Guaratinguetá*, 1930
óleo sobre tela
92 x 70 cm
Coleção Museu de Arte
de São Paulo Assis Chateaubriand,
São Paulo, SP



*Deus vela pelo Brasil –
nº 4, c. 1930*
nanquim sobre papel
33,7 x 23,3 cm
Coleção Mário de Andrade/
Coleção de Artes Visuais
do Instituto de Estudos Brasileiros
USP, São Paulo, SP



Figuras, 1933
lápiz de cor e nanquim
sobre papel
32,3 x 24 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ



Mangue, 1929
aquarela e grafite sobre papel
37 x 29,5 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ



Mulatas, s.d.
nanquim e pastel sobre papel
46,5 x 34,2 cm
Coleção Mário de Andrade/
Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros
USP, São Paulo, SP



Mulher e caminhão, 1932
óleo sobre tela
46 x 56,5 cm
Coleção particular



*Mulher sentada com a mão
no queixo*, s.d.
nanquim e pastel sobre papel
38,5 x 26,5 cm
Coleção Mário de Andrade/
Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros
USP, São Paulo, SP



O Esperado – nº 1, c. 1930
nanquim sobre papel
32,3 x 23,4 cm
Coleção Mário de Andrade/
Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros
USP, São Paulo, SP



Operários, 1920
nanquim sobre cartão
42 x 34 cm
Coleção particular



Paquetá, déc. 1930
óleo sobre tela
46 x 55,5 cm
Coleção Hecilda e Sergio Sahione
Fadel, Rio de Janeiro, RJ



Para os problemas brasileiros, as soluções brasileiras
– nº 9, c. 1930
nanquim sobre papel
32,3 x 23,1 cm
Coleção Mário de Andrade/
Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros
USP, São Paulo, SP



Samba, 1925
óleo sobre tela
177 x 154 cm
Coleção Geneviève e Jean
Boghici, Rio de Janeiro, RJ

FLÁVIO DE CARVALHO



Experiência nº 2. Realizada sobre
uma procissão de Corpus Christi.
Uma possível teoria e uma
experiência, 1931
livro 19 x 13 cm
Centro de Documentação
Cultural Alexandre Eulalio,
CEDAE-UNICAMP



Experiência nº 3. Paulo Autran,
Tônia Carrero e Flávio, 1956
fotografia
40 x 30 cm
Museu de Arte Brasileira da FAAP,
São Paulo SP



Experiência nº 3. Flávio de
Carvalho caminhando pelo centro
de São Paulo com seu "new
look", 1956
fotografia
30 x 40 cm
Museu de Arte Brasileira da FAAP,
São Paulo SP



*New Look - traje do "novo
homem dos trópicos", 1956*
blusas e saia
130 x 105 cm
James Lisboa Escritório de Arte,
São Paulo, SP

ISMAEL NERY



Baía de Guanabara, s.d.
aquarela e nanquim sobre papel
19 x 27,5 cm
Coleção Roberto Marinho,
Rio de Janeiro, RJ



Baiana do acarajé, s.d.
aquarela sobre papel
26 x 20,3 cm
Coleção Mário de Andrade/
Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros
USP, São Paulo, SP



Bloco de carnaval, s.d.
têmpera sobre papel
25,5 x 20 cm
Coleção Hecilda e Sergio Fadel,
Rio de Janeiro, RJ



Enseada de Botafogo, 1928
aquarela e nanquim sobre papel
36 x 28 cm
Museu de Arte Murilo Mendes,
Universidade Federal de Juiz de
Fora, MG



Igreja, 1920
guache sobre cartão
23,8 x 15,5 cm
Coleção Marta e Paulo Kuczynski,
São Paulo, SP



Melindrosas, s.d.
guache sobre papel
23,4 x 15 cm
Coleção Roberto Marinho,
Rio de Janeiro, RJ



Moça na janela, s.d.
aquarela sobre papel
29,5 x 21,5 cm
Coleção particular, São Paulo, SP



