



(Fonte: "Painel do Teatro João Caetano", de Di Cavalcanti. Rio de Janeiro [detalhe], 1931. Reprodução)

Mário de Andrade contribui para a busca da brasilidade nas artes visuais, sem o rompimento radical com as tradições.

## Não cairás no cubismo. Mário de Andrade e as artes visuais

Contra as vanguardas históricas, Mário de Andrade propõe para o Brasil uma arte moderna, porém atenta à tradição e à brasilidade

\* Tadeu Chiarelli

### Resumo

Com a necessidade de propor para o Brasil uma arte moderna, porém preocupada com a captação do homem local, Mário de Andrade, atuando como crítico de arte, refreou no modernismo brasileiro, todo ímpeto iconoclasta imperante nas vanguardas europeias. Distanciando-se dos aspectos mais radicais do cubismo, futurismo, etc., Mário se manteve atrelado ao conceito de arte como duplo do real, incentivando obras ligadas a um realismo sintético, com uma estruturação formal "clássica", sempre a léguas da abstração. Este texto produz um panorama das ideias do crítico.

**Palavras-chave:** Mário de Andrade crítico de arte; Retorno à ordem no Brasil

No ano de centenário da Semana de Arte Moderna, ocorrida em S. Paulo em fevereiro de 1922, cabe rever a contribuição de Mário de Andrade (1893-1945) no campo das artes visuais. Mário pode ser considerado um crítico de arte que lutou pela constituição de uma arte moderna no Brasil com índices precisos de “brasilidade” e, ao mesmo tempo, voltada para uma configuração distanciada dos valores vinculados à arte mais tradicional, naturalista e com objetivos fundamentalmente descritivos.

Assim, com a necessidade de propor para o Brasil uma arte moderna e, ao mesmo tempo, ainda preocupada com a captação do homem local e seu entorno — ao contrário do que acredita a maioria dos estudiosos do autor em outras áreas — Mário se viu levado a refrear, no modernismo, todo ímpeto iconoclasta imperante nas vertentes mais radicais das vanguardas europeias. Distanciando-se dos aspectos mais radicais do cubismo, futurismo e outras vertentes, Mário se manteve atrelado à necessidade de ser fiel ao conceito de arte como duplo do real. Assim, sua opção foi por incentivar a produção de obras ligadas a uma espécie de realismo sintético, pouco descritivo, mas com uma estruturação formal “clássica”, sempre a léguas da abstração.

Este texto produz um panorama das ideias do crítico.

\*\*\*

Em junho de 1923, Mário de Andrade escreve carta para Tarsila do Amaral (1886-1973), pintora e amiga, então em Paris, e pondera: “[...] Creio que não

cairás no cubismo. Aproveita dele apenas os ensinamentos. Equilíbrio, Construção, Sobriedade. Cuidado com o abstrato [...]” [1] Nove anos depois, ao escrever sobre as pinturas de Di Cavalcanti (1897-1976), afirma:

*[...] Também essa fidelidade ao mundo objetivo, e esse amor de significar a vida humana em alguns dos seus aspectos detestáveis, salvaram Di Cavalcanti de perder tempo e se desperdiçar durante as pesquisas do Modernismo. As teorias cubistas, puristas, futuristas, passaram por ele, sem que o desencaminhassem.*

*Di Cavalcanti soube aproveitar delas o que lhes podia enriquecer a técnica e a faculdade de expressar sua visão ácida do mundo [...] Nacionalizou-se conosco [...] sem se prender a nenhuma tese nacionalista, é sempre o mais exato pintor das coisas nacionais. Não confundiu o Brasil com paisagens; em vez de Pão de Açúcar nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais [...]”*[2]

As duas citações demonstram a opção e consequente manutenção de um programa específico criado por Mário de Andrade para a avaliação da produção visual

