UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN - IAD
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Gabriele Oliveira Teodoro

Retrato Pictórico no Modernismo Literário Brasileiro

Juiz de Fora
2018

Gabriele Oliveira Teodoro

Retrato Pictórico no Modernismo Literário Brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de pesquisa: Estudos Interartes e Música.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro João Magalhães de Queiroz

Juiz de Fora
2018

Para minha avó Celeste e meu pai Marcus
(In memorian).

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a todos que estiveram comigo nessa caminhada, em especial a todos professores que fizeram parte da minha vida. Essa caminhada não começa com o mestrado, ele é parte do processo. Pessoas queridas se doaram para mim, seja direta ou indiretamente. Gostaria de agradecer em especial aqui meus amigos Bruno Muniz, Tammy Senra, Cadu Couto e Pedro Atã. Bruno é algo que transcende, uma amizade que ultrapassa meu entendimento. Ele me incentivou, aconselhou e sempre disse para eu seguir em frente. Tammy durante todo processo esteve disposta a me ouvir, a fazer pontuações sobre meu trabalho e a me fazer sorrir (que é o mais importante). O Cadu sempre se mostrou com um anjo, aparecendo nas horas que eu mais precisei. Ao Pedro Atã agradeço por sempre acreditar em mim e me incentivar, não importa qual seja a circunstância. Agradeço muito também por investir parte do seu tempo, lendo e pontuando minunciosamente meu trabalho.

Agradeço imensuravelmente a todos professores da gradução e da Pós-Graduação do IAD com que tive contato. Gostaria de gratificar especialmente meu professor e orientador João Queiroz. João desde o primeiro período da graduação sempre foi uma fonte de inspiração e admiração para mim, e como meu orientador me apresentou uma nova forma de pesquisar, extremamente relevante e mágica. Agradeço ao professor João Queiroz, principalmente por acreditar que eu seria capaz e por ter investido na minha construção como pesquisadora.

Agradeço a Lara Velloso e a Flaviana Polisseni, secretárias do mestrado, por sempre estarem aptas a me ajudar. Grande parte dessa conquista eu devo a Flaviana, que sempre me aconselhou, me ajudou e nunca deixou que eu desistisse. Flaviana, você é demais!

Meus sinceros cumprimentos a Paula Scamparini, que aceitou fazer parte da minha banca. Agradeço também a Renata Zago, que mais que uma professora, é uma inspiração e exemplo de mulher. Quando eu crescer quero ser igual a você!

Ao Vitor por todo carinho, amor, toda dedicação e principalmente por toda compreensão e pelas longas conversas sobre arte. Agradeço imensuravelmente a seus pais, Maria e Amaury que me deram todo apoio e estrutura suficientes para conseguir chegar até o final desse processo.

Por fim, agradeço à minha família, meu pai, meu avô e minha avó que sempre foi minha mãe. Nenhum deles estão mais nesse plano, mas as lembranças deles me incentivam a ser sempre melhor. Meu pai me ensinou desde criança o prazer pela leitura e pela música. Meu avô, um pintor e retratista, tem uma grande parcela de culpa por toda minha relação com a arte. Minha avó, mulher guerreira que sempre foi, me deu amor e sempre me incentivou a seguir meus sonhos, por mais que parecessem inalcançáveis.

RESUMO

Investigamos um fenômeno associado à história do retrato pictórico durante o modernismo, no Brasil — escritores retratados por pintores, seus contemporâneos. Retratos, com frequência, nos conduzem a uma expectativa orientada sobre a posição social, período histórico, contexto político, atributos físicos, propriedades psicológicas, do retratado. É uma suposição ainda não detalhada que, nos retratos do modernismo, o receptor ou intérprete não examina indivíduos retratados, mas certos padrões de atividade estética relacionados a indivíduos retratados. Tais padrões podem ter "origem" no sistema-fonte, ou entidade-fonte, que é o escritor retratado, e/ou no sistema ou entidade-alvo, que é o escritor ou poeta. O que faremos aqui pode ser distribuído em três vertentes: (i) uma listagem exaustiva de casos de um fenômeno pouco, ou mal, compreendido, que é a retratística de escritores e poetas modernistas brasileiros; (ii) uma suposição de que não são indivíduos que são representados em retratos, mas certos padrões de atividades relacionados a movimentos artísticos; (iii) uma indicação de que há necessidade de construir uma tipologia que inclua novas classes ou categorias de retratos ainda não elaboradas para explicação da variedade de casos empíricos observados no modernismo brasileiro, por exemplo “retrato dialógico” e “narrativo”.

Palavras chave: Retrato. Arte moderna. Pintores. Poetas. Padrões de atividade estética.

ABSTRACT

We investigate a phenomenon associated with the history of portrait paintings during modernism in Brazil — the portrayal of writers and poets by painters, their contemporaries. Portraits often orient our expectations about the social position, historical period, political context, physical attributes, psychological properties of the portrayed. A supposition about modernist portraits which hasn’t been detailed yet is that a receptor or interpreter doesn’t examine portrayed individuals, but certain patterns of aesthetic activity related to the portrayed individual. Such patterns may originate in the source-system or source-entity, which is the writer or poet. This work will be developed in three directions: (i) we offer an exhaustive list of cases of a phenomenon still poorly understood: the pictoric portrayal of Brazilian modernist writers and poets; (ii) a hypothesis that what the portraits represent is not

just individuals, but patterns of activity associated with artistic movements; (iii) an indication of the need to build a typology that includes new classes or categories of portraits.

Keywords: Portrait. Modern art. Painters. Poets. Patterns of aesthetic activity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1-INTRODUÇÃO…….01

Fig. 1.1: Arnold Newman, Retrato de Pablo Picasso, 1954. Imagem disponível em:< http://www.howardgreenberg.com/artists/arnold-newman/featured-works?view=thumbnails>. Acesso em: 19 abr. 2018.

Fig. 1.2: Pablo Picasso, Retrato de Gertrude Stein, 1905-1906. Imagem disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/47.106/>. Acesso em: 16 abr. 2018.

1.2. LISTA DE ESCRITORES RETRATADOS……07

Arpad Szenes, Murilo Mendes, (sem data). Imagem disponível em: <http://www.museudeartemurilomendes.com.br/r/vida-n/>. Acesso em: 20 jul. 2018.

Cândido Portinari, Retrato de Jorge de Lima, (sem data). Imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/544443042434518696/?lp=true>. Acesso em: 22 jul. 2018.

Cândido Portinari, Dante Milano, (sem data). Imagem disponível em: <https://blogdocastorp.blogspot.com.br/2015/06/dante-milano-monologo.html>. Acesso em: 22 jul. 2018.

Vicente do Rego, Ronald de Carvalho, 1921. Imagem disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/407364728777849654/?lp=true>. Acesso em: 27 jul. 2018.

Tarsila do Amaral, Retrato de Oswald de Andrade, 1922. Imagem disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2317/retrato-de-oswald-de-andrade>. Acesso em: 15 jun. 2018.

Anita Malfatti, Retrato de Mário de Andrade, 1922. Imagem disponível em: <https://www.wikiart.org/en/anita-malfatti/mario-de-andrade-i-1922>. Acesso em: 16 abr. 2018.

Anita Malfatti, Mário de Andrade, 1923. Imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/208713763959930005/>. Acesso em: 21 abr . 2018.

Anita Malfatti, Mário de Andrade, 1923. Imagem disponível em: <https://obrasanitamalfatti.wordpress.com/2010/03/11/retratos-1921-27-brasil-franca/>. Acesso em: 30 jul. 2018.

Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, 1922. Imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/323625923204619008/>. Acesso em: 30 jul. 2018.

Tarsila do Amaral, Retrato de Mário de Andrade, 1922. Imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/323625923204619008/>. Acesso em: 26 jul. 2018.

Flávio de Carvalho, Retrato de Mário de Andrade, 1939. Imagem disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1411/retrato-de-mario-de-andrade>. Acesso em: 21 jul. 2018.

Lasar Segall, Retrato de Mário de Andrade, 1927. Imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/369576713151729990/>. Acesso em: 30 mai. 2018.

Candido Portinari, Retrato de Mário de Andrade, 1935. Imagem disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/blog/img/candido_portinari_retrato_de_mario_de_andrade__1935_1432664386.jpg>. Acesso em: 13 mai.2018.

Candido Portinari, Manuel Bandeira, 1931. Imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/544443042435208943/?lp=true>. Acesso em: 20 abr. 2018.

Ismael Nery, Retrato de Murilo Mendes 1922, Imagem disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ismael_Nery_-_Retrato_de_Murilo_Mendes,_1922.jpg>. Acesso em: 03 jun. 2018.

Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, 1923. Imagem disponível em: <http://tarsiladoamaral1.blogspot.com.br/2009/03/tarsila-do-amaral-nasceu-em-capivari-no.html>. Acesso em: 20 jul. 2018.

Reis Junior, Retrato de Murilo Mendes, 1923. Imagem disponível em: <http://www.museudeartemurilomendes.com.br/r/vida-n/>. Acesso em: 23 jun. 2018.

Anita Malfatti, Oswald de Andrade, 1925. Imagem disponível em: <http://julioamado.com/blog/sala1/wp-content/uploads/2014/09/RETRATO-DE-OSWALD-DE-ANDRADE.jpg.>. Acesso em: 02 abr. 2018.

Lasar Segall, Guilherme de Almeida, 1927. Imagem disponível em: <http://literalmeida.blogspot.com.br/2016/07/biografia-de-guilherme-de-almeida_29.html>. Acesso em: 03 abr. 2018.

Candido Portinari, Ronald de Carvalho, 1929. Imagem disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/01/ronald-de-carvalho-uma-travessia-poetica.html>. Acesso em: 04 abr. 2018.

Alberto da Veiga Guignard, Murilo Mendes, 1930. Imagem disponível em: <https://www.correioims.com.br/uncategorized/alceu-e-murilo-mendes-religiao-e-vida-literaria-leandro-garcia/>. Acesso em: 05 fev. 2018.

Cândido Portinari, Retrato de Murilo Mendes, 1931. Imagem disponível em: <http://corpoportatil.blogspot.com/2016/01/murilo-mendes-caiacao-da-personagem.html>. Acesso em: 15 mai. 2018.

Alberto da Veiga Guignard, Retrato de Murilo Mendes, 1931. Imagem disponível em: <http://www.tribunadainternet.com.br/uma-noite-carioca-na-visao-do-poeta-mineiro-murilo-mendes/>. Acesso em: 06 fev. 2018.

Candido Portinari, Pagu, 1933. Imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/290271138463746148/visualsearch/?x=16&y=16&w=530&h=670>Acesso em: 05 jan. 2018

Candido Portinari, Adalgisa Nery, 1934. Imagem disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/05/adalgisa-nery.html
>. Acesso em: 15 jun. 2018.

Candido Portinari, Carlos Drummond de Andrade, 1936. Imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/464081936580059688/>. Acesso em: 16 jun. 2018.

Candido Portinari, Adalgisa Nery, 1937. Imagem disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/05/adalgisa-nery.html>. Acesso em: 13 fev. 2018.

Quirino da Silva, Jorge amado, 1938. Imagem disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=3438>. Acesso em: 10 abr. 2018.

Vieira da Silva, Retrato de Murilo Mendes, 1942. Imagem disponível em: <http://www.museudeartemurilomendes.com.br/r/vida-n/>. Acesso em: 03 mai. 2018.

Candido Portinari, José Lins do Rego, 1939. Imagem disponível em: <https://grupoquinquilharia.com.br/site/riacho-doce-e-interessante-historia-da-descoberta-do-petroleo-no-brasil/retrato-jose-lins-do-rego-por-portinari-1939/ >. Acesso em: 03 mai. 2018.

Giorgio De Chirico, Retrato de Clarice Lispector, 1945. Imagem disponível em: <http://malomil.blogspot.com.br/2015/06/clarice-e-chirico.html>. Acesso em: 13 jun. 2018.

Flávio de Carvalho, Jorge Amado, 1945. Imagem disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9016/flavio-de-carvalho/obras >. Acesso em: 10 abr. 2018.
Samson Flexor, Retrato de Murilo Mendes, 1945. Imagem disponível em: <http://www.museudeartemurilomendes.com.br/r/vida-n/>. Acesso em: 13 jun. 2018.

CAPÍTULO II - RETRATO: HISTÓRIA E DEFINIÇÃO…….24

Fig. 2.1: Modigliani, Retrato de Jeanne Hebuterne, 1918. Imagem disponível em: <http://artenarede.com.br/blog/index.php/modigliani-e-o-amor-de-jeanne-hebuterne/>. Acesso em: 13 jun. 2018.

Fig. 2.2: Phill, Chuck Close, Whitney Museum of American Art, Nova York, 1965. Imagem disponível em: <http://arteseanp.blogspot.com/2013/03/chuck-close.html>. Acesso em: 13 jun. 2018.

Fig. 2.3: Busto de Julio Cesar (100-44 A.C). Imagem disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/426012445987345733/>. Acesso em: 13 jun. 2018.

Fig. 2.4: Evangelhos Garima (390-660) Imagem disponível em: <https://pt.aleteia.org/2017/08/23/lindamente-ilustrada-esta-e-a-mais-antiga-copia-conhecida-dos-evangelhos/>. Acesso em: 13 jun. 2018.

Fig. 2.5: Antônio de Araújo de Sousa Lobo, Retrato de Dom Pedro II, Óleo sobre tela, 240 x 158 cm assinada Lobo, 1909 transferência, 1937, Escola Nacional de Belas Artes. Imagem

disponível em: <http://mnba.gov.br/portal/component/k2/item/175-retrato-do-imperador.html>. Acesso em: 13 jun. 2018.

CAPÍTULO III - RETRATO E SUAS CLASSES……...44

Fig. 3.1. Jan van Eyck, O Casal Arnolfini, 1434. Imagem disponível em: <https://resenhasdefilosofia.files.wordpress.com/2012/10/casal-arnolfini.jpg>. Acesso em: 13 jun. 2018.

Fig. 3.2. Michelangelo, Afresco do Juizo Final, 1536-41. Imagem disponível em: <https://pt.dreamstime.com/fotos-de-stock-royalty-free-Ãºltimo-julgamento-de-michelangelo-image25616318>. Acesso em: 13 jun. 2018.

Fig. 3.3: Giovanni Bellini, Portrait of Doge Leonardo Loredan, 1501. Imagem disponível em: <https://www.pinterest.es/pin/398357529515785541/>. Acesso em: 13 jun. 2018.

Fig. 3.4: Juan Gris. Retrato de Pablo Picasso, 1912. Imagem disponível em: <http://pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-6WHL7V>. Acesso em: 13 jun. 2018.

Fig. 3.5: The Toilet of Venus ('The Rokeby Venus'), 1647-165. Imagem disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/diego-velazquez-the-toilet-of-venus-the-rokeby-venus-1>. Acesso em: 13 jun. 2018.

Fig. 3.6: Leonardo Da Vinci, Dama com Arminho. 1489-1490. Imagem disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Dama_com_Arminho#/media/File:Leonardo_da_Vinci_046.jpg >. Acesso em: 13 jun. 2018.

CAPÍTULO IV - RETRATO NO MODERNISMO BRASILEIRO……57

Fig. 4.1: Anita Malfatti, Retrato de Mário de Andrade, 1922. Imagem disponível em: <https://www.wikiart.org/en/anita-malfatti/mario-de-andrade-i-1922>. Acesso em: 16 abr. 2018.

Fig. 4.2: Anita Malfatti, Mário de Andrade, 1923. Imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/208713763959930005/>. Acesso em: 21 abr . 2018.

Fig. 4.3: Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, 1922. Imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/323625923204619008/>. Acesso em: 30 jul. 2018.

Fig. 4.4: Tarsila do Amaral, Retrato de Mário de Andrade, 1922. Imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/323625923204619008/>. Acesso em: 26 jul. 2018.

Fig. 4.5: Tarsila do Amaral, Retrato de Oswald de Andrade, 1922. Imagem disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2317/retrato-de-oswald-de-andrade>. Acesso em: 15 jun. 2018.

Fig. 4.6: Grupo reunido no banquete em homenagem a Portinari. Rio de Janeiro, 1930. Imagem disponível em: < http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/6417/detalhes>. Acesso em: 13 jun. 2018.

Fig. 4.7: Alberto da Veiga Guignard, Retrato de Ismael Nery, óleo sobre o cartão prensado, 34,7 x 26,8 cm, 1930. Imagem disponível em: < https://www.algosobre.com.br/biografias/ismael-nery.html
> Acesso em: 13 jun. 2018.

Fig. 4.8: Alberto da Veiga Guignard, Retrato de Murilo Mendes, óleo sobre a tela, 60,5 X 52 cm, 1930. Imagem disponível em: <http://www.museudeartemurilomendes.com.br/index.php>. Acesso em: 13 jun. 2018.

Fig. 4.9: Alberto da Veiga Guignard, 1930. Desenho à nanquim. Dim. 19,5 x 26 cm. Imagem disponível em:<http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=180&txtArtista=Alberto+Guignard+-+Alberto+da+Veiga+Guignard >. Acesso em: 13 jun. 2018.

Fig. 4.10: Ismael Nery, 1926. Aquarela/papel. Foto: Pedro Oswaldo Cruz. Imagem disponivel em: <http://www.robertomarinho.com.br/vida/arte-e-cultura/obras-de-arte/ismael-nery.htm>. Acesso em: 10 jun. 2018.

Fig. 4.11: Candido Portinari, Dante Milano, (sem data). Imagem disponível em: <https://blogdocastorp.blogspot.com.br/2015/06/dante-milano-monologo.html>. Acesso em: 22 jul. 2018.

Fig. 4.12: Ismael Nery, Retrato de Murilo Mendes, 1922. Imagem disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ismael_Nery_Retrato_de_Murilo_Mendes,_1922.jpg>. Acesso em: 03 jun. 2018.

Fig. 4.13: Lasar Segall, Guilherme de Almeida, 1927. Imagem disponível em: <http://literalmeida.blogspot.com.br/2016/07/biografia-de-guilherme-de-almeida_29.html>. Acesso em: 03 abr. 2018.

Fig. 4.14: Candido Portinari, Manuel Bandeira, 1931. Imagem disponível em:<https://br.pinterest.com/pin/544443042435208943/?lp=true>. Acesso em: 22 mai. 2018.

Fig. 4.15: Flávio de Carvalho, Retrato de Mário de Andrade, 1939. Imagem disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1411/retrato-de-mario-de-andrade>. Acesso em: 21 jul. 2018.

Fig. 4.16: Candido Portinari, Retrato de Mário de Andrade, 1935. Imagem disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/blog/img/candido_portinari_retrato_de_mario_de_andrade__1935_1432664386.jpg>. Acesso em: 21 abr. 2018.

Fig. 4.17: Lasar Segall, Retrato de Mário de Andrade, 1927. Imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/369576713151729990/>. Acesso em: 30 mai. 2018.

LISTA DE TABELAS

Tabela 01: Tabela de escritores retratados……..07

Tabela 02: Tabela de análise dos retratos de acordo com as classes dialógica e narrativa...106

SUMÁRIO

CAPÍTULO I- INTRODUÇÃO……01

1.1 Introdução: fenômeno e o principal problema……...01

1.2 Tabela de escritores retratados……....07

CAPÍTULO II - RETRATO: HISTÓRIA E DEFINIÇÃO……24

2.1 Definição de retrato…….....24

2.1.1 Retrato e suas funções……...30

2.1.2 Retrato e a sociedade…….....31

2.1.3 Relacionamento retratista e retratado……36

2.1.4 Retrato como representação artistica…….....37

2.1.5 Retrato como semelhança-*mimesis*……41

CAPÍTULO III - RETRATO E SUAS CLASSES……..44

3.1 Classes/categorias de retrato…… 44

3.1.1 Retrato religioso……...46

3.1.2 Retrato histórico……..48

3.1.3 Retrato de celebridades……49

3.1.4 Retrato nu……..... 50

3.1.5 Retrato de vaidade.…….....51

3.1.6 Retrato dialógico…….....52

3.1.7 Retrato narrativo…….....55

CAPÍTULO IV - RETRATO NO MODERNISMO BRASILEIRO……57

4.1 Retrato no modernismo brasileiro…….57

4.1.1 Movimento modernista ……...59

4.2 Análises dos retratos…….....65

4.2.1 Mário-Anita-Tarsila-Oswald…….....66

4.2.2 Murilo-Guignard……..... 72

4.2.3 Portinari-Dante de Milano …….....79

4.2.4 Ismael Nery-Murilo Mendes…….....83

4.2.5 Lasar Segall-Guilherme de Almeida…….. .87

4.2.6 Manuel Bandeira-Portinari…….. 92
4.2.7 Mário de Andrade-Flávio de Carvalho…….94
4.2.8 Mário de Andrade-Portinari ……....97
4.2.9 Mário de Andrade-Lasar Segall ……...99

4.3 Tabela de análise dos retratos de acordo com as classes dialógica e narrativa……101

CONCLUSÃO……..…….110

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS……..…….....114

1- INTRODUÇÃO

1.1. Introdução: fenômeno e o *principal problema*

O fenômeno investigado aqui pode ser assim especificado: retratos pintados de poetas no modernismo brasileiro. Qual a importância deste fenômeno? Sabemos que não se trata de um fenômeno que ocorreu apenas no Brasil, mas em muitos outros países, em diferentes períodos. Também sabemos que dele resultou uma variada e surpreendente morfologia de tipos e categorias. Tais tipos (introduzidos e analisados no capítulo III e IV), se distribuem entre diferentes períodos do modernismo, através de diversos movimentos artísticos ou estéticos. No Brasil, antes do modernismo, não se observa com frequência este fenômeno — retratos de poetas. Segundo Oliveira (2012, p. 102), esse fenômeno aparece mais intensamente a partir da década de 20, formando uma espécie de *network* dos intelectuais que "moviam as reflexões modernistas" no Brasil (OLIVEIRA, 2012, p. 102).

Através da investigação de quarenta e seis poetas do modernismo, observamos treze deles retratados por pintores modernistas (ver tab. 1.2). No cap. IV, analisamos os seguintes retratos: Mário de Andrade por Anita Malfatti II (1923), Mário de Andrade por Anita Malfatti III (1923), Mário de Andrade por Tarsila do Amaral I (1922), Mário de Andrade por Tarsila do Amaral II (1922), Oswald de Andrade por Tarsila do Amaral (1922), Mário de Andrade por Lasar Segall (1927), Mário de Andrade por Cândido Portinari (1935), Murilo Mendes por Guignard (1930), Dante Milano por Cândido Portinari (sem data), Murilo Mendes por Ismael Nery (1922), Mário de Andrade por Flávio de Carvalho (1927), Manuel Bandeira por Portinari (1931) e Guilherme de Almeida por Lasar Segall (1927).

Golino (2010) defende que os retratos, como complexo fenômeno estético, histórico, e semiótico, necessitam ser estudados separadamente, porque são ontologicamente distintos de outros gêneros ou categorias de arte em termos de produção, de representação, mecanismos de difusão e exibição (GOLINO, 2010). No Brasil, até onde sabemos, existem apenas três trabalhos investigativos, baseados em abordagens muito diferentes desta pesquisa. A tese *Portinari em re-trato: uma escrita de si em letra e imagem* (2012), da pesquisadora Eliane Hatherly Paz, que dedica todo um capítulo à alguns escritores modernistas com os quais o pintor Portinari manteve contato a partir da década de 1930. Sergio Miceli, em 1996, no seu livro *Imagens Negociadas. Retratos da Elite Brasileira (1920-40)*, propõe uma interpretação sociológica da produção retratística de Cândido Portinari. Para o autor, essas "imagens

negociadas" eram a moeda de troca entre o pintor e os letrados com os quais convivia, numa espécie de permuta de "construções" — visuais da parte do pintor e literárias da parte dos escritores (MICELI, 1996). A pesquisadora Renata Oliveira (2012), na sua dissertação *Murilo Mendes por Flávio de Carvalho: Relações Intelectuais Através dos Retrato* (2012), faz o estudo de dois retratos de Murilo Mendes feitos por Flávio de Carvalho. Segundo a autora, ambas as obras analisadas, de 1951, compõem uma rede de relações intelectuais.

Os retratos, de forma geral, segundo a autora Rosa Martinez-Artero (2004) e Collins ([2008?]), podem ser separados, de forma exaustiva, em onze classes ou categorias, como veremos no capítulo III. Defendemos a ideia de que é necessário, para análise das obras examinadas, o desenvolvimento de, ao menos, duas novas classes — retrato dialógico e retrato narrativo. Tais categorias são introduzidas por Felicity Allen (2014) e Sara Lawrence-Lightfoot (2005), em um contexto distinto, historiográfico e analítico. Supostamente, e de acordo com nossa abordagem, um retrato pode ser classificado como pertencente a mais de uma categoria, classe ou tipo, em diferentes níveis de intensidade. No retrato dialógico, são examinadas as propriedades que "dialogam" diretamente com um movimento artístico reconhecido. Neste caso específico, no modernismo brasileiro, tais propriedades são "regras comuns", "convenções" aceitas por um grupo de artistas, "disposição", prescrições, tendências para o uso de certos tipos de materiais e estruturas (composição, cor, forma).

Sobre o retrato narrativo, ele exibe uma sequência temporal, ou narrativa, de eventos ou fatos, que aparecem na obra através de elementos que indicam alguns de seus aspectos, por exemplo, expressão do personagem, ambiente onde se insere (interno ou externo, através de mobiliários e objetos), figurino (e.g., paletó e gravata do sujeito, que pode ser entendido como trajes de uma pessoa séria). Tais categorias, ou as principais propriedades que caracterizam tais categorias, aparecem em diferentes gradações no fenômeno que isolamos para análise. Mas parte considerável dos retratos que examinamos (escritores e poetas retratados por pintores) representam, notavelmente, comportamentos regulares estéticos, associados a movimentos artísticos. O retratado não é um personagem que reconhecemos como um poeta ou escritor, mas o próprio movimento ao qual está vinculado, ou do qual faz parte.

Mas o que precisamente significa afirmar que o retrato de um poeta equivale ao retrato de movimento estético? Os pintores modernistas em questão, embora tenham identidades particulares, estão inseridos, e são influenciados, por um conjunto de idéias comuns de um período, grupo de amigos, artistas, etc. "Conjunto de ideias", em nossa abordagem, pode ser caracterizado como um "modelo" seguido por artistas em um mesmo local ou período temporal. Não é nosso propósito, aqui, investigar as razões pelas quais conjuntos de ideias ou

pensamentos similares surgem, num ambiente retratístico particular. Existem diversos motivos que atuam causalmente, incluindo certo posicionamento a favor ou contra uma manifestação, artística ou não, a favor ou contra acontecimentos religiosos, econômicos, sócio-culturais. O importante é que por quaisquer motivos, muitos fatos podem conduzir os artistas a outras, ou novas, formas de constrangimento (material, tecnológico, conceitual, filosófico, etc).

Para Shearer West (2004) e Collins, ([2008?]), como veremos no cap II e III, um retrato pode ser ao mesmo tempo a representação de um indivíduo, de época, ou de um período histórico. Para Golino (2010), o retrato deve ser entendido como um fenômeno extra-representação. O retrato é resultante de complexos movimentos do inconsciente, por meio de relações sensíveis com conhecimento imagético, e de escolhas conscientes, capazes de organizar e realizar um projeto de trabalho. Nele, obra de arte e modelo estão integrados por meio de substratos comuns e semelhanças formais, como a exposição de uma determinada pessoa, ou conjunto de pessoas, com características particulares do seu grupo de convivência, que o artista vê de forma específica, porque tem que inserir a forma e o tema no mundo da arte, sem que estes percam suas identidades (GOLINO, 2010).

O pintor representa a obra literária do poeta. O que significa isso? Ele não pinta, ou pintou, no modernismo, o fato, o acontecimento, ou o sujeito diante dele. Ele pinta, ou pintou, a obra do retratado, seguindo a lógica que estrutura as influências do movimento artístico representado. A pergunta mais relevante neste ponto é: ele pode ter representado um conjunto de estratégias, que chamamos geralmente de movimento artístico? Nossa investigação sugere uma resposta afirmativa para esta questão. Ele representou um conjunto de estratégias seguidas por um grupo de artistas inseridos em um movimento artístico ou estético. Como sugerimos, cada movimento artístico exibe certas similaridades ou atributos compartilhados por certas obras em um recorte temporal, a que associamos uma expressão manifesta por um grupo, em um segmento espaço-temporal.

De volta a questão do retrato, para West (2004), “retrato” é um termo que tem origem etimológica na palavra *ritratto*, que vem do verbo *ritrarre*, e que significa "retratar" e "copiar ou reproduzir". Ele é um complexo processo semiótico, fortemente dependente de contexto. Nele, são observadas propriedades de identidade e percepção, e abrangem o caráter, personalidade, relacionamentos, profissão, idade, gênero, status e situação social do retratado (WEST, 2004, p.12).

Existem muitas formas diferentes de retratos na arte figurativa, caracterizando a variada morfologia a que nos referimos acima. Alguns retratos são feitos apenas como um

exercício para aprender, ou refinar, os princípios de desenhar ou pintar o rosto humano. Há retratos mais formais, frequentemente encomendados, onde a semelhança é essencial, mas o ambiente em torno do assunto não é importante, mesmo que representado.

O retrato já passou por muitas transformações, desde as pinturas no renascimento, e durante os períodos românticos, pré-modernista e modernista. Retratos pintados foram considerados apenas como lembranças, registros da história, símbolo de riqueza e status, mesmo a pintura não sendo a única maneira de preservar uma memória visual.

O retrato pintado de poetas pode ser entendido como o resultado de um processo baseado em "filtros" — a junção do repertório associado a obra pictórica do pintor e da obra literária do escritor e poeta, somados as propriedades que caracterizam os movimentos a que pertencem pintor e escritor. Fatores externos também atuam sobre o fenômeno. A produção do pintor de retratos é obviamente influenciada pela crítica de arte, pelos fabricantes de tintas, pelo curadores e críticos. Neste sentido, o retrato pintado não fornece apenas o registro de um evento, mas o modo como ele nos permite ver certos sujeitos ou personagens, as circunstâncias e os relacionamentos em suas próprias experiências. O pintor retratista não retrata um indivíduo, mas um padrão complexo e regular de comportamento que é, ao mesmo tempo, histórico, estético, social, psicológico e semiótico.

Não estamos isolados, com relação a este fenômeno. Pintores de diversas tradições pictóricas dedicaram-se a retratística de escritores e poetas, seus contemporâneos. Um exemplo histórico fora do Brasil é o de Gertrude Stein, que foi retratada por Picasso. Trata-se de um fenômeno que aparece densamente no período do modernismo. O modernismo é, para Coelho, (2005), ao mesmo tempo, um estilo, uma linguagem, um código, e um sistema de signos com normas e unidades de significação. Teixeira Coelho (2005), no seu livro *Moderno Pós-Moderno*, nos lembra que Henri Lefebvre definia modernismo como a consciência que cada uma das gerações sucessivas teve de si mesma e a consciência que as épocas e os períodos tiveram de si mesmos. Para Coelho, "consciência" é uma palavra forte demais e ele a substitui por representação e por épocas e períodos, que se entende como um conjunto de pessoas, num certo espaço-tempo, e relações estabelecidas entre elas. Representação parece para o autor um termo mais adequado porque não elimina, como o uso de consciência, o fenômeno da alienação, que é uma constante histórica (COELHO, 2005).

O fenômeno que abordamos aqui, com foco no modernismo brasileiro, tem equivalência em diversas tradições, do final do século XIX até hoje. A relação entre Pablo Picasso e Gertrude Stein está entre as mais mencionadas, quando o tema relaciona-se às fundações do modernismo, no início do século XX. Picasso e Stein conheceram-se através do

negociante de arte Clovis Sagot e desse encontro resultou no *Retrato de Gertrude Stein* (1906; Fig. 1.1 e 1.2), para o qual foram necessárias aproximadamente noventa sessões, que ocorreram todos os dias, durante aproximadamente três meses em 1905-06, no final do "Período Rosa" de Picasso, em seu apartamento na Rue Ravignan (STEIN, 2001, 52-53). Picasso retratou Stein de maneira que capturou os traços distintivos da revolução literária steineana. A própria Stein era conhecida por seus retratos literários[1] não representativos, típico de um cubismo fragmentário e metonímico (WEST, 2004, p. 195). A relação de Picasso com Stein foi multifacetada ela era modelo, sujeito artístico e corresponsável pelo retrato, como fenômeno semiótico complexo. Eles concordaram mutuamente sobre a "representação dura e austera" resultante do retrato, segundo o prefácio de Laurence Madeline e Marilyn Martin (2006) a uma edição de 2006 das correspondências de Stein e Picasso. Para as autoras, "A radicalização de uma tendência primitivista comum a ambos foi se tornar a pedra angular de suas respectivas obras". Stein foi mais tarde referida como "a cubista das letras" (MADELINE e MARTIN, 2006). O Retrato de Pablo Picasso feito por Stein, é um depoimento pessoal sobre a relação artística e de admiração que ambos mantinham, e é, mais do que isso, uma representação dos princípios estéticos que regulam as obras artísticas dos retratados e dos autores dos retratos.

Segundo Abreu (2008, p. 32-34), no início do século XX poucos terão sido os escritores que ficaram indiferentes às evoluções que estavam ocorrendo no âmbito da pintura. Diante desta relação entre pintores e escritores no início do século, segundo a autora, podemos dizer que a transposição das inovações das artes plásticas para a literatura foi muito efetiva, variando apenas a extensão da sua manifestação no trabalho de cada escritor (ABREU, 2008, p. 32 a 34). Porém, acima de tudo, nesse período, o cubismo, pelo qual Stein e Picasso convergem, foi a expressão genuína do espírito intelectual de uma época; as ideias dos quadros cubistas se manifestam com maior ou menor intensidade em todas as artes modernas. Uma das atitudes fundamentais do cubismo envolvia uma correspondência essencial entre todas as artes (ABREU, 2008, p. 27). Segundo Abreu (2008, p. 27), a preocupação com a intertextualidade que marcou a pintura modernista refletiu-se, igualmente,

[1] Pequeno fragmento do retrário literário que Stein fez para Picasso: "One whom some were certainly following was one who was completely charming. (...) Some were certainly following and were certain that the one they were then following was one working and was one bringing out of himself then something. Some were certainly following and were certain that the one they were then following was one bringing out of himself then something that was coming to be a heavy thing, a solid thing and a complete thing. (...) He did have some following. They were always following him, some were certainly following him. He was one who was working. He was one having something coming out of him something having meaning. He was not ever completely working." (STEIN, 1912, p. 213-214).

na literatura, passando o texto a valer por si só e devendo, assim, ser interpretado nessa perspectiva. Gertrude Stein utilizou dessa intertextualidade influenciada pelo modernismo e por suas implicações na literatura (ABREU, 2008, p. 27).



Figura 1.1 e 1.2: Esquerda: Arnold Newman, Retrato de Pablo Picasso, 1954; Direita: Pablo Picasso, Retrato de Gertrud Stein, 1905-1906.

