

O projeto moderno brasileiro: de modernas a modestas utopias

Yana Tamayo Sotomayor

Aluna do Programa de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UnB
Linha: Poéticas Contemporâneas./ Orientador: Prof.Dr. Vicente Martinez Barrios

Resumo: *O presente trabalho busca encontrar nas origens do Modernismo brasileiro a relação entre a ascensão das ideologias artísticas construtivas que culminaram na construção de Brasília e os desvios de rota sofridos pelas premissas que nortearam o projeto artístico ligado ao programa desenvolvimentista dos anos 50 e 60 no Brasil.*

Palavras-chave: Modernismo brasileiro; arquitetura; abstração geométrica.

Abstract: *This paper seeks to find at the origins of Brazilian Modernism the relationship between the rise of constructive artistic ideologies culminating in the construction of Brasília and the diversion route suffered by the assumptions that guided the art project linked to the developmental program of 50's and 60's in Brazil.*

Key words: Brazilian Modernism; architecture; abstract geometry.

1. Modernismo brasileiro: a proximidade com o futuro

1.1. Elaboração e arte moderna

A Semana de Arte Moderna de 1922 inaugura no Brasil um período de grande importância para nossa experiência Modernista. Mais importante talvez como manifesto, como experiência discursiva organizada do que como um momento artístico decisivo de efervescência e organização produtiva efetivamente modernista.

Assim como em outros países da América Latina, a proximidade com um novo modo de produção e o contato com as vanguardas artísticas do século XX ecoaram pelo Brasil trazendo como conseqüências transformações de relevância no panorama artístico e cultural local que reverberam até os dias atuais. A Semana de 22 poderia ser lida então mais sob uma perspectiva de elaboração discursivaⁱ do que propriamente como a ruptura com a tradição e os cânones artísticos acadêmicos. A existência de uma produção artística que representasse a nova realidade brasileira moderna tardaria um pouco mais a ser percebida, apesar de possuir expoentes fora de São Paulo antes da aclamada Semana.ⁱⁱ

No Manifesto Antropófago, publicado em 1928, evidenciava-se o desejo de artistas e intelectuais brasileiros pelo ingresso do Brasil na Modernidade e pela busca de uma identidade cultural própria menos subserviente com relação às metrópoles européias. Movimentos

semelhantes ocorrem em outros países da América Latina como a Argentina, Uruguai, Chile, Venezuela, México também muito influenciados pelas novas correntes de pensamento acerca da arte e da sociedade em câmbio acelerado.

A linguagem pictórica encontra nos discursos construtivistas a possibilidade de transcender a realidade existente na busca por uma visualidade pura, universalmente acessível e inteligível que pudesse transformar a forma de apreciação das coisas e do mundo, e, conseqüentemente, que pudesse transformar a sociedade.

Motivados também pela busca de autonomia para a arte e por uma alfabetização através da compreensão das formas geométricas, consideradas puras por sua elementaridade, artistas russos altamente engajados num ambiente pré-Revolução de 1917 encontraram na geometria e na redução dos elementos pictóricos um sistema de ordenação formal ao qual creditavam também a possibilidade de ordenação social.

Uma das razões desta busca pelas formas “puras” pelos construtivistas russos estava calcada no intuito de libertar a arte da necessidade de ilustração, de conhecimento dos grandes temas mitológicos e históricos que a encerravam em gabinetes e palácios. Esta investigação da forma e de suas relações com a percepção plástica foi o ponto de partida – depois do passo inicial dado por Cézanne – em direção a várias correntes de pensamento sobre a abstração geométrica

A importância da abstração, sobretudo a geométrica, para a formação de um *corpus* significativo do que se conhece hoje como “arte brasileira” poderia ser compreendido como elemento formador crucial para o desenvolvimento de um pensamento construtivo comprometido com a renovação da arte e da sociedade por meio da junção entre linguagem e técnica, entre a arte, as instituições e a política locais.

Neste sentido, a arquitetura pode ser vista como uma das principais atividades difusoras da estética e ideais modernistas em alguns países da América Latina – como, por exemplo, Brasil, Venezuela, México, etc. – tendo a construção de Brasília como um evento-ápice da união entre

as utopias da forma e o projeto político desenvolvimentista empreendido durante as décadas de 50 e 60 no Brasil.

A visita de Le Corbusier ao País em 1936 por ocasião do convite para coordenar a construção do Ministério da Educação no Rio de Janeiro foi uma ocasião de grande impacto para a constituição do que conhecemos como uma das “marcas” de nossa arquitetura, principalmente a que foi desenvolvida por Oscar Niemeyer.