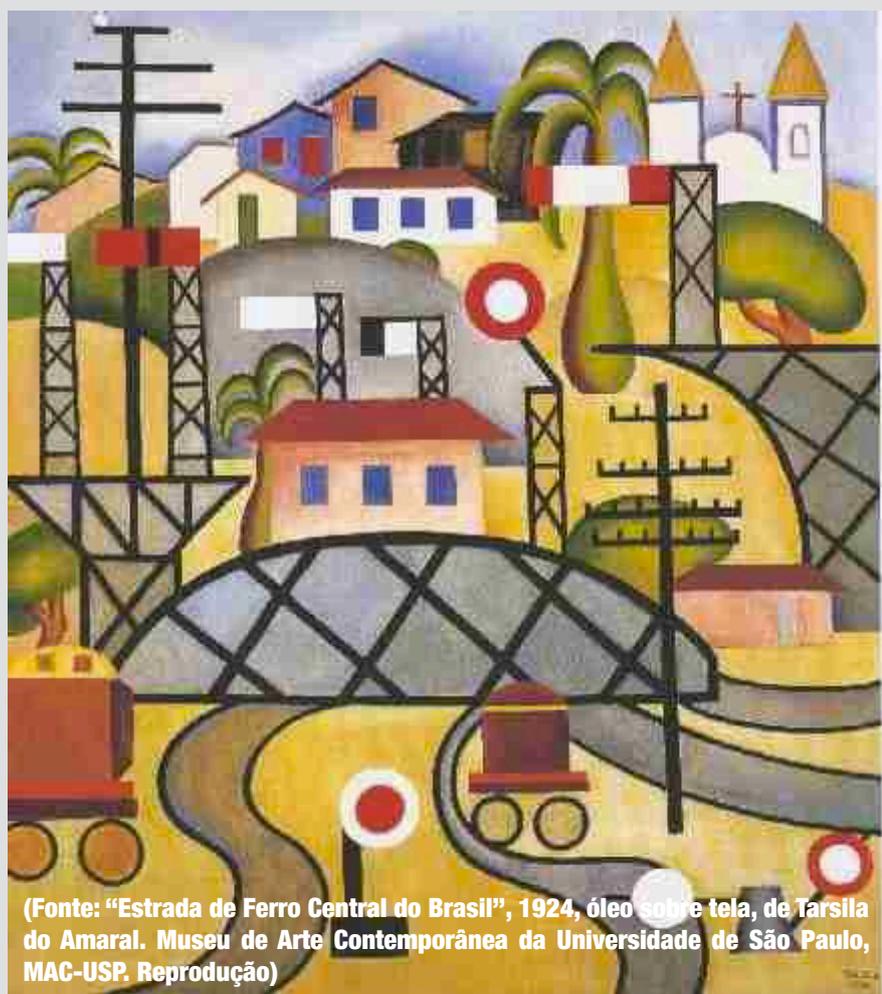
do período, mantendo-se, em grande parte inabalável, até seu falecimento, em 1945.

Refiro-me, em primeiro lugar, a como ele gostaria que os artistas se relacionassem com as vanguardas europeias. Para Andrade, essa relação deveria ser predatória e seletiva. Ele aconselha Tarsila a tomar da experiência cubista apenas os elementos que o ligavam à grande tradição europeias do “classicismo” — equilíbrio; construção; sobriedade.

Para o crítico, a pintora não deveria deixar-se seduzir pelas experiências mais radicais do cubismo. Nada de investigações formais e técnicas que pudessem levar sua pintura à abstração. A produção de Tarsila, portanto, deveria manter-se atenta ao rigor formal recuperado pelo cubismo — entendido como herdeiro da grande tradição da pintura europeia — não resvalando jamais para a não-figuração, mantendo-se, portanto, presa à produção de análogos do real (Figura 1).

Passados quase dez anos, a mesma relação predatória/seletiva volta a ser observada — e valorizada — nas considerações do crítico sobre a pintura de Di Cavalcanti. Di não teria “perdido tempo” nem “esperdiçado seu talento” deixando-se levar pelos questionamentos formais, surgidos com o cubismo, com o purismo e com o futurismo. Ao invés disso, o pintor teria tomado daquelas vertentes apenas o enriquecimento técnico e expressivo. E o que seria isso?

Observando a produção de Di Cavalcanti, sobretudo a partir da segunda metade dos anos 1920, nota-se uma sofisticação maior do artista em relação à fatura pictórica



(Fonte: “Estrada de Ferro Central do Brasil”, 1924, óleo sobre tela, de Tarsila do Amaral. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP. Reprodução)

**Figura 1.** Para Mário de Andrade, Tarsila do Amaral foi uma das artistas que conseguiu fundir a estrutura da pintura moderna à questão brasileira.