Morte de Ismael Nery, s.d.
aquarela sobre papel
17,5 x 27 cm
Coleção particular, São Paulo, SP



Rio de Janeiro, 1926
aquarela e nanquim sobre papel
20,3 x 25,4 cm
Coleção Roberto Marinho,
Rio de Janeiro, RJ

LASAR SEGALL



Cabeça de mulata, 1927
óleo sobre tela
52 x 45,8 cm
Acervo Fundação Cultural Ema
Gordon Klabin, São Paulo, SP



Duas mulheres do mangue, 1929
ponta-seca sobre papel
24,5 x 18 cm
Acervo Museu Lasar Segall /
IBRAM – MinC



*Duas mulheres do mangue com
persiana, 1928*
ponta-seca sobre papel
23,5 x 17,5 cm
Acervo Museu Lasar Segall /
IBRAM – MinC



Favela, 1930
ponta-seca sobre papel
24 x 30 cm
Acervo Museu Lasar Segall /
IBRAM – MinC



*Jovens negras num
lugarejo*, 1929
aquarela e grafite sobre papel
50,3 x 56,4 cm
Coleção Maria Lúcia Alexandrino
Segall, São Paulo, SP



Mãe negra, 1930
aquarela sobre papel
49 x 37 cm
Coleção Maria Inês
e Saó Kibrit, Brasil



Mãe negra entre casas, 1930
aquarela e grafite sobre papel
38 x 50,5 cm
Acervo Museu Lasar Segall /
IBRAM – MinC



Menino com lagartixas, 1924
óleo sobre tela
98 x 61 cm
Acervo Museu Lasar Segall /
IBRAM – MinC



Mulata com criança, 1924
óleo sobre tela
70 x 55 cm
Coleção Mauris Ilya Warchavchik,
São Paulo, SP



*Mulheres do Mangue com
fonógrafo*, 1929
ponta-seca sobre papel
28 x 21,5 cm
Acervo Museu Lasar Segall /
IBRAM – MinC



Rio de Janeiro III, 1930
água-forte sobre papel
21,5 x 25,5 cm
Acervo Museu Lasar Segall /
IBRAM – MinC



Rua do mangue, 1926
água-forte e ponta-seca
sobre papel
22 x 26 cm
Acervo Museu Lasar Segall /
IBRAM – MinC

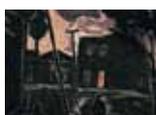
OSWALDO GOELDI



Anoitecer, s.d.
xilogravura sobre papel
23,1 x 41,5 cm
Acervo Pinacoteca do Estado
de São Paulo/Brasil. Aquisição
Governo do Estado
de São Paulo, 2011



Casas, s.d.
xilogravura a cores sobre papel
24 x 38,5 cm
Coleção M. Noschese, São Paulo, SP



Céu vermelho, 1950
xilogravura sobre papel
24,9 x 40,1 cm
Acervo Pinacoteca do Estado
de São Paulo/Brasil.
Aquisição Governo do Estado
de São Paulo, 2011



Dança do Sol, s.d.
xilogravura a cores sobre papel
32 x 24,5 cm
Coleção M. Noschese, São Paulo, SP



Demolição, s.d.
xilogravura sobre papel
22 x 29 cm
Coleção M. Noschese, São Paulo, SP



*Dois homens carregando
o morto*, s.d.
xilogravura sobre papel
18,5 x 16,7 cm
Acervo Pinacoteca do Estado
de São Paulo/Brasil.
Aquisição Governo do Estado
de São Paulo, 2011



Lagoa, s.d.
xilogravura sobre papel
28 x 35,7 cm
Acervo Pinacoteca do Estado
de São Paulo/Brasil.
Aquisição Governo do Estado
de São Paulo, 2011



Lagoa Rodrigo de Freitas, s.d.
xilogravura sobre papel
10 x 10,5 cm
Coleção M. Noschese, São Paulo, SP



Mulheres do mangue, 1925
xilogravura sobre papel
17 x 14,8 cm
Acervo Pinacoteca do
Estado de São Paulo/Brasil.
Aquisição Governo do Estado
de São Paulo, 2011