O desenvolvimento das teorias iniciadas na experiência construtivista russa alcançou outras paragens chegando a um estágio de organização e respaldo que culminou com a criação de escolas como a Bauhaus e a Escola Superior da Forma de Ülm. Ambas as instituições, guardadas algumas diferenças, surgiram numa Alemanha em pleno desenvolvimento econômico e social e visavam à criação artística em todos os níveis da produção e de escala, ou melhor, formava um artista que pudesse realizar desde protótipos de objetos utilitários a carros, casas, edifícios, ou até mesmo planejar o desenvolvimento das cidades.

É dessa maneira que a coincidência entre a vontade política e a ascensão das correntes construtivas na América Latina nos anos 50 e 60 tornou-se uma das principais responsáveis pela criação de um campo fértil para a produção artística nacional respaldada pelas ações do Estado – também desejoso pela incorporação de uma imagem de modernidade que o ajudasse a se projetar internacionalmente libertando-se do estereótipo de paisagem natural e cultural exóticas, de diferenças sociais e de atraso industrial.

1.2. A relação da América Latina com as vanguardas artísticas européias: trocas em diferentes contextos

Podemos compreender o período em que florescem aqui as primeiras experiências modernistas considerando-o como um momento de tomada de consciência por parte das elites artísticas latino-americanas sobre a situação de dependência cultural em que viviam seus países até meados do século XX e que os mantinham devedores de uma história não correspondente à realidade sócio-histórica daqueles lugares.

As idéias que cercam o nascimento dos modernismos na América Latina possuem estreita ligação com as reflexões filosóficas acerca do desenvolvimento dos povos americanos e suas diferenças.

O questionamento das diferenças nos processos históricos suscita curiosidades e especulações científicas diversas sobre as razões do aparente atraso dos países do Sul com relação ao Norte. No século XIX a tese da superioridade racial dos norte-americanos justificava a crença de que o subdesenvolvimento do Sul se devia aos processos de miscigenação ocorridos durante a colonização. Ainda no século XIX, no ano de 1900, o uruguaio José Enrique Rodó publica um livro que se tornaria um clássico do ensaísmo latino-americano: *Ariel*.

“De inspiração mais antropológica do que política, impregnada de mitologia e tradição clássica, a teoria de Rodó fez escola ao ser publicada em 1900. Em resumo, o arielismo invertia a mão do preconceito e proclamava, num tom de exortação moral, a superioridade da cultura humanista latina, em oposição ao positivismo anglo-saxão. (...) O pequeno ensaio de Rodó ajudou a deflagrar o modernismo no continente, influenciando uma importante geração de poetas, de Ruben Darío a Pablo Neruda e Octavio Paz. As manifestações desse modernismo cosmopolita não deixaram de incorporar elementos nativos, como na pintura do uruguaio Joaquín Torres-García, criador do universalismo construtivo: seu abstracionismo geométrico combina símbolos primitivos da alquimia, cristianismo e cultura ameríndia com referências figurativas universais, como o Sol, cruzeiros e triângulos, numa visão vanguardista e original da estética europeia que o influenciou.”ⁱⁱⁱ

Uma visão de si perante uma perspectiva que não fosse a eurocêntrica foi essencial para que se pudesse pensar nas diferentes identidades culturais existentes na América do Sul. Os diálogos travados com estes pensadores foram fundamentais para que se constituíssem os discursos de independência cultural e para que se firmassem identidades artísticas locais que não apenas reproduzissem o que se produzia na Europa.

O Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, reivindicava justamente isso já influenciado por uma nova visão de mundo que admitia o Novo Mundo no mapa civilizado. A Europa continuava a ser um espelho para as ambições das elites artísticas, contudo, se admitia

possuir aqui um instrumental latino, efervescente, miscigenado e movido pelas potências do eternamente novo, moderno.