— demonstrando um olhar interessado na produção internacional da época, como também o uso da deformação expressiva das figuras, aproximando-o, assim, de uma liberdade formal mais próxima a determinadas vanguardas europeias, para ampliar seu apelo junto ao público. Porém, de maneira alguma, Di se privou de produzir uma pintura ainda descritiva, embora desligada de um naturalismo “fotográfico”.

\*\*\*

Se a relação predatória dos artistas brasileiros para com as vanguardas constituía uma das

bases do programa de Mário para a arte que desejava ver implantada no país, o segundo elemento norteador de seu programa, seria, justamente, a necessidade de os artistas locais introjetarem o compromisso com a produção de uma arte engajada na captação da geografia humana do Brasil. Como visto, era este o aspecto da produção de Di que o crítico elogiava.

Sintetizando, Mário queria para o Brasil uma arte preocupada em retratar o “brasileiro” e, para tanto, ela poderia aderir (mas jamais mergulhar) em determinadas vertentes das vanguardas europeias. Tal

adesão, no entanto, não poderia “desandar”, deixando que o artista parasse de se preocupar com o nacional e com uma produção vinculada à captação do real. Assim, Mário propunha uma adesão às vanguardas mediada pelos elementos mais conservadores observados na segunda geração de cubistas: equilíbrio, construção e sobriedade.

\*\*\*

Conjugar o rigor estrutural da pintura à necessidade de retratar “mulatas, pretos e carnavais”, obrigará o crítico a buscar, no cenário artístico internacional do período, encaminhamentos estilísticos que fugissem do culto ao experimentalismo vanguardista, perscrutando, na cena europeia, manifestações menos radicais e mais interessadas num modernismo sóbrio, atento à deformação expressiva da forma, porém mantenedor da tradição que acreditou sempre nas artes visuais como criadoras de duplos do real.

Para tanto, Mário de Andrade buscou no debate europeu dos anos 1910/1920, vertentes que — agrupadas como integrantes do que se convencionou chamar de “retorno à ordem” — buscavam uma arte moderna integrada à tradição da arte europeia, à valorização do artesanato na arte e às culturas visuais locais.

\*\*\*

Como se sabe, após o término da I Grande Guerra, a cena artística europeia, além de manter as experimentações vanguardistas, vê emergir, em

vários países do continente, uma produção que propunha o retorno a uma “ordem” formal e temática, anterior à própria eclosão do impressionismo e pós-impressionismo da segunda metade do século XIX.

Por certo a proposta não era um retorno ao naturalismo daquele século e, muito menos, ao realismo burguês das academias. A proposta era tentar recuperar uma visualidade pautada em valores plásticos que transitavam entre uma certa vontade “neoclássica” e um realismo, em tese, despido de qualquer comprometimento com o social.

Neste contexto, os impressionistas e pós-impressionistas deixam de ser parâmetros para os jovens artistas, ou passavam a dividir o pódio com um nome até hoje pouco conhecido no Brasil, Puvis de Chavannes (1824-1898) — um “neoclássico” que, contemporâneo dos impressionistas, marcaria a produção de algumas gerações de artistas, na França e no resto da Europa [3].

Entre os anos 1910/1920 esse “retorno” à tradição engajou não apenas jovens que então se profissionalizavam como pintores e escultores, mas, igualmente, artistas que haviam passado por experiências vanguardistas, como, na França, Pablo Picasso (1881-1973), Henri Matisse (1869-1954) e Maurice Denis (1870-1943) [i], entre outros; e, na Itália, Mário Sironi (1885-1961) e Carlo Carrà (1881-1966), entre outros.

Assim, a cena europeia mostrava, por um lado, a manutenção de uma produção artística comprometida com o

experimentalismo e, por outro, com uma produção muito menos radical, que retomava e valorizava os valores “eternos” da pintura e da escultura, além de retomar igualmente as diversas culturais visuais locais.