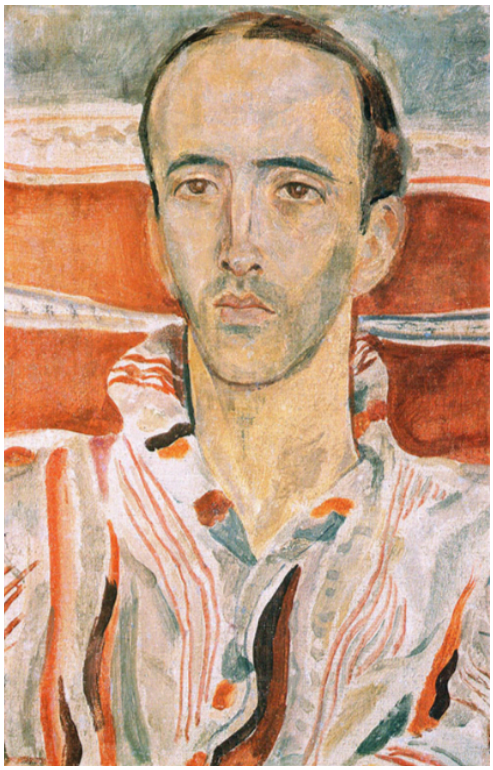
1.2- Lista de escritores retratados

De quarenta e seis poetas do modernismo, entre o período de 1921 - 1945, encontramos treze deles retratados. São eles:

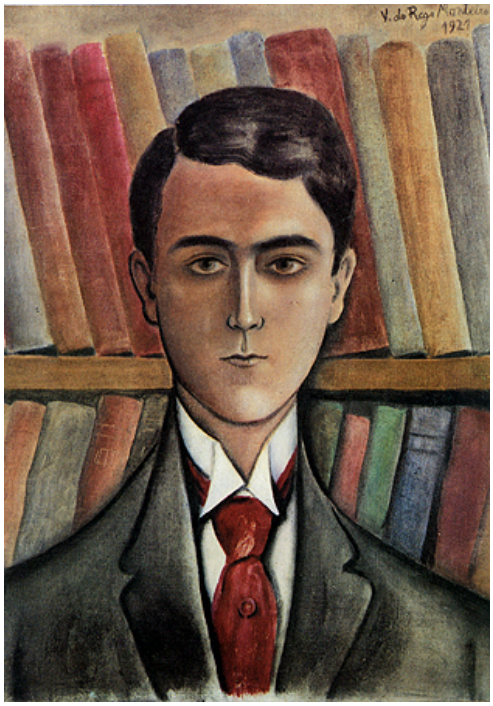
- Murilo Mendes
- Clarisse Lispector
- Dante Milano
- Manuel Bandeira
- Ronald de Carvalho
- Guilherme de Almeida
- Pagu
- Adalgisa Nery

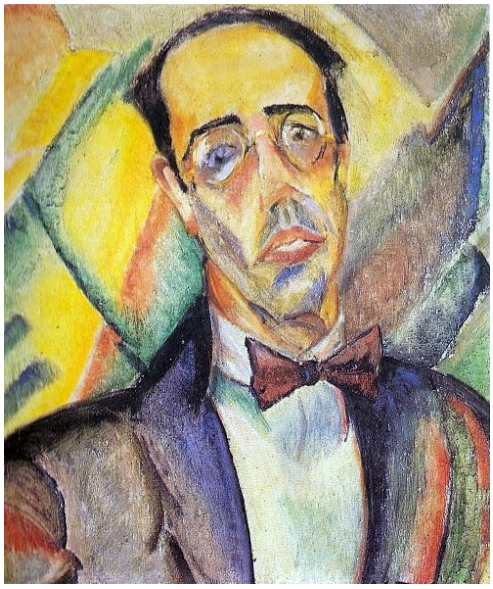
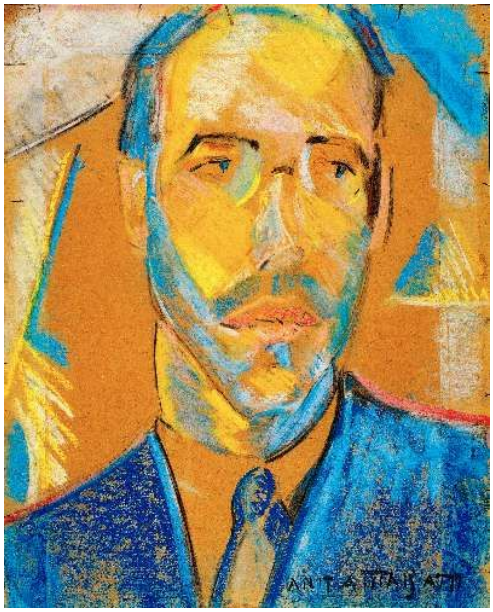
- Carlos Drummond de Andrade
- Jorge Amado
- José Lins do Rego
- Oswald de Andrade
- Mário de Andrade.

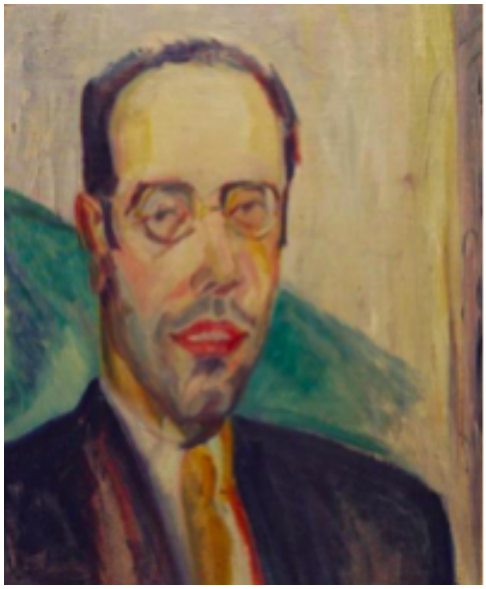
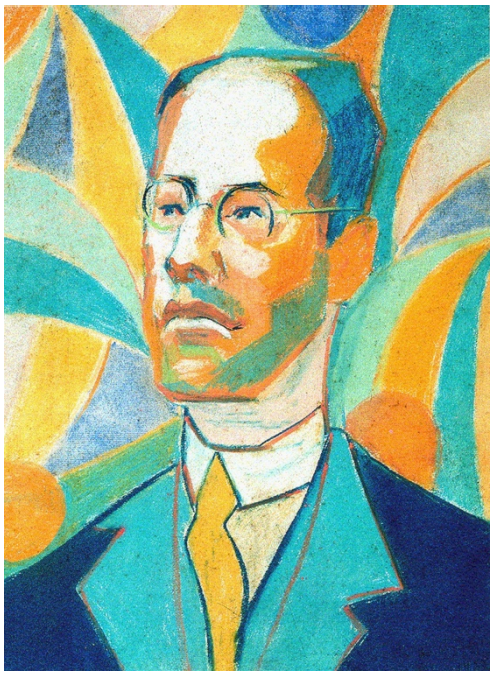
Murilo Mendes, Oswald e Mário de Andrade foram retratados muitas vezes por vários pintores. A lista dos trinta e três retratos dos escritores encontrados no período do modernismo:

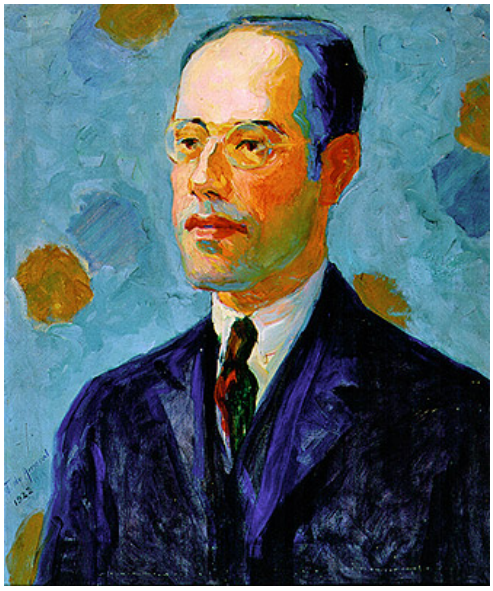
RETRATO	TÍTULO	MOVIMENTO ARTÍSTICO DO PINTOR E DO POETA RETRATADO
	Murilo Mendes, por Arpad Szenes (sem data).	Poeta/escritor: Murilo Mendes – modernismo. Pintora: Arpad Szenes – modernismo.

	Retrato de Jorge de Lima por Candido Portinari (sem data).	Poeta/escritor: Jorge de Lima – modernismo. Pintor: Candido Portinari – modernism.
	Dante Milano por Portinari (sem data).	Poeta/escritor: Dante Milano – modernismo. Pintor: Portinari – modernismo.

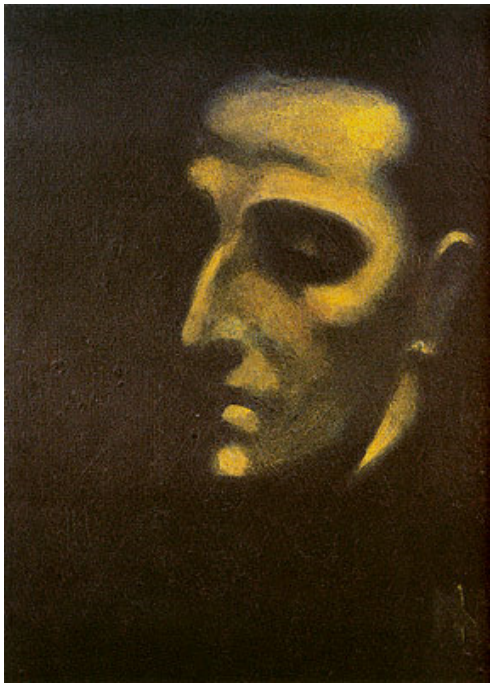
	Ronald de Carvalho por Vicente do Rego - 1921.	Poeta/escritor: Ronald de Carvalho – modernismo. Pintor: Vicente do Rego – modernismo.
	Retrato de Oswald de Andrade por Tarsila do Amaral - 1922.	Poeta/escritor: Oswald de Andrade – modernismo. Pintora: Tarsila do Amaral – modernismo.

	Retrato de Mário de Andrade. Anita Malfatti - 1922.	Poeta/escritor: Mário de Andrade – modernismo. Pintora: Anita Malfatti – modernismo.
	Retrato de Mário de Andrade I por Anita Malfatti - 1923.	Poeta/escritor: Mário de Andrade – modernismo. Pintora: Anita Malfatti – modernismo.

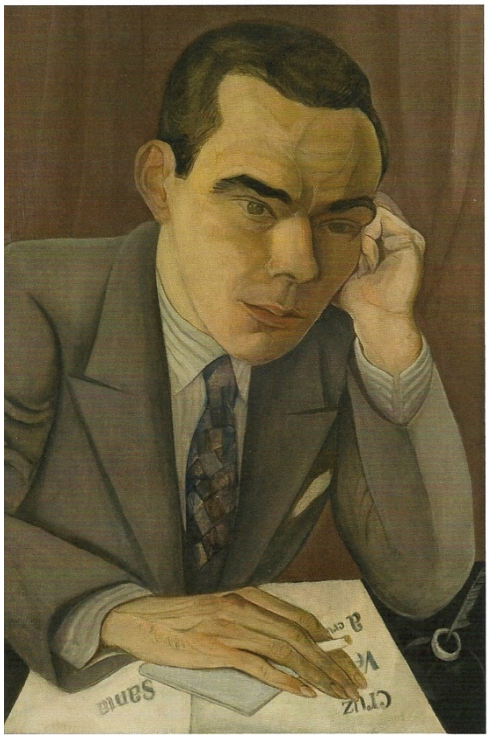
	Mário de Andrade II por Anita Malfatti - 1923.	Poeta/escritor: Mário de Andrade – modernismo. Pintora: Anita Malfatti – modernismo.
	Mário de Andrade I por Tarsila do Amaral - 1922.	Poeta/escritor: Mário de Andrade - modernismo Pintora: Tarsila do Amaral – modernismo.

	Retrato de Mário de Andrade II por Tarsila do Amaral - 1922.	Poeta/escritor: Mário de Andrade – modernismo. Pintora: Tarsila do Amaral – modernismo.
	Retrato de Mário de Andrade por Flávio de Carvalho - 1939.	Poeta/escritor: Mário de Andrade – modernismo. Pintor: Flávio de Carvalho – modernismo.

	Retrato de Mário de Andrade por Lasar Segall - 1927.	Poeta/escritor: Mário de Andrade – modernismo. Pintor: Lasar Segall – modernismo.
	Retrato de Mário de Andrade por Candido Portinari - 1935.	Poeta/escritor: Mário de Andrade – modernismo. Pintor: Portinari – modernismo.

	Manuel Bandeira por Portinari - 1931.	Poeta/escritor: Manuel Bandeira – modernismo. Pintor: Portinari – modernismo.
	Retrato de Murilo Mendes por Ismael Nery - 1922.	Poeta/escritor: Murilo Mendes – modernismo. Pintor: Ismael Nery - modernismo (surrealismo).

	Oswald de Andrade por Tarsila do Amaral - 1923.	Poeta/escritor: Oswald de Andrade – modernismo. Pintora: Tarsila do Amaral – modernismo.
	Retrato de Murilo Mendes por Reis Júnior - 1923.	Poeta/escritor: Murilo Mendes – modernismo. Pintor: Reis Junior – modernismo.
	Oswald de Andrade por Anita Malfatti - 1925.	Poeta/escritor: Oswald de Andrade – modernismo. Pintora: Anita Malfatti – modernismo.

	Guilherme de Almeida por Segall - 1927.	Poeta/escritor: Guilherme de Almeida - modernismo. Pintor: Lasar Segall – modernismo.
	Ronald de Carvalho por Portinari - 1929.	Poeta/escritor:Ronald de Carvalho – modernismo. Pintor: Portinari - modernismo.

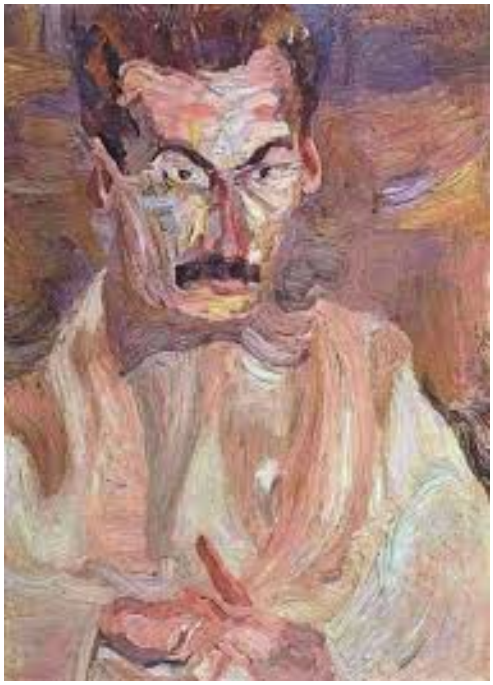
	Retrato de Murilo Mendes por Guignard - 1930.	Poeta/escritor: Murilo Mendes – modernismo. Pintor: Guignard – modernismo.
	Retrato de Murilo Mendes por Cândido Portinari - 1931.	Poeta/escritor: Murilo Mendes – modernismo. Pintor: Portinari - modernismo.

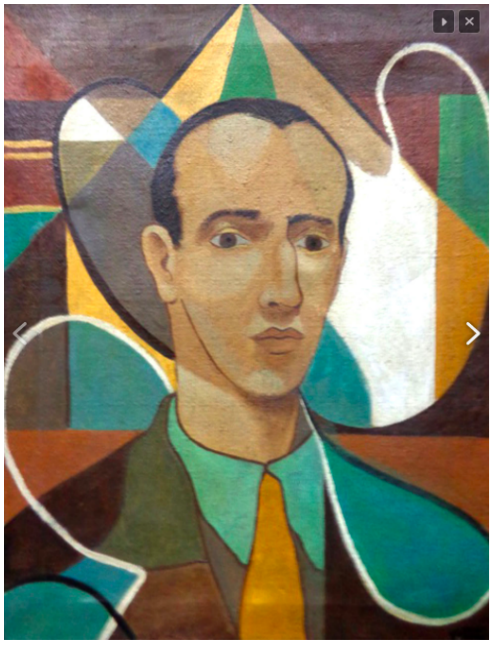
	Retrato de Murilo Mendes por Guignard - 1931.	Poeta/escritor: Murilo Mendes - modernismo. Pintor: Guignard – modernismo.
	Pagu por Cândido Portinari - 1933.	Poeta/escritor: Pagu - modernismo. Pintor: Portinari - modernismo.

	Adalgisa Nery por Cândido Portinari - 1934.	Poeta/escritor: Adalgisa Nery - modernismo. Pintor: Portinari - modernismo.
	Carlos Drummond de Andrade por Cândido Portinari - 1936.	Poeta/escritor:Carlos Drummond de Andrade – modernismo. Pintor: Portinari - modernismo.

	Adalgisa Nery por Cândido Portinari - 1937.	Poeta/escritor: Adalgisa Nery – modernismo. Pintor: Portinari - modernismo.
	Jorge Amado por Quirino da Silva - 1938.	Poeta/escritor: Jorge amado – modernismo. Pintor: Quirino da Silva – modernismo.

	Retrato de Murilo Mendes por Vieira da Silva - 1942.	Poeta/escritor:Murilo Mendes - modernismo. Pintora: Vieira da Silva - modernismo.
	José Lins do Rego por Cândido Portinari - 1939.	Poeta/escritor: José Lins do Rego – modernismo. Pintor: Portinari - modernismo.

	Retrato de Clarice Lispector por Giorgio De Chirico - 1945.	Poeta/escritor: Clarice Lispector – modernismo. Pintor: Giorgio De Chirico – modernismo.
	Jorge Amado por Flávio de Carvalho - 1945.	Poeta/escritor: Jorge Amado – modernismo. Pintor: Flávio de Carvalho.

	Retrato de Murilo Mendes por Flexor Samson - 1945.	Poeta/escritor: Murilo Mendes - modernismo. Pintor: Flexor Samson – modernismo.

Fonte: ELABORADO PELA PRÓPRIO AUTORA.

2- RETRATO: HISTÓRIA E DEFINIÇÃO

2.1 - Definição de retrato

Este subcapítulo apresenta a trajetória histórica do retrato, desde seus primórdios até o séc. XX. Trata-se de uma abordagem necessária para que possamos entender as complexidades que envolvem o retrato, de seus aspectos formais a seu contexto histórico.

West (2004, p. 21) afirma que embora o significado do termo “retrato” pareça ser auto-evidente, muitas vezes há uma boa distinção entre objetos que poderiam ser considerados retratos e aqueles que poderiam ser melhores classificados, de outra forma. Normalmente um retrato é uma obra de arte que representa um indivíduo único, mas esta simples definição contraria a complexidade e as contradições do retrato. Enquanto um retrato pode estar comprometido com as características físicas de uma pessoa, ele também pode representar a posição social ou "vida interior" deste indivíduo, como seu caráter ou virtudes. Um retrato pode estar sujeito a convenções sociais ou artísticas, que o constroem como um tipo, no tempo; ele também pode investigar a singularidade individual de uma forma que define o retratado para além do seu contexto (WEST, 2004, p. 21).

O retrato pode ser uma escultura, uma pintura ou qualquer outra representação de uma pessoa, em que o rosto é o tema principal. Retratos tradicionais do tipo cavalete costumam representar a cabeça e ombros do modelo, meio corpo ou corpo inteiro. Existem muitas variedades de retratos, incluindo: o retrato tradicional de um indivíduo, um retrato de grupo ou um auto-retrato. Na maioria dos casos, a imagem é composta especialmente para representar o caráter e atributos únicos do sujeito (COLLINS, [2008?]).

West (2004, apud Oxford English Dictionary, 1989) define o retrato como "uma sentença representante” ou representação de uma pessoa, especialmente do rosto, feita a partir de desenho, pintura, fotografia, gravura, etc. Raízes semânticas do termo atribuem à ideia de semelhança (SIMPSON, JA & WEINER, ESC, 1989). Contudo, essa definição subtrai do retrato suas complexidades mais notáveis. Retratos não são “apenas” semelhanças, mas complexos processos representacionais, ou semióticos, em que se observam propriedades de identidade, em termos perceptuais, representados e interpretados em momentos e lugares distintos. “Identidade” pode abranger o caráter, personalidade, relacionamentos, profissão, idade e gênero do retrato (WEST, 2004, p. 12).

Estes aspectos da identidade não podem ser reproduzidos, mas eles podem ser sugeridos ou evocados. Embora os retratos representem indivíduos, muitas vezes eles exibem

qualidades típicas ou convencionais — ao invés de únicas — do sujeito que são enfatizados pelo artista. Essas qualidades não são fixas, mas representam as expectativas e circunstâncias da época em que o retrato foi realizado. Para West (2004, p. 16), há evidências de que o retratismo já existia no período neolítico, quando aconteciam os cultos aos crânios polinésios. Por volta de 5000 aC, os crânios foram modelados em argila, em Jericó. O mundo antigo estava repleto de retratos. Na Grécia, eles tomaram a forma de escultura de tumbas ou estátuas públicas. O retrato é mencionado por escritores antigos como Plínio — o Velho, Aristóteles, Xenofonte, Platão, Cícero, Quintiliano e Horácio (WEST, 2004, p. 16).

Segundo West (2004, p. 19) outra concepção comum é que o retrato é um grande fenômeno tipicamente ocidental. Certamente existem retratos de países não ocidentais, como China, onde a tradição do retrato pode ser rastreada até a dinastia Han em 200 aC; ou a Índia, onde uma forma especial, a pintura em miniatura de retrato, foi associada a dinastia Mughal do século XVII. No entanto, como representa pessoas específicas, sua prática tende a florescer nas culturas que privilegiam a noção do indivíduo sobre o coletivo e idéias cada vez mais articuladas sobre caráter e personalidade (WEST, 2004, p. 19).

Burckhardt (1990, p. 87) afirma que o gênero do retrato ressurgiu na arte europeia a partir do Renascimento, associado ao desenvolvimento da cultura humanista, depois de estar ausente por séculos da produção artística. O humanismo renascentista, como é bem conhecido, resgatou elementos próprios da Antiguidade, silentes por muito tempo, durante o período medieval. Um destes elementos é o individualismo, ou a consciência individual, que permite ao homem ver a si mesmo como um ser particular, com características próprias e únicas. Muito diferente, portanto, da visão medieval onde ele se reconhecia primordialmente como integrante de uma coletividade: raça, povo, corporação, etc. Com este novo reconhecimento de si como indivíduo, “milhares de rostos adquirem feições próprias” (BURCKHARDT, 1990, p. 87).

West (2004, p. 17), afirma que o século XV foi um ponto de virada significativo na história do retrato e do retratista, pois representou o início de uma profissionalização da pintura do retrato europeu. Tanto na Itália como nos Países Baixos, as semelhanças individuais aparecem em pinturas religiosas, tais como no *Mestre do Retábulo Merode* de Flémalle (c. 1425) e em *Masaccio* com *Trindade* em Santa Maria Novella, Florença (c. 1427) (WEST, 2004, p. 17).

Para Burckhardt (1990, p. 98), a partir desse momento, o século XV, o retrato vai se consolidando como um gênero artístico de interesse por parte de um público consumidor de arte, se constituindo em uma das principais fontes de renda para artistas e gerando uma grande

demanda de produção, incorporando modificações próprias de cada tempo, local ou estilo, modificando-se em termos formais, mas mantendo sua vocação de conferir prestígio ao retratado, que eternizava sua imagem, ao mesmo tempo em que demonstrava certa posição social e ascensão financeira. Teve um público variado ao longo dos séculos, atendendo à realeza, à nobreza e ao clero, bem como à ascendente burguesia, que contava com recursos financeiros e que almejava maior projeção política e social (BURCKHARDT, 1990, p. 98).

De acordo com West (2004, p. 17), em décadas subseqüentes, artistas como Van Eyck, em Flandres, e Pisanello, na Itália, começaram a produzir retratos independentes da posição social do indivíduo. A partir desses primórdios, a prática do retrato do século XVI, exemplificada em maior diversidade, tornou-se cada vez mais variada, incluindo anões da corte, alfaiates e outros comerciantes (especialmente aparecendo em obras de Velázquez e Titian), bem como monarcas, cortesãos e eclesiásticos (WEST, 2004, p. 17).

Para West (2004, p. 17), evidências de um crescente interesse artístico por retratos, podem ser encontradas na teoria da arte a partir do século XVI. O tratado português de Francisco de Holanda sobre retrato, de 1548, foi traduzido para o espanhol em 1563 e representa a primeira consideração exaustiva do gênero. Giovanni Paolo dedicou uma seção inteira ao seu *Trattato dell'arte della pittura*, *scoltura et architecttura* (*Tratado sobre as Artes da Pintura, Escultura e Arquitetura*), de 1584, para retratos, e na Inglaterra, Nicholas Hilliard em escreveu entre 1598 e 1603 o *Treatise on the Arte of Limming (Tratado sobre a Arte de Limming)*. O retrato também se tornou um assunto de controvérsia religiosa, após o Concílio de Trento (1545-1563), pois considerou o lugar da arte na Igreja como parte de sua revisão da teoria e prática católica (WEST, 2004, p. 17).

Além disso, em meados do século XVI, a Igreja Católica em Roma e o movimento protestante - resultado da Reforma de Lutero (c. 1520) e o Conselho Católico de Trento decidiram lançar uma enorme campanha para recuperar adoradores desiludidos. Esta campanha, conhecida como Contra-Reforma, usou a arte como arma de propaganda, e ocorreu assim um grande número de encomendas de pinturas e esculturas religiosas - muitas delas executadas em uma escala monumental - incluindo alguns retratos icônicos (COLLINS, [2008?]).

De acordo com Burckhardt (1990, p. 98), no século XVII, começa a se estabelecer o modelo acadêmico francês das artes, que espalharia sua influência pela Europa. Neste rígido modelo, é estabelecida uma hierarquia de gêneros, na qual o retrato ocupava uma posição intermediária. Embora fosse considerado inferior à pintura histórica e alegórica, era mais valorizado que paisagens ou naturezas-mortas, uma vez que se ocupava da figura humana. O

retrato encontrava-se no centro de interesses do ensino acadêmico francês de artes, que valorizava, acima de tudo, a representação da figura humana. Este pensamento ecoou no ensino de artes na França até o século XIX, sendo adotado de maneira muito efetiva durante o Neoclassicismo, vindo a desembarcar no Brasil juntamente através da missão francesa (BURCKHARDT, 1990, p. 98).

O retrato foi amplamente expandido como um gênero durante os séculos XVIII e XIX. Isto aconteceu devido a vários fatores, incluindo (i) o uso universal de tintas óleos e telas, (ii) o aumento do comércio, que por sua vez criou um grande grupo de ricos empresários e proprietários de terras de classe média, (iii) e o uso de retratos como forma de fazer um registro visual permanente de indivíduos e famílias. Dessa forma, houve um crescimento significativo na arte de retratos durante esse período, que só foi interrompido com a introdução da câmera fotográfica no século XX (COLLINS, [2008?]).

Como no séc. XX o retrato tornou-se mais uma prática profissional especializada, a gama de modelos tornou-se mais diversificada e os pintores começaram a experimentar com mais frequência novas maneiras de evocar a personalidade, o status ou a profissão de seus modelos. Enquanto retratos convencionais, formais e comissionados permaneceram popular até os dias atuais, os artistas também produziram retratos para explorar suas próprias psiques, representar seus círculos intelectuais, ou servir como manifestos de estilo ou propósito artístico (WEST, 2004, p. 19).

O século XX mostrou pouco interesse na hierarquia clássica de gêneros e foi absorvido por novas formas de representar a realidade, em uma era de guerras mundiais. Depois de uma longa série de retratos expressionistas, os avanços da fotografia, do cinema e do vídeo fizeram com que retratos clássicos pictóricos, parecessem anacrônicos e de pouco valor. Como consequência, os retratistas do século XX simplesmente usavam o gênero como outro meio de promover seu estilo de arte. Temos como exemplo o Retrato de Gertrude Stein, feito por Picasso, visto na introdução (1906; Fig. 1.2), além dos retratos de Juan Gris (1915; Fig. 3.4) e os do expressionista Modigliani e o Retrato de Jeanne Hebuterne (1918; Fig. 2.1) (COLLINS, [2008?]).

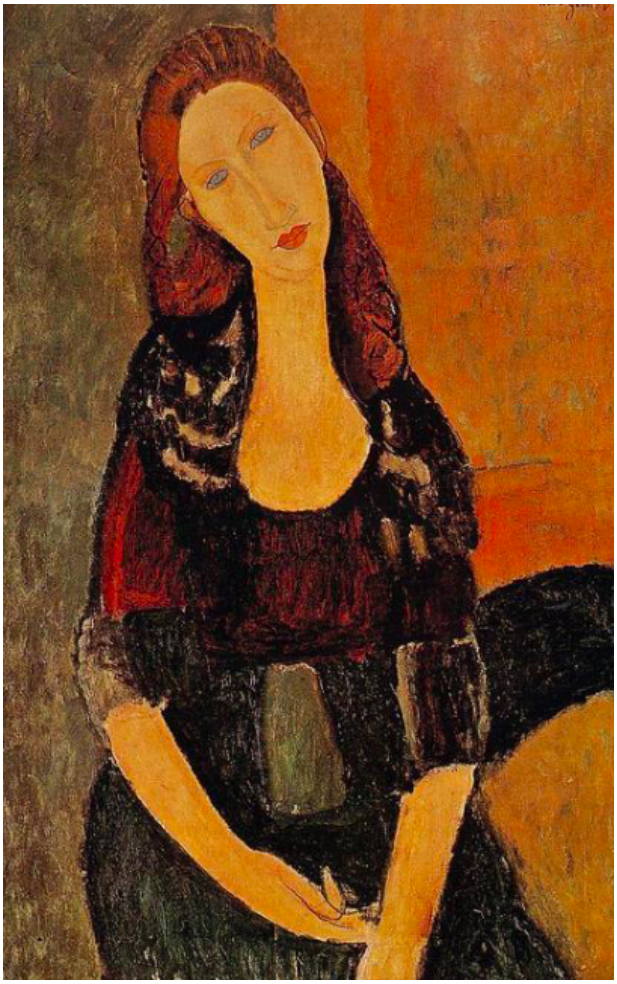


Figura 2.1. Modigliani, Retrato de Jeanne Hebuterne, 1918.

Os desenvolvimentos do pós-guerra também foram influenciados por materiais artísticos adicionais, suportes informáticos e novas formas de impressão, permitindo novos trabalhos em acrílico, tintas de alumínio, colagens, serigrafias, impressões digitais e mistas, bem como uma variedade de novos meios escultóricos. Essa tendência é exemplificada nos retratos pop-art de Andy Warhol (1928-87), cujos retratos impressos de Elvis, Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy, Elizabeth Taylor e Mao-Tse-Tung se tornaram ícones do final do século XX. O mais recente estilo contemporâneo de retrato, conhecido como fotorrealismo (hiperrealismo) é exemplificado por artistas como o americano Chuck Close (1940; Fig. 2.2) (COLLINS, [2008?]).



Figura 2.2. Chuck Close, *Phill,* 1965, Whitney Museum of American Art, Nova York.

Segundo West (2004, p. 21), essa trajetória histórica do retrato engloba seu crescimento como uma importante prática artística e mercadoria cultural. Em muitas culturas não europeias, esta abordagem da natureza do indivíduo é inexistente ou não se desenvolveu da mesma maneira. Por exemplo, uma grande parte da arte das culturas tribais africanas foram baseada nas máscaras; a máscara estilizada funcionou para representar pessoas. Além disso, na tradição judaica e islâmica é proibido o uso de imagens/retratos. Existe um tabu em parte do mundo não cristão sobre os retratos. A atribuição de uma identidade específica para uma face e para um corpo representados é, portanto, um forte fenômeno ocidental (WEST, 2004, p. 21).

Fizemos, neste subcapítulo, uma sumária trajetória do retrato, e observamos que, até o modernismo, não foi frequente a prática de poetas e escritores retratados. Diferentemente do modernismo brasileiro, onde os retratos ultrapassaram a representação figurativa e formal do objeto, e incorporaram características do movimento, em outros períodos não identificamos, de forma clara, tais influências nas obras dos retratistas.

2.1.1 - Retrato e suas funções

Nesta dissertação, todos os retratos analisados no cap. IV são pinturas. Retrato é um gênero predominante da pintura. Mas as distinções são dramáticas, quando comparamos diversos períodos. No Egito, retratos pintados e esculturas de relevo exibiam apenas o tema de perfil. Um retrato pintado durante a era barroca seria mais exuberante do que os dignos quadros neoclássicos, mas também não eram tão realistas quanto os dos Realistas. No entanto, o retrato Expressionista do início do século XX foi tipicamente o mais vivo e colorido de todas as eras (COLLINS, [2008?]).

Segundo Graham (2006, p. 91), o retrato pictórico pode ser entendido como um mapa, que pode nos dar informações sobre uma paisagem, apresentando-nos formas imaginativas de observá-la. Dessa forma, esse pensamento pode fornecer idéias equivocadas sobre o objeto retratado. Mas, na verdade, essa possibilidade contraria a sugestão de que o retrato como arte é uma fonte de compreensão, porque, considerado como um objeto de interesse estético, o caráter enganoso de um retrato não tem conseqüência. Para decidir se um retrato vale a pena, ou não, ser exibido, não precisamos inspecionar o assunto original que foi pintado. Não precisamos ir além do retrato; seus crimes estéticos e deméritos são inteiramente parte do próprio trabalho (GRAHAM, 2006, p. 91).

De acordo com West (2004, p. 44), devido às formas diferentes que assumem, os retratos foram usados, e podem ser usados, para uma variedade de eventos dinásticos, comemorativos, judiciais, propósitos sociais e propagandistas. Eles podem ser considerados "objetos estéticos". Eles representam ou transmitem uma aura de poder, beleza, e juventude. Muitos retratos foram produzidos para o público em lugares como praças, instituições cívicas ou religiosas, ou para disseminação na forma de moedas ou em impressões, por exemplo. No entanto, mesmo retratos que tinham uma função ostensivamente privada, como miniaturas ou instantâneos de família, são geralmente destinados a serem vistos e respondidos por um grupo de indivíduos ao invés de uma única pessoa. Retratos são, portanto, normalmente criados com o entendimento de que eles estarão em domínio público e que servirão um propósito especial.

Mais do que qualquer outro gênero de arte, os retratos chamam a atenção para eles mesmos como objetos que podem ser empregados ou explorados em uma variedade de possibilidades. Por isso, os retratos assumem uma série de formas físicas e servem para multiplicidade de funções estéticas, políticas e sociais. Esta função é reafirmada pelas maneiras que os retratos transcendem os limites temporais, implícitos no processo de sua criação (WEST, 2004, p. 44).

