

Arte em São Paulo e o núcleo modernista da Coleção
Art in São Paulo and the modernist segment of the Collection

Tadeu Chiarelli

Analisando com certo distanciamento o campo artístico paulistano a partir do final dos anos 40, percebe-se que as fundações do Museu de Arte de São Paulo (1947) e do Museu de Arte Moderna (1948) não significaram apenas o início do processo de atualização/internacionalização da arte local.

Se importantes mostras de artistas contemporâneos internacionais¹, em conjunto com as Bienais Internacionais do MAM-SP, sinalizavam nessa direção, por outro lado e ao mesmo tempo todo um processo de legitimação do passado modernista paulistano (e brasileiro) ali também se iniciou. Um processo que abarcaria não apenas esses jovens museus e instituições congêneres (que se formariam nos anos seguintes), mas também outras instâncias do ambiente local, como a própria Universidade, as galerias que aos poucos surgiam e as coleções que se formavam.

Para a eclosão do contemporâneo via Bienais e museus parece ter sido necessária e desejável justamente a construção de uma “base modernista”, por meio da legitimação das obras de alguns dos principais artistas daquele período. Este livro sobre a Coleção Nemirovsky é um espaço bastante propício para que se inicie uma reflexão sobre tal fenômeno, uma vez que a mesma surge como um feliz resultado desse processo de fortalecimento da tradição modernista na cidade.

Pensar o contexto da arte paulistana tendo a Coleção Nemirovsky como exemplar ponto de apoio é trazer à tona questões fundamentais, não apenas para o conhecimento desse acervo em sua especificidade, mas do mesmo modo para o entendimento desse circuito da qual ela é o resultado e, ao mesmo tempo, um de seus elementos estruturantes.

When the São Paulo art world is analyzed from a certain distance it becomes evident that the founding of the Museu de Arte de São Paulo (MASP) in 1947 and that of the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) in 1948 signified more than the beginning of the process for the updating/internationalization of the local art.

While important exhibitions of international contemporary artists,¹ along with the international art biennials of MAM-SP, pointed in this direction, a simultaneous process for the legitimization of São Paulo's (and Brazil's) modernist past was also begun. This process took place not only in these young museums and congeneric institutions (which arose in the following years), but also at other places within the local setting, such as the Universidade de São Paulo, the galleries that began springing up, and the collections that started taking shape.

For the emergence of contemporary art through the various editions of the Bienal de São Paulo and the museums, it seems that the construction of a “modernist base” was necessary and desirable, through the legitimization of the artworks of some of the most important artists of that period. This book on the Nemirovsky Collection is a very apt space to begin a reflection on this phenomenon, since the Collection arose as a welcome result of this process of strengthening the city's modernist tradition.

To consider the context of São Paulo's art by taking the Nemirovsky Collection as a starting point raises some fundamental issues, not only in regard to knowledge about this specific collection, but also in terms of understanding the circuit from which it resulted, and at the same time, is one of its structural elements.

Em 1948, o Instituto dos Arquitetos do Brasil e o MASP apresentaram, respectivamente, as retrospectivas de dois importantes modernistas: Emiliano Di Cavalcanti e Candido Portinari. Se o Instituto já vinha mostrando exposições de artistas locais surgidos nas primeiras décadas do século, Portinari seria o primeiro brasileiro a ser contemplado com uma retrospectiva em um dos novos museus de arte da cidade.

Na verdade, entre 1947 e 1951, o MASP, além da retrospectiva de Portinari, realizou as de Anita Malfatti (1949), Ernesto de Fiori (1947) e Lasar Segall (1951). Refletindo sobre essas quatro mostras, nota-se uma interessante síntese do modernismo local, contemplando tanto os pioneiros e “internacionalistas” Malfatti e Segall quanto outro artista de origem internacional e que muito transformou a pintura de São Paulo: de Fiori. Por último, aquele cuja obra buscava juntar o internacional (soluções formais derivadas de vertentes européias várias) ao nacional (via tema das obras), com ênfase nesse último: Portinari.

