

TEMPO E ESPAÇO POÉTICOS NA OBRA DE JOÃO CÂMARA

Cláudio José Magalhães *

1. INTRODUÇÃO

A pretensão desse trabalho foi realizar reflexões sobre uma série de pinturas e objetos de Câmara, chamada *Duas Cidades*, desenvolvida entre 1987 e 2001. Essa série pertence a uma trilogia, composta por outras duas séries, chamadas de *Cenas da Vida Brasileira* e *Dez Casos de Amor*.

João Câmara nasceu em João Pessoa, na Paraíba, em 1944, passando a residir no Recife a partir de 1955. Sua atuação nas artes plásticas se destaca, sobretudo, na pintura, desenho e gravura. A pesquisa plástica camariana tem como marca característica o emprego de uma linguagem figurativa: diferentes imagens são reconhecíveis na sua obra, a começar pela figura humana e de animais, passando por objetos de uso cotidiano e paisagens naturais ou construídas, envolvidas numa atmosfera surreal.

Duas Cidades é resultado do olhar do pintor sobre as cidades de Recife e Olinda que, como definido pelo próprio autor, são utilizadas “para reconstruções e caprichos visuais”. Por essa afirmação do artista, já se pode constatar a inexistência de qualquer fidelidade documentária ou restritiva da imaginação poética do pintor, em face das escolhas extraídas da realidade física das cidades. Nessa série, pode-se observar a relação intensa do artista com a arquitetura, com o espaço urbano, com a história e com o tempo. As cidades são reconstruídas plasticamente, reordenadas à força da contemplação, imaginação e intelecto. Ou seja, as percepções do artista, as contradições da existência, os dramas da vida e da história, desenroladas no tempo e no espaço (das cidades), são inseridos e empregados como material da atividade plástica, sendo ao mesmo tempo decorrentes da ação do homem, estruturador da realidade pictórica. A pintura que origina esta série, e que já incorpora boa parte dos temas

que serão subsequentemente desenvolvidos é O Olho do Meu Pai sobre a Cidade do Recife (Figura 1).

A complexidade do conjunto, se revela através dos múltiplos pontos de vista que o artista emprega, como meio de registrar suas percepções. Pode-se observar nessa imagem (Figura 2) quão intrincado é o universo que Câmara emprega para extrair os elementos fundamentais que estruturarão a série por ele proposta: pontes, ladeiras, becos, casas, labirintos, rios, estação, templos, portais, armazém, silos, ruínas etc. Mas o mapa pictórico que ele apresenta serve mais para desorientar do que o contrário. Se perder em propostas e devaneios, em reflexões e profundas meditações, em contemplações e visões que podem fazer reviver o tempo e a história passada. É o espaço e o local exterior ao artista que irá se cruzar com o espaço interior e profundo do pintor. Desse cruzamento brota, tão interminável e inapreensível quanto a cidade que é o seu objeto, a sua obra. Recriando a cidade, redefinindo-a sob o molde da imaginação e do intelecto, a série resulta ampla, variegada e expansiva, e como a cidade, ela realiza um interminável vai-e-vem temporal, trazendo no seu bojo resquícios da história, do passado e da memória.

Não obstante, pode-se observar nos “Objetos”, os personagens que desfilam por essas vias: personagens anônimos, figuras comuns, algumas misteriosas, outras simplórias, algumas com ar intelectual, outras pudicas em contraste com as que podem sugerir uma vida licenciosa, enfim, tem-se também uma espécie de compêndio dos tipos que habitam o espaço aberto e democrático das ruas. Esses personagens compõem o quadro dramático, que do contrário seria esvaziado de ação. Afinal é a ação do homem que brota sobre o cenário arquitetônico, ele próprio construído por mãos humanas. Esse grupo de pessoas entulhadas como objetos, parecem lançadas à própria sorte, na arte congeladas e preservadas da ação do tempo, no tempo, sujeitas aos dramas da história e do destino irremediável.