Náufrago, 1927
xilogravura sobre papel
24,3 x 25,4 cm
Acervo Pinacoteca do
Estado de São Paulo/Brasil.
Aquisição Governo do Estado
de São Paulo, 2011



O Ladrão, c. 1955
xilogravura a cores sobre papel
24,4 x 20 cm
Acervo Pinacoteca do
Estado de São Paulo/Brasil.
Aquisição Governo do Estado
de São Paulo, 2011



O Mau, déc. 1930
xilogravura a cores sobre papel
24 x 22 cm
Fundação José e Paulina
Nemirovsky, São Paulo, SP



Pescador e cabeça de peixe,
xilogravura sobre papel
25,6 x 38,1 cm
Acervo Pinacoteca do Estado
de São Paulo/Brasil. Doação
do Programa "Caixa de Adoção
de Entidades Culturais",
por intermédio da Associação
Pinacoteca Arte e Cultura –
APAC, 2010



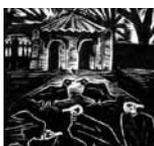
Pescador e peixe, 1950
xilogravura sobre papel
26,5 x 39 cm
Acervo Pinacoteca do Estado
de São Paulo/Brasil. Doação
do Programa "Caixa de Adoção
de Entidades Culturais",
por intermédio da Associação
Pinacoteca Arte e Cultura –
APAC, 2010



Sonâmbula, s.d.
xilogravura sobre papel
28,5 x 37,8 cm
Acervo Pinacoteca do
Estado de São Paulo/Brasil.
Aquisição Governo do Estado
de São Paulo, 2011



Três mulheres, 1930
xilogravura sobre papel
24,9 x 34,8 cm
Acervo Pinacoteca do
Estado de São Paulo/Brasil.
Aquisição Governo do Estado
de São Paulo, 2011



Urubus e casa ao fundo, 1925
xilogravura sobre papel
25,5 x 29,5 cm
Acervo Pinacoteca do
Estado de São Paulo/Brasil.
Aquisição Governo do Estado
de São Paulo, 2011

TARSILA DO AMARAL



A Feira II, 1925
óleo sobre tela
45,3 x 54,5 cm
Coleção particular, São Paulo, SP



Antropofagia I, 1929
tinta ferrogálica sobre papel
23 x 19,5 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand,
Museu de Arte Moderna,
Rio de Janeiro, RJ



Baía da Guanabara, 1929
grafite e nanquim sobre papel
11,5 x 16 cm
Coleção particular, São Paulo, SP



Carnaval em Madureira, 1924
óleo sobre tela
76 x 63 cm
Fundação José e Paulina
Nemirovsky, São Paulo, SP



Cartão-postal, 1929
óleo sobre tela
127,5 x 142,5 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ



Decalque de *Saci-pererê*, 1925
grafite sobre papel de seda
26,9 x 21 cm
Coleção Amanda Tojal,
São Paulo, SP



*Desenho antropofágico
de saci-pererê II*, 1929
nanquim sobre papel
21,1 x 29,2 cm
Coleção particular



Fazenda Sertão I, c. 1924
nanquim sobre papel
20,2 x 26,5 cm
Coleção Mário de Andrade/
Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros
USP, São Paulo, SP



Floresta, 1929
óleo sobre tela
64 x 62 cm
Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo,
São Paulo, SP



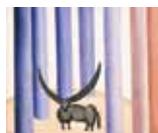
*Juatuba e Carmo da Matta (frente
de Juatuba e Tartária)*, 1924
grafite sobre papel
23,5 x 30,5 cm
Coleção Alberto e Priscila Freire,
Belo Horizonte, MG



Manacá, 1927
óleo sobre tela
76 x 63,5 cm
Coleção Simão Mendel Guss,
São Paulo, SP



O Mamoeiro, 1925
 óleo sobre tela
 65 x 70 cm
 Coleção Mário de Andrade/
 Coleção de Artes Visuais
 do Instituto de Estudos
 Brasileiros USP, São Paulo, SP