1.3. Dois planos de consciência para nossa arte moderna: o moderno e o ancestral

Ao examinar mais cuidadosamente a relação com a alteridade na História da Arte, podemos verificar que o “outro” surgiu quase sempre acompanhado de fantasias primitivistas que nortearam tanto processos de liberação de modelos artísticos canônicos quanto processos de afirmação de movimentos de vanguarda nos países considerados periféricos. No Brasil não foi diferente; uma preocupação com um olhar sobre nossa realidade local – sobre nosso “outro” colonizado, escravocrata e rural – que nem de longe se aproximava da realidade retratada pelas urbanas vanguardas européias, força e exige de toda uma geração de artistas do início do século uma maior consciência destas diferenças, dada a importância, naquele momento, de uma tentativa de representação das diferentes realidades que compunham nossas identidades culturais e sociais. Também a busca por um sentido de independência e autonomia, teve reverberações diversas em todo o território latino-americano. Para Aracy Amaral, seria possível identificarmos duas categorias distintas que nos auxiliariam a compreender a formação e a difusão das correntes artísticas que aqui se desenvolveram no período de maior ressonância das vanguardas; de um lado estariam os países em que se verifica a existência de uma sólida cultura ancestral (anterior à colonização ibérica) que motivou os artistas a buscarem nestas matrizes a base para a afirmação de uma identidade local reavendo sua história, ícones, símbolos míticos e o imaginário popular. Este é o caso de países que abrigaram civilizações como a maia, asteca ou inca, do qual o México é um exemplo.

De outro lado estariam os países em que não se registrava a presença de culturas remotas consolidadas anteriores à colonização, e nos quais não é tão evidente a predominância de um único elemento cultural com o qual se pudesse construir uma figura de identidade nacional. Dessa maneira, poderíamos encontrar a presença de uma conjuntura caracterizada pela urgência do “novo”, pela modernidade,

pela inscrição de uma nova história na ausência de tradições próprias em que se apoiar.

Por esta perspectiva, podemos compreender a proeminência das novas correntes construtivistas da abstração geométrica em países como Argentina, Uruguai, Brasil, Venezuela e parte do Chile.

1.4. O nascimento e fortalecimento de um “projeto construtivo”

A urgência pela constante busca da construção denotava a negação de uma realidade sócio-econômica conturbada que nos colocava numa posição periférica em relação aos grandes centros.

Um alinhamento da produção vanguardista brasileira nos anos 50 com a abstração geométrica foi um dos importantes passos que poderiam ser interpretados hoje como a confirmação de um desejo das elites artísticas da época por um sopro de modernidade vindo da Europa que nos revelaria uma imagem do que almejávamos ser enquanto povo, ou daquilo que as elites artísticas locais possuíam como horizonte de desejo naquele momento. O século XX constituiu para nós uma busca pela identidade, pela técnica e por tudo aquilo que pudesse significar o desenvolvimento de uma cultura cosmopolita e sofisticada própria.

Mesmo já alguns anos após a dissolução da Bauhaus, aqui, as idéias de Max Bill nos atingiam como utopias ainda impregnadas de seu original sentido revolucionário. Era seu racionalismo formalista que seduzia nossos artistas por trazer objetividade e concretude à criação artística em todos os seus níveis – das Belas Artes passando pelo *Design* industrial, pela Arquitetura e, em seguida, pelo Urbanismo. Neste período, forma-se no Brasil um amálgama determinante entre o pensamento artístico e as forças políticas e institucionais que enxergavam na estética modernista a viabilidade de um modelo para a construção da modernidade e do progresso brasileiros. A arquitetura moderna encantaria governantes latino-americanos dos anos 30 aos 60, independentemente de sua orientação política.

Teria então o Modernismo, em seus ímpetos desenvolvimentistas iniciais, tentado sobrepujar a condição de subdesenvolvimento e os paradoxos que conformam nossa sociedade? Talvez esta seja uma

afirmação demasiadamente simplista para tentar compreender o caminho trilhado pelas vanguardas brasileiras.

Tampouco o neoconcretismo, com sua nova forma de pensar a arte e a sociedade, criou mecanismos eficientes de inserção social. No entanto, ambos, concretismo e neoconcretismo, contribuíram, a seu tempo, com a consolidação de premissas importantes para a construção de uma identidade local moderna e utópica.

Para Ronaldo Brito, o movimento neoconcreto representaria ao mesmo tempo o ápice das ideologias construtivas no Brasil juntamente a sua explosão, por conter em seu interior os elementos mais sofisticados da tradição construtiva moderna e também a consciência da impossibilidade desses postulados como projeto de vanguarda brasileira. Para ele, o neoconcretismo encerraria o “sonho construtivo” brasileiro como “estratégia cultural organizada”.^{iv}

O desenvolvimento de uma arte menos matemática, de um pensamento que questionava os modelos predominantemente racionalistas herdados da última corrente concreta suíça, traria contribuições de enorme relevância para uma nova consciência construtiva, mais voltada para nossas especificidades sócio-culturais predominantes e que levava em conta processos mais intuitivos, subjetivos. A presença de artistas como Hélio Oitica e Lygia Clark são fundamentais para buscar compreender este giro que provocaria uma mudança significativa na maneira de compreender a herança da tradição moderna, traduzindo-a, artisticamente, de acordo com nossas circunstâncias históricas, culturais e sociais.