Esta série pode ser, sem dúvida, objeto inesgotável de reflexão. O que pode ter mobilizado o artista a criar um ou outro quadro, escolher entre um ou outro tema, visando esclarecer ou produzir novos enigmas, é algo que não se poderá responder prontamente. Câmara descortina para o observador sua erudição que, ao mesmo tempo em que é garantia de densidade psicológica e intelectual, conteúdo e alimento para o aspecto formal é também labiríntica, orgiaca, pois que gira em redemoinhos metafóricos, escalona-se e distende-se em planos obscuros repletos de alusões que passam pela filosofia, história e literatura. A rede pictórica de Câmara envolve esses conhecimentos que fazem dele um pintor de idéias. Essa carga literária, histórica e filosófica, não arrefece a força de suas proposições plásticas, que parecem ligadas umas às outras. Os “caprichos visuais” de Câmara se desdobram em “caprichos intelectuais”, exercícios de erudição, que não são gratuitos, mas antes fecundos, pois que não

funcionam como meras parábolas ou ditos espirituosos, mas que estão amalgamados na tessitura das obras, constituindo a fonte primordial que impulsiona o fazer artístico.

2. DUAS CIDADES: ESPAÇO URBANO E PROJETO POÉTICO

A primeira impressão que tive ao visitar essa exposição de Câmara, na Pinacoteca de São Paulo, foi de estar percorrendo um espaço urbano, dentro do espaço fechado da galeria. Uma vez passada essa primeira impressão, a mostra começa a se revelar. Comecei a perceber que por trás desse fluxo de imagens que reportam a uma cidade e outra, existe um outro fluxo de fatores que vai além dos olhares contemplativos do artista. Se por um lado, essa exposição surge à primeira vista como uma espécie, um mapa geográfico, com tomadas de precisão topográfica, por outro ela permite vislumbrar um mapeamento psicológico, apontando para referências intelectuais que nos impedem de permanecer na posição de simples observadores, como turistas que saem em uma viagem de entretenimento e relaxamento. Aos poucos, a complexidade da mostra se impõe, tragando o observador e mostrando quão fácil será submergir ou nos perdermos nessa teia densa de relações históricas e temporais que desponta como a realização final da exposição. A exposição começa pelo lento e contemplativo Dia e Noite e vai se acirrando com peças trágicas que manifestam os conflitos atemporais de que a cidade se fez palco. Como numa sonata, a exposição continuamente alterna adágios, noturnos e andantes, com movimentos graves, passionais e *allegros*. Essas duas pinturas “O Dia” e “A Noite”, são calmas, serenas e aconchegantes, mostrando dois objetos que atravessam um vasto espaço sideral. Pelo tamanho dos objetos é impossível não se atentar à sua monumentalidade, ao seu aspecto fálico e viril que, ao tempo que rasga o espaço, atravessa o tempo, apontando para os períodos que contínua e repetidamente se manifestam. Do alto se assiste ao desenrolar da vida cidadina; como testemunhos atemporais, eles parecem registrar indiferentes os fatos, que friamente observam no desenrolar das ações humanas. Essas pinturas encantam pela beleza inocente que emanam, mas guardam um aspecto incômodo no tamanho exagerado do dirigível. Na parte inferior dessa pintura se vê uma bela paisagem, banhada por uma luz dourada e quente, sugerindo uma atmosfera morna e agradável; no entanto, os enigmas começam a despontar mais à frente. Câmara começa a mostrar que a cidade não pode ser vivida apenas de maneira contemplativa. Para vivenciá-la, precisa-se de uma atitude ativa, intelectual, ou seja, não se pode obliterar a vida cidadina pelas belezas naturais e, embora as reconhecendo, é necessário não se deter, nas suas paragens idílicas, buscando apreender e fixar os aspectos históricos e temporais constituintes do fundamento da