O Touro, 1928
 óleo sobre tela
 50,4 x 61,2 cm
 Museu de Arte Moderna
 da Bahia, Salvador, BA



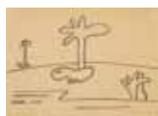
Ouro Preto I, 1924
 grafite e aquarela sobre papel
 16,5 x 22,5 cm
 Coleção particular, São Paulo, SP



Paisagem antropofágica
 VII, 1929
 grafite sobre papel
 18 x 23 cm
 Fundação José e Paulina
 Nemirovsky, São Paulo, SP



Paisagem com bicho
antropofágico I, 1928
 nanquim sobre papel
 15 x 20,4 cm
 Coleção particular, São Paulo, SP



Paisagem com bicho
antropofágico II, 1929
 nanquim sobre papel
 10,5 x 15 cm
 Coleção particular, São Paulo, SP



Paisagem com bicho, árvore
e cactos, 1930
 nanquim sobre papel
 17,3 x 20,6 cm
 Coleção M. Noschese, São Paulo, SP



Paisagem com cactos à direita,
 c. 1930
 nanquim sobre papel
 9,4 x 14 cm
 Coleção particular, São Paulo, SP



Paisagem com criatura
e palmeiras, 1929
 grafite e nanquim sobre papel
 20 x 23,5 cm
 Coleção particular, São Paulo, SP



Recife II (frente de Casario), 1925
 grafite sobre papel
 17,2 x 23,3 cm
 Coleção Breno Krasilchik,
 São Paulo, SP



Religião brasileira I, 1927
 óleo sobre tela
 63 x 76 cm
 Acervo Artístico-Cultural
 dos Palácios do Governo
 do Estado de São Paulo



Rio de Janeiro, 1923
 óleo sobre tela
 33 x 41 cm
 Fundação Cultural Ema
 Gordon Klabin, São Paulo, SP



Saci, s.d.
 grafite sobre papel
 25 x 17 cm
 Acervo da Pinacoteca
 do Estado de São Paulo/Brasil.
 Doação da família
 da artista, 1973



São Paulo (Gazo), 1924
 óleo sobre tela
 50 x 60 cm
 Coleção particular, São Paulo, SP



Sol poente, 1929
 óleo sobre tela
 54 x 65 cm
 Coleção Geneviève e Jean
 Boghici, Rio de Janeiro, RJ



Versão de ilustração para o livro
Pau Brasil, p. 101, II, 1924
 nanquim sobre papel
 17 x 24,7 cm
 Coleção Carlos Martins, Rio de
 Janeiro, RJ



Vila nas montanhas, 1924
 grafite sobre papel
 24,1 x 16,4 cm
 Coleção Randolpho Rocha, Belo
 Horizonte, MG



Vitória I, 1927
 grafite e nanquim sobre papel
 16,3 x 23,4 cm
 Coleção Randolpho Rocha, Belo
 Horizonte, MG

VICENTE DO REGO MONTEIRO



A Cobra grande manda para sua
filha a noz de Tucunã, 1921
 aquarela e nanquim sobre papel
 24 x 21 cm
 Coleção Gilberto Chateaubriand,
 Museu de Arte Moderna,
 Rio de Janeiro, RJ



A Rede do amor culpado
(Bailado da Lua), 1920
 aquarela sobre papel
 19 x 31,9 cm
 Coleção Jorge Schwartz,
 São Paulo, SP



Coaraci/O Sol, 1921
aquarela e nanquim sobre papel
28,6 x 16,3 cm
Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo,
São Paulo, SP



Composição indígena, 1922
óleo sobre madeira
38 x 28 cm
Coleção particular, Fortaleza, CE



Composição indígena, 1922
óleo sobre madeira
37,5 x 45,5 cm
Coleção particular, Fortaleza, CE



Composição indígena, 1922
óleo sobre madeira
27,5 x 38 cm
Coleção particular, Fortaleza, CE