Contrariamente às proposições teóricas de Graham (2006) e West (2004) acerca da questão do valor de um retrato, mostramos, através do estudo dos retratos modernistas feitos de poetas, que o valor do retrato pintado não está nas suas funções, ou no fato de ser um objeto de interesse estético, nem na habilidade de reproduzir o real. Quanto às complexidades do retrato pictórico, o que mais interessa em nossa abordagem é a ideia que representam padrões de um movimento estético.

2.1.2- Retrato e a sociedade

Segundo Graham (2006, p. 48), as imagens pelas quais somos confrontados na arte são sempre imagens particulares. O autor elabora a seguinte questão: "Para elucidar a experiência dos outros, precisamos de generalidade. Como então imagens particulares podem iluminar a experiência universal"? Segundo o autor este problema não é difícil de dissipar, no entanto. Como apontou Aristóteles, imagens e personagens podem ser generalizados (GRAHAM, 2006, p. 48).

De acordo com Collins ([2008?]), a pintura de retrato pode ser considerada como arte pública ou privada. Nas antigas civilizações mediterrâneas, como as do Egito, Grécia e Roma, o retrato era principalmente uma forma de arte pública, ou um tipo de arte funerária para deuses, imperadores, reis e papas. Retratos foram executados como esculturas em bronze, mármore ou em outras pedras, ou como pinturas de painéis ou afrescos de murais. Exemplos de retratos do Egito antigo incluem: a escultura, *Menkaure e Sua Rainha* (c.2470 aC); as esculturas, Faraó Akhenaton (c.1364 aC), A Filha de Akhenaton (c.1375 aC), o busto de Nefertiti (c.1350 aC); retratos de múmia (c.200 CE). Retratos esculpidos na Grécia incluem: o busto de mármore, Sócrates (c.340 aC); bem como inúmeros bustos, relevos e estátuas de deuses gregos, de Afrodite a Zeus. Importantes escultores durante o período grego clássico foram Polykleitos, Myron e Phidias. Retratos também foram pintados em painéis, embora quase nenhum deles tenha sobrevivido (COLLINS, [2008?]).

Para Collins ([2008?]), esta arte romana foi baseada na necessidade política. Temos como exemplo, os bustos de todos os imperadores, de Júlio César (Fig. 2.3) e o de

Constantino, foram esculpidos em mármore ou bronze. Essas estátuas e bustos foram exibidos em público em todo o império, para celebrar o poder romano. Uma enorme indústria de arte cresceu na capital, atraindo escultores, pintores e artesãos de toda a Itália e Grécia, simplesmente para lidar com essa demanda por retratos imperiais. Há, por exemplo, mais de 250 bustos sobreviventes do imperador Augusto. Retratos romanos continuaram a tradição da arte pública (COLLINS, [2008?]).

De acordo com Collins ([2008?]), após o saque de Roma (c.450 dC), a arte pública assumiu uma forma menos visível. Retratos assim, como outros tipos de pinturas, foram criados principalmente para o interior de igrejas e mosteiros (tipicamente na forma de murais de afresco ou pinturas em painéis), ou usados para ilustrar manuscritos iluminados do evangelho, como os Evangelhos Garima (390-660; Fig 2.4) da Etiópia e do Livro de Kells (c.800) da Irlanda. O único grande patrono das artes durante a maior parte da era medieval foi a Igreja. Exemplos de obras deste período incluem: retratos do painel de encáustica e ícones do Mosteiro de Santa Catarina e Monte Sinai. Durante os períodos românico e gótico, até o século XIV (c.1000-1300), os retratos se ampliaram para incluir a arte do vitral — grande parte dela ainda hoje visível em obras arquitetônicas como a Catedral de Chartres e a Catedral de Notre Dame em Paris (COLLINS, [2008?]).

Segundo West (2004, p.16), a onipresença do retrato significa que talvez seja a mais familiar de todas as formas de arte. Por exemplo, o escravo menos instruído na Grécia antiga a reconhecia. O rosto de Alexandre, o Grande, em uma moeda ou em um monumento equestre; canecas com os rostos de políticos famosos eram comuns nas tabernas inglesas, francesas e americanas do século XVIII; no século XXI, mesmo indivíduos sem qualquer conhecimento de arte poderiam ter uma lareira ou uma mesa cheia de fotografias formais de retratos da família. Os aspectos funcionais do retrato, e seu valor de uso, familiaridade e popularidade, surgem em parte da indeterminação de traços. Eles parecem ter a tangibilidade de um documento ou fato, mas estas especificidades são inevitavelmente parciais e mediadas, e sujeitas aos contextos de sua produção, exibição e recepção (WEST, 2004, p. 16).

West (2004, p. 54) afirma que a ocasionalidade do retrato proporciona uma relação mais proeminente com documentos históricos. Retratos são representações, não documentos. O retrato, no entanto, pode ter um caráter documental, a representação de um indivíduo nomeado, os detalhes do vestido, cenário e adereços, e a rotulagem do nome e idade do modelo podem evocar a especificidade de um tempo e lugar. No entanto, como acontece com qualquer documento histórico, é importante equilibrar o que parece ser a apresentação de

"fatos" com as formas como esses fatos foram representados e compreendidos (WEST, 2004, p. 54).

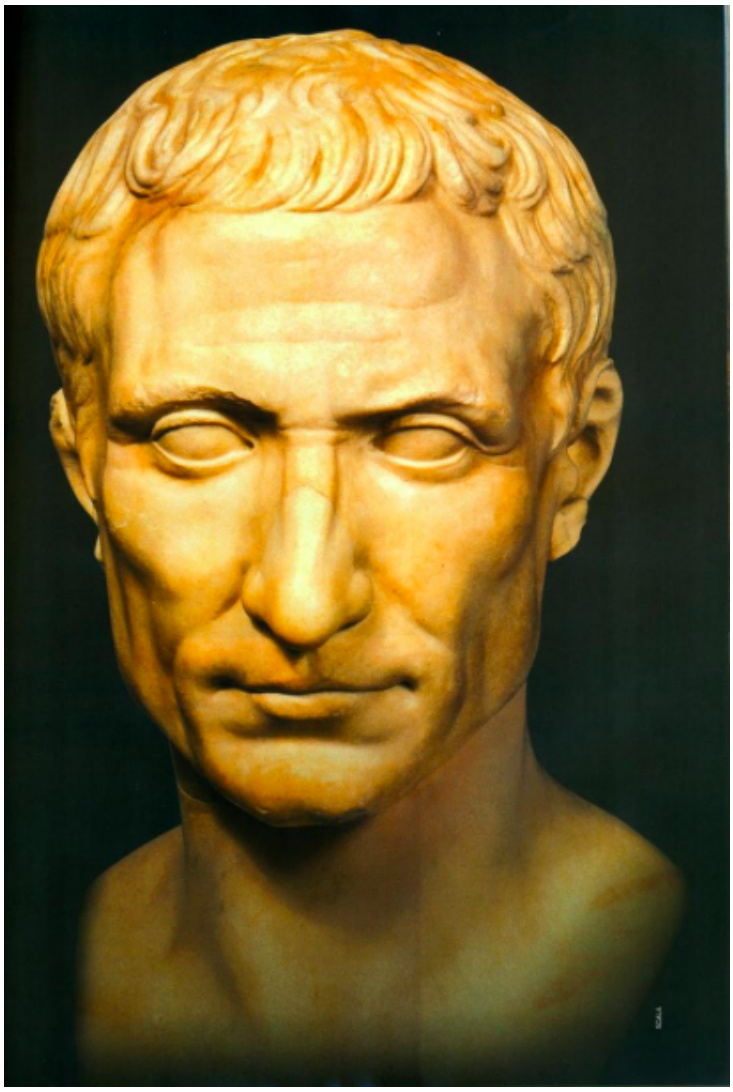


Figura 2.3. Busto de Julio Cesar (100-44 A.C) Más.



Figura 2.4: Evangelhos Garima (390-660)



Figura 2.5: Antônio de Araújo de Sousa Lobo, *Retrato de Dom Pedro II,* óleo sobre tela, 240 x 158 cm, 1909.

Segundo West (2004, p. 66), embora os retratos possam ser vistos como objetos estéticos, eles também podem assumir funções pragmáticas e simbólicas — como memoriais e biografias visuais. Uma função do retrato que precisa ser considerada é a de servir como instrumento político, ou como meio de transmitir uma impressão sobre um indivíduo ou indivíduos que são relacionados a algum tipo de motivação política ou de poder. Os retratos funcionam assim para fins políticos, como uma espécie de dispositivo para governantes que tentam coagir seus sujeitos, explorando uma imagem de poder (WEST, 2004, p. 66).

West (2004, p. 66) acrescenta que retratos atuam como representantes do status dos indivíduos que representam. Embora seja importante não ver retratos como meras reflexões de hierarquias, eles podem nos ajudar a entender como os níveis específicos da sociedade foram percebidos em diferentes períodos da história. Através dos gestos, indumentária, adereços, fundo, rotulagem e outras características de um retrato. Ex: *Retrato de Dom Pedro II* (Fig. 2.5), estamos geralmente dando sinais claros ou oblíquos sobre se o sujeito está rico ou pobre, poderoso ou subjugado, e se ele pode ser associado com uma determinada profissão, classe ou outro grupo de pessoas. Retratos também podem afirmar ou desafiar hierarquias sociais. Esses sinais de potência e *status* melhoraram o valor funcional de retratos e decisões sobre sua compra e exibição. Para West (2004, p. 66), embora seja um pouco superficial separar retratos em categorias de *status* e profissão, tal tipologia poderia ajudar a revelar as motivações por trás da recepção de retratos em diferentes períodos históricos. Um retrato de uma pessoa desconhecida pelo retratista dá sinais diferentes e têm diferentes funções de um retrato de um famoso poeta ou um servo querido da família. Em cada caso, o papel social, a autoridade e o poder do indivíduo em sua própria época ajudou a moldar a maneira como ele ou ela foi captado no retrato (WEST, 2004, p. 66).

É importante entender como a sociedade absorveu o gênero do retrato em diversas tradições. Como vimos, os retratos foram usados na história principalmente em prol da igreja e das necessidades políticas. No modernismo brasileiro, essas concepções mudam radicalmente. O retrato passou a ser encarado como gênero que ultrapassa a diversidade de sentidos e formas para ser mais do que simplesmente retratar pessoas e mostrar aspectos como *status,* posição hierárquica etc, e se transformar num pretexto para manusear a realidade.

2.1.3- Relacionamento retratista e retratado

Embora não possa ser completamente generalizado, a produção de um retrato envolve sessões que exigem relação direta entre o artista e o(s) sujeito(s) durante o processo de elaboração da obra. Segundo West (2004, p. 13-14), no caso de modelos que eram muito importantes, ou muito ocupados para irem ao ateliê de um artista, os retratistas usavam esboços ou fotografias. Os retratistas podiam, a princípio, confiar na memória, ou impressão, na produção de seu trabalho, mas exemplos documentados desses casos são raros. No entanto, eles baseavam seu trabalho em sessões, copiando outra semelhança, ou apenas baseados na memória. Os retratistas poderiam ser solicitados também a fornecer imagens de indivíduos que foram mortos, como, por exemplo, os retratos de crianças antes século XX. Em tais casos, impressões ou fotografias do modelo podiam ser copiadas (WEST, 2004, p. 13-14).

West (2004) afirma que Erwin Panofsky forneceu uma das declarações mais concisas sobre o dualismo do retrato: um retrato visa, por definição, dois itens essenciais. Por um lado, ele procura trazer para fora tudo aquilo que, no modelo, difere do resto da humanidade. Levando em conta que, se o modelo fosse retratado em outro momento, em em outra situação, seria inteiramente diferente. E é isso que distingue um retrato de um "ideal", "figura ou "tipo". Por outro lado, procura revelar o que o retratado tem em comum com o resto da humanidade e o que permanece nele, independentemente do lugar e tempo; e é isso que distingue um retrato de uma figura formada por uma pintura de gênero ou narrativa (WEST, 2004, p. 12).

Para West (2004, p. 39), em qualquer definição de retrato deve se levar em conta a interação única entre relacionamento de artistas, modelos e espectadores que caracteriza esse gênero. Os métodos pelos quais os retratos são produzidos, as variáveis das relações entre artista e modelo, auxiliam a referenciar um momento específico. Um dos aspectos especiais dos retratos é que eles geralmente são baseados em uma sessão, ou série de sessões, em que o tema do retrato é a proximidade física do artista que o representa (WEST, 2004, p. 39).

A proximidade entre artista e modelo propicia certa liberdade ao artista, porque ele pode aprofundar-se na complexidade e intimidade desta relação. Porém, uma obra que permita um mínimo reconhecimento do modelo, pode ser um limite para a produção criativa e um desafio a ser resolvido (GOLINO, 2010). No entanto, para West (2004, p. 39), o processo de negociação sobre como o trabalho poderia ser realizado enquanto o retrato estava sendo produzido, foi o tipo de interferência que levou alguns artistas a proibir o comprador de ver o trabalho até que ele estivesse pronto. Ao contrário de uma pintura de paisagem, ou uma pintura de história, que pode parecer transcender um único momento no tempo, a presença de

um indivíduo específico, em um retrato, nos lembra do encontro entre o artista e o modelo (WEST, 2004, p. 39).

As definições de West (2004), e Golino (2010), sobre a relação retratado-retratista e os métodos através dos quais os retratos são produzidos, são fundamentais como contraponto para esta pesquisa. Como já destacamos, supomos que o retratista não representa um indivíduo, mas um padrão complexo e regular de comportamento que é, ao mesmo tempo, histórico, estético, social, psicológico, semiótico.

2.1.4- Retrato como representação artistica

Segundo Lawrence-Lightfoot (2005, p. 4), tanto artistas quanto cientistas reconheceram a incapacidade do retrato de capturar e apresentar a realidade total. Sua finalidade então, tornou-se não completa em representação, mas sim, de seleção de algum aspecto ou ângulo da realidade que transformaria nossa visão do todo. Isso envolve o relacionamento entre artista e sujeito, sobre a perspectiva da pessoa cuja imagem e essência está sendo capturada, bem como um subtexto sobre a criação de um retratista. Motivações e propósitos nos retratos, são trabalhos que o retratista espera explorar, tanto no rigor analítico quanto na investigação como intervenção (LAWRENCE-LIGHTFOOT, 2005, p. 4).

Para Graham (2006, p. 88), as idéias comuns sobre representação, mesmo nas artes visuais, tendem a ser confusas, até ao ponto de tornarem-se contraditórias. Para começar, a incerteza é ampla sobre a relação entre representação e cópia. As pessoas elogiam e admiram o retrato realista e a pintura de paisagem. Mas elas também supõem que grandes artistas não apenas copiam o que vêem, e esperam que eles ofereçam uma "interpretação" pessoal (GRAHAM, 2006, p. 88).

Golino (2010) considera que o retrato é uma representação da interpretação ou da imitação da realidade, o principal tipo de conhecimento movimentado por ele é o conhecimento sensível de formas, cores, luzes e suas combinações. É uma forma específica de conhecimento com procedimentos próprios para fazer e apreender a obra de arte imagética, tais como a harmonia e a tensão dos planos e das linhas, a percepção de outras formas além de traços aparentes do cotidiano (GOLINO, 2010).

Collingwood (1938. p. 44) conceitua que um retrato é um trabalho de representação artística. O que o cliente exige é uma boa semelhança; e o pintor procura obter sucesso. Nesse caso, o autor afirma que não podemos fazer a distinção entre um bom e um mau retrato. Para Collingwood (1938. p. 44), esse argumento pode ser considerado como uma refutação da

idéia de que o que é valioso no retratismo é sua capacidade de produzir uma semelhança. Collingwood afirma que podemos dizer a diferença entre bons e maus retratos, mesmo quando não sabemos se o retrato está parecido com o modelo, pois o que importa, não é copiar fidedignamente o original (COLLINGWOOD, 1938. p. 44).

Graham (2006, p. 54-56) afirma que há uma questão importante sobre o que exatamente torna a imagem em qualquer um desses exemplos convincente. A relação entre a arte e qualquer coisa além dela não pode ser interpretada como uma correspondência. Deve-se também dizer que os méritos de uma obra de arte só podem ser procurados dentro dos elementos da própria obra e que estes devem ser encontrados no grau em que forma e conteúdo são unificados. O que não procede, é que não pode haver relação entre uma obra de arte e uma realidade externa. De fato, a insistência na unidade de forma e conteúdo como um ideal artístico pode ser transformada em vantagem para a teoria da arte como entendimento. Considerando que a relação entre arte e "realidade" não é de correspondência, não há razão para supor que os méritos de uma obra de arte devam ser julgados à luz de tal relação entre os dois como possa haver. Talvez a relação entre uma obra de arte e o mundo da experiência humana seja apenas uma questão de interesse, a partir do momento em que os méritos da obra em questão tenham sido decididos (GRAHAM, 2006, p. 54-56).

Graham (2006, p. 54-56) questiona como uma obra de arte poderia nos ensinar algo, quando o que importa sobre a arte, é a relação interna entre forma e conteúdo, e não qualquer relação externa. A suposição por trás de tal objeção é que, se a arte serve para aumentar a nossa compreensão do mundo, os dois devem manter algum tipo de relação de correspondência. Ou seja, se houver algum tipo de controle sobre o entendimento que uma obra de arte nos afasta, temos que ser capazes de olhar de forma independente para a realidade e para a arte, afim de ver o quão bem ela representou (GRAHAM, 2006, p. 54-56).

Graham (2006, p. 56-62) afirma, que em suma, a objeção da "unidade de forma e conteúdo" fracassa ao cognitivismo, uma vez que pensamos sobre o papel do entendimento artístico sobre o mundo dessa maneira, e não em termos de semelhança ou correspondência. Mas segundo o autor, no entanto, ao pensar sobre a colocação da arte no mundo, não devemos nos ater à ideia de correspondência. Porque não devemos olhar primeiro, e de forma independente, para a arte, a fim de ver a realidade de novo e, às vezes, até mesmo, dessa maneira, seria possível nos conscientizarmos dela pela primeira vez (GRAHAM, 2006, p. 56-62)

Para Golino (2010), o retrato é concebido e apreendido de modo sintético e totalizante; primeiramente vemos a obra inteira, de uma vez só. Não vemos uma imagem parte por parte,

mesmo sendo sua produção executada seqüencialmente, porque vários elementos plásticos não são realizados em um único gesto e nem, muitas vezes, com uma única técnica, em um só tempo. Depois da visualização totalizante da obra de arte racionalizamos os modos de direcionamento do olhar para os diversos elementos que compõem o quadro. Isto significa que não podemos agregar ou retirar elementos de um retrato ou fragmentá-lo para compreendê-lo (GOLINO, 2010).

A imagem é um objeto particular, que não se confunde com outro tipo de produção humana. Seus materiais, meios e os procedimentos para fazê-la e vê-la são específicos, fundamentalmente sensíveis em relação às formas integradas aos conteúdo. É uma expressão de mundo, um meio de realização, apresentação e representação de uma forma e seu respectivo tema naturalista, estético ou artístico, de um ou mais setores de uma classe social ou de várias classes, porque nas formas artísticas estão presentes os modos de dar sentido à beleza e à criação — que no caso da arte moderna implica a crítica e a autocrítica. Ela é constituinte a uma história das imagens e integrada a histórias e afins, não havendo a possibilidade da forma artística ser dissociada ou levemente afastada dos interesses e das necessidades dos grupos sociais e suas classes (GOLINO, 2010).

Na pintura estamos inclinados a pensar em representação como cópia, em parte porque a convenção dominante na pintura tem sido representar por via de semelhança estrita. Figuras da antiga arte egípcia muitas vezes parecem peculiares e um pouco primitivas para nós, como se os artistas fossem incapazes de melhorar. Parte da diferença entre estas e as representações modernas dos seres humanos, no entanto, é o resultado de uma convenção diferente na representação. A arte egípcia antiga operava com o princípio de que cada parte da anatomia humana deveria ser representada a partir do ângulo em que ela é melhor vista. Assim, enquanto o rosto era para ser visto no perfil, o tronco era para ser visto de frente, e as pernas e os pés do lado. O corpo resultante, tomado como um todo, era de um tipo que ninguém jamais havia visto, mas seria um erro concluir que houve alguma falha de representação. Havia apenas uma convenção diferente de representação. Segundo Graham (2006, p. 88), a nossa pintura pode parecer-nos mais "natural", como talvez seja, mas a sua naturalidade não deve nos enganar em pensar que é mais representativa (GRAHAM, 2006, p. 88).

Isso não é negar que o escorço, a perspectiva e o uso de luz e sombra foram descobertas importantes que aumentaram muito o poder do pintor. Porém, o historiador da arte Ernst Gombrich argumentou em *Art and Illusion* (1969), que mesmo as representações realistas mais vivas não podem ser consideradas meras cópias. Seus criadores seguem

convenções que determinam como as coisas devem ser representadas e empregam técnicas que nos obrigam a ver as coisas de certas maneiras (GRAHAM, 2006, p. 88).

O artista constrói imagens que são entendidas como “obras de arte”, segundo Berger este é um grande problema, já que no meio das artes a intencionalidade do artista pode ser corrompida. As obras podem assumir um caráter de poder e de apoio para a subsistência das minorias ricas e poderosas, convertendo à arte em um privilégio exclusivo para seu círculo e rodeando-o de uma aura mística de caráter quase divino ao que só “eles” eram capazes de chegar (BERGER, 2000).

Walter Benjamin reflete sobre essa questão em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o autor discorre como a técnica causou uma deterioração da "aura" da obra de arte; a partir do advento de tal reprodutibilidade técnica, o objeto artístico acaba por perder sua "unicidade", "singularidade" e "autenticidade". Segundo Benjamin (2012), seu valor de culto é bruscamente alterado devido à tecnologia industrial vigente. Neste cenário abrem-se as portas para o valor de exposição, onde o fundamental é distribuir cópias e faturar em cima da distribuição da arte de reprodução em massa, e é também responsável por que o significado de uma obra de arte possa perder seu sentido original, imersa em diferentes contextos a obra adquire diferentes significados (BENJAMIN, 2012).

Segundo West, (2004, p. 23) a capacidade do retrato de fazer todas essas coisas ao mesmo tempo faz com que ele seja um dispositivo poderoso de forma de representação. Ao tentar desfazer as complexidades do retrato, é útil considerar três fatores: primeiro, os retratos podem ser colocados entre a especificidade da semelhança e a generalidade do tipo, mostrando aspectos específicos e distintivos do retratado, bem como qualidades genéricas valorizadas no meio social do modelo. Em segundo lugar, todos os traços representam algo sobre o corpo e rosto, alma, caráter ou virtudes do modelo. Estes primeiro dois aspectos dizem respeito ao retrato como forma de representação, mas apresentam preocupações com os processos de comissionamento e produção. Todos os retratos envolvem uma série de negociações — muitas vezes entre o artista e o modelo, mas às vezes há também um comprador que não está incluído no retrato em si. O impacto dessas negociações e a prática de produção de retratos também devem ser consideradas (WEST, 2004, p. 23).

Em todos os períodos, o retrato esteve submetido a regras estritas de produção. É importante notar que diversas questões afetam o retrato e o influenciam. O retrato exibe explicita e notavelmente sua incapacidade de representação completa da realidade. Isso se faz presente nas obras de diversos períodos, em alguns mais nitidamente do que em outros, como

no caso do modernismo em que os padrões estéticos adotados pelos pintores ultrapassaram a idéia de verossimilhança.

2.1.5- Retrato-semelhança-*mimesis*

Kern (2005, p. 7) afirma que desde seu início, o retrato esteve relacionado à representação e à noção de imitação do real. Para o autor citado, a imagem emerge de uma troca simbólica e de um dispositivo criado para enfrentar a destruição provocada pela passagem do tempo, agenciar a memória, manter a coesão social e, também, exercer o controle político. A imagem situa-se entre a *mimese,* pela produção de uma cópia do real através da semelhança, e pela representação, ao buscar tornar presente uma ausência e conferir-lhe significados sociais precisos e controlados (KERN, 2005, p. 7).

De acordo com Graham (2006, p. 89), *Mimesis* (do qual obtemos a palavra "mimetizar") é o termo grego, variavelmente traduzido como "semelhança", "cópia" e "representação", que os filósofos da arte costumam empregar. Mas pensar em mimesis deve nos levar a rejeitar o representacionalismo. West (2004, p. 24) complementa, afirmando que a etimologia do termo retrato é referente a associação do gênero com semelhança e mimesis. Segundo o autor, alguns artistas seguiam literalmente à ideia de copiar uma imagem. Na Roma antiga, a prática comum de usar máscaras de morte permitiu características faciais para serem reproduzidas com exatidão, como fizeram alguns artistas subseqüentes da Europa Ocidental. Depois da invenção da fotografia no século XIX, artistas como Degas, na França, empregaram fotografias para ajudá-los a alcançar a maior semelhança. A capacidade de reproduzir características realistas foi considerado um recurso valioso para retratistas, embora eles também pudessem ser condenados pelo que foi percebido como uma mera imitação da realidade (WEST, 2004, p. 24).

No entanto, Graham (2006, p. 89-106) conceitua que pintores não podem simplesmente imitar. Eles não podem ser considerados como apresentando os dados visuais "brutos" que o espectador então "observa". Os pintores têm que escolher entre todas as coisas que podem ser vistas. Muitas vezes, o que eles apresentam são sugestões do que é visto. A mente do espectador, então, fornece o que falta para formar uma imagem. Deste modo, o conhecimento prévio entra na nossa percepção e a influencia diretamente Mas esse conhecimento prévio também pode ser uma distorção do visual, especialmente se for o conhecimento do pintor, assim como o do espectador (GRAHAM, 2006, p. 89-106).

Então o objetivo do retrato seria o de melhorar as características do tema embora a semelhança não seja idêntica. É por isso que é importante dizer que o artista é um criador de efeitos alcançados através de sua técnica gráfica insistindo que o importante não é a semelhança, mas o efeito, isto é, a reação perceptiva ou resposta que o desenho desperta no espectador (MARTÍNEZ-ARTERO, 2004, p. 44). Sendo assim, o retrato, geralmente preserva a necessidade de alguma forma de fidelidade ao modelo e está sujeito a alterações resultantes da extensa rede de relações estabelecidas entre o artista, o modelo e a produção da obra. É um objeto cujas formas ajudam bastante a esclarecer as relações e os produtos do mundo artístico, porque contém explicitamente a tensão entre a fidelidade representativa e a superação deste princípio naturalista pela intervenção criativa do artista (GOLINO, 2010).

De acordo com West (2004), semelhança não é um conceito estável. O que pode ser considerado uma reprodução "fiel" de recursos refere-se a convenções estéticas e expectativas sociais de um determinado tempo e lugar. A semelhança também pode ser obtida por artistas que trabalham dentro do mesmo contexto e condições. Uma observação de dois retratos do mesmo modelo, feito por artistas diferentes revela o quão instável as idéias de semelhança possam ser. Assim, ambas as obras têm semelhanças, mas elas são mediadas pelas diversas funções do retrato e dos estilos distintos dos artistas. Assim, o impulso para a semelhança em muitos retratos deve ser equilibrado contra as limitações da representação, que só podem oferecer uma visão abstrata, genérica ou idealizada. Muitos escritores têm chamado a atenção para a dualidade do retrato — o envolvimento simultâneo com semelhança e tipo (WEST, 2004, p. 24).

Ainda segundo West (2004), a associação prevalecente do retrato como *mimesis* teve tanto um efeito negativo quanto um efeito positivo na reputação do gênero, maneira pela qual o retrato é único na diversidade de seus formas e funções. Talvez mais do que qualquer outra forma de arte, retratistas trazem variedades de mídias (WEST, 2004).

Martinez-Artero (2004, p. 44) afirma que no século XX, a ideia de similaridade evoluiu com Pablo Picasso. Um exemplo claro disso, como vimos, é o retrato de Gertrude Stein, pintado em 1905-6 (Fig. 1.7). Depois de muitas correções e alterações na tela, Picasso terminou a obra. Ao receber críticas pela falta de similaridade, seus colegas lhe disseram que o retrato não parecia com a modelo e Picasso respondeu que iria parecer. A resposta de Picasso acabou por ser verdade, já que agora pode-se dizer que a imagem mais conhecida da Gertrude é a do retrato do artista espanhol (MARTÍNEZ-ARTERO, 2004, p. 44).

West (2004), Graham (2006), Kern (2005), e Martínez-Artero (2004), indicam maneiras distintas de descrever o retrato como imitação da realidade, o que contrasta com

nossa suposição de que o retrato, no modernismo, representa padrões de atividades que caracterizam movimentos estéticos. Graham (2006, p. 89) complementa, afirmando que as pessoas que estão sob a influência de um representacionismo convencional ligado a *mimesis*, às vezes se queixam de que os rostos e as figuras da arte moderna não se parecem em nada com a realidade (GRAHAM, 2006, p. 89).

3. RETRATOS E SUAS CLASSES

3.1- Classes/categorias de retratos

Os autores se revezam entre classes e categorias mais importantes. Para Collins ([2008?]), o retrato pode ser classificado em diferentes gêneros: retratos religiosos, retratos históricos, retratos nus, retrato de vaidade, retrato de celebridades (COLLINS, [2008?]). Já Martínez-Artero (p. 44, 2004), sugere as divisões em retrato documentário, retrato de grupo, retrato de família, retratos anônimos, retratos da burguesia, o auto-retrato, e o retrato como uma biografia — dos gênios, celebridades, cívicos e institucionais para designar as modalidades historicamente mais importantes. Para este autor, aparecem também aqueles retratos que fizeram parte da história onde personagens, servos, criminosos e pobres desconhecidos estavam representados. Eles representam detalhes relacionados ao seu tempo e lugar, como vestuário, o meio ambiente e ao contexto social. Este tipo de retrato tem características de documento. O retrato documental foi muito importante antes que a fotografia aparecesse. Os retratos eram a única maneira de conhecer visualmente a pessoa e eram um método de preservar fisicamente sua existência. Um dos retratos mais documentados é o trabalho de Jan Van Eyck *o casal Arnolfini* (Fig. 3.1) (MARTÍNEZ-ARTERO, 2004, p. 44).



Figura 3.1. Jan van Eyck*, O Casal Arnolfini,* 1434.

Outra categoria é o retrato narrativo, desenvolvido na presente pesquisa para classificar os retratos feitos de poetas por pintores no modernismo. Sua importância segundo Lawrence-Lightfoot (2005, p. 5), está na dinâmica crucial do retratista entre documentar e criar a narrativa (LAWRENCE-LIGHTFOOT, 2005, p. 5). Já o Retrato dialógico, uma nova categoria, é altamente relevante por se tratar supostamente, de um retrato que faz parte de um diálogo com um determinado movimento artístico.

Devemos fazer uma observação importante neste ponto. Os principais exemplos ou casos observados não exibem atributos categoriais puros. Isto é, muito dificilmente encontramos um retrato puramente narrativo. O que mais correntemente observamos são classes "misturadas" cujos atributos parecem variar entre duas categorias, como veremos nas análises dos retratos do capítulo IV.

Nos subcapítulos abaixo, vamos descrever os principais tipos de retrato. Compreender essas tipologias de retrato é primordial para desenvolvimento da suposição de que é necessário duas novas classes (retrato narrativo e retrato dialógico; caps. 3.1.6 e 3.1.7), já que as classes existentes não são suficientes para categorizar os retratos investigados aqui.

- 3.1.1. Retratos religiosos
- 3.1.2. Retratos históricos
- 3.1.3. Retratos de celebridades
- 3.1.4. Retratos nus
- 3.1.5. Retratos de vaidade
- 3.1.6. Retrato dialógico
- 3.1.7. Retrato narrativo

3.1.1. Retratos religiosos



Figura 3.2. Michelangelo, Afresco do Juízo Final, 1536-41.

Segundo Collins ([2008?]), durante a história da arte ocidental, retratistas foram empregados por inúmeras razões. Primeiro, na Grécia antiga, no Egito e em Roma pintores e escultores eram usados para retratar vários deuses e deusas, em uma variedade de obras de arte públicas (PORTRAIT…s.d). Exemplos incluem: *Afrodite* (c.350 aC) por Praxiteles; a *Vênus de Milo* (c.100 aC); o *Friso Pergamon* (c.180 aC), bem como bustos de Zeus, Pan, Eros e outros (COLLINS, [2008?]).

Conforme Collins ([2008?]), o Renascimento manteve essa categoria de arte religiosa através de seus murais de afrescos do cristianismo, apresentando os profetas, Jesus Cristo, a Virgem Maria e os Apóstolos. Enquanto isso, *A Última Ceia* de Leonardo Da Vinci e o afresco de *Gênesis* de Michelangelo (1508-12) e afresco do *Juízo Final* (1536-1541; Fig. 3.2) no teto e nas paredes da Capela Sistina em Roma ── contêm alguns dos maiores retratos religiosos já criados. Outros notáveis retratos religiosos e mitológicos da Renascença, são: *Retratos de Adão e Eva* de Jan van Eyck em sua obra prima. *O Retábulo de Ghent* (1425-32); *Lamento de Mantegna sobre o Cristo Morto* (c.1490); *A Virgem e o Menino de Leonardo com Santa Ana* (1502); *A Madona Sistina de Rafael* (1514); e *Vênus de Urbino de Ticiano* (1538) (COLLINS, [2008?]).

Embora muitas dessas obras não se limitem a uma única face ou figura, e algumas sejam visíveis apenas à distância, seu objetivo era retratar personagens religiosos. Deve-se notar também que o Renascimento atribuiu a maior importância à pintura que retrata uma mensagem. Assim, os artistas tipicamente incluíam seus "retratos" em grandes cenas religiosas (COLLINS, [2008?]).

3.1.2. Retratos históricos



Figura 3.3: Giovanni Bellini*, Portrait of Doge Leonardo Loredan*, dimensão 61.6 cm × 45.1 cm (24.3 in × 17.8 in), 150.

De acordo com Portrait (s.d), retratistas também retrataram personagens históricos reverenciados. Por exemplo, todos os imperadores romanos (por exemplo, Júlio César, Augusto, Marco Aurélio) foram retratados em formas de arte pública, como estátuas, bustos e frisos, a fim de glorificar o Império Romano. Os faraós egípcios também foram amplamente retratados em vários tipos de suporte, como bustos de retratos, esculturas de tumbas e retratos de múmias. Posteriormente papas, reis e presidentes também foram representados em retratos, um processo que floresceu a partir da Renascença em diante. Exemplos incluem: *Doge Leonardo Loredan* (1502) por Giovanni Bellini (Fig. 3); *Papa Leão X com Cardeais* (1518) por Rafael; *Sir Thomas More* (1527); por Thomas Cromwell (1534) e *Henrique VIII* (1536) por Hans Holbein. *Imperador Rudolf II como Vertumnus* (1591) por Giuseppe Arcimboldo; *Rei Charles I da Inglaterra Out Hunting* (1635) por Anthony Van Dyck; *Retrato do Papa*

Inocêncio X (1650) e do complexo *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez; O *suicídio de Lucretia* por Rembrandt; *George Washington* (1796) por Gilbert Stewart; *Napoleão cruzando os Alpes* (1801) por Jacques-Louis David; *Wellington* (1816) por Francisco Goya; *Theodore Roosevelt* (1903), de John Singer Sargent; *American Gothic* (1930), de Grant Wood; *Estudo do Papa Inocêncio X,* de Velázquez (1951) e Francis Bacon. Outro tipo de retrato histórico — o "retrato político" — é exemplificado por *Weeping Woman* (1937, Tate Modern, Londres), o símbolo universal do sofrimento feminino (COLLINS, [2008?]).