existência urbana. A experiência urbana é a que permite ao homem tomar contato com os conflitos subjacentes aos processos de desenvolvimento humano. E esse desenvolvimento é guardado em camadas de tempo e de história, agarradas aos espaços das cidades, e se não têm uma presença tão física quanto da pedra e do concreto, que são visíveis, têm uma presença espiritual e mental que deve ser revelada e interpretada plasticamente. Essa presença pressentida ou conhecida por Câmara é a que vai aos poucos construindo esse quebra-cabeça histórico, essas aglutinações temporais e mostrando que são essas as razões que fundamentam esse empreendimento poético. A cidade é o espaço aonde se cruzam os tempos e histórias. O presente não vive por si, é decorrente de um conjunto de ações que estão presas ao passado. Câmara vai tentar extrair desse tempo carcereiro os elementos que podem arrematar e revelar a face incompleta da cidade presente. Tais elementos não explicam nada, apenas compõem, são peças ou engrenagens que colocam em funcionamento a rede complexa das ações humanas.

Essas ações misturam aventura, drama, romance, terror, magia e misticismo. Ingredientes tais que entram como fatores indispensáveis à sua narrativa: a aventura pode desembocar no trágico, o romance decrescer para a prostituição, o terror e o místico, se manifestarem no cotidiano. Ou seja, tais fatores não entram como um dado ou material deslocado de um contexto existencial. Por isso, o objetivo desta exposição não é o da contemplação passiva, mas propor reflexões profundas sobre como a vida engendra a tragédia na irônica sagacidade, o amor na sexualidade perversa, o místico no cotidiano, a religiosidade na tecnologia, o passado no presente e a história no tempo. Retirar o amor, a ironia, a aventura e o misticismo significa retirar parcelas de vida que se manifestam presentes e tão pungentes como o drama, a razão, o comedimento, o cepticismo e o terror. Essa é uma exposição da vida das cidades, onde naturalmente entram parcelas da vida do homem. As cidades vivem a vida humana e sugam seu sangue, seus músculos, sua força, sua razão e seus sentimentos. Câmara apresenta Recife e Olinda como figuras orgânicas de uma existência ancestral. As partes componentes de seus membros são tão gigantescas quanto imponderável foi o tempo para gerá-las. A vida das cidades como a vida humana, ou melhor, como a vida, é construída tanto de parcelas reconhecíveis ao primeiro contato quanto de partes que nunca podemos notar ou tocar, a não ser pela imaginação ou pela memória. É uma vida de partículas microscópicas e de conjuntos gigantescos, de elementos simples e de outros complexos. Se em “Cenas da Vida Brasileira” Câmara retrata a vida política, nos “Dez Casos de Amor”, a vida na alcova, em “Duas Cidades” ele retrata a vida das cidades. Estes três conjuntos ao final parecem retratar a existência com os elementos sociopolíticos, romântico-eróticos e urbano-históricos, que desenvolvidos ou transcorridos no eixo espaço-temporal revelam a ambição do projeto poético de Câmara, que pretende transitar pelas vias do social, do sensual,