Não se deve estranhar, portanto, que, em S. Paulo, Mário de Andrade comece a se interessar pelo “retorno à ordem”, uma vez que, dentro dele, os artistas conseguiriam dois feitos: deixariam o naturalismo vigente no início do século, descritivo e sem pulso, em prol de uma arte em que a “pureza” estrutural e o apuro técnico passavam a ser valores inquestionáveis; por outro, o “retorno à ordem” possibilitava que o modernismo paulistano desse uma resposta ao debate artístico do país: mesmo não seguindo a descrição naturalista,

**“Conjugar o rigor estrutural da pintura à necessidade de retratar “mulatas, pretos e carnavais”, obrigará o crítico a buscar, no cenário artístico internacional do período, encaminhamentos estilísticos que fugissem do culto ao experimentalismo vanguardista.”**

os artistas modernistas poderiam continuar a pintar o “Brasil” e o “brasileiro”, demanda existente na cena artística/cultural brasileira, desde o século XIX [4].

\*\*\*

Para embasar os dois parâmetros que havia elegido para desenvolver sua crítica — respeito à estrutura formal do quadro e a preocupação com o nacional — muitas vezes Mário de Andrade abaixará a guarda frente a artistas que, no contexto paulistano, apresentavam obras distanciadas das vanguardas europeias, beirando a tradição pictórica já cristalizada.

Interessaria aqui comentar os textos que ele publicou sobre três artistas em particular — Gastão Worms (1905-1967), Navarro da Costa (1883-1931) e Hugo Adami (1899-1999) — em que é notável seu interesse por questões apenas formais. O crítico buscava encontrar nessas produções, ecos do “retorno à ordem” europeu — um tipo de produção consciente da autonomia formal da pintura sem, no entanto, deixar a motivação temática de lado.

\*\*\*

Em 1926, Mário publica um artigo sobre a pintura do então jovem artista Gastão Worms, em que atenta para a encruzilhada que então vivida Worms, sem saber direito se trilhava o caminho de “pintador” ou do “artista”:

*Me parece que Gastão Worms está decidindo a carreira dele [...] Tem que*

*escolher si será pintor  
ou artista[...] Pode  
pois ser pintador. É  
só continuar no ramo  
dos retratos bem-  
feitinhos e parecidos  
ou nos assuntos  
sentimentais e  
graciosos que pintou  
brincando [...]*

*[...] Porém, mais ou  
menos de 1924 para  
diante Gastão Worms  
principiou reparando  
que na Pintura tem  
outro curso ainda:  
o do artista. Se  
perturbou todo.  
Começou a sofrer  
as inquietações da  
inteligência e escutou  
o professor da sala  
vizinha falando pros  
alunos: “Rapaziada,  
ponham reparo  
neste quadro branco.  
Isto se chama tela.  
Quando as cores, os  
volumes e as linhas,  
e os ritmos nascidos  
deles, se concentram  
na tela, se irmanam e  
equilibram ela muda  
de nome e se chama  
quadro. O homem  
que criou essa união  
indissolúvel se chama  
artista”.*

*Gastão principiou  
a matutar nisso e  
saíram da força jovem  
que possui umas  
coisas interessantes e  
comovedoras [...] [5]*

Entre a pintura descritiva e aquela consciente dos seus elementos intrínsecos, Mário de Andrade demonstra claramente pender para a segunda alternativa. Ele se apressa em

elogiar as obras de Worms, em que o fato pictórico — sua estrutura e técnica — sobressaia, colocando em segundo plano os retratos apenas “parecidos”, realizados pelo pintor antes de 1924 [ii].

\*\*\*

Também em 1924 Mário dedicará um artigo a Navarro da Costa, em que o impasse entre “ser moderno” ou “antimoderno” é relativizado em prol do engrandecimento dos valores intrínsecos da pintura, em detrimento da captação apenas descritiva do real:

*[...] É evidente nele  
[Navarro da Costa]  
o... buscador de  
quadros e não de  
vistas. Quer dizer  
que Navarro da  
Costa não tem a  
sentimentalidade  
do fotógrafo. Não  
reproduz apenas  
o que lhe agrada.*