3.1.3. Retratos de celebridades



Figura 3.4: Juan Gris. *Retrato de Pablo Picasso,* 1912.

Pessoas famosas sempre foram um assunto procurado (ou alvo) por artistas profissionais, do Renascimento à Pop-Art. Exemplos de retratistas e suas fotos de celebridades incluem: Lucas Cranach, o Velho: *Díptico com os Retratos de Lutero e Sua Esposa Katherina von Bora* (1529); John Singleton Copley: A*s três filhas mais novas de George III* (1785, Londres do Palácio de Buckingham); Johann Heinrich Wilhelm Tisschbein:

Goethe no Campagna (1787); Joseph Lange: *Mozart no Pianoforte* (1789); Sir Henry Raeburn: *Sir Walter Scott* (1823); Ilya Repin: *Retrato de Leo Tolstoy* (1887); Juan Gris: *Retrato de Pablo Picasso (1912;* Fig 3.4); Graham Sutherland: *Retrato de Somerset Maugham* (1949); Willem De Kooning: *Marilyn Monroe* (1954); Andy Warhol: *Oito Elvises* (1963). Outras pinturas de pessoas famosas incluem: A poeta Anna Akhmatova pintada por Kuzma Petrov-Vodkin; o ator Charlie Chaplin de Fernand Leger; e o líder bolchevique Lênin de Isaak Brodsky. Outro tipo menos formal de retratos é a caricatura, geralmente de políticos e celebridades, publicada em jornais e outros periódicos, como a revista Time, a Vanity Fair e a New Yorker (COLLINS, [2008?]).

3.1.4. Retratos nus



Figura 3.5. Velazquez*, The Toilet of Venus ('The Rokeby Venus')*, oil on canvas, 48 1/5 × 69 7/10 in; 122.5 × 177 cm, 1647-165.

A arte sempre explorou o corpo humano. Desde a Antiguidade Clássica, passando pela Renascença até o século XX, os nus tanto masculino quanto o feminino se destacaram no retrato, na pintura, na escultura e na gravura — O Nascimento de Vênus de Botticelli (1485) sendo um dos maiores. Outros célebres retratos nus incluem: *The Sleeping Venus* (1510) de Giorgione; *Vênus de Urbino* (1538, Uffizi) por Ticiano; O *Rokeby Venus* (1647) por

Velazquez (Fig. 5); O *Valpincon Banhista* (1808, Louvre) e *La Grand Odalisque* (1814; Louvre) por JAD Ingres (COLLINS, [2008?]). Dessa maneira os nus pintados por grande pintores, automaticamente ganhavam uma "capa" de respeitabilidade e eram libertadas de um contexto sexual em uma análise superficial (SANTOS, 2016, p. 19).

Segundo Pascal Baetens (2010) Hippolyte Bayard (1801-1887) é considerado o autor do primeiro retrato nu, intitulado *As Drowned Man* (Autoretrato Afogado) onde sentado em postura abatida, aparentemente falecido, apresenta-se coberto apenas por uma toalha usada como manto (BAETENS, 2010).

3.1.5. Retratos de vaidade



Figura 3.6. Leonardo Da Vinci, Dama com Arminho, 1489-1490.

Retratos também foram encomendados por figuras culturais e empresários para criar uma imagem que poderia refletir sua posição na sociedade. Esse tipo de arte-de-cavalete floresceu durante o Renascimento da Itália e no Renascimento do Norte entre as escolas holandesa e flamenga, à medida que mídias artísticas portáteis, como pinturas em painéis e

telas, começaram a substituir os afrescos de murais. Exemplos incluem: *Duque Federico da Montefeltro e Sua Esposa Battista Sforza* (c.1466) por Piero Della Francesca; *A Família e Corte de Ludovico II Gonzaga (c.1474) por* Andrea Mantegna; *Dama de Leonardo com Arminho* (Fig. 6)*; Retrato de Cecilia Gallerani* (c.1490) e *Mona Lisa* (c.1503). *Baldassare Castiglione* de Rafael (1515); *A Virgem do Chanceler Rolin* (1436), de Jan van Eyck; *Erasmus de Roterdão de Holbein* (1523, National Gallery, Londres); *O Mercador Georg Gisze* (1532); e *The Ambassadors* (1533, National Gallery, Londres); *The Cavalier Rindo (*1624) por Frans Hals; A *Vigilância Noturna* ou *A Companhia Milícia* do Capitão Frans Banning Cocq (1642) e a *Guilda dos Sindicatos dos Fabricantes de Roupas (The Staalmeesters)* (1662) de Rembrandt; *Mestre Thomas Lister* (1764) por Joshua Reynolds; *Sra. Richard Sheridan* (1785) por Thomas Gainsborough; *Retrato de Monsieur Bertin* (1832) e *Retrato de Madame Moitessier* (1844-65) por Ingres. Retrato de *Miss Amelia Van Buren* (1891) de Thomas Eakins; e *Retrato da Senhorita Dora Wheeler (*1883; Museu de Arte de Cleveland) por William Merritt Chase (1849-1916) (COLLINS, [2008?]).

3.1.6. Retratos dialógicos

Há uma classe que especialmente nos interessa aqui — podemos chamá-la, aproveitando a sugestão de Felicity Allen (2014), de “retrato dialógico”. Lima (2009, p. 78), afirma que:

> Dialógico é relativo ao diálogo, ou evento em que há diálogo. *Dia*-derivado do grego, da preposição diá "através de". -log(o)- do grego lógos "palavra, estudo, tratado". Diálogo: "fala entre duas pessoas"; "conversação entre muitas pessoas"; Dialética: "arte de raciocinar, lógica"; *dialektiké* (*techné*) "discussão". Discussão: "debater (uma questão), examinar questionando, questionar"; incomodar, comover". Lógica: "ciência que estuda as leis do raciocínio"; "coerência, raciocínio"; logiké (techné) "arte de raciocinar"; logikós, de lógos (LIMA, 2009, p. 78).

Para Lima (2009, p. 224)*, Lógos*, heraclitianamente falando, não é nem apenas o tudo, nem apenas o um, e nem mesmo o um que reúne o tudo. É preciso observar e ver que o *lógos* abarca unidade e multiplicidade, conservando-se enquanto tais ao mesmo tempo que lhe impõe o mútuo contato. Assim, o *lógos* é tanto a união quanto a separação; é ainda a própria relação entre esses dois momentos, o comum, o todo, o todo-um. Por ser essa natureza essencial do *lógos*, todas as coisas não têm como deixar de manifestar a tensão do uno-

múltiplo, a composição unívoca das antíteses, indicando assim perenemente sua procedência, origem e manutenção: o *lógos*. (LIMA, 2009, p. 224).

Nesse sentido, para Lima (2009), compreendemos que para que haja o diálogo é necessário que existam pensamentos divergentes de múltiplas formas, cores e matizes — vale ressaltar que estamos usando a palavra "pensamento" com o significado não somente de produtos de nosso intelecto consciente, mas também sentimentos, emoções, intenções, desejos, como também, manifestação do aprender. Na essência, o pensamento, nesse sentido da palavra, é a resposta ativa da memória em todas as fases da vida. Praticamente todo o nosso saber é produzido, demonstrado, comunicado, transformado e aplicado no pensamento (LIMA, 2009, p. 80).

Segundo Lima (2009), no diálogo não há uma disputa. Assim sendo, é respeitada a atitude de quem apresenta uma opinião, um ponto de vista, uma conclusão etc, diferenciando assim, da atitude de quem defende ou impõe uma idéia. A atitude de quem tem consciência que seu ponto de vista é uma interpretação, no meio de múltiplas outras interpretações possíveis, é diferente daquele que não tem consciência que seu ponto de vista é apenas uma interpretação a mais, proveniente da síntese da leitura da sua cultura pessoal, inserida (e interagindo) em uma cultura coletiva (LIMA, 2009).

Paulo Freire (1987, p. 79), afirma que diálogo é uma exigência existencial: "é o encontro de homens que *pronunciam* o mundo", conjuntamente, e não "doação" do *pronunciar* de uns a outros. É nele que se solidarizam o refletir e o agir de todos os participantes envolvidos empenhados em construir um mundo mais humanizado e, por isso, mais solidário, mais fraterno, mais digno (FREIRE, 1987, p. 79).

Para Mikhail Bakhtin (2010, p. 323), dialogismo é como o processo de interação entre textos; tanto na escrita como na leitura, o texto não é visto isoladamente, mas sim correlacionado com outros discursos similares e/ou próximos. Em retórica, por exemplo, é comum incluir no discurso argumentos antagônicos para poder refutá-los. Dialogismo se dá a partir da noção de recepção/compreensão de uma enunciação o qual constitui um território comum entre o locutor e o locutário. Pode se dizer que os interlocutores ao colocarem a linguagem em relação ao outro produzem um processo dialógico (BAKHTIN, 2010, p. 323).

Bakhtin (2010, p. 323) complementa, afirmando que o diálogo pode ser definido como "toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja". A palavra chave da linguística bakhtiniana é diálogo: "as relações dialógicas são de índole específica: não podem ser reduzidas à relações meramente lógicas (ainda que dialéticas) nem meramente linguísticas

(sintático-composicionais). Elas só são possíveis entre enunciados integrais de diferentes sujeitos do discurso" (BAKHTIN, 2010, p. 323).

A artista visual Felicity Allen (2014) usou o termo retrato dialógico no seu projeto *Begin Again*, mas com uma abordagem diferente da presente pesquisa. Segundo a autora, em seu projeto os retratos se desenvolveram ao longo da duração do mesmo e em resposta aos seus 76 espectadores. Felicity Allen (2014) desenvolveu dois outros projetos, e os nomeou de retratos dialógicos: *Six Encounters* e *Life Painting*, cujos temas incluíram tempo, lugar, reconhecimento e performatividade, através dos quais Allen explorou diversas possibilidades do retrato (ALLEN, 2014).

Outro projeto de Allen (2014) foi realizado durante o inverno de 2014/2015, para corresponder à exposição da primavera 2015 da *Turner Contemporary Self* , a artista e escritora realizou uma residência na Turner Contemporary para explorar como o trabalho das mulheres nas artes continua a mudar idéias sobre a prática artística. Com base em seu projeto anterior de retratos dialógicos, *Begin Again*, Allen (2014) retratatou mulheres que já são conhecidas pelo trabalho que produzem, seja como artistas, curadoras, historiadores de arte, professoras de artes, etc. Em discussão com as retratadas, os retratos foram produzidos usando uma mistura de formas tradicionais e novas; explorando a lentidão de sentar com a aparência momentânea associada à aquarela. No processo também houve o uso das tecnologias de conversação e gravação. As exposições aconteceram no *Clore Learning Studio* (ALLEN, 2014).

Allen (2014), Lima (2009), Freire (1987) e Bakhtin (2010), em contextos distintos, indicam maneiras de interpretar o dialogismo. Em nossa abordagem, retrato dialógico é, supostamente, um retrato que “dialoga”; ele atua como um diálogo com um determinado movimento artístico. No retrato dialógico, o que é examinado são as propriedades que caracterizam um determinado movimento artístico. Neste caso específico, no modernismo brasileiro, tais propriedades são regras comuns, convenções, disposição, leis, prescrições, tendências, composição (cor e forma). Neste caso, nós estaríamos observando um fenômeno retratistíco que atua sobre seu objeto (retratado) e sofre dele alguma influência causal. Mas o que significa isso? O pintor ao retratar o poeta, pode se influenciar por sua obra literária, assim como se influencia pelas propriedades do movimento a que ele pertence. Nossa suposição é que não estamos vendo pessoas nesses retratos, mas padrões de atividades estéticas. Tais padrões tem "origem" no sistema fonte (escritor retratado) ou/e no sistema alvo (poeta).

3.1.7. Retrato Narrativo

De acordo com Brockmeier et al. (2003, p. 527), a narrativa é uma sequência de fatos interligados que ocorrem ao longo de certo tempo e possui elementos básicos na sua composição: fato — corresponde à ação que vai ser narrada; tempo — em que linha temporal aconteceu o fato; lugar — descrição de onde aconteceu o fato; personagens — participantes ou observadores da ação; causa — razão pela qual aconteceu o fato; modo — de que forma aconteceu o fato; consequência — resultado do desenrolar da ação (BROCKMEIER et al. 2003, p. 527).

Nesta pesquisa, Retrato Narrativo é uma nova categoria de classificação de retratos, que, supostamente, define um retrato que "narra" um acontecimento, como uma espécie de monólogo narrativo. Neste caso, nós estamos observando um fenômeno retratístico que atua sobre seu objeto (retratado), mas que não sofre dele qualquer influência causal. Mas o que significa isso? Os retratos dessa classe descrevem uma sequência narrativa de eventos, ou fatos, que aparecem na obra através de elementos que indicam seus aspectos; ex: expressão do personagem, ambiente onde se insere (se interno ou externo, se possui cortinas e objetos), suas roupas (paletó e gravata do sujeito, que pode ser entendido como trajes de uma pessoa séria).

A noção de retrato narrativo aparece em um artigo publicado em 2005, por Lawrence-Lightfoot, no *Sage Jounals*. No artigo, a autora Lawrence-Lightfoot (2005, p. 5) relata que o processo de criação de retratos narrativos é um processo criterioso e altamente criativo em que os dados devem ser examinados cuidadosamente, pelo enredo que emerge do material. No entanto, nåo há uma única história, muitas poderiam ser contadas. Assim, o retratista está ativo na seleção dos temas que serão utilizados para contar a história, estratégico na decisão de pontos de foco e ênfase, e criativo na definição da seqüência e ritmo da narrativa. O que fica de fora muitas vezes é tão importante quanto o que é incluído — o espaços em branco, os silêncios, que também moldam a forma da história. Segundo a autora, para o retratista, então, há uma dinâmica crucial entre documentar e criar a narrativa, entre receber e modelar, refletir e impor, espelhar e improvisar uma seqüência de paradoxos. O esforço para alcançar coerência flui organicamente a partir dos dados e do testemunho interpretativo do retratista (LAWRENCE-LIGHTFOOT, 2005, p. 5).

Lawrence-Lightfoot (2005, p. 7) afirma que a voz do retratista muitas vezes nos ajuda a identificar seu lugar na investigação. Mesmo que a identidade e a voz do retratista sejam maiores e mais explícitas nesta forma de investigação, os esforços para equilibrar a predisposição pessoal com ceticismo disciplinado e crítica são centrais para o sucesso do retrato. Pode-se dizer que por isso o ego do retratista é tão essencial para o desenvolvimento do trabalho. O retratista deve ser muito mais vigilante sobre a identificação de outras fontes de desafio para ele ou sua perspectiva (LAWRENCE-LIGHTFOOT, 2005, p. 7).

Segundo Lawrence-Lightfoot (2005, p. 7), existem outros paradoxos convincentes que moldam o trabalho do retratista; a nuance, a descrição detalhada de uma coisa, um gesto, voz, atitude como forma de iluminar padrões mais universais. Para autora há uma persistente ironia reconhecida e celebrada por romancistas, poetas e dramaturgos, é que à medida que nos aproximamos das características únicas de uma pessoa ou um lugar, descobre-se o universal. Quanto mais específico e mais sutil a descrição, maior a probabilidade de evocar a identificação (LAWRENCE-LIGHTFOOT, 2005, p. 9).

Lawrence-Lightfoot (2005, p .9) relata que encomendou um retrato de um retratista de sua região. Ao buscar ficou chocada, desapontada, e impressionada no primeiro momento. A autora teve a estranha sensação de que o retrato não se parecia com ela e ainda assim capturou sua essência. Apesar muitos dos detalhes dessa representação parecerem errados para ela, mas todo resto parecia profundamente familiar. O retrato não era bem como ela se via, mas mostrou partes que a autora nunca teria notado ou admitido (LAWRENCE-LIGHTFOOT, 2005, p. 9).

Lawrence-Lightfoot (2005, p .9) reflete então, que esses retratos não capturavam como as pessoas se vêem, que eles não eram como olhar no espelho e ver um reflexo. Em vez disso, eles pareciam capturar a "essência" do retratado. A tradução da imagem era menos literal. Foram sondagens, em camadas e interpretativa. Além de retratar sua imagem, a obra expressou a perspectiva do artista e foi moldada pelo relacionamento em evolução entre o artista e a autora (LAWRENCE-LIGHTFOOT, 2005, p. 9).

IV - RETRATO NO MODERNISMO BRASILEIRO

4.1- Retrato no Brasil

Segundo West (2004, p. 188), no modernismo houve uma rejeição do retrato, por parecer um gênero intrinsecamente mimético. Retratos posicionavam-se abaixo, nas hierarquias artísticas no início do período moderno, por sua suposta falta de inventividade e idealização e por sua associação com a semelhança. Apesar das tentativas de artistas e críticos para deslocar o gênero para fora do escopo de atuação modernista, o retrato desempenhou um papel fundamental, repensando as questões que envolvem a representação e interpretação artísticas, e que preocupavam fortemente os artistas de vanguarda. Embora poucos artistas modernistas fossem exclusivamente retratistas, no sentido convencional, a maioria deles se voltou para retratos em algum momento de suas carreiras. O "lugar" (teórico, histórico, conceitual) do retrato no século XX é especialmente complicado por sua diversidade — enquanto alguns artistas de vanguarda tentaram fazer "retratos" á sua maneira, outros continuaram uma tradição mais notadamente mimética para vende-los profissionalmente (WEST, 2004, p. 188).

Devemos rastrear o percurso do retrato no Brasil para entender a produção dos pintores modernistas e as complexidades que envolvem essa produção. O retrato chegou no Brasil a partir da vinda da missão francesa. Burckhardt (1990, p. 99) afirma que, a missão chegou ao Brasil em 1816, transformando a mentalidade da produção artística nacional, ainda centrada em uma tradição barroca intrinsecamente religiosa. Ligado ao Neoclassicismo e ao modelo acadêmico francês, o grupo introduziria este pensamento artístico no Brasil, o que já pode ser percebido na produção de retratos da família real portuguesa feita por artistas integrantes da missão. A produção efetiva de retratos na arte brasileira nasce, portanto, sob a forma da tradição acadêmica e neoclássica francesa, inserindo-se assim no mesmo pensamento artístico que seria dominante no ensino de arte de grande parte do século XIX no Brasil (BURCKHARDT, 1990, p. 99).

Para Zanini (1983, p. 403), "A academia deu inicialmente mais importância ao que denominava "pintura histórica", incluindo a retratística em geral" (ZANINI, 1983, p. 403). Chiarelli (2009, p. 149) complementa, que o ensino de artes no Brasil, concebido nos moldes da academia francesa, seguiu inicialmente a hierarquia de gêneros estabelecida neste modelo,

valorizando a representação da figura humana, e por consequência o gênero do retrato. Ainda que dialogue fortemente com este modelo, a produção artística brasileira do período imperial apresenta também características próprias, dentre as quais, cabe destacar a afirmação da identidade nacional. Tentando afirmar-se como nação independente, o Brasil procurava, em vários setores da cultura nacional, a identificação de valores intrinsecamente nacionais, procurando definir uma ideia de país. A pintura histórica acadêmica pode ser entendida neste contexto, bem como, por exemplo, a valorização do índio como tipo puramente brasileiro, refletida na produção literária e artística do período. A arte do retrato parece ir pelo mesmo caminho (CHIARELLI, 2009, p. 149).

Segundo Chiarelli (2009, p. 150), no século XIX, a pintura histórica começa a perder força e outros gêneros, que correspondiam aos gostos da burguesia, começam a ser valorizados. O retrato encontra-se entre estes gêneros, sendo apreciado pela burguesia nacional, como era na Europa. Esta pintura, chamada de realismo burguês, ainda parece estar ocupada com a constituição da identidade nacional, uma característica que acompanha a arte brasileira por muito tempo, fundamentando esta identidade, no entanto, em outros termos. E o retrato, novamente, parece acompanhar essa tendência (CHIARELLI, 2009, p. 150).

Chiarelli (2009, p. 150) afirma que na segunda metade do século XIX, o Brasil foi marcado pela crescente urbanização e forte industrialização, acontecimentos que viriam a modificar consideravelmente a estrutura social e econômica do país. A atividade cafeeira firmando-se como principal produto de exportação brasileiro, o trabalho escravo sendo substituído pelo trabalho assalariado, o reinado de Dom Pedro II, eram indícios de uma abertura da realidade brasileira à modernidade, impulsionada pelo surgimento de uma nova classe social no Brasil — a burguesia, que se preocupava em moldar uma identidade para o país, independente de seu vínculo com a Corte Portuguesa. A produção de retratos da burguesia brasileira na segunda metade do século XIX rompeu tanto com as normas acadêmicas para a representação pictórica quanto gradualmente se aproximava da modernidade europeia, revelando o anseio da sociedade brasileira urbana desse período em definir seus próprios caminhos, apesar da influência europeia (CHIARELLI, 2009, p. 149).

O gênero do retrato no Brasil sofreu uma influência crescente da fotografia ao longo do século XIX e início do século XX. Essa influência propiciou uma associação tão íntima quanto produtiva, particularmente no período naturalista, notavelmente representado por Pedro Weingärtner (1853-1929). D. Pedro II era um entusiasta da fotografia, tendo adquirido um equipamento para obter daguerreótipos ainda adolescente, introduzindo a técnica no país. Também formou uma coleção de obras de alguns pioneiros da fotografia, como Marc Ferrez

(1843-1923), Insley Pacheco (c. 1830-1912) e Revert Henrique Klumb (183? - c. 1886), entre outros (LOPES, 2010).

De acordo com De Aragão (2009. p 141), Marc Ferrez (1843-1923) foi um dos precursores da fotografia no Brasil e teve o primeiro contato como fotógrafo amador aos 16 anos quando começou a trabalhar como auxiliar do engenheiro botânico Franz Heller (1835 - 1890). Sua produção, voltada ao Rio de Janeiro, baseou-se em imagens da cidade tropical através de uma câmara que mandou construir em Paris. Com o sucesso de sua produção, conseguiu se estabilizar rapidamente (DE ARAGÃO, 2009. p. 141).

A fotografia trouxe uma nova visão de mundo às artes, acrescentando à arte do retrato a "certeza da exatidão", na representação das formas. Lembrando aos artistas menos informados, que a pintura de um retrato não se resume, como vimos exaustivamente no capitulo II, à representação fiel do retratado. E que as convenções canônicas de composição e representação foram estabelecidas pela experiência e pelo uso de técnicas tradicionais e que, eventualmente, podem ser revistas ou revolucionadas pelo surgimento de uma técnica nova (KOSSOY, 2006, p. 179-201).

No entanto, desde o estágio inicial, no Brasil, fotógrafos adotaram poses e convenções da pintura, enquanto os artistas usavam a fotografia para uma variedade propósitos, muitos dos quais ofereceram novas abordagens criativas para retrato. Os primeiros fotógrafos profissionais brasileiros perceberam rapidamente que podiam ter um comércio lucrativo na criação de estúdios de retratos fornecendo preços acessíveis e imagens fidedignas ao cliente, que podiam ser produzidas com relativa rapidez. Retratos não mais exigiam a inconveniência de muitas sessões, e o produto final poderia ser apresentado ao contratante dentro de um razoável tempo.

A redução do tempo e, eventualmente, do custo, foi atraente para muitas pessoas que nunca antes consideraram ter um retrato. Embora em seus primeiros anos a fotografia ameaçasse substituir o retrato pintado, a relação entre as duas artes foi enriquecendo ao invés de ser destrutiva. A fotografia, fornecida por novos métodos de produção de semelhanças, serviu para libertar os pintores do objetivo da *mimese*, e ofereceu uma nova ferramenta para retratistas como parte dos seus processos de trabalho (KOSSOY, 2006, p. 179-201).

4.1.1 - Movimento Modernista

Os pintores do modernismo que retrataram poetas, seus contemporâneos, embora tenham identidades particulares, estão inseridos, e são influenciados, por um conjunto de

idéias comuns do movimento e do *networking* composto pelas relações artísticas e etc. "Conjunto de ideias", em nossa abordagem, pode ser caracterizado como um "modelo" seguido por artistas em um mesmo local ou período temporal. Para explorarmos a ideia de que o retrato de um poeta feito por um pintor equivale ao retrato de movimento artístico, mais especificamente — o modernismo, precisamos introduzir o que foi esse movimento e como ele afetou os artistas do período.

O modernismo foi uma revolução nas artes que alterou as antigas crenças culturais, sugerindo profundas transformações. Filho (2006, p. 14-18) identifica o ano de 1850 como o início do modernismo, com a diversificação das visões do mundo conseqüente à evolução de novas classes sociais e meios de comunicação. Porém, o autor afirma que determinar uma data precisa para o aparecimento do modernismo é uma tentativa difícil. Só chegamos a este momento após uma longa seqüência de acontecimentos históricos, que durou cerca de cinco séculos (FILHO, 2006, p. 14-18).

Para Filho (2006, p. 14-18), o termo "modernismo" tem sido utilizado para designar um grupo bastante extenso de movimentos artísticos que surgiram a partir do século XVIII até meados do século passado. Segundo o autor há uma outra maneira de definir o processo em análise. O modernismo seria a forma resultante do pensamento e da experiência moderna, e seus artistas expressariam a mais alta junção do potencial artístico. Vemos o surgimento de uma nova época na qual a arte passa do realismo, e da representação humanista, para o estilo e técnica em busca de uma compreensão mais aprofundada dos processos de linguagem e da vida. É uma era de alta consciência estética e não-figurativa (FILHO, 2006, p. 14-18).

Segundo Filho (2006, p. 14-18), ao se apresentar como um movimento revolucionário a arte moderna veio a se converter na cultura ocidental. O modernismo não é apenas um acontecimento estético, sendo realmente um profundo dilema cultural caracterizado pelo problema da formação de estruturas, no emprego da linguagem, na unificação da forma, no significado social do próprio artista. Alguns pressupostos parecem existir com relação ao modernismo: concepção vanguardista e estética largamente simbolista, do artista (FILHO, 2006, p.14-18).

Carlos Zilio (1996, p. 117), pesquisador do modernismo brasileiro afirma que:

> Pensando em ter inaugurado um estilo brasileiro, o modernismo se estabelece como modelo, entendendo o processo da arte brasileira, deste ponto em diante, como uma crescente positividade feita de aquisições constantes que se acumulariam (...) Essas propostas demonstram que um processo cultural de afirmação de particularidades nacionais, bem como a própria realidade social do Brasil, possuíam uma

> complexidade maior do que se fazia supor nos tempos heróicos da Semana de Arte Moderna (ZILIO, 1996, p. 117).

De acordo com Lucia Helena (2000, p. 50), essa fase heróica, tendo como marco inicial a Semana de Arte Moderna, consolida-se através dos múltiplos manifestos, revistas e obras publicadas ao longo do período. Algumas metas e princípios intrinsecos nessa vasta produção estabelecem os traços gerais que unem a primeira geração modernista. A autora destaca "a renovação estética permanente", como aproveitamento dos princípios da vanguarda e sua adaptação ao panorama brasileiro; "a revisão da história pátria'", que passa a ser relida pelo ângulo do colonizado; "a revitalização do falar brasileiro", através do resgate do coloquial e regional e "o questionamento dos temas do nacionalismo e da identidade cultural brasileira" (HELENA, 2000, p. 50).

De acordo com Fabris (1994, p. 9):

> Boa parte do que conhecemos do modernismo foi produzido por seus protagonistas e por uma geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da causa da arte moderna que frequentemente esposou as razões da primeira hora sem contestá-las ou questionando-as muito timidamente (FABRIS, 1994, p. 9).

A Semana de 22, que aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo, entre 11 e 17 de fevereiro, apresentou uma programação de conferências, recitais poéticos, concertos e exposição de artes plásticas, que tinha como modelo a programação dos festivais de arte futuristas e dadaístas. Ele teve como antecedente uma série de acontecimentos artísticos importantes, desde a polêmica exposição de Anita Malfatti, em 1917, que provocou fortes críticas de Monteiro Lobato, até a organização de um grupo de artistas e intelectuais militantes, liderados por Mário e Oswald de Andrade, que questionavam a tradição artística e lutavam a favor de uma arte brasileira em consonância com as propostas das vanguardas européias (AMARAL, 1972). Sobre essas relações, o sociólogo Sérgio Miceli, em *Imagens Negociadas* (1996, p. 96), afirma:

> A sutilíssima gama de relações de amizade envolvendo artistas e escritores da geração modernista sinalizam não apenas um intercâmbio de ideias, de sonhos e projetos, e de tudo o mais que conta na vida, mas refletem por outro lado um confronto apaixonante de representações (literárias e visuais), uma entonação de voz e uma fixação de imagens de uns em relação aos outros (MICELI, 1996, p. 96).

Segundo Aracy Amaral (1972), historiadora do modernismo brasileiro, a Semana de 22, inseriu-se no âmbito do nacionalismo emergente da I Guerra e da industrialização do país,

e relacionou-se com os movimentos políticos que abalaram o país nos anos 20, tais como o levante dos tenentes no Forte de Copacabana em 1922 e a Revolução de 1924 em São Paulo (AMARAL, 1972). Francisco Iglésias (1972) acrescenta que o momento favoreceu o surgimento de uma geração caracterizada pelo desvio de padrões ou crenças que não são mais aceitas, pautada pela consciência crítica e a insatisfação contra a tradição aristocrata. Mesmo que tivessem objetivos específicos, tanto o movimento artístico quanto o político lutavam em prol de uma mudança direcionada para os ideais nacionalistas; os artistas propunham a construção de uma arte brasileira e os tenentes defendiam um governo centralizado e nacionalista (IGLESIAS, 1972).

De acordo Amaral (1972), as propostas dos modernistas podem ser sintetizadas nas seguintes ações: organizar exposições, festivais e publicações em forma de manifesto; derrubar os cânones que legitimavam a criação artística; exigir o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e o estabelecimento de uma consciência crítica nacional. A exposição de artes plásticas na semana de 22, no Teatro Municipal, exibiu pinturas, esculturas e projetos arquitetônicos de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente do Rêgo Monteiro, Zina Aíta, Ferrignac, Yan de Almeida Prado, John Graz, Brecheret, Hidelgardo Leão, Wihelm Haarburg, Antônio Moya e Georg Przyrembel (AMARAL, 1972).

Segundo Amaral (1972) essa exposição, mostrou importantes tendências estilísticas (predominantemente pós-impressionistas). As obras expostas nessa mostra muito alem das obras da vanguarda européia, expõe que o princípio norteador da escolha dos artistas participantes privilegiou aqueles que eram jovens e possuiam uma orientação não acadêmica. A autora considera, ainda, que o importante para esses jovens artistas era chocar, abalar o gosto tradicional e tomar uma posição de mudança cultural (AMARAL, 1972).

Annateresa Fabris (1994, p. 20-23) reforça o caráter singular da mostra. A ênfase dada à ação e ao comportamento e não às realizações formais da vanguarda explica-se por um fenômeno: a arte moderna produzida no Brasil, pelo menos no caso das artes plásticas, é moderna numa concepção peculiar. A autora aponta também o tom vanguardista da exposição, pois as obras apresentadas na semana de arte moderna não foram formalmente modernas, denotando o anseio de uma modernidade. Mas, elas, no entanto, foram percebidas como elemento de pertubação pelo público e pela crítica, na maneira como foram divulgadas. Deve-se buscar, nessa apresentação inusitada, e não nas obras, o traço vanguardista da semana de arte moderna, evento multidisciplinar, bastante próximo do espírito daqueles “comícios artísticos” que haviam sido as noitadas futuristas (FABRIS, 1994, p. 20-23).

Fabris enfatiza o teor estético e sociológico das propostas modernistas defendidas pelos artistas e intelectuais paulistas, que visavam participar do cenário de renovação mundial e encontrar uma expressão artística adequada aos desafios do século XX. Considerando a relação entre a modernidade e a industrialização bem como as diferenças entre a vanguarda européia e brasileira, a autora ressalta que "a modernidade defendida pelos artistas de São Paulo responde a essa vontade de atualização, informada pelo princípio de estilização e pela determinação de um núcleo temático alicerçado na imagem da cidade industrial" (FABRIS, 2003, p. 43).

O modernismo em São Paulo teve desdobramentos importantes ao longo dos anos 20. Destaca-se a parceria entre Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, responsável pelo lançamento dos movimentos de vanguarda — Pau Brasil, em 1925, e Antropofágico, em 1928, ambos proclamando a modernidade na arte brasileira. Carlos Zilio (1996, p. 216), sublinha o caráter singular do Movimento Antropofágico:

> O modernismo, principalmente através do Manifesto Antropofágico, situou esse procedimento como uma síntese, gerada no confronto entre o modelo externo e a cultura brasileira, entendida num sentido amplo, pelo conjunto de herança latina, negra e indígena. Nessa intenção de síntese surgirá o que poderíamos chamar de resíduo, que seria o aparecimento de elementos formais que, embora não alterem as características fundamentais do modelo, lhe dão soluções diferentes (ZILIO,1996 p.116).

No Brasil de 1920, a pintora Tarsila do Amaral e o poeta Oswald de Andrade, junto a um grupo diverso de romancistas, lingüistas e filósofos, fundaram uma corrente artística à qual chamaram movimento antropofágico. Sob o signo da antropofagia foram publicadas diversas obras: manifestos, poemas, quadros, romances e ensaios, e foi chamada a atenção do público sobre o significado novo e revolucionário da antropofagia. O termo faz referência ao ato de "deglutir"a cultura europeia, transfigurando-a na cultura brasileira (SUBIRATS, 1984, p. 20-29).

De acordo com Filho (2006, p. 14-18), essa necessidade de renovação cultural, fez com que o modernismo apresenta-se como um novo tipo de arte, que é a antiarte, no sentido de negar antigas referências e incorporar o caos da mudança na atividade artística. Deste modo, o modernismo, de acordo com Filho (2006, p. 14-18) é a arte da modernidade, época que requer esse tipo de arte. O universo coletivo e da cultura já não existem; logo, formas diferentes de criação são inevitáveis devido à crise da realidade na condição humana moderna. Esta arte apresenta algumas qualidades que a afastam do público: ruptura com o

tradicionalismo, linguagem com humor, com uma certa tendência à ironia e liberdade formal. O seu aspecto vanguardista pode ser encontrado na investigação revolucionária da consciência humana futura (FILHO, 2006, p. 14-18).

Na introdução de *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Marshall Berman (1986) trata a modernidade como um conjunto de experiências compartilhadas por todos e aponta uma ambigüidade da mesma. Da mesma maneira que este novo momento alimenta a imaginação popular, prometendo profundas inovações em todas as áreas do convívio social, ele também coloca em discussão toda a tradição, sem a qual, a sociedade não teria chegado a este estágio (BERMAN, 1986, p. 20).