do tempo e da história. “Duas Cidades” é a última tessela do mosaico composto por essa trilogia, que representa um caleidoscópio pictórico incrustado no repertório intelectual da arte brasileira. A ambição do projeto poético de câmara é difícil de ser delineada ou demarcada com precisão. Ele atua em inúmeras frentes, e cada série dessa trilogia aponta para caminhos diversos; uma vez dentro desses caminhos, encontramos trilhas que podem conduzir a uma nova e insuspeitada paisagem. Talvez por isso “Duas Cidades” arremate tão bem essas séries, pois que ela aproxima da malha urbana a rede plástica geral em que se apóia o conjunto dessa trilogia: a tessitura labiríntica de idéias providas pela história e pela arte. “Dez Casos de Amor” é apontado como ato do artista que faz amor com a pintura, “O Rio” (Figura 3) de “Duas Cidades” é também apontado como o rio de tintas (Figura 3a), ou seja, o rio e o fluxo da pintura. Além dos elementos descritos anteriormente, que são retirados do universo da política e da sociedade, não se pode deixar de notar que Câmara também revela seu fascínio pela arte. Mesmo trabalhando com motivações, por assim dizer “extra-estéticas”, o hibridismo e ecletismo de sua obra realizam percursos que levam autor e espectador a se confrontarem com o universo estético. Além da história social, política e moral, Câmara nos introduz no universo da história da arte, das técnicas, das cores e dos estilos. “Duas Cidades” não escapa a esse jogo intrincado, e por isso seus desdobramentos são ainda mais vastos e seus territórios ampliados. Se em “Cenas” a questão da política surge evidente e daí se chega aos seus desdobramentos históricos, também nos “Dez Casos” a questão do amor encontra seus desdobramentos morais, contudo em “Duas Cidades” as questões político-históricas (das “Cenas”) se reúnem nas questões comportamentais e morais (dos “Dez Casos”), ou seja, os eixos se decuplicam em referências, pois somado a isso está presente a questão urbana, de uma cidade que se relaciona econômica e historicamente com outra, os avanços tecnológicos que alavancaram novos desenhos para a paisagem e mobiliário urbano, a questão da demografia, dos variados grupos étnicos, bem como dos núcleos e bolsões de excluídos e miseráveis, em oposição a uma minoria rica detentora das riquezas e do poder, as supremacias de nações estrangeiras agindo pró ou contra a soberania nacional brasileira, a grandeza territorial de um país com dimensões continentais, inclusos aí seus territórios aéreos, marítimos e terrestres e sua diversidade natural de rios, mares, vegetação, luzes, clima e atmosferas. O realismo de Câmara serve, pois, não para nos aproximar, ou desvendar essa realidade local, mas para mostrar o que nela há, ao mesmo tempo, de lúdico, trágico e imponderável.

3. EXERCÍCIO ANTROPOFÁGICO

Reflexões sobre a natureza antropofágica da arte datam da época do modernismo. Picabia, no dadaísmo, havia proposto a revista *Cannibale*, evidenciando, assim, a radicalidade de seus interesses na área estética e antecipando o espírito que envolveria a tomada modernista brasileira e sua relação com a antropofagia. No modernismo brasileiro a antropofagia serviu para demonstrar uma relação intensa com o outro, remetendo ao mesmo tempo a uma situação concreta de um passado remoto¹. Assim, parece a tônica de uma arte nacional, tão arraigada aos ideais modernistas, que encontravam nesse termo o fundamento de uma tradição ancestral que dialeticamente repelia as formas de uma arte mimética e antimoderna, ainda muito viva na sociedade brasileira, e instituíam uma atitude de radical inconformismo com essa postura, que para os intelectuais de ponta soava ultrapassada.

O Brasil sempre manteve um vínculo forte com a Europa, ressaltando-se que, desde os primórdios de suas investidas plásticas, o produto artístico nacional foi pautado pelo que ocorria no estrangeiro. Precisaria de um estudo aprofundado para analisar o que ocorria com esse material estrangeiro, quando ele entrava em contato com os fatores locais. Especificamente no modernismo brasileiro, ficou clara a dificuldade de penetração das idéias radicais importadas e as concessões que os artistas tiveram que fazer para terem suas obras “aceitas”, ainda que boa parte da produção plástica moderna incipiente no Brasil revelasse uma insuficiente compreensão dos sentidos profundos da arte internacional que eles almejavam incorporar e importar. No entanto, inédito, foi a necessidade de reverter essas influências, de modo a conjugá-las com irizado amálgama de elementos nacionalizantes. A recepção da arte européia não pretendia ser totalmente passiva, era fundamental que ela sofresse alterações que denunciassem sua posição geográfica, social e étnica, visto que assim pela estética se manifestaria também uma nova postura ética, como relatou Ana Maria Belluzzo:

Na história cultural brasileira e, por extensão, latino-americana, tal estratégia é patenteada pela abordagem antropofágica, cujas peculiares significações surgem em experimento poético no ano de 28. A poética antropofágica, indissociável da consciência de Oswald de Andrade e das interpretações figurativas de Tarsila do Amaral, indaga sobre as características do Mundo Novo em relação à cultura do Velho Mundo. Nasce, assim, do encontro de culturas, ecoando sentidos polivalentes derivados do entrecchoque, da catequese e da assimilação do outro, em respostas sincréticas resultantes da heterogeneidade cultural (BELLUZZO, 1998, p.68).