*Aos afetos e  
empatias diárias que  
prendem a gente  
a uma infinidade  
de trechos da  
natureza, comoções  
geralmente  
extrapintóricas  
[sic], sentimentais,  
que fizeram todo o  
dilúvio de pinturinhas  
dos impressionistas  
menores e  
menoríssimos [...] A  
gente tem a  
impressão que o  
olhar de Navarro da  
Costa possui uma  
moldura limitando  
um esquema estético  
transparente [...] Na  
grande maioria de  
suas obras [...] se*

*percebe por uma  
análise mais atenta,  
uma composição  
plástica sutil, sempre  
todavia concordante  
com a estética  
realista que o pintor  
não abandonou.*

*Escutei discutirem  
o modernismo  
de Navarro da  
Costa... Realmente  
ele me parece do  
tipo do moderno  
antimoderno [...] A  
técnica é maravilhosa  
e tem a liberdade  
que só podem dar as  
disciplinas pacientes  
e severíssimas. De  
todas as épocas pois.  
Moderno, pois. [6]*

Note-se que, para Mário de Andrade, não importa Navarro da Costa estar ligado à tradição, pois, para ele, o respeito à especificidade da pintura é um quesito que está acima de tudo, pairando por todas as vertentes. E, se o artista segue as coordenadas mais severas e disciplinadas da técnica, ele será sempre moderno... mesmo quando não o for.

\*\*\*

Essa compreensão da pintura como uma prática acima das circunstâncias da história, pautada em valores “puramente” plásticos—mesmo quando permanece dentro dos parâmetros da arte da passagem do século — encontrará seu representante máximo em São Paulo na figura de Hugo Adami, para quem Mário de Andrade escreverá um longo artigo em 1928, publicado em três edições do “Diário Nacional” [7].

Mário, de início, parece desconfortável com a pintura do artista, por acreditar que Adami aparentemente mantinha-se ligado ao realismo mais convencional. Chegado recentemente da Itália — onde esteve contatado com o *Novecento*, vertente italiana do retorno à ordem —, a produção de Adami seria uma das primeiras ligadas às vertentes recessivas do período, com a qual Andrade entraria em contato.

Passado o primeiro estranhamento, já na segunda parte do artigo, ao discutir o domínio técnico do pintor, quase virtuosístico, o crítico comenta:

*[...] Porém, essa ninharia era falsa se Hugo Adami pintasse os excelentes "Arenques defumados" [...] unicamente pra pintar arenques parecidos com os tais. Mas é que peixes, ovos, casas, chão, adquirem quase sempre valores plásticos absolutos e livres. Não faz mal que um pêssego de pintura se pareça com um pêssego de verdade contando que na pintura ele vive um valor plástico essencial. Fernand Léger que é uma sensibilidade plástica mais pura dos tempos de agora está pintando chaves chavíssimas, folhas folhíssimas nos quadros atuais dele,*

*embora permaneça integralmente dentro da tese cubista [...] [8]*

\*\*\*

Para finalizar a série de exemplos sobre o interesse de Mário de Andrade pelo respeito à estrutura da pintura e sua complacência em relação à produção pictórica de cunho realista — desde que obediente às "leis do quadro", é claro — seria importante trazer também suas considerações sobre a produção do pintor Lasar Segall (1889-1957), estabelecido em S. Paulo em 1923 (Figura 2).

Ao escrever sobre a exposição do artista, em 1924, Mário atenta para fato de que a produção do pintor podia ser vista como um exemplo de que grande parte dos artistas das vanguardas europeias estava deixando o experimentalismo, para produzir uma arte "pura", sem excessos. Além de Segall, Mário atentava para esse fenômeno em outros artistas, entre eles, Pablo Picasso. Porém, dentro desse rol, destacava a peculiaridade da experiência segalliana que, a seu ver, não se dispersava:

*[...] em procuras às vezes contraditórias, como se observa na obra de um Picasso, a descoberta da arte pura produziu nela um abalo que lhe desviou totalmente a diretriz. Mas em vez de fugir da própria inquietude e, fazendo*

*calar o coração, cair na abstração cientificamente defensável de Gleizes, de Kandinsky e Baumeister, Segall teve esse grande mérito de reconhecer a própria inquietude, de observá-la dentro das formas da vida e dos ardores do sentimento. [9]*

Segundo tive oportunidade de escrever em outra situação:

*O crítico, ao mesmo tempo que separa Segall das "contradições" de Pablo Picasso [...] também reconhece, não sem algum alívio, que ele não resolveu os impasses da "arte pura" caminhando rumo à abstração, mas, sim, mantendo-se dentro das preocupações com as formas da vida e dos ardores do sentimento". [10]*

Em 1925, ao escrever sobre a decoração que o pintor fizera no Pavilhão Modernista da residência de Olívia Penteadó (1872-1934) — milionária paulistana com interesse na arte moderna — o crítico se manifestara sobre o novo realismo de Segall: "[...] E me parece que foi esse idealismo que lhe permitiu chegar nos quadros atuais a um conceito mais realista de realidade, abandonando aquele trágico



(Fonte: “Bananal”, 1927, óleo sobre tela, de Lasar Segall. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Reprodução)

**Figura 2.** Nos anos 1920, Lasar Segall, recém estabelecido em São Paulo, pinta uma série de obras com temática brasileira.

mortificante e incessante que lhe caracteriza toda a obra anterior à fase brasileira” [11].

Estruturando suas concepções sobre a pintura na manutenção da figuração sem que ela, no entanto, fosse subjugada à mera descrição do real, faltava que Mário atrelasse a temática brasileira a esse interesse. O crítico, alguns anos antes do texto aqui comentado sobre Di, já havia refletido sobre a “brasilidade imanente”, das pinturas da fase pau-brasil de Tarsila do Amaral:

*[...] Pode-se dizer que dentro da história da nossa pintura ela [Tarsila] foi a primeira que conseguiu realizar uma obra de realidade nacional [...] Em Tarsila, como aliás em toda pintura de verdade, o assunto é apenas mais uma circunstância de*

*encantação: o que faz mesmo aquela brasileirice imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é dum bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio quente, cheia de moleza e de sabor forte [...] [12]*

Apesar dessa captação tão peculiar da originalidade da pintora, o interesse de Mário sobre sua produção parece se arrefecer a partir de 1928, quando ela, junto com o então marido, Oswald de Andrade

(1890-1954), criam o movimento antropófago [iii].

A partir daí Mário buscará em outros artistas as qualidades que percebia na fase pau-brasil da amiga.

\*\*\*

Se Lasar Segall despontava para Mário como um grande artista moderno que abandonara as especulações formais vanguardistas para caminhar em direção ao retorno à ordem, havia um problema com ele: Segall era judeu e, portanto, supostamente, um cidadão do mundo, sem compromissos com o Brasil. Em 1931, ao conhecer a pintura do então jovem Candido Portinari (1903-1962), Mário encontra o que estava procurando há anos: um artista brasileiro, nascido no interior do país, dono de um conhecimento profundo sobre a pintura em suas várias nuances e — felizmente! — interessado em constituir uma arte pautada na captação idealizada do “brasileiro” [13].

\*\*\*

Do início dos anos 1930 até, praticamente, seu falecimento, em 1945, Mário dedicará uma

**“Mário de Andrade traçou de fato um programa peculiar para a arte brasileira que, em grande parte, foi seguido por aqueles artistas modernistas.”**

série de artigos à produção de Portinari, chamando para si o papel de defensor do artista, algumas vezes acusado de um virtuosismo superficial, eclético e ligado em demais ao poder [14].

Mário salientará o conhecimento técnico do artista e sua profunda compreensão da pintura como um fato plástico autônomo em relação ao assunto tratado na obra. Mesmo quando se dedica a discutir a presença da figura humana retratando o “brasileiro” — a partir de uma síntese formal que não descartava o realismo — o crítico não retira da produção do artista seu alto valor enquanto pintura “pura” — “interessada”, comprometida com a questão social. Tal postura fica evidente no artigo que publica sobre o Portinari, em 1940:

*[...] Portinari se fez realista [...]. Uma espécie de realismo moral, franco, forte, sadio, de um otimismo dominador. Nisto ele se separa radicalmente da obra amarga e rancorosa de um Rivera. Rivera é um combatente. Portinari é um missionário [...] A desigualdade, o tumulto, a gritaria mais propriamente literária que plástica, de Rivera, deriva da sua própria psicologia. Portinari, sob o signo dos Antigos em que se colocou, ao mesmo tempo que pode conservar uma calma, um equilíbrio, uma temática que nada*