Esses pensamentos que passam a circular no Brasil são, de acordo com Veloso e Madeira (2000, p. 92), "valores estéticos disruptivos", defendidos pelas vanguardas internacionais. Esses valores abrem caminho para manifestações originais e autônomas, ao mesmo tempo que rompem com as perspectivas acadêmicas e tradicionais. As possibilidades abertas pelos movimentos estéticos no início do século XX favorecem a renovação das questões colocadas até então sobre a identidade brasileira (VELOSO E MADEIRA, 2000, p. 92).

Segundo Jardim, (2011, p. 37-42), o modernismo brasileiro busca as raízes de um novo modo de ser e pensar, adaptando-as ao recente cenário urbano-industrial que cresce no país, ao contrário do que ocorre com os movimentos vanguardistas da Europa. O popular torna-se também um importante agente de definição nacional incorporado pelo pensamento modernista. No lugar do predomínio da perspectiva do branco, europeu, de formação acadêmica, surge uma visão diversificada, advinda do mundo urbano e das práticas populares (JARDIM, 2011, p. 37-42).

Segundo Ribeiro (2015, p. 115-125), usa-se muito no modernismo o termo vanguarda. Segundo a autora, vanguarda é um conceito ambíguo que tem sua origem topológica e militar, referindo-se àquele que está na frente do campo de batalha. O termo foi ressignificado pelos artistas que viveram entre as duas grandes guerras, no século XX, para denominar os movimentos artísticos modernos que acompanharam as revoluções nos diversos países europeus. As vanguardas artísticas — futurismo italiano, expressionismo alemão, construtivismo russo, dadaísmo, surrealismo e seus desdobramentos na Europa e nas Américas — constituíram um segundo momento da história da arte moderna (RIBEIRO, 2015, p. 115-125). Subirats (1988) acrecenta que as vangardas ao mesmo tempo em que assumem uma postura antiestética, em prol de um questionamento institucional da tradição

artística, direcionado para a construção de uma utopia revolucionária, afirmam os valores tecnológicos da sociedade industrial capitalista (SUBIRATS, 1988).

Delineiam-se as seguintes características das vanguardas: (i) possuem caráter militante, revolucionário e utópico, (ii) acredita-se que usam palavras de ordem, manifestos, estratégias de choque e produção de eventos provocativos; (iii) articulam-se como um grupo de artistas em torno de um líder intelectual, visando à realização de ações que incluem as várias manifestações artísticas; (iv) questionam a instituição artística burguesa, o circuito artístico e as categorias da obra de arte, rompendo a distância entre a arte e a vida (RIBEIRO, 2015, p. 115-125).

Para Ribeiro (2015, p. 115-125), existe uma diferença conceitual entre o modernismo e a vanguarda, sendo o primeiro um conceito amplo que engloba a vanguarda. Portanto, esta deve ser pensada dentro do quadro de uma sociedade moderna, inserida no contexto de modernização cultural, política e econômica. A vanguarda é uma função possível da modernidade do século XX e seu traço definidor pode ser encontrado na consciência que o artista tem de seu próprio papel histórico. O artista de vanguarda, em desacordo com a "instituição arte", formalizada pela sociedade burguesa desde fins do século XVIII, protesta as linguagens artísticas anteriores, mas, antes de tudo, o sistema no qual a arte é distribuida, produzida e fruída (RIBEIRO, 2015, p. 115-125).

4.2. Análises dos retratos

O retratos que analisaremos aqui:

- 4.2.1- Mário de Andrade II por Anita Malfatti. 1923; Mário de Andrade III por Anita Malfatti. 1923; Mário de Andrade I por Tarsila do Amaral. 1922; Mário de Andrade II por Tarsila do Amaral. 1922; Retrato de Oswald de Andrade por Tarsila do Amaral. 1922.
- 4.2.2 - Murilo-Guignard
- 4.2.3 - Portinari-Dante de Milano
- 4.2.4 - Ismael Nery-Murilo Mendes
- 4.2.5 - Lasar Segall-Guilherme de Almeida
- 4.2.6 - Manuel Bandeira-Portinari
- 4.2.7 - Mário de Andrade-Flávio de Carvalho
- 4.2.8 - Mário de Andrade-Portinari
- 4.2.9 - Mário de Andrade-Lasar Segall

4.2.1 - Mário-Anita-Tarsila-Oswald

Segundo Romão (2013, p. 22), no modernismo, pintores e escritores intensificaram suas relações e tiveram seus traços registrados na ampla produção retratística do período. Mário de Andrade, um escritor iniciante em 1917, quando publica o primeiro livro, *Há uma gota de sangue em cada poema*, faz uma visita a exposição de Anita Malfatti. A Exposição de Pintura Moderna — Anita Malfatti, realizada em São Paulo, entre 12 de dezembro de 1917 e 11 de janeiro de 1918, é considerada um marco na história da arte moderna no Brasil e o auge da Semana de Arte Moderna de 1922 (ROMÃO, 2013, p. 22). De acordo com Romão (2013, p. 22):

> Em salão cedido pelo Conde de Lara, na Rua Libero Badaró, n. 111, Anita Malfatti (1889-1964) expõe 53 trabalhos, entre figuras: *Tropical* (1917), *A Estudante Russa* (1915), *O Japonês* (1915-1916), *O Homem Amarelo* (1915-1916), *A Mulher de Cabelos Verdes* (1915-1916)]; paisagens: *O Farol de Monhegan* (1915), *A Ventania* (1915-1917), *A Palmeira*, *O Barco* (1915); gravuras : *Boneca Japonesa*, *Anjos de Rubens*, *O Burrinho;* caricaturas e desenhos: *Festa no Trianon*, *Impréssion de Matisse*, *O Movimento*. Além das obras da artista, são apresentados trabalhos de nomes internacionais ligados às vanguardas históricas, como Floyd O'Neale, Sara Friedman e Abraham S. Baylinson (1882-1950) (ROMÃO, 2013, p. 22).

Tadeu Chiarelli afirma que a exposição deve ser entendida como uma "coletiva de arte moderna que tem como a principal personagem Anita Malfatti, e não uma mostra individual da pintora" (CHIARELLI, 1995, p. 79). Para Romão (2013, p. 26), a exposição trouxe novas direções para os estudos de Mário, que resultaram na renovação do seu trabalho como escritor. Reconhecendo o valor que o expressionismo e Anita Malfatti tiveram em sua obra, ele publica um artigo em defesa da artista, em 1921, iniciando uma amizade que durou até o fim de sua vida. Como registro da relação, Malfatti realizou o primeiro retrato do amigo no fim do mesmo ano. Inspirado na tela de Anita, o escritor produz o texto *No atelier* que descreve todo processo da criação do quadro. Em virtude dessa amizade, em 1922, quando os dois participavam do *Grupo dos Cinco* (do qual também faziam parte Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Menotti Del Picchia) Anita fez então o segundo retrato de Mário usando a técnica de pastel (ROMÃO, 2013, p. 26).

Segundo Velino et al (1999, p. 110), o cubismo, no entanto, no caso de Tarsila foi mais um instrumento de liberação do que um método de trabalho, um meio de expressão mais próximo a sua personalidade sonhadora, do que uma disciplina de pesquisa. Para esses autores, a modernidade de Tarsila está na eliminação do espaço ilusório renascentista e na despreocupação por uma pintura mais rigorosa em relação a certas características do cubismo (VELINO et al, 1999, p. 110).

Tarsila do Amaral e Anita Malfatti produziram abundantemente em 1922. Anita, em 1922, retratou Mário de Andrade (Fig. 4.1). Através das classes desenvolvidas no cap. III, este retrato de Mário feito por Anita — *Retrato de Mário de Andrade III,* pode ser considerado predominantemente dialógico, mas também narrativo. O dialogismo é observado de forma predominante em toda extensão do quadro (primeiro plano e segundo plano). Influências de correntes do modernismo: expressionismo e cubismo (pela geometrização da forma) são muito evidentes.

Na outra obra de Anita Malfatti, *Retrato de Mário de Andrade III* (Fig. 4.2), predominam as cores amarelas, azuis e brancas. Na fisionomia, fica evidente a atenuação das imperfeições do retratado. Este retrato de Mário de Andrade, feito por Anita, possui características da classe dialógica, mas também possui peculiaridades da classe narrativa — assim como no outro retrato de Mário (Fig. 4.1), feito na mesma época, em1922, pela pintora. Pode-se observar o dialogismo na influência do movimento modernista no plano de fundo, devido a forma geometrizada sugerida. Considera-se narrativo também por sugerir ícones como a bandeira do brasil através de formas e cores — verde no fundo e amarelo na gravata. Além disso, a indumentária e a expressão do personagem remetem a uma situação formal (ROMÃO, 2013, p. 26).

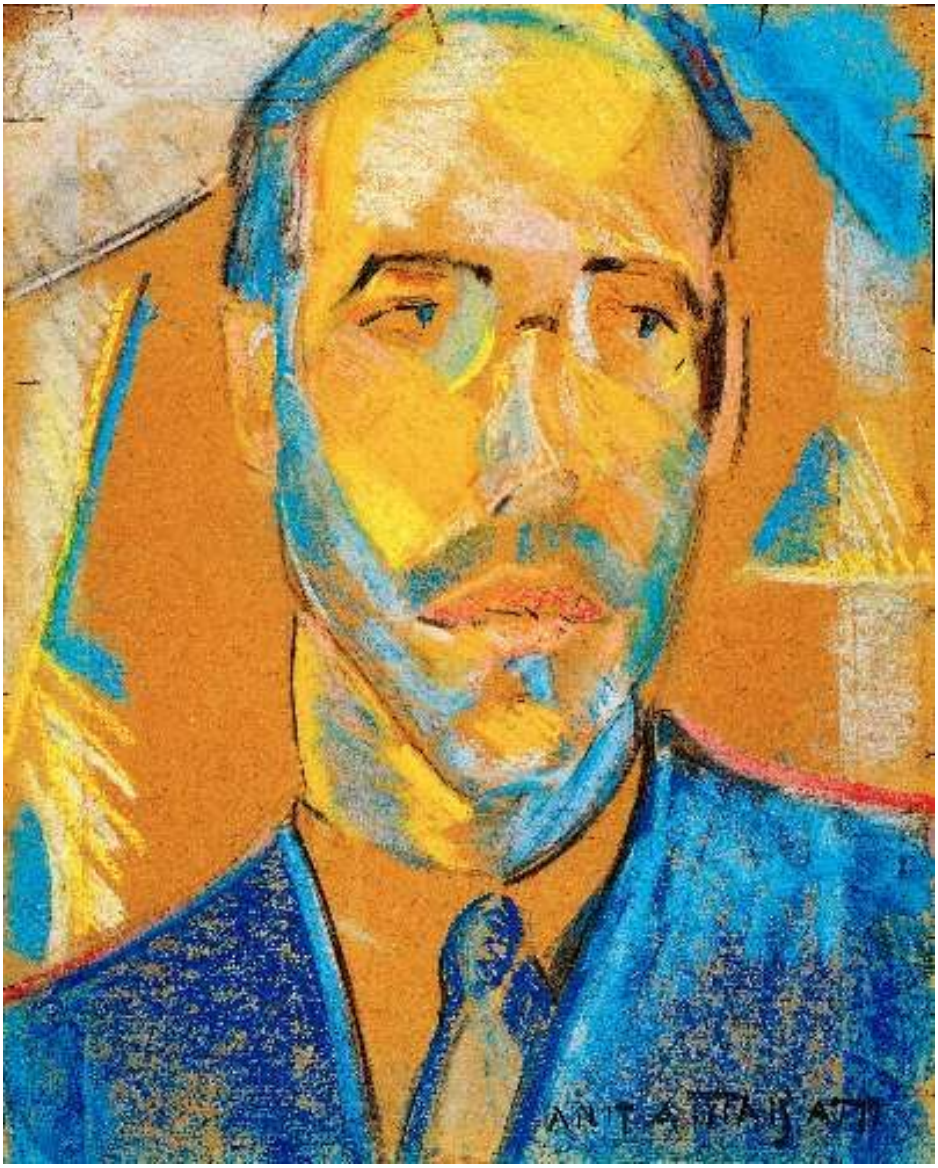


Figura. 4.1. Anita Malfatti. *Mário de Andrade II*, 1922, carvão e pastel sobre papelão, 36,5 x 29,5 cm.



Figura. 4.2. Anita Malfatti*, Mário de Andrade III*, 1923. Pintura, óleo sobre tela, 44 x 38 cm.

Tarsila em 1922, pinta a imagem de Mário, com um colorido intenso, usando a técnica do pastel (Fig. 4.3). O fundo é repleto de formas triangulares e circulares, em azul, laranja, amarelo e branco — explorando características tipicamente cubistas. O retrato conduz a atenção do observador para o rosto iluminado, pintado em tonalidades similares (ROMÃO, 2013, p. 26). O retrato é considerado predominantemente dialógico, pois observa-se a influência do movimento modernista — geometrização da forma, cores vivas e figuras deformadas em toda extensão do quadro (primeiro plano e segundo plano). O retrato não é narrativo, pois não é possível perceber uma sequência narrativa de eventos ou fatos.



Figura. 4.3. Tarsila do Amaral*, Mário de Andrade I*, 1922, pastel sobre papel, 47,7 x 36 cm.

Em outubro do mesmo ano, Tarsila retrata os dois Andrades (Mário e Oswald) (Fig. 4.4 e 4.5), amigos recentes, com quem passou a conviver com freqüência no segundo semestre de 1922. Pode-se observar semelhança nas técnicas. Assim como na obra feita para Oswald, o azul predomina na representação de Mário, tanto no fundo como no terno escuro e nos cabelos. O retrato de Mário de Andrade feito por Tarsila do Amaral (Fig. 4.4) não é possível ser classificado de imediato. Nas propriedades de classificação do retrato dialógico, identifica-se características estéticas do movimento no plano de fundo, devido a forma geometrizada sugerida. O retrato se apresenta como narrativo na representação do personagem (indumentária e sobriedade do olhar), porém não há elementos nítidos que

indicam uma sequência narrativa de eventos ou fatos. Porém no retrato de Oswald de Andrade executado por Tarsila do Amaral no mesmo ano, 1922 (Fig. 4.5), as características dialógicas são observadas de forma mais clara. O retrato é predominantemente dialógico. O dialogismo é observado de forma prevalecente em toda extensão do retrato (no plano de fundo e no personagem) pois percebe-se fortes influências de correntes do modernismo (impressionismo). O contraste e a claridade da luz são características da obra. Há características narrativas no retrato, no entanto não é evidente a presença de elementos que narrem uma sequência de fatos que possam constituir uma cena.

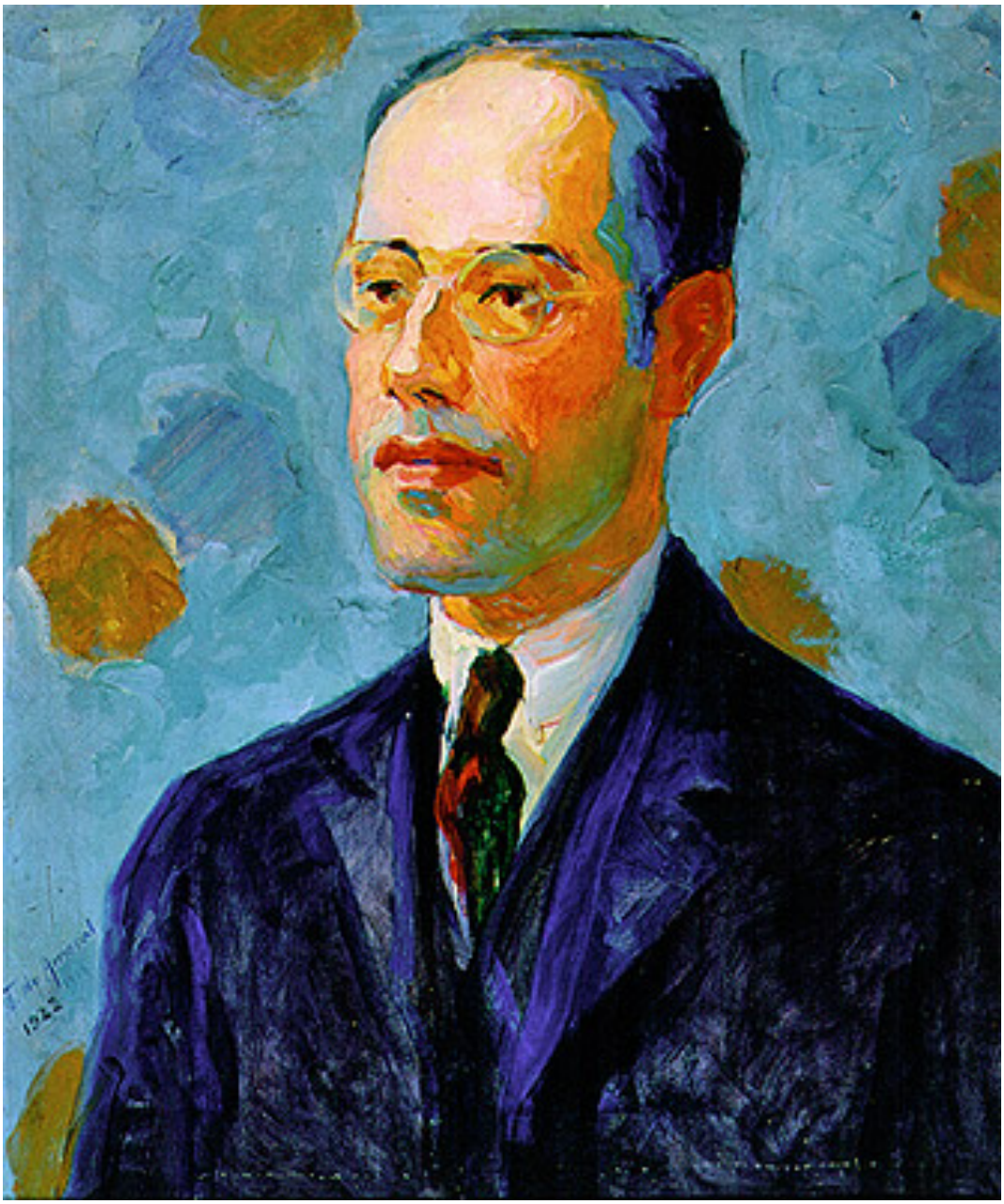


Figura 4.4. Tarsila do Amaral*, Retrato de Mário de Andrade II*, 1922, óleo sobre tela, 53 x 44 cm.



Figura 4.5. Tarsila do Amaral, *Retrato de Oswald de Andrade*, 1922.

4.2.2. Murilo-Guignard

Segundo Frota (1997, p. 301), um dos maiores retratistas do período modernista foi Alberto da Veiga Guignard (1896-1962). Guignard trouxe referências européias para suas obras pelo fato de ter estudado dos 11 aos 33 anos na Alemanha e Itália. Quando ingressou na academia de Munique em 1917, se aproximou do pintor Hermann Groeber e ilustrador Adolpho Hengeler. Prosseguiu os estudos em Florença, onde se identificou com a obra de Alessandro Botticelli e de Raoul Dufy. Fez muitos retratos de seus amigos, intelectuais, artistas e de si mesmo em auto-retratos (estima-se o total de 300 retratos). O pintor ficou

muito conhecido na historiografia brasileira pelo seu uso da cor e pela capacidade de pintar diversos gêneros da pintura (FROTA, 1997, p. 301).

O poeta Murilo Mendes nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais em 1901. Na década de 20, Murilo se mudou para o Rio de Janeiro para trabalhar como arquivista na Diretoria do Patrimônio Nacional. Segundo Oliveira (1991, p. 16), "sua afeição aos pintores foi uma constante de sua vida. [...] Seus livros de poesia e de prosa estão cheios de referências a pintores, de apreciações de suas obras, de louvores aos de sua admiração" (OLIVEIRA, 1991, p. 16).

Para investigar o retrato que o artista plástico Guignard produziu, é importante compreendermos o percurso dessa obra no contexto da história da arte brasileira no período que abrange os anos 20/30. Guignard retratou Mendes quando volta da Europa para o Rio de Janeiro, em 1930, quando rapidamente se integrou no cenário carioca (Fig. 4.6):

> O centro do Rio de Janeiro, tendo como eixo a Avenida Rio Branco, era então reduto da boemia artística. Guignard foi um animado frequentador de clubes, festas da sociedade, concertos no Teatro Municipal e bailados Klara Korte no teatro João Caetano. A Pro-Arte, associação cultural fundada pelo alemão Theodor Heuberger, promovia, entre outros eventos, bailes carnavalescos chamados de "festas artísticas". Guignard circulava tanto pelos lugares da sociedade quanto pelas ruas, registrando os personagens e os modos de viver cariocas (FROTA, 1997, p. 302).



Figura 4.6: Grupo reunido no banquete em homenagem a Portinari. Rio de Janeiro, 1930. Fotografia.

Antônio Bento relata como Guignard se inseriu no meio cultural carioca:

> Pelas minhas recordações, já recuadas no tempo, embora ainda nítidas, travei conhecimento com Guignard em 1929 — faz agora precisamente meio século — através do poeta Murilo Mendes. Foi um encontro em frente ao antigo Palace Hotel, quando íamos à abertura de uma exposição de pintura lá apresentada. Ficamos amigos desde então. Muito ligado a Ismael Nery, Murilo logo levou Guignard à casa desse seu colega, o pioneiro do surrealismo no Brasil. Lembro ainda que o expressionista fluminense se mostrou interessado pelas obras de Ismael Nery. Portinari tinha partido nesse mesmo ano para a Europa, no gozo do prêmio de viagem ao estrangeiro. Só regressou ao Rio em 1931, quando Guignard o conheceu e passou a ter por ele muito apreço. Também o mestre Di Brodósqui retribuía os sentimentos de amizade e admiração por Guignard. Julgava-o, depois dele próprio, o pintor brasileiro mais importante, pela sua maestria como desenhista (DA VEIGA GUIGNARD et al., 2005, p. 77).

Inserido no grupo de amigos-intelectuais, Guignard além de produzir o retrato de Murilo Mendes, produziu ao mesmo tempo o retrato de Ismael Nery, como forma de demonstrar seu apreço pelo amigo carioca. Murilo Mendes descreve como se deu a produção do retrato de Ismael (Fig. 4.7):

> "Guignard vinha sempre, mas apenas para conversar sobre pintura. Ismael gostava muito dele, e, quando caiu doente, em 1930, pediu-lhe para fazer seu retrato. É um dos melhores retratatos pintados por Guignard" (MENDES, 1996, p. 37).

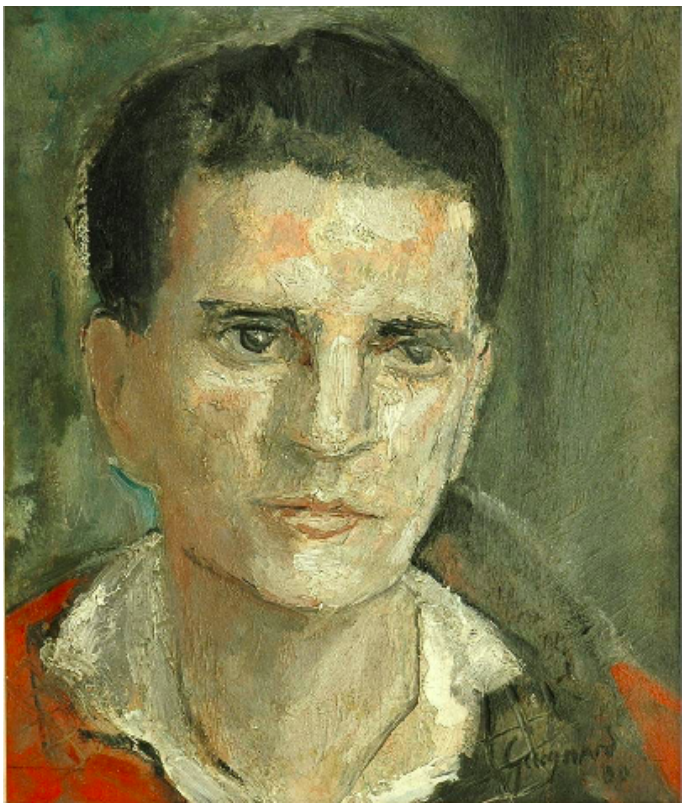


Figura 4.7: Alberto da Veiga Guignard, *Retrato de Ismael Nery*, óleo sobre o cartão prensado, 34,7 x 26,8 cm, 1930.



Figura 4.8: Alberto da Veiga Guignard, *Retrato de Murilo Mendes*, óleo sobre a tela, 60,5 X 52 cm, 1930.

Na obra analisada (Fig. 4.8), o personagem central é o poeta Murilo Mendes. De acordo com as classes desenvolvidas no cap. II, este retrato de Murilo Mendes feito por Guignard é proporcionalmente dialógico e narrativo. O dialogismo é observado pelas influências do movimento modernista através da estética usada na representação tanto do personagem quanto do fundo. Guignard foi influenciado fortemente pelo modernismo. A Alemanha foi uma importante fonte de conhecimento para os artistas brasileiros que foram estudar no exterior, como Segall, Anita Malfatti — que estudou com Lovis Corinth, e Guignard — que estudou com Adolfo Hengeler. O pintor no período em que permaneceu em

terras germânicas, visitou algumas exposições de arte moderna, e desde então se fascinou pelo modernismo. Em 1929, Guignard voltou para o Brasil, onde teve um choque com o ambiente artístico, notavelmente atrasado em relação à Europa. O pintor volta da Europa e vai diretamente para o Rio. Por intermédio de Ismael Nery conhece um grupo de artistas e intelectuais no Rio de Janeiro — Cícero Dias, Emiliano Di Cavalcanti, Murilo Mendes, Antonio Bento e Mário Pedrosa entre outros (MENDES, 1996, p. 35). Um ano depois, em 1930, Guignard retrata o poeta Murilo Mendes, que integrava sua rede de *network* artístico.

Pode-se perceber uma sequência narrativa nesta obra, pela presença de elementos que indiciam o momento da produção do retrato. O personagem está inserido em um ambiente interno, com vista para o externo, onde é possível identificar a paisagem carioca do Pão de Açúcar. Na obra, as cortinas são verdes com muitas sombras escuras e contrastes com branco. O cenário parece ser um quarto com uma janela muito grande. As cores são usadas em tons frios para pintar céu, mar e morros. A tinta é usada de forma diluída, com a pincelada fluida pela obra. A paisagem do retrato se localiza a esquerda com uma linha vertical que separa o exterior e interior e a imagem do poeta ao centro. A desproporção sugere a intersecção dos planos e mantém um fundo que enfrenta a perspectiva tradicional. As linhas comprimem os volumes das coisas e dos corpos.

Através desta representação é possível observar a sobriedade do cenário por suas cortinas escuras e tons sombrios na parede. Esta tonalidade sombria do interior da cena é interrompida pela luz que emana da pele e da roupa do poeta. A seriedade do poeta pode ser indicada por sua indumentária que atribui a ele um caráter formal, porém, esta indumentária, mesmo simples — paletó preto sobre camisa branca, com o adereço da gravata ocre avermelhada, ao contrário de denunciar as dificuldades materiais do retratado neste período carioca, indicam sua ousadia tipicamente modernista. Há algumas entradas de luz que iluminam essa indumentária do personagem, destacando-se as cores de sua vestimenta que contrastam com o escuro do fundo e os detalhes da janela (FIORESE, 2016).

Murilo Mendes é visto por Guignard como um poeta intelectual. O esforço do retratista em representar os traços fisionômicos de Mendes, particularmente no que se refere ao caimento dos ombros, à redução do volume do cabelo e ao alongamento da testa e do pescoço, conferem à sua imagem um aspecto respeitável e senhoril. Os olhos delineados de modo tênue, como que ausentes ou em devaneio, prenunciam o futuro epíteto de “poeta visionário”. A cabeça avantajada demonstra a forma como Guignard enxerga Murilo — inteligente e intelectual (FIORESE, 2016).

O retrato pertence hoje ao acervo do Museu de Arte Murilo Mendes da UFJF, que possui reconhecido valor nacional e internacional. Sua coleção de artes plásticas destaca-se não apenas pelo valor financeiro e artístico das obras, mas por estar intimamente ligada à vida intelectual do poeta, permitindo mapear as relações de sociabilidade mantidas entre Murilo Mendes e diversos artistas e intelectuais. Este fato é documentado pelas dedicatórias dos autores nas obras doadas a Murilo, que constituem a maior parte do acervo. Já um pequeno número de obras foi comprado pelo poeta, segundo Arlindo Daibert (1995) autor do projeto de aquisição da coleção de artes plásticas do poeta pela UFJF (DAIBERT, 1995, p. 110). Habitualmente um colecionador convencional encomenda um retrato de si mesmo para ocupar um lugar privilegiado na coleção. Mas os colecionadores-artistas — como Murilo — têm sempre vários retratos feitos de si, já que a função do retrato nesse caso é justamente a de servir de presente (ELEOTERIO, 2001, p. 31).

É possível encontrar outras representações do local por Guignard e Ismael Nery (Fig. 4.9 e 4.10), no mesmo período, mostrando assim, que o morro do Pão de Açucar era um tema comum entre o grupo de amigos que freqüentavam a casa de Nery.

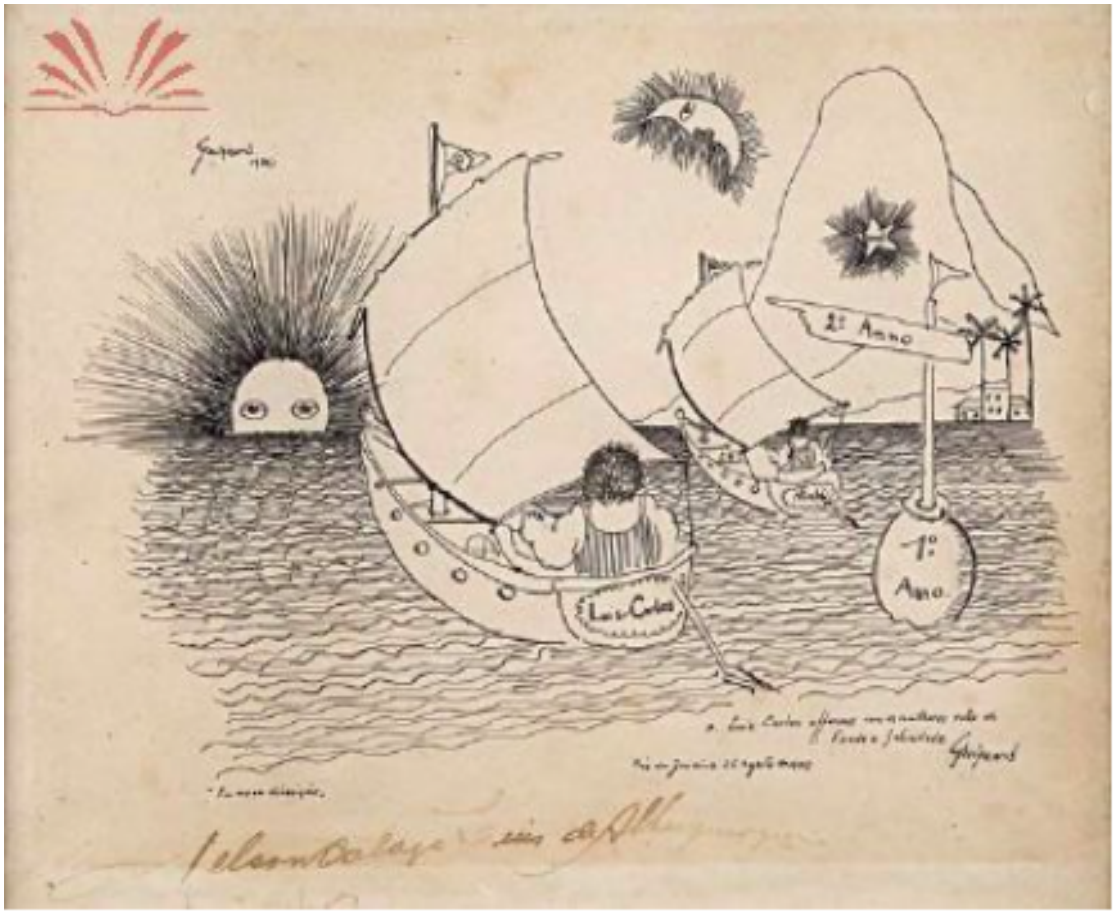


Figura 4.9: Alberto da Veiga Guignard, 1930, desenho à nanquim, dim. 19,5 x 26 cm.



Figura 4.10: Ismael Nery, 1926, aquarela/papel. Foto: Pedro Oswaldo Cruz.

Segundo Eleotério (2011), em *Retratos-relâmpago, Janelas Verdes, A idade do Serrote* escritos por Murilo Mendes, estão repletos de referências afetuosas e de admiração intelectual. A valorização da amizade entre artistas acontecia tanto no nível estético, na medida em que funcionaria como motivo de organização e inspiração poética, quanto no nível afetivo. Murilo colecionava amigos assim como essa parte de sua obra colecionava "personagens" (ELEOTÉRIO, 2001).