Se esse princípio norteou o fazer moderno, é possível observar que ele ainda hoje continua presente e num teor ainda mais adensado que anteriormente, visto que os centros artísticos se multiplicaram pelo mundo, e a característica nacional de estar antenado com o que vai pelo grande mundo continua viva. O modernismo investe pesadamente nessa tônica e consegue, à sua maneira, fundir os ingredientes locais com os estrangeiros. Entre as inúmeras contribuições que esses primeiros modernistas deram, acredito que uma das mais substanciais foi a de perceber que as motivações que levaram os artistas europeus a agirem como agiram não funcionariam aqui, e, portanto, a mera importação estilística poderia soar vazia e superficial, se não encontrassem no respaldo imaginário os estímulos intelectuais que justificassem a adoção daquele novo código estético. De fato, essa questão se mantém pertinente mesmo em relação às obras do passado distante, cuja justificativa de estudo e interesse se dá na medida do que elas representam hoje, dos desafios que elas ainda propõem, da natureza complexa e problemática que elas estabelecem com o mundo contemporâneo. Ou seja, independente do mote de obras e de sua origem, e da sua posição no tempo, o artista que opta por assimilar influências tem que fazê-lo somente à medida em que esse processo de absorção tenha para a cultura em que ele está imerso, bem como para o contexto de sua obra, um real sentido e significação. Dessa maneira, as influências podem servir de apoio, para um discurso que, se não inteiramente original, é pautado pela premência de um fator específico, de uma sensibilidade nova, de uma maneira inédita de se relacionar com o mundo das formas estéticas.

Nesse sentido, a obra de Câmara me parece um verdadeiro exercício antropofágico. Pôde-se, ao longo desta monografia, observar a rede de artistas que Câmara agrega; Almerinda Lopes citou Masaccio, Bacon, Groz, Picasso, Watteau, David, Courbet, Fininger e Pollock e Annateresa Fabris o situou dentro do sistema desestabilizador, que Omar Calabrese denomina “neobarroco”, além da extração Pop e abstrata que apontei como fundamental na estrutura de suas composições, quando não no próprio cerne de certas pinturas, como protagonistas incontornáveis. Entretanto, Zanini afirmou que, *com a presença do paulistano Antônio Henrique Amaral (1935), do mato-grossense Humberto Espíndola (1943) e do paraibano, radicado em Pernambuco João Câmara (1944), exemplificou-se um rumo da pintura na busca das investigações autóctones* (ZANINI, 754, 1983). Tem-se nessas citações lançada a grande problemática, em que se articula o universo de Câmara. Problemática essa que se estreita com a natureza da antropofagia. É dentro dessa óptica que se podem perceber as relações de avanço e recuo que Câmara tece com as formas de arte que se alternam ao longo do tempo. Sua trajetória como artista revela uma sensibilidade profundamente fixada na história da arte, manifestando-se como maneira de perpetuar através de sua pesquisa os

pontos máximos da tradição plástica ocidental, fazendo de sua obra, ao mesmo tempo, um epitome e um epígono. Mas, na mesma medida em que Câmara insiste nessas citações, que soam como homenagens (técnicas impressionistas, referências à arte Pop e surrealismo, em “Duas Cidades”, por exemplo) e denotam seus interesses por uma arte que dialogue com regiões afastadas de sua terra natal, ou seja, uma arte internacional, no sentido de se mostrar cônica dos mecanismos avançados que são praticados em outros países, ele também revela seu apego pelas contingências locais. Daí seu universo ser tão difícil de ser qualificado, pois, além das inúmeras fontes estrangeiras (pinturas com extração cubista, metafísica, surrealista, expressionista e a Pop arte) ele também agrega temas e formas que traem essa opção (as ruas e vielas do Recife histórico, o Capibaribe, o pobre mendigo queimado pela calda de açúcar), revertendo em dados momentos a flecha que foi lançada na direção do cosmopolitismo.