*tem de literários, e são exclusivamente plásticos, soube dar uma esperança ao mundo. [...] O seu realismo, si é otimista, não é sonharento [...] Eu gosto dessas mulheres suaves e fortes, brasileiras, brasileiríssimas de tipo, boas como minha mãe. Não tenho o menor medo de gostar. Eu gosto desses machos rudes de trabalho, olhe-se a mão em afresco. Isso é mão dura, mas nobre, mãos beijáveis [...] [15]*

Este trecho me parece rico o bastante para demonstrar o quanto a obra de Portinari significou para Mário de Andrade.

Em primeiro lugar, seria importante sublinhar o interesse do crítico em comparar a produção do artista brasileiro com aquela de Diego Rivera (1896-1957), muralista mexicano com forte aceitação no período e que, como Portinari, desenvolvia uma produção comprometida com a questão social, valendo-se, para tanto — e como o brasileiro — de um repertório figurativo característico.

Mário deixa claro que, ao contrário da obra do brasileiro, a produção de Rivera tinha um teor panfletário, era “literária” (ou seja, narrativa), enquanto a obra de Portinari distinguia-se por nunca se descuidar da sua dimensão efetivamente plástica.

Ao escrever em 1940 sobre a obra de Portinari, Mário

deixa claro que encontra na obra do amigo, aquilo que, em 1923, propusera a Tarsila, explorar em sua pintura: equilíbrio, construção e sobriedade. Afinal, Portinari mantinha a sua prática dentro das estruturas da plástica (construção), conservando a calma (sobriedade) e o equilíbrio, demonstrando saber como caminhar no universo da pintura e da sua história [iv]. E como corolário de tantas qualidades, o pintor ainda produzia obras em que as mulheres retratadas eram “suaves e fortes, brasileiras, brasileiríssimas de tipo, boa como minha mãe”. Em síntese: Portinari, dentro de uma tradição renovada produzia obras de “assunto” nacional.

\*\*\*

Da carta para Tarsila, datada de 1923, a esse texto sobre a obra de Portinari, de 1940 — passando pelos demais artigos aqui citados — Mário de Andrade traçou de fato um programa peculiar para a arte brasileira que, em grande parte, foi seguido por aqueles artistas modernistas que, de uma forma ou de outra e, durante parte ou a totalidade do período, comungavam com as propostas do crítico: Tarsila, Di, Segall e Portinari.

Uma produção de qualidade, em parte inquestionável, atenta à deformação expressiva, mas comprometida com uma contenção “clássica” que, por fim, acaba por desmentir sua adesão ao experimentalismo mais radical da arte internacional.

\* Tadeu Chiarelli é professor do Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais do Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo (USP). Foi curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP) (1996-2000), Diretor do Museu de Arte Contemporânea (MACUSP) (2010-2014) e Diretor Geral da Pinacoteca de S. Paulo (2015-2017). Tem livros publicados sobre Arte e Crítica de Arte no Brasil. É curador independente e assina uma coluna no website da revista Arte!Brasileiros.

## Notas

- i. Importante salientar aqui que Anita Malfatti (1889-1964) foi aluna de Maurice Denis em Paris na primeira metade dos anos 1920. Embora ela já estivesse atenta ao retorno à ordem, ainda no final da década anterior – o que explica obras como “Tropical”, de 1917, hoje no acervo da Pinacoteca de São Paulo –, a artista se deixou impregnar bastante pela poética “chavannista” de Denis. Mesmo ligada a essas correntes do retorno à ordem, Anita não se manteve no pódio dos/as “grandes modernistas” por não ter aderido à arte nacional.
- ii. Embora Gastão Worms encaminhe sua produção para certos valores ligados ao retorno à ordem, o fato dele não se deixar seduzir pela temática nacional talvez ajude a explicar sua ausência no pódio dos “grandes pintores” do modernismo de S. Paulo.
- iii. Não foram encontrados textos de Mário de Andrade sobre a fase antropofágica de Tarsila. É possível especular que tal silêncio se deva, em parte, ao rompimento de Mário com Oswald, então marido da pintora. Porém, penso que tal silêncio se deva, em grande medida, ao fato de que Mário desprezava o surrealismo – vertente por onde a antropofagia de Tarsila parecia trafegar.
- iv. É digno de nota como Mário sublinha que Portinari estava

“sob o signo dos Antigos”, ou seja, como o artista estava próximo do realismo sintéticos dos primeiros renascentistas – ponto de referência importante para o artista.