Composição indígena, 1920
aquarela e grafite sobre papel
23,5 x 26,5 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ



Curupira, 1920
aquarela sobre papel
29 x 18 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ



*Guerreiro, vagalume, indiozinho
e Caititu*, 1920
aquarela e nanquim sobre papel
19,5 x 28 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand,
Museu de Arte Moderna,
Rio de Janeiro, RJ



*Máscaras e túnicas da festa de
Thieboah*, 1921
aquarela e nanquim sobre papel
26,1 x 34,4 cm
Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo,
São Paulo, SP



Uma Jovem, 1921
aquarela e nanquim sobre papel
28,4 x 16 cm
Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo,
São Paulo, SP

VICTOR BRECHERET



Índia e o peixe, 1947/1948
granito
29 x 17,8 x 17,5 cm
Coleção Sandra Brecheret,
São Paulo, SP



Maternidade indígena, c. 1950
bronze
28,5 x 9 x 7 cm
Coleção Sandra Brecheret,
São Paulo, SP



Onça, 1930
granito
56,4 x 115,5 x 25 cm
Acervo Museu de Arte Moderna
de São Paulo. Doação Francisco
Matarazzo Sobrinho, 1969



Piroga, 1954
bronze patinado
33 x 103 x 16 cm
Coleção Sandra Brecheret,
São Paulo, SP



CASA FIAT DE CULTURA

Conselho Deliberativo

Cledorvino Belini

Valentino Rizzoli

Pablo Di Si

Vilmar Fistarol

Virgílio Cerutti

Francesco Pastore

Diretoria

Diretor Presidente

José Eduardo de Lima Pereira

Diretor Vice-Presidente

Marco Antônio Lage

Diretor Administrativo e Financeiro

Gilson de Oliveira Carvalho

Diretores

Marco Piquini

Márcio Lima

Equipe Executiva

Gestora de Cultura

Ana Vilela

Supervisão

Administrativo-Financeira

Mariana Lima

Estagiárias

Luara Brina

Renata Monteiro

Empresas Mantenedoras

Banco Fidis de Investimento

CNH Latin America

Comau do Brasil

Fiat Automóveis

Fiat do Brasil

Fiat Finanças

Fiat Services

FIDES Corretagem de Seguros

FPT Powertrain Technologies

Iveco Latin America

Magneti Marelli

Teksid do Brasil



BASE7 PROJETOS CULTURAIS

Diretoria

Arnaldo Spindel
Maria Eugênia Saturni
Ricardo Ribenboim

Gerência de planejamento

Carmen Maria de Sousa

Gerência de projetos

Renata Viellas Rödel

Coordenação administrativa

Thais Coturri

Coordenação de conteúdo

Tatiana Sampaio Ferraz

Coordenação de produção

Daniela Vicedomini Coelho

Produção

Luciana Nemes
Marta Masiero
Assistente
Isabella Gatti Pereira Rodrigues

Assistência

Fabiola Antônio
Henrique Tadeu da Silva
Hosana Cristina Chaves

EXPOSIÇÃO

Concepção | Realização
Casa Fiat de Cultura
Base7 Projetos Culturais

Planejamento | Organização
Base7 Projetos Culturais
Arnaldo Spindel
Maria Eugênia Saturni
Ricardo Ribenboim

Curadoria
Regina Teixeira de Barros

Coordenação de Produção
Daniela Vicedomini Coelho

Produção
Marta Masiero
Assistência
Henrique Tadeu da Silva
Isabela Gatti Pereira Rodrigues

Produção Belo Horizonte
Fátima Guerra
Cláudia Vassalo
Petrônio Botelho

Projeto de Expografia
B7 Arquitetura e Design
Responsável
Vlami Saturni
Assistência
Ana Paula Garcia