Em “Duas Cidades” essa situação não poderia ser diferente. Recife e Olinda serão objetos dessas investidas pictóricas revelando o realismo que identifica (as construções, o rio, as pontes e certos personagens, por exemplo) e o modernismo que surrealiza (retira os objetos e construções de seu meio reconhecível). A conjugação de temas, técnicas e estilos adotados se farão igualmente variados, e novas fontes serão apontadas, partindo de El Greco, passando pelo impressionismo e indo até Mondrian, como demonstra Frederico Moraes no texto referente a essa série, sem falar do seu auto-retrato, que remete a toda uma tradição de gênero remontando ao Renascimento, Maneirismo e Barroco, chegando até a primeira metade do século XIX. Ao contrário de “Cenas” e “Dez Casos”, que se passavam no interior, em ambientes fechados, “Duas Cidades” investe num espaço aberto, palco de inúmeros acontecimentos e histórias, que envolvem não apenas a história individual, mas também a história coletiva, social, moral, política e econômica. Assim, “Duas Cidades” surge como uma síntese antropofágica, pois se alimenta das fontes históricas internacionais que se avolumam nas pinturas e objetos apresentados, ao mesmo tempo que emprega partidos visuais que possam ao cabo revelar aspectos de uma faceta local, no caso Recife e Olinda. Câmara escapa a qualquer estereótipo ou apelo nacionalista, embora atento ao cenário político (Armazém 64, Portal 1817, Inssureição) e espacial de Recife e Olinda. Ele destila os registros das cidades em composições que demonstram a necessidade de criar uma arte independente, ainda que eventualmente integrada a um arsenal técnico-estilístico estrangeiro. Sua liberdade de criação não esbarra em registros documentais do aspecto das cidades ou dos fatos políticos que o levaram a desenvolver determinada pintura. Igualmente, as técnicas que ele aplica têm o propósito de reunir ao tema a problemática específica que uma tomada estilística ou teórica deve conter. Nesse sentido, a produção dessas pinturas se faz mediante essa troca intensa de relações entre o alto conhecimento de história e

teorias da arte, associado aos fatores imediatos, descortinados por uma sensibilidade e temperamento estético que se alimenta dos fatores políticos, sociais, filosóficos, eróticos e, em última palavra, urbanos.

ILUSTRAÇÕES



Figura 1 – O Olho de Meu Pai sobre a Cidade do Recife, 1986 Acrílica sobre tela, 175 x 480 cm