## Referências

1. AMARAL, A. “Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral”, dia 16 de junho de 1923. In: AMARAL, A. (org.). *Correspondência. Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: IEB/USP, 2001. p. 75.
2. ANDRADE, M. “Di Cavalcanti”. *Diário Nacional*. São Paulo, 8 de maio de 1932. *apud* CHIARELLI, T. *Pintura não é só beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007, p. 27.
3. LEMOINE, S. *Da Puvis de Chavannes a Matisse e Picasso. Verso l’Arte Moderna*. Venezia: Palazzo Grassi, 2002. Aqui poderiam ser citados artistas identificados com o pós-impressionismo, como Paul Gauguin (1848-1903) e Toulouse-Lautrec (1864-1901), que absorveram vários ensinamentos de Chavannes, assim como, fora da França, artistas que também estabeleceram a obra do “neoclássico” francês como parâmetro – entre eles, Ferdinand Hodler (1853-1918), Max Klinger (1857-1920) e outros. Sobre a “presença” de Puvis de Chavannes na arte europeia do final do século XIX e início do século XX.
4. CHIARELLI, T. *Pintura não é só beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007, p. 27. Sobre o “retorno à ordem” internacional e sua impregnação na cena artística modernista brasileira.
5. ANDRADE, M. Gastão Worms. In: ANDRADE, M. (ed.). *Terra roxa e outras terras*. São Paulo, ano 1, n. 1, p. 3.
6. ANDRADE, M. Moderno antimoderno. In: ANDRADE, M. (ed.). *Terra roxa e outras terras*. São Paulo, 21 de fevereiro de 1926, ano 1, n. 2, p. 3.
7. ANDRADE, M. Hugo Adami. *Diário Nacional*. São Paulo, 8, 11 e 15 de setembro de 1928.
8. ANDRADE, M. Hugo Adami. *Diário Nacional*. São Paulo, 11 de setembro de 1928. Aqui remeto o leitor à carta de Mário para Tarsila, aqui citada, em que ele propõe à artista respeitar a tese cubista – “Equilíbrio, Construção, Sobriedade” - sem se deixar levar pelo “abstrato”. Não esqueçamos que a produção de Léger – o pintor francês citado por Mário, que representava chaves “chavíssimas” e folhas “folhíssimas” foi um dos parâmetros de Tarsila durante seu estágio em Paris.
9. ANDRADE, M. Lasar Segall. *Correio Paulistano*. São Paulo, 29 de março de 1924.
10. CHIARELLI, T. Segall realista. Catálogo da exposição homônima. São Paulo: Centro Cultural FIESP/ Galeria de Arte do Sesi, 29 de janeiro a 16 de março de 2008, p. 18.
11. ANDRADE, M. Lasar Segall. *Correio Paulistano*, 1925. Em Miller E, et all. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1982, p. 24.
12. ANDRADE, M. Tarsila. Texto para catálogo de exposição, 1929 (texto escrito em 1927). Republicado em BATISTA, M. R. (e outros). *Brasil, primeiro tempo modernista – 1917-1926*. São Paulo: USP-IEB, 1972.
13. ANDRADE, M. *Portinari amico mio*. Campinas: Mercado de Letras (Col. Arte: Ensaios e Documentos), 1995. Cartas de Mário de Andrade endereçadas a Candido Portinari e coligidas e comentadas por FABRIS, A.; CHIARELLI, T. *Pintura não é só beleza. op. cit.* Até seu falecimento, Mário de Andrade reconhecerá a importância de Segall e Portinari, pendendo sempre para o segundo, pelas questões levantadas acima.
14. FABRIS, A. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva/Edusp/Sec. Est. da Cultura, 1990, capítulo “O problema Portinari”, p. 25-.
15. ANDRADE, M. Candido Portinari. *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, 1940, n. 48.