4.2.3. Portinari-Dante Milano

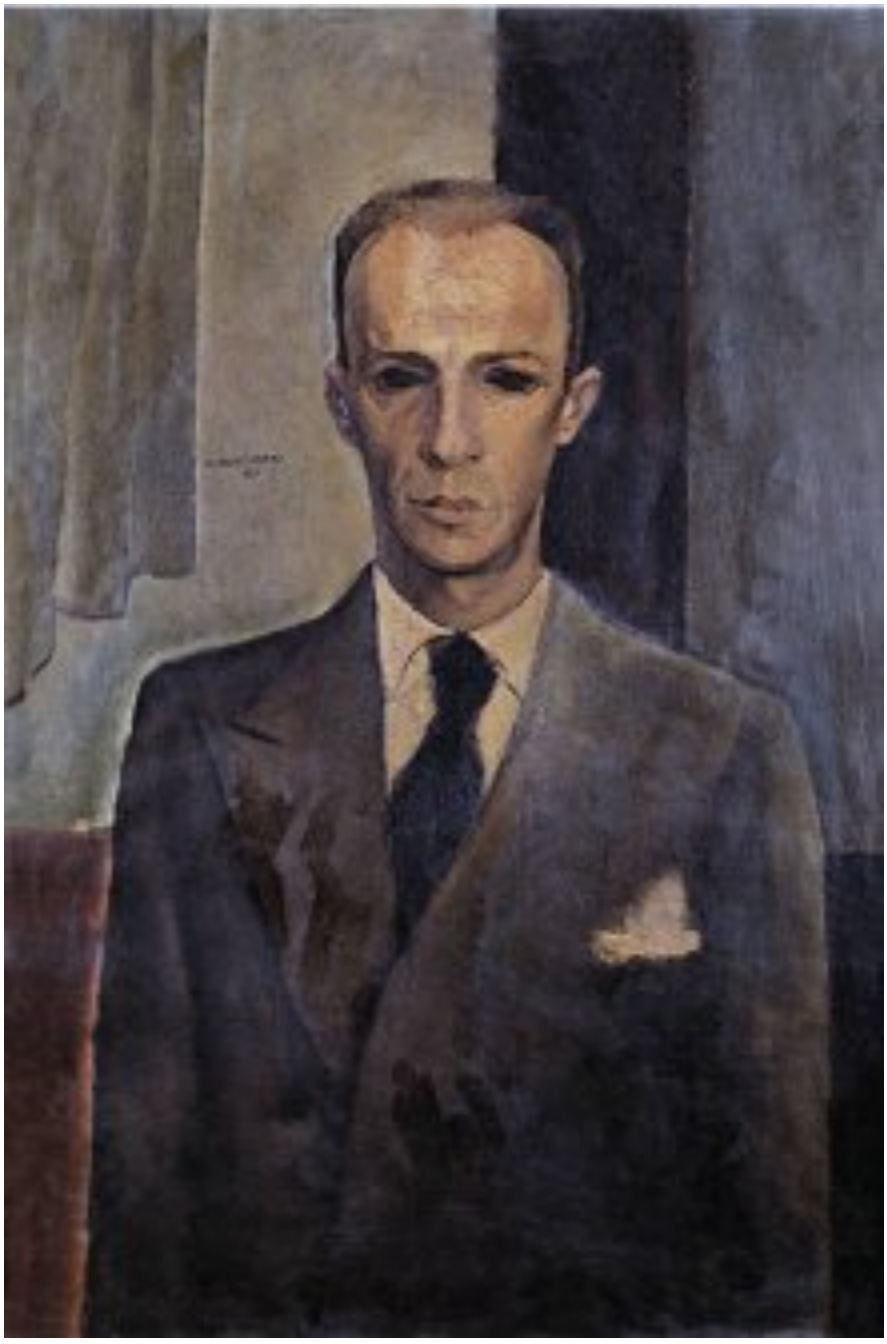


Figura 4.11: Candido Portinari, Retrato de Dante Milano, sem data.

De acordo com Corrêa (2010, p. 52-60), o poeta carioca Dante Milano é considerado, por muitos críticos, um dos poetas mais representativos da terceira geração do modernismo brasileiro. Segundo Corrêa (2010, p. 52-60), "Nascido em São Cristóvão, no Rio de Janeiro, filho de Nicolino Milano, maestro e amante da música, e de Dona Corina Milano. Não foi o único poeta da família: teve um irmão que também escreveu poemas, chamado Atílio Milano. Em 1947, Dante Milano casou-se com Alda" (CORRÊA, 2010, p. 52-60).

Corrêa (2010, p. 52-60) afirma que Dante Milano teve contatos e influências precisas e facilmente enumeradas. Manteve relativa convivência com Cândido Portinari, Jayme Ovalle, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Carlos Drummond de Andrade, Di Cavalcanti, Villa-Lobos, entre outros. Suas atividades literárias e culturais não foram de grande expressão quantitativa. Embora escrevesse desde os 14 anos, só em 1948 foi publicado seu único livro. Seu último trabalho publicado foi *Poemas Traduzidos de Baudelaire e Mallarmé*, em 1989 (CORRÊA, 2010, p. 52-60).

Nesse contexto de circulos de relações intelectuais, Dante Milano foi retratado pelo pintor Cândido Portinari (Fig. 4.11). Portinari era companheiro de poetas, escritores, jornalistas e diplomatas. O pintor fazia parte da elite intelectual brasileira — e comumente retratava poetas. Este retrato de Dante Milano feito por Portinari, enquadra-se na classe narrativa. Há uma cena no plano de fundo — cortina e parede escura que constituem um cenário formal. Dante Milano está com um traje composto de camisa social, paletó com lenço no bolso e gravata.

Há no quadro algumas características que poderiam enquadrá-lo na classe dialógica — questões formais como a pincelada, o uso da cor e maneira estética de se representar a realidade. Ex: preenchimento dos olhos que pode dialogar com o modernismo. Dante Milano foi considerado, por Manuel Bandeira, um dos cinco maiores poetas do modernismo. Apesar dessa distinção, continuou por muito tempo desconhecido por grande parte do público. As pessoas que se interessavam por poesia no Brasil, não ouviram falar muito desse personagem da História da Literatura Brasileira (MELO E SOUZA, 2000).

Em *Mar enxuto*, artigo de 1949, Sérgio Buarque de Holanda apresentou Dante Milano como um poeta "à margem de inovações literárias" e, em se tratando da publicação de poesias, afirmou a autenticidade da poesia milaniana: "Nada, nos seus versos, se assemelha profundamente ao que foi escrito entre nós nestes vinte ou trinta anos" (HOLANDA, 1996, p. 96).

Segundo Ramos (1967, p. 374), a presença discreta de Dante Milano no modernismo brasileiro foi tomada pela crítica, ao longo dos anos, em alguns momentos como indício da desvinculação do poeta em relação ao movimento, em outros como vinculação tardia do poeta ao modernismo. Segundo o autor, exemplos de avaliações discutíveis podem ser rastreadas em Poesia Moderna, de Péricles Eugênio da Silva Ramos, e em *Dante Milano: o pensamento emocionado* (1998), de Ivan Junqueira (RAMOS, 1967, p. 374).

Depois do surgimento da "Geração de 45", 1948, o ambiente era favorável à aceitação da poesia de Dante Milano, e por isso mesmo o livro encontrou repercussão crítica e acolhimento entre as gerações modernistas, das mais velhas às mais novas. Não demonstrando influências em seus versos, a não ser eventual comunidade de pensamento ou situação com Manuel Bandeira; revelando por vezes senso plástico, como escultor que é; autor de poesia tecnicamente bem acabada e como que apta a resistir às investidas do tempo; sensual, de um sensualismo cinza e até meio cubista, às vezes; pessimista ou desencantado. Segundo o autor, Dante Milano, apesar da estréia tardia, é um dos poetas mais representativos de sua geração (RAMOS, 1967, p. 374).

Péricles Eugênio da Silva Ramos (1967, p. 375), sugere a seguinte divisão para o modernismo: (i) fase heróica ou de formação (1917-1924); (ii) fase primitiva (1924-1929); (iii) fase de autodeterminação (segundo o autor, chamada também de pós-modernista, 1929-1945); (iv) fase construtivista. Dante Milano se situaria na fase de autodeterminação, ao lado de Murilo Mendes, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, Augusto Frederico Schmidt, Mario Quintana, Dantas Motta e Vinicius de Moraes (RAMOS, 1967, p. 375).

Iumna Simon (1995, p. 343) qualifica a obra de Milano conforme sua posição histórica e inserção numa determinada tradição. De acordo com autora, embora "estivesse distante de ser uma vanguarda e tivesse recaído em soluções retóricas e estetizantes", a geração de 45:

> [...] era contudo moderna, inspirada em fontes de vária procedência: do simbolismo à poesia de Rilke, Pessoa, Valéry, Eliot, Neruda, Jorge Guillén, não faltando o gosto especial por atmosferas e cadeias imagéticas de inspiração surrealista. Se os recursos e procedimentos modernos foram traduzidos como convenção, como um padrão genérico de modernidade poética, ao mesmo tempo eles serviam, juntamente com a restauração das formas tradicionais, ao esforço de especialização literária que, na época, traduzia a necessidade de constituir um território próprio e autônomo para a expressão poética (SIMON, 1995, p. 343).

Segundo Junqueira (2004, p. 21), o afastamento de Dante Milano do modernismo de 1922, é, na verdade, anterior ao movimento modernista, do qual participou à distância e ao qual, efetivamente, jamais se filiou nem durante nem depois da década de 1920. Não há dúvida de que apoiou o movimento, pois nele via, como todos os artistas da época, um caminho de libertação estética (JUNQUEIRA, 2004, p. 21).

Dante Milano participou do movimento modernista no âmbito das relações pessoais. A proximidade do poeta carioca com o circulo de intelectuais, como Bandeira, Ribeiro Couto, Portinari, Aníbal Machado e Jaime Ovalle, e outras influências modernistas do Rio de Janeiro

que agregavam poetas, músicos e artistas plásticos, resultou em compartilhamento de amizades e discussão de questões estéticas: "Era então o "Dantinho" das rodas modernistas ou o "Durinho" de Ovalle e dos carnavais de outrora, quando terá se formado sua experiência de poeta nos contatos com o mundo e as tendências da arte moderna" (ARRIGUCCI JR., 1991, p. 6).

Diferentemente da trajetória biográfica de Dante Milano, o pintor Cândido Portinari nasceu em uma fazenda de café na cidadezinha de Brodowski, interior de São Paulo, no dia 30 de dezembro de 1903. Foi o segundo dos doze filhos de um casal de imigrantes italianos que veio para o Brasil par trabalhar na lavoura de café. Entre 1906 e 1918, seus pais deixaram a fazenda e se estabeleceram em Brodowski como comerciantes. Portinari passou então a freqüentar a escola, mas não foi além do terceiro ano primário (PROJETO PORTINARI, 2004). O crítico de arte Mário Pedrosa (1981), afirma que apesar de pobre, a infância do pintor foi agitada e feliz. A fase de criança em Brodowski marcaria a vida e a obra de Portinari, que tinha uma simpatia pelo homem do povo, pelo trabalhador braçal e pela cidadezinha caipira (PEDROSA, 1981).

Dante Milano (2007), discorre sobre sua relação com Cândido Portinari. Segundo Milano (2007) interpretações de Portinari resultam de uma resposta aos rumos da arte na sociedade burguesa; da sua perspectiva, não apenas a arte que não pode prescindir de sua atribuição social, o artista também deve conhecer e experimentar um modo de viver livre de supérfluos: a pobreza e a privação são fundamentais para a construção do artista. Milano (2007, p. 37) assegura:

> […] Portinari conheceu a provação, com o seu grande e humilde ensinamento; eu considero isso um mal necessário à formação do verdadeiro artista, que deve ser alguém que já passou por tudo, que conhece tudo, e está portanto apto, como todo homem de vida interior, a sentir-se rico no meio da maior pobreza ou pobre no meio da maior riqueza […] (MILANO, 2007, p. 37).

Relembra, assim, os tempos em que moraram juntos numa ruela da Lapa (Dante e Portinari), na qual hospedaram o artista japonês Tsuguharu Foujita que morou no Rio de Janeiro durante "o ano de 1931 e o início de 1932, período breve, mas durante o qual entrou em contato com artistas e poetas modernistas do período [...]" (AMARAL, 2006, p. 63). Aracy Amaral (2006, p. 66) no primeiro volume de *Textos do Trópico de Capricórnio*, dedicado ao movimento modernista, demonstra, ao comentar a visita do artista japonês, o estilo de vida de Portinari e Milano:

> [...] vivia-se, então, no *day after*, depois do abalo financeiro por que passava o país 1929 e do golpe getulista que levou Vargas ao poder em 1930. Ou seja, Foujita chega em um momento de grandes mudanças sociais, políticas e artísticas, embora nos anos 30 pouco interesse haverá para revoluções formais, sendo a preocupação prioritariamente social. Sabe-se que os artistas, mesmo os mais conhecidos, viviam modestamente. Assim Foujita e Madeleine são hospedados por Maria e Candido Portinari, os quais conheceram em Paris e que já dividiam seu apartamento com o poeta Dante Milano, na Lapa, na rua Teotônio Regadas, 34. Foujita faria também o retrato de Dante Milano durante sua estada entre nós (AMARAL, 2006, p. 66).

Este trecho mostra que a concepção de Milano em relação ao modo como o artista deve ser formado, fundamenta-se nas vivências, nas trocas e nos intercâmbios experimentados por uma geração de artistas brasileiros, num momento (década de 1930) de "surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização que antes era quase inexistente" (CANDIDO, 2006, p. 220).

4.2.4. Ismael Nery-Murilo Mendes

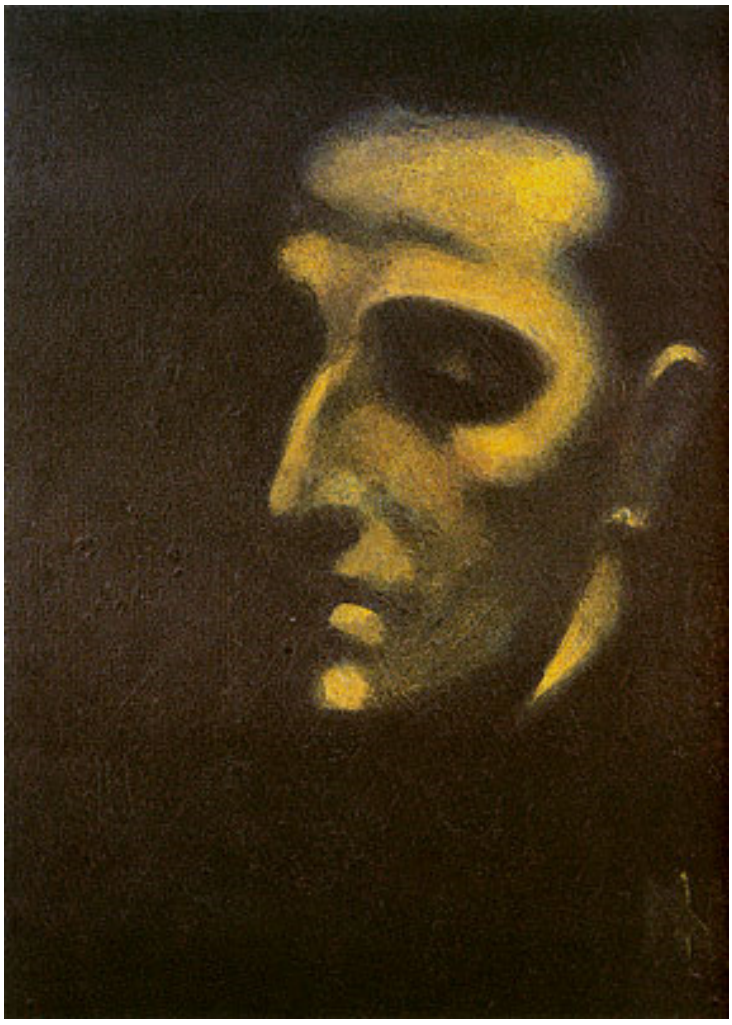


Figura 4.12. Ismael Nery*, Retrato de Murilo Mendes*, 1922.

Ismael Nery nasceu em Belém, no estado do Pará, no ano de 1900 (Cordeiro 2008, p. 146-157). Quando tinha nove anos, sua família mudou-se para o Rio de Janeiro. Nery então cursou a Escola de Belas Artes e, com o término dos estudos, seguiu o caminho de outros artistas brasileiros, e foi estudar em Paris. Lá, conheceu André Breton, e outros surrealistas, e fez amizade com o pintor Marc Chagall. De volta ao Brasil, em 1921, tornou-se amigo do poeta Murilo Mendes, um ano mais jovem que ele. Ismael, apesar do talento, dizia ter muito pouco interesse pela pintura. Seu interesse maior era por filosofia. Incentivado por Murilo, passou a pintar mais freqüentemente. Em torno de Ismael, reuniram-se muitos intelectuais cariocas, que admiravam principalmente sua inteligência (CORDEIRO, 2008, p. 146-157).

Em 1922, um ano após seu regresso ao Brasil, Ismael Nery retratou Murilo Mendes (Fig. 4.12). De acordo com as classes desenvolvidas no cap. III, o dialogismo é observado de forma predominante em toda extensão do retrato (principalmente no personagem), com fortes influências de correntes do modernismo (surrealismo), e expressionismo através de fortes contrastes cromáticos. Há características narrativas no retrato, entretanto não é evidente a presença de elementos muitos estruturados de narrativa na cena.

De acordo com Andrade (1972. p. 42), o estudo dos retratos pictóricos de Ismael justifica-se pela necessidade de se investigar uma vertente ainda pouco explorada do modernismo brasileiro (ANDRADE, 1972, p. 42). Mário de Andrade, um dos primeiros críticos de Murilo Mendes e Ismael Nery, lançou as bases do que seria consolidado nos anos subseqüentes: “Murilo Mendes não é um surrealista no sentido de escola, porém fica difícil [...] imaginar um [melhor] aproveitamento [...] da lição sobrerrealista. [...] anulação de perspectivas psíquicas, *intercâmbios de todos os planos*, que não exemplifico porque são todo o livro” (ANDRADE, 1972, p. 42).

Segundo Nery (2000), a fase surrealista é a fase mais representativa de sua carreira. Ela compreende os últimos quatro anos de sua vida. Em 1930, o artista ficou doente, e passou a pintar cada vez menos e acabou dedicando-se mais aos desenhos. Executava-os a partir de suas indagações filosóficas. O artista não lançou mão do surrealismo de uma maneira rígida. Utilizou-se do surrealismo como um processo de conhecer, apropriou-se do visual surrealista para compor uma obra, como nas outras fases, de forte cunho simbolista. A busca da fusão de elementos contrários continuou sendo amplamente praticada por ele (NERY, 2000, p. 66).

Segundo Bento (1973, p. 52), a fase surrealista, de 1927 a 1933, é o último momento da produção de Ismael. A partir daí, “ele, gravemente enfermo, deixou de pintar e de desenhar”. Ao lado de Tarsila do Amaral e Cícero Dias, Ismael Nery pode ser considerado um dos primeiros representantes do surrealismo no Brasil. De acordo com o autor,

provavelmente, não só um dos primeiros, mas o próprio introdutor da nova estética no Brasil. Assim que teve contato com o surrealismo na França, iniciou sua produção sob a influência do movimento (BENTO, 1973, p. 52).

Cordeiro (2008, p. 146-164) afirma que Murilo, em seus artigos escritos sobre o amigo, considerava Ismael como um militante religioso em toda sua poesia. No entanto, Murilo coloca em questão o surrealismo. O surrealismo pressupõe um abandono total da razão e da vontade; o pintor surrealista deveria ser um médium pintando sobre quadros sem a menor interferência do inconsciente, o que, na prática, é impossível. Segundo o autor, Murilo destaca o aspecto cerebral da obra do amigo, Ismael Nery. Para o poeta mineiro, Ismael fez uso da estética surrealista para expressar suas convicções sobre espaço, tempo e sexualidade. Porém na fase surrealista, sobretudo, Ismael debruça-se sobre seu corpo e expõe-se cada vez mais (CORDEIRO, p. 2008, p. 146-164).

De acordo com Castanon (2008), Murilo Mendes estreitou relações não apenas com as artes plásticas. O poeta fez crítica de música e teatro. Quando se deu a redescoberta (o artista fez apenas duas exposições em vida) de Ismael, em meados da década de 60, Murilo já trabalhava na Universidade de Roma como professor de Literatura Brasileira. O artista, independente do registro empregado (pintura, desenho ou poesia), estava, acima de tudo, interessado em transmitir suas idéias (CASTANON, 2008).

Segundo Cordeiro (2008, p. 146-157), Murilo é considerado um dos eixos da poesia brasileira, e o poeta estabeleceu um constante diálogo com o pensamento de Ismael. Ismael Nery relacionava-se com poetas e quando fez sua segunda viagem à Europa, em 1927, conheceu a obra de Baudelaire (CORDEIRO, 2008, pg. 146-157).

Murilo Mendes foi um investigador da imagem, sempre interessado por pintura, fez de sua poética uma troca entre palavra e imagem. Todo o direcionamento de sua formação, enquanto poeta, caminhou, paralelamente, a seu interesse pelas artes visuais. Ainda menino, manifestaria esta inclinação:

> Cedo atraíam-me as esfinges, as gárgulas, as medusas, as máscaras, as mascarilhas, as gigantas, as figuras de proa, as demônias, as participantes das metamorfoses de Shiva ou Vishnu, as sacerdotisas; paralelamente às pessoas em carne e osso, via figuras e pessoas míticas. Soma-se, assim, o interesse de Murilo pela pintura e isto deve dar cada vez mais a ele a proximidade com a matéria-prima de sua obra poética. As imagens revigoram sua poesia, abrem um leque de novas possibilidades e perspectivas. Desde muito pequeno, teve interesse pela imagem, apreciava as figuras coloridas dos livros de leitura (MENDES, 2003. p 171).

Murilo (2003) afirma que Ismael tinha inúmeros talentos, mas isso também prejudicou sua carreira. Passavam-lhe muitas idéias pela cabeça, no entanto, facilmente, abandonava o que estava fazendo (MENDES, 2003). O quarto de Murilo Mendes era modesto, colchão no chão, e poucas coisas. As paredes porém ferviam de arte: telas de Ismael Nery do rodapé ao teto (MURICY, Andrade apud MOURA, 1995, p. 16).

Para Barbosa (2000, p. 116), não é difícil entender como os personagens criados por Ismael migravam com relativa freqüência para os poemas de Murilo, autor largamente interessado por pintura. Lendo a poesia de Murilo, por vezes vislumbram-se detalhes de quadros e ecos de poemas de Ismael, ou então os princípios que traduzem a concepção de arte dos dois amigos. Em busca de imagens fortes, Murilo se serve de elementos da pintura de Ismael e outros pintores (BARBOSA, 2000, p. 116). É fato conhecido, como vimos em toda extensão da presente pesquisa, que no modernismo brasileiro, poetas e pintores compartilharam idéias muito semelhantes. Entre Ismael e Murilo isso também precisa ser levado em consideração — poucos trabalhos fizeram referência a essa relação de maneira mais direta na obra dos dois, apontando relações entre quadros e poemas.

Segundo Chiarelli (2000, p. 59), em ambos os casos, o pintor e o poeta encontram na cabeça um elemento de representação recorrente. As imagens encontradas na pintura e na poesia apresentam características surrealistas muito fortes, mas, sobretudo, associam-se a inquietações filosóficas de Ismael que foram largamente discutidas com Murilo. Sem dúvida um artista obcecado por sua própria identidade no mundo, não podia servir à corrente principal do modernismo brasileiro, mesmo tendo sido considerado um de seus artistas mais talentosos (CHIARELLI, 2000, p. 59).

André Cordeiro Teixeira (2008, p. 160-177) pontua que a poética de Ismael Nery e Murilo Mendes está pautada na procura constante do equilíbrio, da harmonia e este procedimento dá-se, fundamentalmente, a partir da reunião de elementos contrários. O autor afirma que na obra de Murilo, ressurgem muitos dos aspectos encontrados na produção de Ismael. O amigo pintor é apontado como um dos principais motivos que fizeram o poeta mineiro optar pela poesia. As idéias de Ismael encontram um lugar de desenvolvimento na produção poética de Murilo. Sendo assim, muitas das saídas empregadas pelo pintor são reutilizadas na poesia de Murilo, como, por exemplo, o colocar-se ao centro para ter uma dimensão mais privilegiada das questões. Há uma presença não apenas das idéias, mas também na migração dos símbolos da pintura de Ismael para a poesia de Murilo (CORDEIRO, 2008, p. 160-177).

4.2.5. Lasar Segall-Guilherme de Almeida

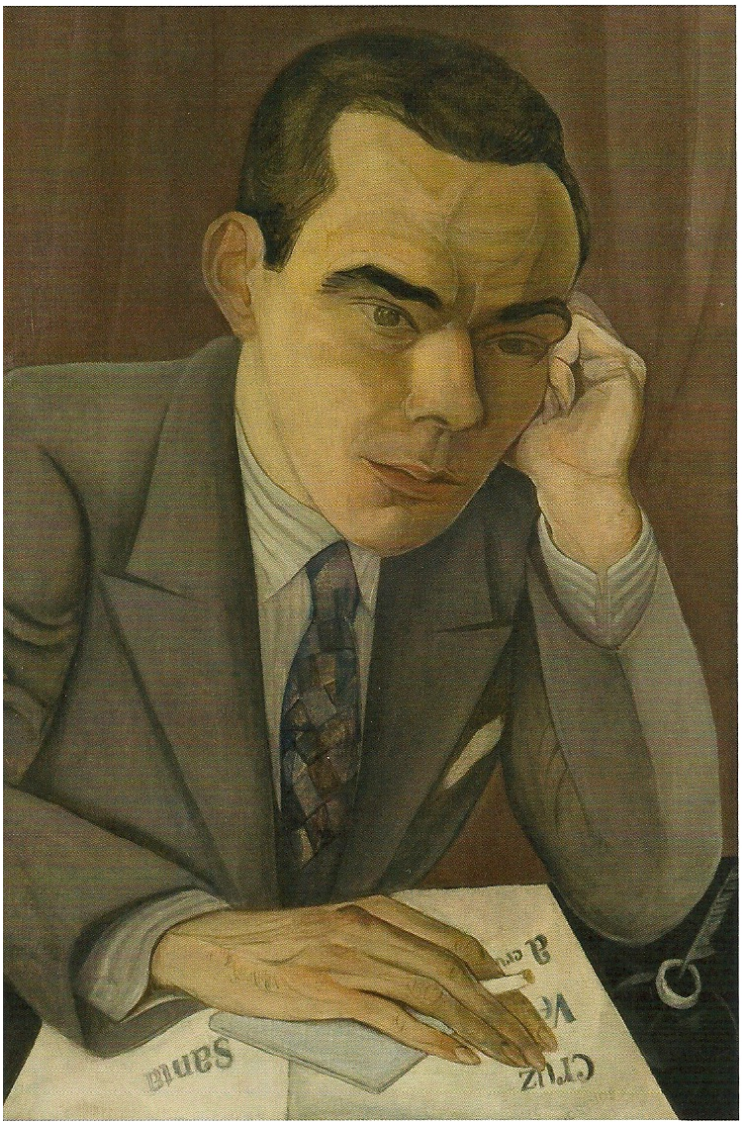


Figura 4.13. Lasar Segall, Retrato de Guilherme de Almeida, 1927.

O escritor Guilherme de Almeida foi retratado pelo pintor Lasar Segall em 1927 (Fig. 4.13). O retrato se encontra no acervo que compõe o Museu/casa de Guilherme de Almeida (localizado onde foi sua residência). No museu encontra-se uma série de indícios que reforçam sua proximidade com personagens importantes do movimento modernista de 1922 (DO VALLE; ROCHA; CURY, 2016, p. 103).

O retrato é dialógico, mas predominantemente narrativo. Muitos componentes ajudam-nos a caracterizar certa estrutura narrativa. Guilherme de Almeida está com um traje composto de camisa social, paletó com lenço no bolso e gravata. Segundo Silva (2017, p. 7), para a realização deste retrato de Guilherme, Segall teria solicitado que o escritor posasse

lendo um livro, de preferência de autoria dele mesmo, e o escolhido foi Raça. Baby de Almeida (que também foi retratada por Segall) relata ainda que, apesar de não terem tido muita intimidade com Segall, mantinham profunda admiração pelo artista e o encontravam em diversas ocasiões, em reuniões na casa do próprio Segall, além de casas de amigos em comum como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Anita Malfatti e John Graz. Os retratos de Baby e Guilherme de Almeida ganharam uma crítica relevante de Mário de Andrade. Numa crônica no Diário Nacional em 1927 o autor de Pauliceia Desvairada ressalta as qualidades de Segall e ainda aponta os dois retratos como exemplares dessa fase (SILVA, 2017, p. 7).

Segundo Maria Helena de Queiroz (2003), Guilherme de Almeida foi considerado, no conjunto de sua obra, parnasiano, simbolista e moderno, confirmando a acentuação por parte da crítica sobre essas três tendências. Ainda segundo a autora, o percurso literário do escritor após a primeira fase modernista foi considerada, por Manuel Bandeira, em 1958, como uma volta às origens, aos temas e às formas das primeiras publicações (QUEIROZ, 2003). Alfredo Bosi (1970) também faz uma avaliação do autor depois de 22, sob a afirmação de que os livroe do poeta regressam ao parnasianismo (BOSI, 1970).

De acordo com Ulrich (2011), Guilherme de Almeida, destacou-se como um escritor nacional e que participou no movimento modernista:

> Tornou-se, a partir da Revolução Constitucionalista de 1932, o "Poeta de São Paulo". Antes de 1932, o retrato de "São Paulo" aparecia em imagens como "a viagem num Ford", como no texto da conferência *Revelação do Brasil pela Poesia Moderna*, de 1925. Depois da Revolução Constitucionalista, o autor apresentou poemas como *Acalanto de Bartira*, de 1954, no qual enfatiza o meio e a raça paulista através de referências a *Santo André*, *São Paulo*, *O Sacrifício*, *Os Tamoios*, *Jaraguá*, *Tordesilhas*, *As bandeiras*, *Ouro*, *Real Quinto*, *Os emboabas*, *Solidão*, *Café* e *O Rodeio*, finalizando com *9 de Julho*. *Acalanto de Bartira* é a tradução, em versos, das partes tupi e castelhana de *Na Festa de São Lourenço*, auto de José de Anchieta (ULRICH, 2011, pg. 15-18).

Segundo Queiroz (2003), Guilherme de Almeida nasceu em Campinas, interior do estado de São Paulo. Almeida acompanhou o ritmo da vanguarda brasileira ao ser membro do grupo responsável pela fundação da revista *Klaxon*, para qual desenhou a capa, publicou textos e matérias publicitárias. Participou em 1922 da Semana de Arte Moderna, recitando *Canções Gregas* no Teatro Municipal, ao mesmo tempo em que publicou o livro de poemas *Era uma vez* (QUEIROZ, 2003).

Depois de se firmar como um poeta modernista, Almeida programou-se como viajante para divulgar o modernismo pelo Brasil, como demonstram suas entrevistas nos

jornais gaúchos da época. O escritor foi para Porto Alegre, Recife e Pernambuco, a convite de Augusto Mayer e Joaquim Inojosa, para divulgar o modernismo, onde realizou a sua conferência *Revelação do Brasil pela Poesia Moderna,* publicada em 1962, na celebração do quadragésimo ano da Semana de Arte Moderna (LEITE, 1972).

Segundo Maria Helena de Queiroz (2003), Guilherme escreveu duas cartas para Mário de Andrade, em 1925, sobre sua divulgação modernista nos grupos fora da capital paulista, onde o escritor informou a Mário de Andrade que iria até o Rio Grande do Sul e o Nordeste para divulgar os desdobramentos do movimento paulista de 22. O escritor queria fazer no Sul uma "coisa barulhenta", para impressionar a "província", tratando, na primeira das duas conferências em Porto Alegre, do aspecto "nacionalista" dos versos que os modernistas paulistas estavam produzindo em 1925 (QUEIROZ, 2003).

Segundo Corrêa, (1989, p. 40), o poeta percebeu que o movimento modernista era diferentemente difundido e trabalhado nestas regiões. No Rio Grande do Sul, as manifestações modernistas não foram favoráveis logo em 22, devido ao pequeno movimento editorial da época e ao clima essencialmente de expectativa política por causa de Borges de Medeiros. Segundo o autor, além disso, a Semana de Arte Moderna foi interpretada no Sul como um movimento de jovens "futuristas", imitadores de Marinetti (CÔRREA, 1989, p. 40).

Com a chegada de Guilherme de Almeida em Porto Alegre, em setembro de 1925, travaram-se polêmicas, discussões e o movimento gaúcho ganhou impulso. Poetas considerados da velha-guarda contagiaram-se com o clima e publicaram tentativas de versos livres em homenagem ao escritor paulista. Multiplicaram-se os artigos em jornais e revistas e o movimento no Rio Grande do Sul passou a falar muito em renascimento. Os escritores sabiam que viviam uma nova fase em 1925 com o surgimento do regionalismo (ULRICH, 2011, p. 18-23). Augusto Meyer, principal nome do modernismo gaúcho, recebe o escritor paulista em 1925. Com suas apresentações em dois dias seguidos no mês de setembro deste mesmo ano, Guilherme de Almeida fez com que crescesse o entusiasmo pelo movimento modernista dentro do círculo literário. Para Ligia Chiappini Moraes Leite, Guilherme de Almeida conheceu um Rio Grande do Sul que se projetou para fora de suas fronteiras, estabelecendo um intercâmbio mais intenso com o movimento de São Paulo (LEITE,1972).

Segundo Araújo (1995), com as agitações modernistas nos estados do Nordeste, Norte e Rio Grande do Sul, surge a questão do Regionalismo e modernismo. Enquanto no Sul, no início do movimento, o tipo gaúcho ressurgiu para a arte e foi despertado pelo sentimento épico que vem com a Revolução de 23 (LEITE, 1972), em Pernambuco havia a oposição

entre os modernistas e regionalistas, e, no Rio Grande do Norte, as idéias regionalistas e modernistas transitavam no mesmo círculo social, sem maiores atritos (ARAÚJO, 1995).

Segundo Ulrich 2011 (p. 23-25):

> Em 1926, a convite de Júlio de Mesquita, Guilherme de Almeida entrou para a redação de *O Estado de S. Paulo* e, em 1927, sob o pseudônimo *G.,* iniciou uma longa série de crônicas sobre o cinema, na coluna *Cinematógrafos,* vindo a publicar, em 1929, *Gente de Cinema.* Em 1929, o escritor assumiu, também no mesmo jornal, a coluna *A Sociedade*, que ele assinou como *Guy* e que, em 1932, permitiu-lhe lançar as traduções *Toi et Moi,* de Paul Géraldy, e *Gitanjali*, de Rabindranath Tagore (ULRICH, 2011, p. 23-25).

A produção literária de Guilherme de Almeida, com poemas, textos, hinos para São Paulo, como se observa, foi intensa. Por essa produção, o escritor tornou-se símbolo no Estado como "poeta-soldado". Incluem-se, nesse grupo de remetentes, parentes, amigos, colegas do periódico *O Estado de S. Paulo.* Seus leitores passaram a aproximar-se do escritor usando expressões como "ilustre paulista", "filho da terra paulista" (ULRICH, 2011, p. 26). Para Queiroz (2003), Guilherme de Almeida incluiu o tema "São Paulo" em suas crônicas a partir de 1927. Neste momento, sua preocupação voltava-se para o que seria "ser brasileiro", como propõe o olhar modernista ainda, e, posteriormente, para o que seria "ser paulista", como ele fará em *A Sociedade* (QUEIROZ, 2003).

Segundo Urich (2011), suas crônicas revelam ainda o uso de suas concepções modernistas sobre as preocupações com a arte do início do século XX, acompanhando as mudanças culturais dessa época, como o aparecimento da síntese textual da propaganda, os enormes avanços científicos e as transformações das grandes cidades, manifestadas em sua conferência *Revelação do Brasil pela poesia moderna,* de 1925. Nele, Almeida ressaltava que a literatura deveria transmitir o movimento das novidades de sua atualidade, principalmente para os artistas envolvidos no movimento da Semana de Arte Moderna de 22 (ULRICH, 2011, p. 26-28).

Segundo Do Valle, Rocha e Cury (2016, p. 104) complementa, um dos destaques que foram exibidos na semana de 22, é a escultura *Sóror Dolorosa*, de Victor Brecheret, inspirada em um poema de Guilherme de Almeida. A obra está no museu/casa de Guilherme de Almeida onde se encontram diversas obras presenteadas ao poeta por artistas do modernismo. Além do retrato feito por Lasar Segall (Fig. 4.13), veem-se ainda pinturas de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Samsom Flexor. Muitas dessas obras são retratos do próprio poeta ou de

sua esposa e responsável pela criação do museu, Baby de Almeida (DO VALLE; ROCHA; CURY, 2016, p. 104).