A construção de Brasília é o advento escolhido neste trabalho para se pensar uma relação artes plásticas/arquitetura em que possamos enxergar alguns sinais das mudanças de rota pelas quais passaram as aspirações e alguns dos princípios que nortearam os caminhos e promessas do Modernismo no Brasil.

1.5. Modernismo como projeto de destino

Se pensarmos no trajeto histórico, político e cultural no qual se insere a construção de Brasília, poderíamos compreender que em realidade tratou-se de um evento simbólico de significativa magnitude para o Brasil no

processo de modernização e de reconhecimento de uma política progressista que marcou época.

A cidade modernista é fundada em 1960 como resultado de um período de euforia, convergências e alianças políticas característicos deste momento de materialização do ideário moderno. Apoiada num programa de desenvolvimento de rasgos essencialmente “futuristas”^v, a empreitada significou para o Brasil uma experiência radical edificada na utopia modernista da educação pela forma e representava, no conjunto das intenções que a compuseram, o desejo de fundar um novo país e uma nova sociedade.

Se no campo das artes plásticas as ideologias construtivas passaram por questionamentos de toda ordem durante seu período de maior atividade até a década de 60, na arquitetura elas triunfaram na forma de uma cidade única, de um acontecimento singular, que nos interpela até hoje e, ao longo do tempo, a própria cidade e seus novos contornos nos impelem a rever as premissas que nortearam sua concepção.

A radicalidade desta complexa (e completa) experiência moderna encontra-se principalmente no fato da cidade ter nascido sob o signo de paradoxos que caracterizam e refletem anseios de uma época que logo passaria deixando para trás várias perguntas.

Se pensarmos novamente no contexto cultural e artístico que caracterizava a sociedade brasileira da década de 50, veríamos que havia uma convergência essencial que ligava o pensamento e desejo artísticos à força do Estado, ambos orientados por uma mesma razão, ao mesmo tempo nacionalistas e progressistas.

Contudo, o desenrolar deste processo no âmbito da arte e da cultura se deu de maneira que as suspeitas com relação ao racionalismo funcionalista alimentaram um debate interno que questionava as bases sobre as quais este se fundava. Enquanto surgia, em forma de manifesto, um movimento como o neoconcreto, se firmava internacionalmente o nome do arquiteto brasileiro responsável pela construção da nova capital do País: Oscar Niemeyer.

Embora o projeto urbanístico fosse de autoria de Lucio Costa, é o nome de Niemeyer que permeia mais de meio século de arquitetura brasileira,

fazendo com que sejamos identificados culturalmente também por seus traços e croquis curvilíneos.

Niemeyer seguiu uma trajetória em que se pode verificar uma forte influência de estilo, provocada pelo contato do arquiteto brasileiro com a obra do francês Le Corbusier. No Brasil, seu legado teria sido compreendido e reinterpretado de forma inconfundível pelas mãos de Oscar Niemeyer, que perpetuou, através de sua vasta e grandiosa obra, um estilo e um sistema de crenças muito específicos do início do século XX.

Quais seriam então as contradições fundamentais que norteiam estas análises e comparações? Poderíamos escolher a construção de Brasília como foco para uma crítica do modernismo que aqui se estabeleceu e que conformou uma identidade moderna bastante rica e complexa.

Enquanto, ao fim da década de 50, nas artes plásticas o neoconcretismo apresentava uma preocupação com a percepção e com as relações, interações coletivas, não mais com um sujeito único e universal – mesmo feitas todas as ressalvas já comentadas em texto histórico de Ronaldo Brito – na figura de Niemeyer se reafirmavam, por meio de sua arquitetura, os postulados nascidos na década de 30 com a publicação da Carta de Atenas.^{vi} Tais postulados sustentavam-se no teor revolucionário da forma e da organização urbana, determinada por valores universais de funcionalidade e beleza. Em 1958, em uma conferência proferida em São Petesburgo intitulada *A cidade contemporânea*, Niemeyer diz:

“Dentro desse critério, as cidades serão realmente modernas porque não se limitarão apenas a uma grandiosa demonstração de técnica e bom gosto, embora destinadas a permanecer no tempo como alto exemplo de beleza e sensibilidade, mas, sim, porque serão cidades de homens livres e felizes, que não se olharão com superioridade ou inveja, mas como irmãos e companheiros desta dura e curta jornada que a vida lhes oferece.”^{vii}

A recepção e total acolhimento do trabalho de Oscar Niemeyer pelo Estado brasileiro demonstram uma carência, no plano político, de um projeto de nação para o País que não um projeto voltado sempre para o futuro moderno; algo que não havia acontecido no Brasil como ocorreu, por

exemplo, na Inglaterra ou na França. Não só aqui, mas em toda a América Latina, e em outras partes do mundo, há exemplos de experiências arquitetônicas modernas realizadas tanto durante governos de esquerda como de direita.