Iluminação
Antonio Mendel

Construção da Expografia
Opa! Cenografia

Montagem
E3 Montagem
Rafael Soares
Sergio Arruda

Conservação do Espaço
Laboratório de Ciência
da Conservação – Lacicor

Centro de Conservação e Restauração
de Bens Culturais Móveis –
Cecor, Escola de Belas-Artes
Coordenação Geral
Prof. Luiz A.C. Souza
Coordenação Executiva
Prof. Willi de Barros Gonçalves
Prof. Alessandra Rosado

Conservação de Obras
Grupo Oficina de Restauo

Projeto Educativo
Vera Barros
Coordenação Executiva
Mailine Bahia

Comunicação Visual
Via Imprensa Design Gráfico
Carlos Magno Bomfim
Direção de arte
Paulo Otavio
Designers
Clayton Policarpo
Douglas Germano
Emerson Brito

Revisão de Texto
Lia Trzmielina

Transporte
Millenium Transportes e Logística

Seguro
JMS Administrações e
Corretagem de seguros
Liberty Seguros

Assessoria de Imprensa
Árvore de comunicação
Polliane Elizário
ECCO Escritório de
Consultoria e Comunicação
Silvânia Dal Bosco

Atendimento Base7 Belo Horizonte
Rodrigo Villarinho

CATÁLOGO

Realização | Edição
Base7 Projetos Culturais
Arnaldo Spindel
Maria Eugênia Saturni
Ricardo Ribenboim

Coordenação Editorial
Tatiana Sampaio Ferraz

Textos
Regina Teixeira de Barros

Revisão
Giane Chagas

Fotografias
Acervo Iconográfico do
Projeto Portinari
Carlos Xavier de Miranda
Daniel Coury
Fernando Silveira
Instituto de Estudos
Brasileiros da USP
João Luis Musa
Local Foto
Lula Rodrigues
Pedro O. Cruz
Ricardo Brito Rinaldi
Rildo Cundiev
Sérgio Guerini
Studio Cerri
Vicente de Mello

Tratamento de imagens
Ricardo Irineu

Projeto gráfico
Via Imprensa Design Gráfico
Carlos Magno Bomfim
Direção de arte
Paulo Otavio
Designers
Clayton Policarpo
Douglas Germano
Emerson Brito
Revisão Técnica
Ricardo Sampaio Mendes

Impressão
Ipsis Gráfica e Editora

AGRADECIMENTOS

Alvaro Ancona de Faria
Aracy Amaral
Carlos Dale
Carlos Martins
Carlos Ranulpho de Albuquerque
Elisabeth Di Cavalcanti
Ivo Mesquita
Jacqueline A. Finkelstein
Jean Boghici
João Candido Portinari
João Marcos Mendes de Souza
Joel Coelho de Souza
Juliana Ripoli
Léia Carmen Cassoni
Luzia Portinari
Marcelo Araujo
Maria Rossi
Martin Wurzburg
Max Perlingeiro
Noélia Coutinho
Paulo Kuczynski
Paulo Roberto Amaral Barbosa
Peter Cohn
Priscila Freire
Projeto Goeldi
Projeto Portinari
Renata Cardoso
Sandra Brecheret
Sílvia Cajado
Stella Teixeira de Barros
Sylvia Malfatti Souza
Tadeu Chiarelli
Taisa Pascale Palhares
Tarsilinha do Amaral
Vinicius Duarte
Waldir Simões de Assis Filho

Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo
do Estado de São Paulo
Centro de Documentação Cultural "Alexandre Eulalio"
Coleção Roberto Marinho
Fundação Cultural Ema Gordon Klabin
Fundação José e Paulina Nemirovsky
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Museu de Arte Moderna da Bahia
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna de São Paulo
Museu de Arte Murilo Mendes
Museu Lasar Segall / Ibram - MinC
Pinacoteca do Estado de São Paulo

A todos aqueles que colaboraram para tornar possível esta
exposição, em especial, aos colecionadores que gentilmente
cederam suas obras para a realização da mesma,
tornando-as acessíveis ao público.

Formato 25 x 25 cm
Papel Couché fosco 150 g/m2
Fonte Frutiger LT Std
Páginas 120
Tiragem 3.000 exemplares