Ainda segundo Do Valle, Rocha e Cury (2016, p. 106-108), a coleção da Casa Guilherme de Almeida comprova uma participação política no movimento, mas não uma adesão estética. A coleção de documentos e objetos deixados por Guilherme de Almeida reafirma, tanto quanto as narrativas do Museu, que ele manteve relações artísticas com os personagens (incluindo Segall que o retratou) e obras do modernismo, e foi reconhecido no meio do movimento como alguém que partilhava dos ideais daquele grupo (DO VALLE; ROCHA; CURY, 2016, p.106-108).

> Segundo Claudia Valladão de Mattos (1994), a leitura das críticas realizadas sobre a obra de Lasar Segall no período em que trabalhou e viveu no Brasil aponta para recorrente tendência a ver em sua obra a expressão de um "Gênio", no sentido dado ao termo pelos primeiros românticos alemães, através do qual se compreendia a ligação do artista com uma esfera divina (DE MATTOS, 1994, pg 101). Schelling (s.d.) escreve, por exemplo: "Em tudo o que o artista coloca em sua obra com intenção, aparece e representa uma infinitude que nenhuma inteligência humana é capaz de desenvolver" (SCHELLING, s.d).

Segundo Mattos (1994), Segall parece ter herdado, via expressionismo, essa mesma premissa de artista como gênio criador, revelador de uma esfera divina. A sua crença na missão transcendente do artista encontra-se claramente expressa em inúmeras declarações suas, como à publicada postumamente pelo *Jornal das Letras:* "O pintor sente a volúpia de um construtor de mundos que se sabe capaz de realizar, de acordo com a sua imaginação. Por isso, pintar proporciona ao artista o prazer intenso de um ato fecundo". Ou ainda mais adiante: "O que constitui a verdadeira arte, aquela que se sustenta por séculos, sem embargo de épocas, escolas e conceitos, é o gênio criador que nela se revela" (apud SEGALL, 1957). Desta forma, constatamos que, ainda que por vias e influências diversas, uma mesma tendência envolve os escritos da crítica e do artista, ou seja, ambos revelam-se como expressão de uma "mentalidade romântica" (FRAYZE-PEREIRA, 1987).

4.2.6. Manuel Bandeira-Portinari



Figura 4.14. Candido Portinari. *Retrato de Manuel Bandeira*, 1931, óleo sobre tela, 73×60 cm.

O retrato de Manuel Bandeira, feito por Portinari em 1931 (Fig. 4.14), pode ser considerado dialógico. É notável as influências do movimento modernista na representação tanto do personagem quanto do fundo. De acordo com Mário de Andrade (1995) "Portinari tinha uma “pureza da alma" necessária para a produção do seu retrato, indicando a preferência pelo seu “eu” estampado no trabalho do amigo, em comparação com a criação de Segall, que segundo Mário fez papel de tira ao colocar na tela “o mais sorrateiro” dos seus eus" (ANDRADE, 1995).

Segundo Mara Ferreira Jardim, (2011, p. 37-42), Mário de Andrade confere a Manuel Bandeira o título de São João Batista do modernismo brasileiro. A crítica tem avaliado essa opinião, ainda que o poeta, em *Itinerário de Pasárgada*, pareça refutá-la ao dizer-se mais devedor do que credor do movimento. Uma recuperação do panorama literário que caracterizou o início do século XX, talvez ajude a entender a posição de Mário e a aparente recusa de Bandeira em aceitar o posto de precursor do modernismo brasileiro (JARDIM, 2011, p. 37-42).

Bandeira (1984, p. 70) afirma que graças ao fato ter frequentado um dia, em São Paulo, um encontro do grupo que costumava reunir-se numa cafeteria na Rua Barão de Itapetininga para conversar sobre modernismo, percebeu-se "associado a uma geração que, em verdade, não era a minha, pois, excetuados Paulo Prado, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, todos aqueles rapazes eram em média uns dez anos mais moços do que eu" (BANDEIRA, 1984, p. 70).

Como vimos, o retrato de Manuel Bandeira feito por Portinari, pode ser classificado como dialógico. Porém, a obra também é fortemente narrativa, por exemplo com elementos que indicam o local em que o poeta foi retratado. O sujeito está inserido em um ambiente externo, onde é possível identificar a paisagem carioca do Pão de Açúcar. Segundo Moraes (2000, p. 611-612), o caráter monumental deste retrato de Manuel Bandeira, feito por Portinari em 1931, está na questão do retrato se apresentar em primeiro plano, numa espécie de valorização do personagem, tomando como atributo a paisagem ao fundo — cidade do Rio de Janeiro, motivo e palco para muitos dos poemas do pernambucano com alma de carioca (MORAES, 2000, p. 611-612). Através da representação do personagem, em um ambiente externo com o paletó aberto, admiramos sua descontração.

4.2.7. Mário de Andrade-Flávio de Carvalho



Figura 4.15. Flávio de Carvalho, Retrato de Mário de Andrade, 1939, oléo sobre tela, 110,6 x 79,2 cm.

Segundo Romão (2013, p. 36), Flávio de Carvalho fez no ano de 1939, o retrato de Mário de Andrade sentado em uma cadeira com encosto amarelo (Fig. 4.15). Em seus trajes predominam o azul e o verde. Seu rosto é composto por várias cores, além de uma camada de tinta que reforça a idéia de uma superfície rugosa (ROMÃO, 2013, p. 36). Pode-se observar, de maneira proporcional, muitas influências "dialógicas" e "narrativas". O dialogismo é observado pelas características do movimento modernista através da estética usada na representação, tanto do personagem quanto do fundo. Segundo Daher (1984), no período de sua primeira exposição, Flávio de Carvalho inicia uma experimentação que será desenvolvida

ao longo de sua trajetória. As pinceladas carregadas de tinta partem de dados objetivos dos modelos — traços fisionômicos, detalhes de trajes ou acessórios — para entregarem-se a uma espécie de automatismo gestual cuja tendência é se libertar dessa vinculação objetiva, abandonando-se a uma lógica própria, movida pelos desígnios plásticos, gráficos e cromáticos do artista. Esse mesmo tipo de experimentação é notado em seus desenhos em nanquim e aquarelas, assim como no *Retrato de Mário de Andrade* (DAHER, 1984).

De fato, se comparado a outras pinturas do mesmo ano e mesmo anteriores, percebe-se uma contenção do artista em seu processo de experimentação pictórica. No entanto, isso não o impede de exercitá-la. Na área do rosto do escritor não há nenhum objetivo de criar uma representação de uma imagem de pele real. Ao contrário, é uma das áreas mais emplastadas de tinta, sem nenhuma preocupação naturalista. De forma rudimentar, a mistura das tintas é vista tanto na cabeça como nas mãos. O braço da cadeira onde Andrade está sentado quase se confunde com seu dedo indicador, representado apenas com uma mancha alaranjada (ANDRADE,1990).

Leite (2008) afirma que o surrealismo foi um tema recorrente a Flávio de Carvalho:

> No Manifesto do III Salão de Maio, publicado em 1939, o pintor irá opor dialeticamente surrealismo e abstracionismo como as "forças anímicas básicas" da arte moderna. Ambos seriam consequentes da mesma ânsia e luta pela libertação psicológica do homem moderno, mas representariam atitudes opostas: o surrealismo buscaria a ebulição do inconsciente, ao passo que o abstracionismo se refugiaria em "valores mentais", na linha e na cor puras. O automatismo gestual, porém, pode ser entendido como uma forma de conciliação dessa oposição, na medida em que se vale da linha e da cor puras (desvinculadas da representação de uma figura) como forma de expressão inconsciente. É essa conciliação que Carvalho parece propor em boa parte de sua produção (LEITE, 2008).

Segundo Carvalho (1939), a ideia de “linhas de força” representa conceitualmente, para o artista, essa possibilidade de conciliação. Em uma palestra proferida em 1963, Flávio define as linhas de força presentes em seus desenhos e pinturas (os elementos que se desenvolvem paralela e livremente em relação às figuras) como intensamente subjetivas. São linhas poéticas, “colocadas no papel ou na tela de maneira surrealista, usando um processo de livre associação de ideias, que no momento surgem e são colocadas, sem mais preocupação e sem lógica”. A lógica é aquela que se produz no ato da pincelada e do traço, não existe previamente e não se sobrepõe a esse ato (CARVALHO, 1939).

Percebemos certa sequência narrativa organizada pela presença de elementos que constituem a cena — ramificações na vestimenta e um fundo ambíguo com características da estética do modernismo. Segundo Leite (2008), o prazer gestual no ato de pincelar de Flávio

de Carvalho, está presente na área central azul. A linha que desce do lado esquerdo do paletó, perto do polegar da mão direita, se desfaz em ramificações que já não indicam mais nenhuma parte do corpo. Se justificam por si mesmas, diferentemente da área amarela e da faixa acinzentada, ao lado da cabeça, que ajudam a contrastar com o fundo escuro. Para o autor, essa linha que se desvincula da referência objetiva (no caso, o paletó) e se entrega a uma lógica própria, pode ser qualificada como um automatismo gestual, tal como fora defendido e praticado pelos surrealistas (LEITE, 2008).

Segundo Mário de Andrade (1995) esse era o retrato que ele mais gostava. Afirmou até que sentia como se ele mesmo estivesse pintando a tela enquanto posava, justificando esta idéia, menciona o admirável respeito com que Flávio o retratou. Elogiou as cores utilizadas por ele e deu ênfase à questão de que o pintor pediu para fazer seu retrato como um pretexto para uma aproximação, tamanha era a estima que ele demonstrou ter pelo literato. A maneira como Carvalho o observa e hesita no manuseio dos pinceis é percebida como um sinal de desorientação diante de uma personalidade que representa "um outro mundo, um mundo desejado que o desnorteava completamente, se impunha gratamente (ANDRADE, 1995).

Mário de Andrade (1990) já conhecia a pintura de Carvalho e sabia da natureza peculiar de sua forma de realizar retratos. Anos antes de ser um dos modelos, em uma crítica à 1ª Exposição de Pintura de Flávio de Carvalho, ocorrida em São Paulo, entre junho e julho de 1934, o escritor percebe um aspecto importante de sua pintura, especialmente nos retratos. Ele se mostra profundamente materialista. O crítico nota que o que interessa ao pintor é o processo de transformação dos corpos de seus modelos em matéria pictórica. Mais do que a expressão de um estado psicológico do modelo, o que conduz e media essa transformação é o estado psicológico do pintor. Andrade (1990) aponta o quanto esse processo parece ocorrer em uma espécie de estado delirante. Comentando o modo como o pintor trabalha as cores, ele as qualifica como truculentas e prolixas, produzidas como se o artista estivesse tomado por um frenesi (ANDRADE, 1990).

4.2.8. Mário de Andrade-Portinari

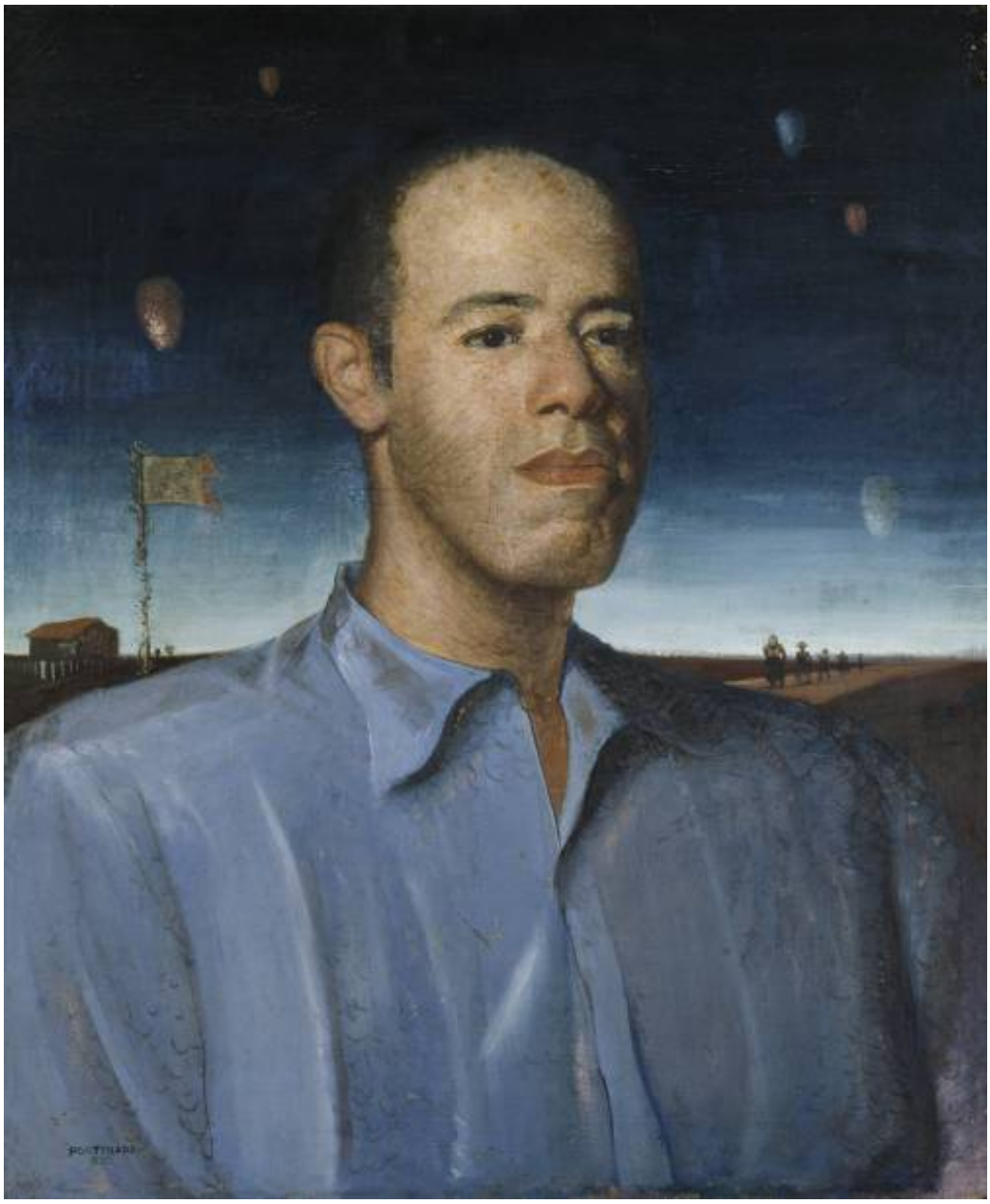


Figura 4.16. Candido Portinari, Retrato de Mário de Andrade, 1927.

Segundo a descrição de Romão (2013, p. 35), a imagem construída por Portinari, em 1935 (Fig. 4.16), pode ser classificada como narrativa. Há uma cena no plano de fundo — uma paisagem que lembra uma cena interiorana brasileira — o céu anoitecendo com alguns balões, pessoas caminhando por uma estrada de terra, e, à esquerda, uma casa com um mastro. Mário está com um traje despojado, sem o óculos, vestido com uma camisa azul, diferente dos trajes formais da maioria dos seus outros retratos. O queixo é bastante pronunciado e

quadrado (ROMÃO, 2013, p. 3). Neste caso, Portinari não pintou o escritor Mário de Andrade, mas seu próprio repertório pictórico.

Segundo Marilia Balbi (2003), Portinari estudava na Escola Nacional de Belas Artes, considerada a melhor escola de artes do país, mas seus professores ainda estavam muito presos à arte acadêmica, o que afastava a escola das vanguardas artísticas europeias e da experimentação de qualquer tipo. A renovação proposta pelos artistas da Semana de 22 passou à margem da escola carioca. Mas mesmo envolvido nesse ambiente acadêmico, Portinari não estava distante do movimento moderno, pois sua tela, *Baile na Roça*, 1924, evoca elementos da cultura nacional, sendo que a recuperação do nacional é uma das bandeiras modernistas. O quadro apresenta personagens inspirados na população de Brodósqui e mostra cores características de pintura clássica; contudo, as pinceladas são modernas, o que não se adequava aos padrões estéticos da escola (BALBI, 2013).

Ele foi um dos grandes destaques da escola. Em torno dele começa a concentrar-se um pequeno número de intelectuais, que vê nele o representante plástico do nosso modernismo. Sobre isso comenta o critico de arte Mário Pedrosa (1981, p. 13):

> Cândido Portinari foi o primeiro artista moderno do Brasil a conseguir uma menção honrosa na Exposição Internacional Carnegie. Nós todos, intelectuais e críticos, que o sustentávamos na sua luta e que o tínhamos como escudo da causa do modernismo contra o academismo, sempre vimos nele um porta- bandeira.(PEDROSA, 1981, p. 13).

Segundo Marilia Balbi (2003), as obras de Portinari compuseram o tão almejado retrato da dimensão social do homem brasileiro. Até o fim da vida, Portinari, repetiria que não estava pintando, mas olhando pela janela os trabalhadores curvados sobre a enxada — o problema do homem, a realidade do homem, é o que o interessa. O que ele quer representar agora é o "homem concreto", no trabalho ou em seu grupo ou meio social (BALBI, 2013).

4.2.9. Mário de Andrade-Lasar Segall



Figura 4.17. Lasar Segall, *Retrato de Mário de Andrade*, 1927.

O retrato do poeta e escritor Mário de Andrade, feito por Lasar Segall (Fig. 4.17), pode ser classificado como proporcionalmente dialógico e narrativo. Ele possui certa narratividade através de propriedades dialógicas. Observa-se, de forma proporcional forte influência de ambas as classes. O cenário representado, bem como a indumentária, pose e a

expressão do olhar do poeta, são componentes de uma narrativa que descreve amplamente o personagem. De acordo com Romão, (2013, p. 37), de um aspecto mais formal, a produção de Lasar Segall, de 1927, apresenta um segundo plano composto por quadrados em tons azuis, amarelo, vermelho, e listras em preto e marrom (ROMÃO, 2013, p. 37).

Além disso, o fundo "sugere" o repertório pictórico do pintor. Essa narrativa descrita passa por influências do movimento modernista através da estética usada na representação tanto do personagem quanto do fundo. Segundo Mário de Andrade (1995), este quadro exibe a forte personalidade russa do artista, e seu misticismo judeu, fato que o levou a potencializar no quadro o pólo negativo do escritor. Em suas palavras, "ele pegou o que havia de perverso em mim, de pervertido, de mal, de feiamente sensual (ANDRADE, 1995).

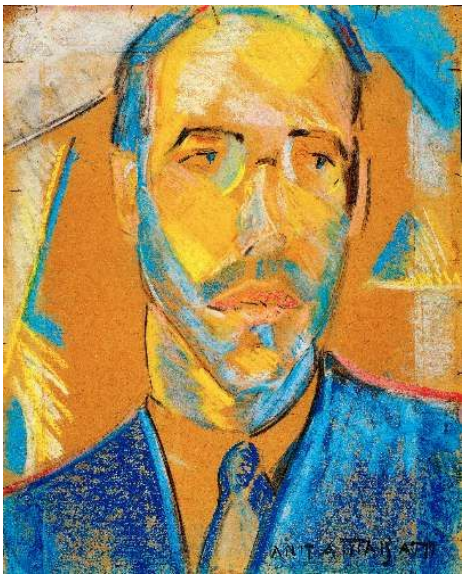
De acordo com Bardi (1952), houve uma forte cooperação entre a crítica e Segall, uma relação harmônica que facilitou o estabelecimento da imagem de Segall como "verdadeiro artista", ou, segundo uma concepção romântica, como "gênio". Bardi (1952) enriquece as impressões da infância de Segall, de seus anos de formação e de Brasil. Assim, em meio ao relato sobre a mudança de Segall de Vilna para a Alemanha, Bardi (1952) acrescenta: era o tempo em que, por aquelas mesmas fronteiras, havia de passar um grupo de artistas que, juntamente com Segall, disputaria de modo notável para mudar os rumos da arte na Europa: Soutine, que estuda na mesma pequena escola de Vilna, Chagall, Kandinsky, Archipenko, Prokofieff (BARDI, 1952, p.13).

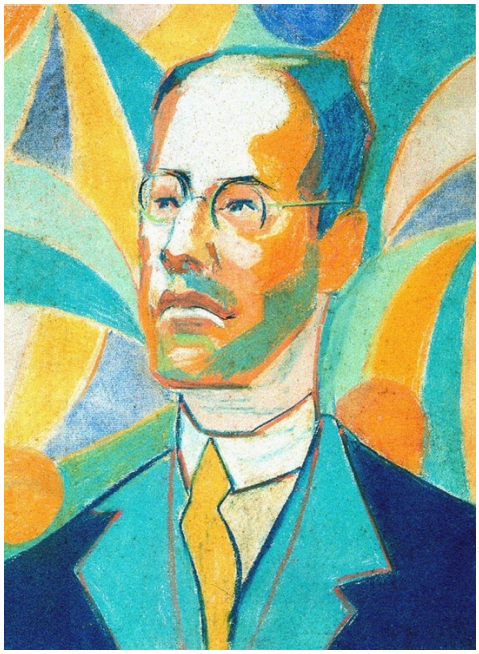
Para De Mattos (1994, p .104), vários testemunhos desta "cooperação" entre artista e crítica foram encontrados ao longo da história da recepção de Segall no Brasil. A divulgação da idéia de que o artista teria permanecido num campo de concentração durante a primeira guerra mundial, idéia nunca totalmente desmentida por Lasar Segall, e que colaborava para reforçar a sua imagem de artista sofredor. Outro bom exemplo dessa "colaboração" foi a realização do texto de Mário de Andrade para o catálogo da exposição de Segall em 1943. Segall forneceu ao escritor todos os textos escritos sobre sua pessoa e sua obra que ele achava relevante e, além disso, realizou interferências diretas no texto, exigindo que Mário de Andrade reescrevesse partes e retirasse outras (DE MATTOS, 1994, p. 104).

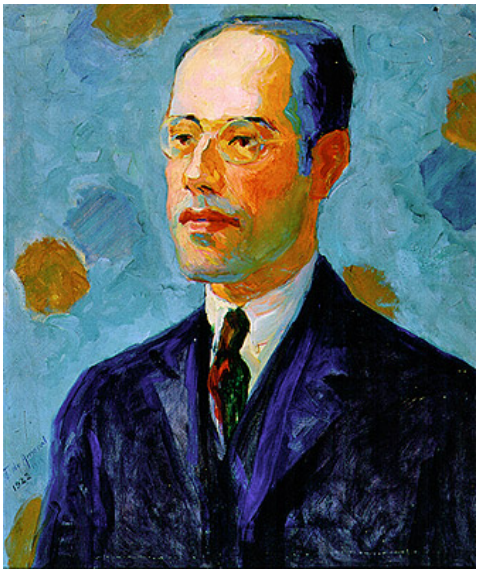
De Mattos (1994, p. 108) acredita que essa construção conjunta da imagem de Segall, poderia levantar a hipótese de uma necessidade de construção de uma imagem de Segall como artista-gênio, para garantir a preservação de uma arte do tipo aurática, em meio à transformação sofrida com a vinda definitiva do modernismo para o Brasil (DE MATTOS, 1994, p. 108).

4.3. Análises dos retratos

Além das análises introdutórias dos treze retratos (subcap. 4.2), elaboramos a tabela abaixo, onde exibimos e agrupamos todos esses retratos de acordo com as classes "retrato dialógico" e "narrativo", desenvolvidas no cap. III. O propósito desta tabela é esquematizar, de forma preliminar, as ideias que temos explorado aqui. A tabela pode ser assim sumarizada: caso (nome do retrato, autor e ano), propriedades (movimentos aos quais poeta e pintor pertenceram, e composição do retrato), classe (se o retrato pode considerado dialógico ou narrativo em diferentes níveis de intensidade). Como já mencionamos, se estivermos certos, em nossas suposições, *não* estamos observando pessoas retratadas, mas "padrões de atividades estéticas" relacionadas a certos personagens. Tais padrões tem "origem" no sistema fonte (escritor retratado) OU no sistema alvo (pintor retratista) (este "ou" não é excludente).

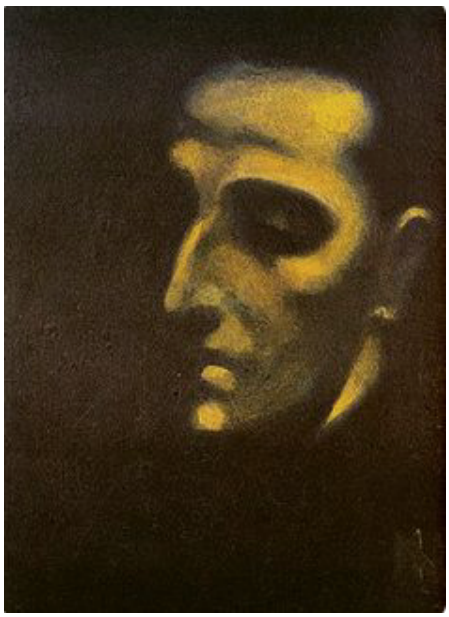
CASO	PROPRIEDADES	CLASSE
Retrato de Mário de Andrade I por Anita Malfatti.1923. 	Movimento ao qual o poeta pertenceu: modernismo (participou do "Grupo dos 5" — composto também por Tarsila do amaral, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia). Movimento ao qual a pintora pertenceu: modernismo. **Composição:** No fundo há pinceladas que indicam formas triangulares em azul, laranja, amarelo, verde e branco que poderiam remeter ao cubismo. Em relação ao uso da cor observa-se uma forte influência do expressionismo	Predominantemente dialógico; também narrativo. O dialogismo é observado de forma predominante em toda extensão do quadro (primeiro plano e segundo plano). Influências de correntes do modernismo: expressionismo e cubismo (pela geometrização da forma) são muito evidentes. O retrato se descreve narrativo, porém não é possível, nitidamente perceber uma sequência narrativa de eventos ou fatos.

Mário de Andrade II por Anita Malfatti. 1923. 	Movimento ao qual o poeta pertenceu: modernismo (participou do "Grupo dos 5" — composto também por Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia). Movimento ao qual a pintora pertenceu: modernismo. **Composição:** Fundo geométrico, (possivelmente um losango). A composição sugere a bandeira do Brasil. As cores observadas são verde, azul, vermelho, laranja, amarelo, branco.	Predominantemente dialógico; também narrativo. Pode-se observar o dialogismo na influência do movimento modernista no plano de fundo, devido a forma geometrizada sugerida, porém no primeiro plano onde se localiza o personagem não é possível identificar de imediato um movimento. Considera-se narrativo também por sugerir ícones como a bandeira do brasil através de formas e cores — verde no fundo e amarelo na gravata. Além disso a indumentária e expressão do personagem remetem a uma situação formal.
Mário de Andrade I por Tarsila do Amaral. 1922. 	Movimento ao qual o poeta pertenceu: modernismo (participou do "Grupo dos 5" — composto também por Tarsila do amaral, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia). Movimento ao qual a pintora pertenceu: modernismo (participou do "Grupo dos 5"). **Composição:** Fundo repleto de formas triangulares e circulares, em azul, laranja, amarelo e branco — características, tipicamente cubistas. Em relação a disposição das cores, observa-se uma forte influência do modernismo.	Predominantemente Dialógico O retrato é predominantemente dialógico, pois observa-se a influência do movimento modernista — geometrização da forma, cores vivas e figuras deformadas em toda extensão do quadro (primeiro plano e segundo plano). O retrato não se descreve como narrativo, pois não é possível, nitidamente perceber uma sequência narrativa de eventos ou fatos.

Retrato de Mário de Andrade II por Tarsila do Amaral. 1922. 	Movimento ao qual o poeta pertenceu: modernismo (participou do "Grupo dos 5" — composto também por Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia). Movimento ao qual a pintora pertenceu: modernismo (participou do "Grupo dos 5"). **Composição:** o azul predomina na representação de Mário, tanto no fundo (com um tom mais claro), como no terno escuro e nos cabelos. Pode-se observar formas circulares nas cores ocre e azul no segundo plano.	Predominantemente dialógico; também narrativo. Não é possível classificar de imediato esse retrato. Nas propriedades de classificação do retrato dialógico, identifica-se características estéticas do movimento no plano de fundo, devido a forma geometrizada sugerida. O retrato se apresenta narrativo na representação do personagem (indumentária e sobriedade do olhar), porém não há elementos nítidos que indicam uma sequência narrativa de eventos ou fatos.
Retrato de Oswald de Andrade por Tarsila do Amaral. 1922. 	Movimento ao qual o poeta pertenceu: modernismo (além do "Grupo dos 5", participou também do grupo Anta e verde-amarelo). Movimento ao qual a pintora pertenceu: modernismo (participou do "Grupo dos 5"). **Composição:** O verde predomina a representação de Oswald. No fundo há uma mistura de tons — verde e azul mesclado com branco. No terno, o verde predominante é mais evidente, as pinceladas remetem a quadros de pintores impressionistas.	Predominantemente dialógico. O dialogismo é observado de forma predominante em toda extensão do retrato (no plano de fundo e no personagem) pois percebe-se fortes influências de correntes do modernismo (impressionismo). O contraste e a claridade da luz são características da obra. Há características narrativas no retrato, no entanto não é evidente a presença de elementos que narrem uma sequência de fatos que possam constituir uma cena.

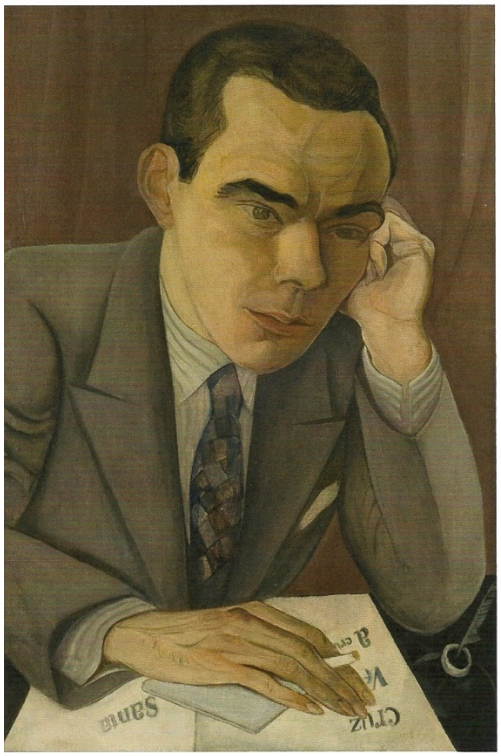
Retrato de Mário de Andrade por Lasar Segall. 1927. 	Movimento ao qual o poeta pertenceu: modernismo (participou do "Grupo dos 5" — composto também por Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia). Movimento ao qual o pintor pertenceu: modernismo. **Composição:** O segundo plano é composto por quadrados em tons azuis, amarelo, vermelho, e listras em preto e marrom.	Proporcionalmente dialógico e narrativo. O retrato possui uma narração através de propriedades dialógicas — a gravata, por exemplo, dialoga fortemente com o fundo. Observa-se, de forma proporcional forte influência de ambas as classes. O cenário representado, bem como a indumentária, pose e a expressão do olhar do poeta formam uma narrativa, que descrevem amplamente o personagem. Além disso o fundo sugere o repertório pictórico do pintor. Essa narrativa descrita passa por influências do movimento modernista através da estética usada na representação tanto do personagem quanto do fundo.

Retrato de Murilo Mendes por Guignard. 1930. 	Movimento ao qual o poeta pertenceu: modernismo. Movimento ao qual o pintor pertenceu: modernismo. **Composição:** Há algumas entradas de luz que iluminam a vestimenta: camisa branca, paletó escuro e gravata colorida. As cores são usadas em tons frios para pintar céu, mar e morros. A tinta é usada de forma diluída, com a pincelada fluida. As cortinas são verdes com muitas sombras escuras e contrastes com branco. O cenário parece ser um quarto ou uma sala com uma janela muito grande que tem vista para o pão de açúcar.	Proporcionalmente dialógico e narrativo. O dialogismo é observado pelas influências do movimento modernista através da estética usada na representação tanto do personagem quanto do fundo. Pode-se perceber uma sequência narrativa pela presença de elementos que indiciam o momento em que o sujeito foi retratado. O personagem está inserido em um ambiente interno, com vista para o externo, onde é possível identificar a paisagem carioca do Pão de Açúcar. Através da representação é possível observar a sobriedade do cenário por suas cortinas escuras e tons sombrios na parede. A seriedade do poeta pode ser indicada pelo paletó preto com camisa social branca e gravata que atribuem a ele um caráter formal.

Dante Milano por Cândido Portinari. (sem data). 	Movimento ao qual o poeta pertenceu: modernismo. Movimento ao qual o pintor pertenceu: modernismo. **Composição:** Ambiente interno, escuro. Há poucas entradas de luz que iluminam a vestimenta: camisa branca sobreposta por um paletó cinza e gravata preta. No fundo escuro, pode-se notar uma cortina branca na janela. As cores predominantes são o preto e tons de cinza. No olho do poeta pode se observar um excesso de sombra escura, no qual impede de ver os olhos.	Predominantemente narrativo; também dialógico. A obra se enquadra, em sua maioria, na classe narrativa. Há uma cena no plano de fundo — cortina e parede escura que constituem um cenário formal. Dante Milano está com um traje composto de camisa social, paletó com lenço no bolso e gravata. Há no quadro questões formais como a pincelada, o uso da cor e maneira estética de se representar a realidade. Ex: preenchimento dos olhos que pode dialogar com o modernismo.
Murilo Mendes por Ismael Nery. 1922. 	Movimento que o poeta pertenceu: modernismo. Movimento que o pintor pertenceu: modernismo **Composição:** Fundo preto que se funde com o rosto do poeta. No rosto observa-se tons de ocre contrastados com sombras escuras, dando um aspecto dramático a imagem.	Predominante dialógico. O dialogismo é observado de forma predominante em toda extensão do retrato (principalmente no personagem) pois percebe-se fortes influências de correntes do modernismo, como o expressionismo através de um forte contraste cromático. Há características narrativas no retrato, entretanto não é evidente a presença de elementos que narrem uma cena.

Flávio de Carvalho. Retrato de Mário de Andrade. 1927. 	Movimento que o poeta pertenceu: modernismo (participou do "Grupo dos 5" — composto também por Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia). Movimento que o pintor pertenceu: modernismo. **Composição:** As cores predominantes são tons de verde, de vermelho e amarelo. A linha que desce do lado esquerdo do paletó até a mão direita, se desfaz em ramificações. Em segundo plano se observa uma área amarela e uma faixa caqui acinzentada. Observa-se uma forte influência do expressionismo, pelas cores modificadas e o personagem representado de maneira deformada.	Proporcionalmente dialógico e narrativo. Pode-se observar, de maneira proporcional muitas influências de ambas as classes. O dialogismo é observado pelas características do movimento modernista através da estética usada na representação tanto do personagem quanto do fundo. Percebe-se uma sequência narrativa pela presença de elementos que constituem a cena (ramificações na vestimenta e um fundo ambíguo com características da estética do modernismo).