A estética modernista sempre agradou aos governos de pretensões desenvolvimentistas por ser considerada como a estética do “novo”, uma estética de fundação, inauguração ou de reinscrição.^{viii} Enquanto morriam as utopias modernistas, na América Latina subsistia a arquitetura moderna que expressava, de maneira monumental e grandiloquente, as premissas revolucionárias da forma.

Sob esta perspectiva, Brasília teria sido, como se refere Ronaldo Brito ao movimento neoconcreto, “o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão”^{ix}, por conter em seu interior todas as máximas da tradição modernista utópica, mas também por projetar de forma visível, posteriormente, todas as suas contradições, paradoxos e frustrações. Neste caso, sua construção poderia ser considerada também como o último grande intento modernista a traduzir um projeto para o País; neste sentido, é inevitável não reconhecer sua grandiosidade como produto de um desejo vivido coletivamente, dada a força de seu significado simbólico para a nação brasileira.

Entretanto, se o projeto moderno “morreu”, qual teria sido o caminho feito pelas artes plásticas que receberia como legado esta sólida herança construtiva, presente e viva, se não em museus de arte moderna, em construções arquitetônicas nas grandes cidades brasileiras? Haveria algum reflexo de um suposto “fracasso” do projeto moderno brasileiro na arte produzida hoje?

O presente trabalho dedicou-se a traçar um panorama que relacionasse a formação de uma identidade moderna local ao projeto construtivo que marcou a história nacional com a construção de Brasília. As subversões que existem neste processo são muitas, mas é possível afirmar que há um legado construtivo e formal bastante presente na arte brasileira contemporânea.

Sobre esta relação, seria interessante interrogarmos se as principais premissas modernas calcadas na imagem do bem e do progresso não

teriam fracassado em seu intento. Teria se produzido na arte um desejo por modestas utopias?

2. Bibliografia

AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977

AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*, Ed. 34, São Paulo, 2006.

- Vol. 1: *Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*

- Vol. 2: *Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*.

ARGAN, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRETT, Guy. *Brasil Experimental. Arte/Vida: Proposições e paradoxos*. Org.: Kátia Maciel. Ed. Contra Capa Livraria, Rio de Janeiro, RJ, 2005.

FREITAS, Grace de. *Brasília e o projeto construtivo brasileiro*. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2007.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2005.

HERKENHOFF, Paulo. *Arte Brasileira na Coleção Fadel – da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1993.

MORAIS, Frederico. *A vocação construtiva da arte latino-americana*. IN: “Frederico Moraes”, Silvana Seffrin (Org.), Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004

NOBRE, Ana Luiza... [et al.] (Org.). *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Aracy Amaral (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1986.

XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

3. Currículo resumido

2007 – Programa de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UnB, linha de investigação Poéticas Contemporâneas. Bolsista Capes. 2004-2005 - Master en Teoría y Práctica en Artes Plásticas Contemporâneas. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Espanha. 2003 - Bacharelado em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFMG, Gravura.

ⁱ Organizada em torno de uma data simbólica, a Semana de Arte Moderna de 22 comemorava os 100 anos da Independência do Brasil com relação a Portugal caracterizando este período também com tintas ufanistas. Mesmo tratando-se de um momento de maior consciência de nossa dependência cultural, esta busca por identidade incorreu muitas vezes numa visão oficialista de cultura e nacionalismo.

ⁱⁱ HERKENHOFF, Paulo. “O moderno antes do Modernismo oficial”. IN: *Arte Brasileira na Coleção Fadel – da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

ⁱⁱⁱ Revista *Veredas*, Ano 3, Nº 30. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, junho de 1998, pp. 7-8.

^{iv} BRITO, Ronaldo. “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”. In: AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 303-310.

^v “Futurista” aqui não possui nenhuma conotação de relação com as vanguardas artísticas européias, mas sim, um sentido de “algo que está por vir”, de algo preparado nutrindo-se na idéia que se tem do futuro.

^{vi} A Carta de Atenas é o manifesto publicado em 1933, resultante do IV CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna).

^{vii} NIEMEYER, Oscar. “A cidade contemporânea”. In: *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. Org. Alberto Xavier. Edição revista e ampliada. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 209-211.

^{viii} HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1993.

^{ix} BRITO, Ronaldo. “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”. In: AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 304.