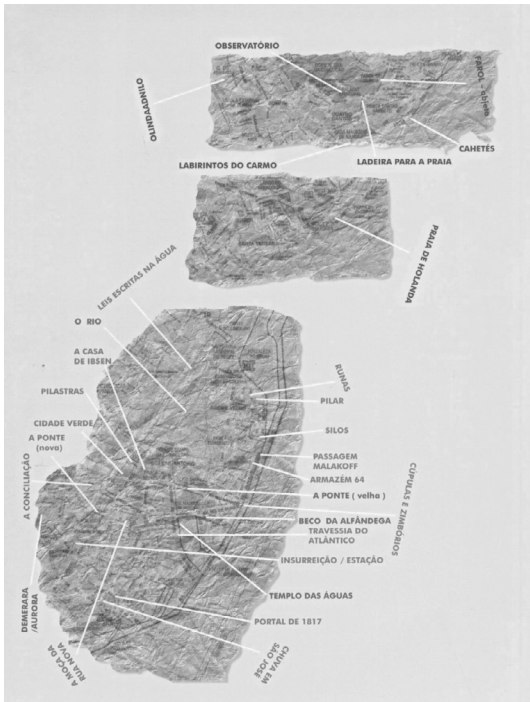


Figura 2- Pontos de referência para a execução da série Duas Cidades

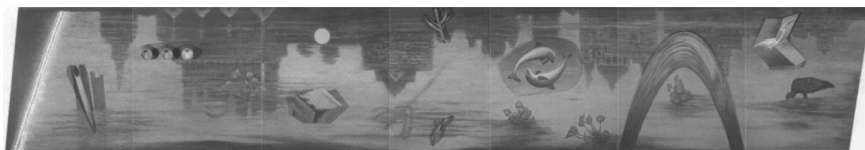


Figura 3 – O Rio – Políptico (7 peças) Óleo sobre tela em madeira com objetos /
212,5 x 1.246 x 23 cm

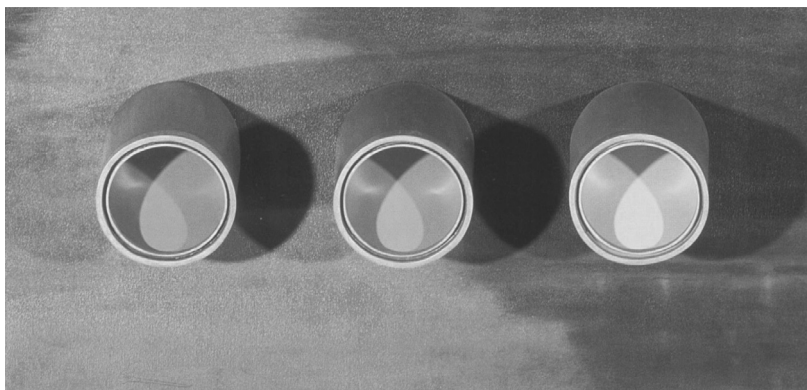


Figura 3a – O Rio (Detalhe)

NOTAS

* Prof. Assistente - Departamento de Arquitetura e Urbanismo/Universidade Federal de Viçosa-MG. Artista Plástico com exposições realizadas em Viçosa, Rio de Janeiro, Belo Horizonte. Na UFV oferece cursos sobre História da Arte, processo de criação artística e técnicas de desenho. Especialista em Artes Visuais pela Escola Guignard-UEMG, Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes-UFBA. Email: claudio@ufv.br

¹ Sobre a questão da antropofagia no Brasil, vale observar os textos *Trans-posições* de Ana Maria Belluzzo e *As Dimensões Antropofágicas do Dadá e Surrealismo* de Dawn Ades (XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo. São Paulo: Fundação Bienal, 1998), Carlos Zílio também discute a antropofagia brasileira, na página 67, do seu livro *"A Querela do Brasil (1982)"*, e sobre a forma como o modernismo europeu chega e é recebido no Brasil, ver Sérgio Miceli (*Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*, 2003).

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1979. 334p.

- BELLUZZO, Ana Maria. In: *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998. 555p.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999. 311p.
- DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIAS, Norbet. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. 288 p.
- LOPES, Almerinda da Silva. *Artistas Brasileiros - João Câmara*. São Paulo: Edusp, 1995. 229p.
- MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 211p.
- MORAES, Frederico. In: *Arte e artistas plásticos no Brasil 2000*. São Paulo: Metalivros, 2000. 228p.
- _____. In: *João Câmara: Trilogia – Duas Cidades*. São Paulo: Takano, 2003.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil - Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997. 285p.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991. 222p.
- SCHAPIRO, Meyer. *A arte moderna – Séculos XIX e XX*. São Paulo: Edusp, 1996. 345p.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Jorge Zahara Editor, 1997. 336p.
- ZANINI, Walter. *História geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v, il.
- ZÍLIO, Carlos. *A Querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari - 1922 - 1945*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. 139p.