Manuel Bandeira, Portinari. 1931. 	Movimento que o poeta pertenceu: modernismo. Movimento que o pintor pertenceu: modernismo. **Composição:** O poeta está em primeiro plano. Ao fundo observa-se uma paisagem carioca — o pão de açúcar. Os tons escuros predominam a composição.	Predominantemente narrativo; também dialógico. O retrato pode ser considerado dialógico, por ser notável as influências da estética do movimento modernista na representação tanto do personagem quanto do fundo. Porém a obra é proporcionalmente narrativa, pela presença de elementos que indicam o local em que o poeta foi retratado. O sujeito está inserido em um ambiente externo, onde é possível identificar a paisagem carioca do Pão de Açúcar. Através da representação do personagem em um ambiente externo com o paletó aberto, entende-se que ele está descontraído.

Guilherme de Almeida, Segall. 1927. 	Movimento ao qual o poeta pertenceu: modernismo. Movimento ao qual a pintora pertenceu: modernismo. **Composição:** O poeta está debruçado sobre uma mesa que tem um livro e uma caneta. Na mão do personagem, observa-se um cigarro. As feições do escritor indiciam uma postura relaxada na pose em que foi retratado.	Predominantemente narrativo; também dialógico. A obra é predominantemente narrativa. No fundo há uma cortina na cor marrom. Supõe-se que esse seja o escritório do poeta pelos elementos como o cigarro, caneta e a postura. Guilherme de Almeida está com um traje composto de camisa social, paletó com lenço no bolso e gravata. Através das formas, cores e no uso da luz, observa-se que não há preocupação com a representação fidedigna da realidade — característica comum do modernismo.

Fonte: ELABORADO PELA PRÓPRIA AUTORA.

CONCLUSÃO

De forma geral, o objetivo dessa dissertação é a investigação de um fenômeno associado ao modernismo brasileiro, e relacionado à história do retrato pictórico — escritores e poetas retratados por pintores, seus contemporâneos. Pintores modernistas, mesmo que obviamente distintos por singularidades particulares, estão inseridos, e são influenciados, por um conjunto de idéias comuns de um período, grupo de amigos artistas, técnicas e artefatos, etc. Nessa abordagem, caracterizamos um "conjunto de ideias" como um "modelo" seguido por artistas, em uma mesma região e período temporal.

O primeiro capítulo introduziu os conceitos mais importantes desse trabalho, em toda sua extensão, da argumentação teórica as análises dos retratos. (i) Vimos que o retrato pode representar um conjunto de estratégias seguidas por um grupo de artistas inseridos em um movimento artístico ou estético. (ii) Introduzimos muitas categorias diferentes de retratos na arte figurativa, e como estes retratos podem ser classificados em onze classes, incluindo as classes dialógica e narrativa. (iii) Exploramos a ideia de que o pintor não retrata um indivíduo, mas um padrão complexo e regular de comportamento que é, ao mesmo tempo, histórico, estético, social, psicológico e semiótico. (iv) Indicamos sumariamente como não estamos isolados, com relação a este fenômeno, e que, pintores de diversas tradições pictóricas dedicaram-se a retratística de escritores e poetas, seus contemporâneos. Indicamos o exemplo de Gertrude Stein, retratada por Picasso (Fig. 1.2).

No capítulo II, introduzimos a história do retrato. A retratística de escritores e poetas foi um fenômeno especialmente relevante, embora não inédito, no modernismo. O sec. XV foi um ponto de virada significativo na história do retrato e do retratista, pois representou o início da profissionalização da pintura do retrato europeu. Os retratos eram encomendados por pessoas de alto poder financeiro e social. No século XVI, nota-se uma variedade do motivo/tema do retrato. Alguns artistas faziam retratos de anões da corte, alfaiates e outros comerciantes, bem como monarcas, cortesãos e eclesiásticos. No XVII e XVIII o retrato tornou-se uma prática comum na Europa, e depois na América; pintores de retratos itinerantes, fora da metrópole, viajavam de cidade em cidade, ou de casa em casa, oferecendo seus serviços. Essa prática fez com que pessoas ordinárias começassem a ser retratadas. Assim, o modelo acadêmico francês das artes começa a se estabelecer, um modelo que preza, acima de tudo, a representação da figura humana. Este pensamento ecoou no ensino de artes na França, até o século XIX, sendo adotado de maneira muito efetiva durante o

Neoclassicismo, vindo a desembarcar no Brasil através da missão francesa. No Brasil, no séc. XX, período do fenômeno investigado, diferente de outros períodos descritos, os pintores começaram a retratar intelectuais, principalmente escritores.

A partir da introdução da história do retrato, notamos que ele sofreu diversas transformações, desde as pinturas realistas no renascimento, passando pelos períodos românticos, pré-modernista e modernista. A trajetória histórica do retrato deve incluir seu desenvolvimento como uma importante prática artística e mercadológica. Observamos que discute-se de forma demasiadamente tímida os fatores externos que atuaram nos processos de sua transformação. Exibimos, como exemplo, no capítulo II, os retratos do pós-guerra que foram influenciados por materiais artísticos adicionais, suportes informáticos e novas formas de impressão. Essas mudanças permitiram o desenvolvimento de novos trabalhos em acrílico, tintas de alumínio, colagens, serigrafias, impressões digitais e mistas, bem como a exploração de uma variedade de novos meios escultóricos. No modernismo, notamos que esses fatores externos também atuaram sobre o fenômeno investigado. Eles podem ser sumarizados: (i) crítica de arte, (ii) fabricantes de tintas, (iii) curadores e (iv) críticos de arte.

O terceiro capítulo apresenta as classes, ou categorias, de retrato que encontramos através de uma ampla revisão bibliográfica. Foram listadas onze classes, nove das quais por Rosa Martinez-Artero (2004) e Collins ([2008?]). Mas, para o fenômeno investigado, notamos que tais classes são insuficientes para categorizar os retratos observados. O estudo dos retratos de poetas executados por pintores, no modernismo brasileiro, resultou em uma surpreendente morfologia de tipos e categorias — especialmente de retratos narrativos e dialógicos, como exemplificamos nas análises do capítulo IV. Nos subcapítulos 3.1.6 e 3.1.7, foram descritos, de forma mais detalhada, essas duas classes de retrato. O desenvolvimento teórico das classes — retrato narrativo e dialógico — tem início a partir de noções elaboradas pela artista visual Felicity Allen (2014), e pela teórica Sara Lawrence-Lightfoot (2005). Elas, entretanto, aplicaram tais noções em contextos muito distintos. Sugerimos, em nossa argumentação, que é necessário o desenvolvimento mais detalhado dessas noções, e exibimos aqui alguns resultados preliminares. Eles devem constituir uma tipologia fundamental para explicação da retratística pictórica do modernismo brasileiro.

No capítulo seguinte, IV, introduzimos o percurso histórico do retrato no Brasil. O gênero, mesmo que influenciado por movimentos internacionais, parece ter seguido, entre nós, um percurso particular. A preocupação do período em identificar tipos e valores singulares e nacionais tem reflexos na retratística, a partir do final do século XIX, através da introdução e consolidação do gênero no Brasil. No século XX, o retrato brasileiro, como

gênero, “mescla” diversos atributos com questões que marcaram as artes nacionais ao longo de sua história.

Ainda no cap. IV, foram introdutoriamente analisadas treze obras, das quais foram descritas diversos aspectos: biografia, crítica, produção artística, etc, do pintor e do retratado. As análises não refutaram nossa principal argumentação — o retrato, no modernismo brasileiro, representa um movimento artístico, um padrão regular de atividade estética, e não um indivíduo. Apresentamos uma tabela classificatória, uma tipologia, baseada nas principais proposições teóricas — elas delimitam a natureza das classes “retrato dialógico” e “narrativo”, introduzidas no cap III. Os principais casos observados e analisados não exibiram atributos classificatórios puros. Isto é, muito dificilmente, através das análises, encontramos um retrato puramente narrativo ou dialógico. Mais correntemente encontramos casos em que as categorias se fundem, com graus ou gradientes distintos de intensidade.

O fenômeno que abordamos aqui, embora relevante, é pouco, ou mal, compreendido por diversas comunidades acadêmicas: (i) ele possui certa correspondência, ou equivalência, com fenômenos correlatos em diversos países (França, Inglaterra, Irlanda, etc). (ii) Ele possui uma alta incidência entre nós — dentro da pesquisa de 46 poetas e escritores modernistas, 13 foram retratados, dos quais treze retratos foram analisados detalhadamente. (iii) Nos treze casos investigados, os retratos representam padrões e recursos estéticos associados ao modernismo, e suas subdivisões. Não trata-se, portanto, do registro documental, pictórico, de indivíduos.

Construímos uma tipologia, que inclui noções que designam classes não apreciadas (dialógica e narrativa). Em nossa argumentação, elas são cruciais para explicar a variedade de casos empíricos observados. Retratos são complexos processos representacionais, ou semióticos, em que se observam diversos aspectos que podem ser interpretados em diferentes momentos e lugares.

Para muitos teóricos, a função do retrato é mimetizar indivíduos, muitas vezes representando seu status social, posição hierárquica, perfil étnico, posição religiosa e política, entre outros. Exibimos diversas perspectivas sobre o fenômeno do retrato. Para Collingwood (1938. p. 44), o retrato é um trabalho de representação artística, e baseia-se em uma semelhança exigida pelo cliente. Para Lawrence-Lightfoot (2005, p. 4), o retrato captura seletivamente certos aspectos da realidade retratada. Segundo Golino (2010), um retrato é uma representação da interpretação, ou imitação, da realidade (GOLINO, 2010). Para West (2004, p. 66), os retratos atuam como representantes do status dos indivíduos que representam. Kern (2005, p. 7) sugere que, desde seu início, o retrato esteve relacionado à

representação e à noção de imitação do real. Para Martinez-artero (2004, p. 44), seu objetivo é melhorar as características do tema, já que qualquer semelhança não provê identidade.

Concluimos esta dissertação enfatizando a importância de seguir investigando sistematicamente a ideia de que pintores não estavam retratando pessoas, no modernismo, mas movimentos artísticos. O rico e complexo cenário do modernismo no Brasil influenciou a produção artística do período, caracterizando uma nova modalidade de retratos no qual o produto final foi o resultado de todos os aspectos internos e externos que circundavam a obra, tais como características pessoais do retratado, linguagens particulares do artista, movimento inserido, material de trabalho e etc. O pintor, ao executar a sua obra sofre forte influência tanto de seu próprio repertório como da obra literária do escritor e estes aspectos estão intrínsecos na construção do retrato. Tal processo pode ser entendido como uma espécie de "filtro" que tem como resultado final o objeto do retrato.

Os resultados exibidos aqui constituem uma tentativa de compreender de forma mais clara o fenômeno. Devemos continuar explorando as ideias apresentadas nas seguintes vertentes: (i) pesquisa mais minuciosa do fenômeno, no âmbito internacional; (ii) desenvolvimento mais detalhado das classes dialógica e narrativa; (iii) análise de todos os retratos encontrados de escritores feitos por pintores modernistas, no Brasil; (iv) elaboração de novas classes, para modelar e organizar melhor os casos observados.

.

REFERÊNCIAS

ABREU, Andreia Manuela Passos de. Gertrude Stein e o cubismo literário. 2008. Tese de Doutorado. Universidade Aberta.

ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD, 1896-1962. Rio de Janeiro: **Edições Pinakotheke, 2005**. Catálogo de Exposição. Max Perlingeiro (Apresentação). Pinakotheke (Organização).

ALMEIDA, Paulo Mendes de. ***De Anita ao museu.*** São Paulo: Perspectiva : Diâmetros Empreendimentos, 1976. (Debates, 133).

ALLEN, F. Dialogic Portraits: Life Painting by Felicity Allen. 2015. **Turner Contemporary**. Disponível em: <https://www.turnercontemporary.org/exhibitions/dialogic-portraits-life-painting-by-felicity-allen>. Acesso em: 05 abr. 2018.

AMARAL, Aracy A. **Tarsila: sua obra e seu tempo.** 3. ed. São Paulo: Editora 34, Edusp, 2003.

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio:** artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. **Artes plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil**. Editora Perspectiva, 1972.

ANDRADE, M **Aspectos das artes plásticas no Brasil.** Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.

_____. **Cartas a Murilo Miranda — 1934-1945**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

_____. **Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1990.

_____. **Obra imatura**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.

_____. A mulher ausente. In: **O empalhador de passarinho**. 3.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

_____. ***Amar, verbo intransitivo***. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

_____. *Portinari amico mio*: cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari, 1995.

_____. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins/Mec, 1972.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropófago**. Revista de Antropofagia, São Paulo, n. 1, ano 1, p. 6-7, maio 1928. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/profs/sergioalcides/dados/arquivos/manifestoantropofago.pdf>. Acesso em: 28 abril. 2018.

ARÊDES, Ana Carolina Machado. Os traços modernistas da pintura de Cândido Portinari. **Contemporâneos: Revista de artes e humanidades**, n. 3, p. 1-28, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARRAGUCCI JÚNIOR, David. Entre Amigos. In: MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery.** São Paulo: Ed. USP; Ed. Giordano, 1996 (Críticas Poéticas; 4).

ARRIGUCCI JR**.**, **Davi. Dante Milano: a extinta música**. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 20/04/1991, p. 6.

ÁVILA, Affonso (org.). **Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

AUERBACH, E. **Mimesis**. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1998. 507 p. (Coleção Estudos; n. 2).

BARDI, P.M. **Lasar Segall**. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1952.

BAETENS, Pascal. Nu artístico: fotografia a arte e o talento. **Rio de Janeiro: AltaBook**, 2010.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca, RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. **A trama poética de Murilo Mendes**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Tradução: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia.** [Tradução de Júlio Castañon Guimarães]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 58, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna**. São Paulo: Autêntica, 2010.

BARTHES, Roland. **Torre Eiffel, Textos sobre la imagen**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.

BALBI, Marilia. **Portinari: o pintor do Brasil.** São Paulo: Boitempo, 2003.

BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. BAUDELAIRE, C. **Oeuvres Complètes**. Paris: Éditions Gallimard, 1976. vol. 2. 1691
p. (Bibliothèque de la Pléiade).

_____. **Oeuvres Complètes**. Paris: Éditions Robert Lafont S.A., 1980. 1003 p. (Collection Bouquins).

_____. **Obras Estéticas**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1993. 252 p. (Coleção Estética Universal).

_____. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S.A., 1997. 70 p. (Coleção Leitura).

_____. **Les Fleurs du Mal**. Paris: Librairie Générale Française, 1999. 374 p. (Le Livre de Poche Classique, 677).

BANDEIRA, Manuel. **Grandes poetas do Brasil** (lido no programa "Grandes poetas do Brasil" na Rádio Roquette Pinto, pelo próprio autor, no dia 13 de setembro de 1964, às 21h05min, e no dia 17 seguinte, às 10h30min.) In: MILANO, Dante. **Poesia e prosa**. [4. ed.] Organização de Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Núcleo Editorial da UERJ, 1979. p. 334-338.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.

BARROS, Regina Teixeira de. **Tarsila e o Brasil dos modernistas**. Nova Lima (MG): Casa Fiat de Cultura, 2011. (catálogo). Disponível em: <http://www.casafiatdecultura.com.br/admin/catalogos/Cat_Tarsila_CFC.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2018.

BAUDELAIRE, Charles; DELACROIX, Eugène. JAIR RAMOS BRAGA FILHO.

BALBI, Marilia. **Portinari: o pintor do Brasil**. Boitempo Editorial, 2003.

BENJAMIN, W. ***Obras escolhidas:*** **magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Ática, 1985.

BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org). *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: EDUSP, 2008.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1976.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1986.

BEZBAKH, P. **Petit Larousse de l'histoire de France**. Paris: Larousse/Sejer, 2004.

BRADBURY, M.; MAcFARLANE, J. (Org.). **Modernismo: Guia Geral 1890-1930**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1998.

BERGER, John; BLOMBERG, Sven; FOX, Chris. **Modos de ver.** Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Ed. Zouk, 2012.

BROCKMEIER, Jens; HARRÉ, Rom. Narrativa: problemas e promessas de um paradigma alternativo. **Psicologia: reflexão e crítica**, v. 16, n. 3, p. 527, 2003.

BORNHEIN, Gerd A. (org.) **Os filósofos pré-socráticos.** São Paulo: Cultrix, 1999.

BORGES, BARBOSA Verônica Mendes; LEAL, BONILHA Caroline. PAISAGEM BRASILEIRA: DO RETRATO PICTÓRICO AO RETRATO FOTOGRÁFICO. **Seminário de História da Arte-Centro de Artes-UFPel**, n. 4, 2014.

BURCKHARDT, Jacob. A **cultura do renascimento na Itália: um ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BUENO, Maria Lúcia. **Do moderno ao contemporâneo: Uma perspectiva sociológica da modernidade nas Artes Plásticas.** Revista de Ciências Sociais da Universidade do Ceará, Fortaleza: Volume 41, nº1, 2010.

BANDEIRA, Manuel. ***Mafuá do Malungo: versos de circunstância*.** Rio de Janeiro: Livraria São José, 1954.

BATISTA, Marta Rossetti. ***Anita Malfatti no tempo e no espaço*.** São Paulo: IBM Brasil, 1985.
\
BRITO, Mário da Silva. ***História do Modernismo Brasileiro:*** **I - antecedentes da Semana de Arte Moderna.** 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BARDI, Pietro Maria. ***História da Arte Brasileira:*** **pintura, escultura, arquitetura, outras artes.** São Paulo: Melhoramentos, 1975.

CÂNDIDO, Antônio. ***Literatura e Sociedade***. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Ana Cristina (Org). Casa Guilherme de Almeida. In: ENCONTROS BRASILEIROS DE PALÁCIOS, MUSEUS-CASAS E CASAS HISTÓRICAS, 2012, São Paulo. *Anais*.... São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012. p. 127-129.

CARVALHO, Flávio R. de. Manifesto do III Salão de Maio 1939. Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, n. 1, 1939.

CARDOSO, Rafael. **Rodolpho Amoedo [1857-1941]**: Más notícias, 1895. In: A arte brasileira em 25 quadros: 1790-1930. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 108-115.

CATTANI, Icléia Borsa. Arte moderna no Brasil: constituição e desenvolvimento nas Artes Visuais (1900-1950). Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011.

CANDIDO, Antonio. **A Educação pela Noite**. 5. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós moderno: modos & verões**. Iluminuras, 2005.

COSTA, Alexandre. *Heráclito*: fragmentos contextualizados/ tradução apresentação e comentários por Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

COSTA, Mário. **A superfície fotográfica.** In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Orgs). Imagem e conhecimento. São Paulo: EDUSP, 2006, p. 179-192.

CORRÊA, Alexandre Fernandes; ANTROPOLOGIA–UFMA, Associado. Dante Milano e o imaginário do mal no Modernismo brasileiro. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, v. 1, p. 51-65, 2010.

COLLINGWOOD, Robin George. **The principles of art**. Oxford University Press, 1938.

Cf. IGLESIAS, Francisco. **Modernismo, uma reverificação da inteligência nacional**. *In*:

CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Jr. e Picasso. In: FABRIS, Annateresa (org.). Modernidade e modernismo no Brasil. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2010.

CORDEIRO, André Teixeira. Pássaros de carne e lenda: a poesia plástica de Ismael Nery e Murilo Mendes. 2008.

CGA – Atualização Totalização Objetos Fotos e Documentos sem PI. *Banco de dados da Casa Guilherme de Almeida*. Disponível apenas para consulta in loco. Acesso em: 29 out. 2018.

CORRÊA, Rossini. *O modernismo no Maranhão*. Brasília: Corrêa & Corrêa, FAHS, Alice. *The imagined civil war – Popular Literature of the North & South, 1861-1865*. The University of North Carolina Press, 2001.

_____. História da arte/história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações. Revista ARS, São Paulo, v.3, n.6, p. 78-87, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202005000200006&script=sci_arttext>. Acesso em: 01. mar. 2018.

_____. Segall Realista: algumas considerações sobre a pintura do artista. In: SEGALL Realista. São Paulo: FIESP/SESI, 2008. (catálogo). Diponível em: <http://www.museusegall.org.br/pdfs/texto_Tadeu_Chiarelli.pdf.> Acesso em: 01 mar. 2018.

CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995. (Texto e arte, 11).

CHADWICK, C. **O Simbolismo**. Lisboa: Lysia Editores e Livreiros, 1971.

COELHO, T. (Sel.). **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S.A., 1988.

COLLINS, Neil. History, Characteristics, Types of Portraiture [2008?]. Disponivel em: <http://www.visual-arts-cork.com/genres/portrait-art.htm> Acesso em: 14 de maio de 2018.

DAHER, Luiz Carlos. Flávio de Carvalho e a volúpia da forma. São Paulo: MWM, 1984.

DALVI, Maria Aurélia. O Modernismo nos livros didáticos de ensino médio: os temas e textos tidos como fundadores e a formação do leitor escolarizado. *Educação: Teoria e Prática*, v. 21, n. 37, p.38, mar/abri 2018.

DAMASCENO, Athos. Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

DANTO, **Arthur C. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea**. ARS (São Paulo), v. 6, n. 12, 2008.

DOUMET, C.; PÉCHEUR, J. **Littérature Française**. Paris: Hachette, 1985.

DAIBERT, Arlindo. **Caderno de escritos.** GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.), Rio de Janeiro, Sette Letras, 1995.

DE MATTOS, C.V. *Lasar Segall:* imagem e auto imagem: um estudo sobre a sua recepção pela crítica no Brasil. São Paulo, 1991, 202p. Dissertação (Mestrado) — Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

DE MATTOS, Cláudia Valladão. Lasar Segall e sua crítica no contexto da modernidade. Psicologia USP, v. 5, n. 1-2, p. 101-113, 1994.

DO VALLE, Ana Luiza Rocha; CURY, Marília Xavier. Museu Casa Guilherme de Almeida e os Modernismos do Brasil.
DE ARAGÃO, Solange. **A cidade brasileira na pintura dos viajantes e na fotografia do século XIX**. São Paulo, 2009. V Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP.

DICTIONARY, Oxford English. **Oxford english dictionary**. Simpson, JA & Weiner, ESC, 1989.

DUARTE, Paulo. ***Mário de Andrade por ele mesmo*.** 2ª Ed. São Paulo: HUCITEC/ Prefeitura Municipal de São Paulo/ Secretaria Municipal de Cultura, 1985.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 3. ed. Campinas, SP: Prós, 1999.

ELEOTÉRIO, Maria de Lourdes. Murilo Mendes, Colecionador. Remate de Males, Departamento de Teoria literária IEL/UNICAMP, Campinas: UNICAMP, no. 21, 2001.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. **Modernidade e modernismo no Brasil. Campinas: Mercado de letras**, p. 9-26, 1994.

FERREIRA, Cláudio Barcellos Jansen; ROSSI, Elvio Antônio; KAMPMANN, Helen Bertoletti;

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.Jilvania Lima. 2009. http://www.rascunhodigital.faced.ufba.br/ver.php?idtexto=115. X (1985, p. 60 *apud* Y, 2002, p.15)

FROTA, Lélia Coelho. Guignard: arte, vida. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997.

FOLHA DA NOITE. Defensor Perpétuo do Brasil, aqui é o lugar de Pedro I. 1o caderno, página 5, 8 abr 1957. (consultado no Acervo Guilherme de Almeida do Instituto de Estudos Brasileiros da USP).

FRAYZE-PEREIRA, J. *Olho d'água — arte e loucura em exposição:* a questão das leituras. São Paulo, 1987. 352p. Tese (Doutorado) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

GAUT, Berys; LOPES, Dominic (Ed.). **The Routledge companion to aesthetics**. Routledge, 2013. Pág 592.

GONÇALVES, Marcos Augusto. 1922: a semana que não terminou. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

GOLINO, William et al. **Retrato pictórico moderno: suas formas e significados**. 2010.

GOMBRICH, Ernst Hans et al. **Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation**. London: Phaidon, 1977.

GRAHAM, Gordon. **Philosophy of the arts: An introduction to aesthetics**. Routledge, 2006.

GORGAS, Mônica Risnicoff de. Reality as illusion, the historic houses that become museums. In: Museum International. *Historic House Museums*, v. 53, n. 2, p. 10-15, abr. 2001.

GUÉGUEN,P. Emigrantes (Água Forte). *Revista Acadêmica,* n.64,jun. 1944.

GOMES, A.C. **A Estética Simbolista: textos doutrinários comentados**. 2. ed. Massaud Moisés (Dir.). São Paulo: Editora Atlas S.A., 1994.

HAUSER, A. **História Social da Literatura e da Arte**. 3. ed. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982. v. 2.

HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 2000.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Mar enxuto. In: **O espírito e a letra: estudos de crítica literária**, 1947-1958 (v. 2). Organização, introdução e notas Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b. p. 96-102.

INOJOSA, Joaquim. *A arte Moderna – Edição Cinqüentenária (1924-1974)* e *O Brasil brasileiro – Edição Cinqüentenária (1925-1975)*. Rio de Janeiro: Meio-Dia, 1977.

Ismael Nery 100 anos: a poética de um mito. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Fundação Armando Álvarez Penteado, 2000.

Ismael Nery, 50 anos depois. Catálogo da Exposição MAC-USP. Outubro/dezembro, 1984.
JARDIM, Mara Ferreira. Manuel Bandeira e a poesia modernista. **Letras de hoje**, v. 46, n. 2, p. 37-42, 2011.

JUNQUEIRA, Ivan. **Dante Milano: o pensamento emocionado**. In: MILANO, Dante. **Obra reunida**. [6. ed.] Organização e estabelecimento de texto de Sérgio Martagão Gesteira; apresentação e biobibliografia de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004, p. XIX-L.

KLAXON. Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo/Livraria Martins Editora. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais S.A, 1976.

KOSS, Monika Von. **Feminino + masculino: uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades**. São Paulo: Escrituras, 1999.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação**. Estudos Ibero-Americanos, PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 7-22, dezembro 2005.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989.

KOSSOY, Boris. Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Edusp, 2006. Disponível em: <http://books.google.com.br>. Acesso em: 01 jul. 2012.

KUKUL, Vanessa Moro. **Crise e irresolução: a poesia de Dante Milano**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

LAWRENCE-LIGHTFOOT, Sara. Reflections on portraiture: A dialogue between art and science. **Qualitative Inquiry**, v. 11, n. 1, p. 3-15, 2005.

LEITE, Rui Moreira. Flávio de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

LEITE, Rui Moreira. Flávio de Carvalho: o artista total. São Paulo: Editora Senac, 2008.

LEITE, Aureliano. *História da civilização paulista*. São Paulo: Martins, 1946.

LEITE, Dante Moraes. *O caráter nacional brasileiro*: história de uma ideologia. São Paulo: Ática, 1992.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul – materiais para o seu estudo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros de São Paulo, 1972.

LOPES, José. **Pintura e Fotografia**. Introdução Aos Novos Médias, 2010. Disponível: https://digartmedia.wordpress.com/2010/03/08/pintura-e-fotografia/ Acesso em: ago. 2017.

MADELINE, Laurence; MARTIN, Marilyn. **Picasso and Africa**. Réunion des musées nationaux, 2006.

MAGALHÃES, Ângela, PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo** – Rio de Janeiro: Funarte. 2004.

MADEIRA, Angélica; VELOSO, Mariza. **Descobertas do Brasil**. Editora UnB, 2000.

MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa. **El retrato: del sujeto en el retrato**. Editorial Montesinos, 2004.

MENDES, Murilo. Poesias, 1925/1955. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959.
Murilo Mendes: 1901 – 2001 / Catálogo de exposição, organizado por Júlio Castanõn Guimarães. Juiz de Fora: CEMM / UFJF, 2001.

MENDES, Murilo. **A idade do serrote**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **A ordem,** Rio de Janeiro, p. 315, 1935.

_____. **Obras completas: poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994

_____. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: Edusp, 1996. **Revista Lanterna Verde, n. 6, Rio de Janeiro, abril, 1938.**
_____. **O discípulo de Emaús**. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

MICELI, Sérgio. ***Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)***. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MIGLIACCIO, Luciano. Mostra do Redescobrimento (2000: São Paulo, SP). In: AGUILAR, Nelson (org,), Sassoun, Suzanna (coord.). Arte do século XIX. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 148. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=666&cd_item=15&cd_idioma=28555>. Acesso em: 01 mar. 2018.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. *Florestan Fernandes*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001

MONTEIRO, Charles. **Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes**. EDIPUCRS, 2012.

MORAES, Marcos Antonio (Org.). ***Mário de Andrade & Manuel Bandeira: correspondência*****.** São Paulo: Editora da USP: IEB/USP, 2000. p. 494-497.

MORESCHI, Marcelo. 22 por 42: o paradigma da celebração. *Remate de Males*, Campinas-SP, v. 33, n. 1-2, p. 255-271.

MONTERADO, L. de. **História da Arte**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1978.

NASCIMENTO, Ana Paula; MAU, Maia. Almeida Junior: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007. Catálogo de exposição, Curadoria de Maria Cecília de França Lourenço, Ana Paula Nascimento.

NERY, Emmanuel. **Couraça da alma**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1996.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um Inventário dos Sentidos*. Mário de Andrade e a Concepção de Patrimônio e Inventário. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2005.

OLIVEIRA, Caetano. Murilo Mendes Por Flávio de Carvalho. Disponivel em: <http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2012/04/Renata-Oliveira-Caetano1.pdf> Acesso em: ago. 2017.

OLIVEIRA, Larissa Cristina Arruda de et al. Caminhos cruzados: literatura e pintura, Graciliano Ramos e Cândido Portinari. 2013.

OCHOA, César González. **Apuntes acerca de la representación**. UNAM, 1997.
OSORIO, Luiz Camillo. Flávio de Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2000. (Espaços da arte brasileira).

PANOFSKY, Erwin. “Iconografia e Iconologia”. In: PANOFSKY, Erwin. ***Significados nas artes visuais*****.** Tradução. Lisboa: Presença, 1989; p. 31-47.

PAZ, Eliane Hatherly. **Portinari em re-trato: uma escrita de si em letra e imagem**. 2012. Tese de Doutorado. PUC-Rio.

PERRY, M. **Civilização Ocidental: Uma história concisa**. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1999.

PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da nova capital. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva**, p. 303-316, 1981.

QUEIROZ, Maria Helena de. *Guilherme de Almeida (1890-1969)*: fortuna crítica comentada. Assis, UNESP/Faculdade de Ciências e Letras, 1998. Dissertação de Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa.

_____. *A variedade literária na obra poética de Guilherme de Almeida*. Assis, UNESP/Faculdade de Ciências e Letras, 2003. Tese de Doutoramento em Literaturas de Língua Portuguesa.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (org.). **Poesia Moderna**. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

RETRATO de Mário de Andrade. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1411/retrato-de-mario-de-andrade>. Acesso em: 19 de Jul. 2018. Verbete da Enciclopédia.

REVISTA CULT. São Paulo: Editora 17, v. VI, n. 73, 2003. 66p.

RIBEIRO, Marília Andrés. **O modernismo brasileiro: arte e política**. ArtCultura, v. 9, n. 14, 2015.

ROUILLÉ, ANDRÉ. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea.** Tradução Constancia Egrejas – São Paulo: Editora SENAC. São Paulo, 2009.

ROMÃO, Tameny. ***Mário de Andrade entre os modernos*****: desvendando o intelectual através do retrato**. Disponivel em<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312325970_ARQUIVO_MariodeAndradeentreosmodernos.pdf> Acesso em: abr. 2018.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus Brasileiros e Política Cultural. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 19, n. 55, p. 53-73, jun. 2016.

SCHPUN, Monica Raisa. Luzes e Sombras da Cidade (São Paulo na obra de Mário de Andrade). *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 46, p. 11-36, 2003. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882003000200002>. Acesso em: abr. 2018.

SCHELLING, F.W.J. *Essais de Schelling*. Paris, Aubier Montaigne, s.d.

SEGALL, L. Antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.

SEGALL, L. A arte tem suas leis. *Jornal das Letras,* 1957.

SEGALL, L. *Textos, depoimentos, exposições*. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1985
Psicologia USP, v. 5, n. 1-2, p. 101-113, 1994.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento–sonora, verbal, visual: aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005.SANTOS, Carlos Eduardo Fernandes dos. **Nus fotográficos: mais que apenas corpos despidos**. 2016.

SILVA, Marcelo de Souza; FROZZA, Marilia de Oliveira. A retratística e a família na arte brasileira, séculos XIX e XX. 19&20, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 2, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/retratos_familia.htm>.

SUBIRATS, Eduardo; DE MENESES BOLLE, Adélia Bezerra; DAHER, Luiz Carlos. **Da vanguarda ao pós-moderno**. Livr. Nobel, 1984.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

STEIN, Gertrude. "Picasso." 1912. *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1911-45*. Ed. Patricia Meyerowitz. London: Penguin, 1971. 213-215.

SCRUTON, Roger. **Thinkers of the new left.** 1985.

SHUSTERMAN, Richard; ARAÚJO, Inês. **Arte e Religião.** Revista Redescrições, v. 3, n. 3, 2012.

SHARP, ROB. **The 8 Most Influential Artist and Writer Duos, from Picasso and Stein to Rilke and Rodin,** 2016. Disponi-vel em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-8-most-influential-artist-and-writer-duos-from-picasso-and-stein-to-rilke-and-rodin> Acesso em: mai. 2018.

SIMON, Iumna Maria. **Drummond: uma poética do risco**. São Paulo: Ática, 1978.

TARASANTCHI, Ruth Sprung et al. Pedro Weingärtner, 1853-1929: um artista entre o velho e o novo mundo. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2009. 264 p.

THIESSE, Anne-Marie. Ficções Criadoras: As Identidades Nacionais. [Tradução Eliane Cezar]. *Anos 90*, Porto Alegre, n. 15, p. 7-8, 2001/2002.
TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 1995.

TEIXEIRA, Erika Lopes. *Cinematographos, coluna cinematográfica de G*. Coimbra, Universidade de Coimbra / Faculdade de Letras / Instituto de Estudos Jornalísticos, 2004. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Jornalismo.

TELES, G.M. **Vanguarda européia e Modernismo brasileiro**. 17. ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 2002.

ULRICH, Aline. Guilherme de Almeida e a construção da identidade paulista. 2011. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponivel em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771994000100008. Acesso em: out. 2018.

VELINO, Yvone Dias; MORENO, Tânia Maria; GONÇALVES, Adilson Jose. Arte urbana e reminiscências rurais na obra de Tarsila do Amaral. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 19, 1999.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras*: itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

WILSON, E. **O castelo de Axel**. 2. ed. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 2004.

WEST, Shearer. **Portraiture.** Oxford: Oxford Universirty, 2004.

ZANINI, Walter (Org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 19.

ZANINI, Walter; LEITE, Rui Moreira. Exposição Flávio de Carvalho. São Paulo: 17ª Bienal de São Paulo, 1983.

ZILIO, Carlos. ***A querela do Brasil:*** **a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari: 1922-1945.** 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.