Provavelmente, tais mostras foram agendadas seguindo mais as circunstâncias do momento do que propriamente um programa estabelecido a longo prazo. No entanto, elas simbolizam a constante oscilação que sempre caracterizou o modernismo: por um lado, a preocupação com a “atualização” internacional; por outro, a necessidade de constituição de uma arte com índices claros de brasilidade. Tal oscilação também contaminaria esse período de legitimação do modernismo de 1922, entrando nas próprias coleções formadas durante este período. Como será visto, a Coleção Nemirovsky, buscando nitidamente estabelecer um equilíbrio entre essas duas vertentes, iria se tornar exemplar desse período de consolidação da idéia do modernismo irradiada a partir de São Paulo como um dos mais fortes momentos da cultura brasileira – e, supostamente, a base da produção contemporânea que o sucedeu.

Na I Bienal Internacional do MAM, além da

In 1948, the Instituto dos Arquitetos do Brasil and MASP presented, respectively, the retrospective exhibitions of two important modernists: Emiliano Di Cavalcanti and Candido Portinari. Although the Instituto had already produced exhibitions of local artists from the first decades of the 1900s, Portinari was the first Brazilian to be recognized by a retrospective show at one of São Paulo's new art museums.

Besides the Portinari retrospective, between 1947 and 1951 MASP held those of Anita Malfatti (1949), Ernesto de Fiori (1947), and Lasar Segall (1951). These four shows evince an interesting synthesis of the local modernism, dealing as much with the pioneers and “internationalists” Malfatti and Segall as with another artist of international origin who did much to transform São Paulo's painting: de Fiori. Lastly, the artist whose work sought to join the international (formal solutions derived from various European sources) to the national (through the theme of the artworks), with emphasis on the latter: Portinari.

These exhibitions were probably scheduled more according to the circumstances of the moment than in terms of any established long-term program. Nevertheless, they symbolize the constant oscillation that always characterized modernism in Brazil: on the one hand, the concern for an international “updating”; on the other, the need to constitute an art with unambiguous marks of Brazilianness. This oscillation would also contaminate this period of legitimization of the modernism of 1922, entering into the collections formed during this period. As we shall see, the Nemirovsky Collection, clearly seeking to establish a balance between these two trends, was to become an example of this period which saw the consolidation of the idea of modernism irradiated from São Paulo as one of the strongest moments of Brazilian culture—and, supposedly, as the basis of the contemporary production that followed it.

The artists recognized by a special room at the I

escultora Maria Martins (que, em última análise, estaria fora daquilo que poderia ser chamado de período "histórico" do modernismo²), foram homenageados pela Instituição com salas especiais Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo, Candido Portinari, Bruno Giorgi e Lasar Segall; todos artistas ligados ao modernismo, sendo que Brecheret (ganhador do prêmio de escultura da Bienal) e Di Cavalcanti tinham participado da Semana de 22.³

KT No ano anterior, o MAM apresentara a retrospectiva de Tarsila do Amaral. Se levarmos em conta o fato de a Bienal, na época, ser uma espécie de departamento do referido museu, podemos concluir – pelos artistas convidados para a Bienal e pela retrospectiva de Tarsila – que a Instituição apostava com maior intensidade no viés nacionalista do modernismo em detrimento daquele voltado para o internacional.

Como salienta a estudiosa Aracy Amaral em seu livro sobre Tarsila, na I Bienal alguns dos principais modernistas não estavam representados. Ismael Nery e Vicente do Rego Monteiro não fizeram parte da mostra, e Anita Malfatti e Tarsila do Amaral tiveram que submeter suas produções ao júri de seleção da exposição.⁴

Ao rever com alguma atenção a lista de salas especiais que iriam figurar nas edições subsequentes, percebe-se que os responsáveis pela Bienal não conseguiram estabelecer uma política clara para os critérios de escolha dos artistas que por ela seriam homenageados, muito embora Lourival Gomes Machado, em seu texto citado, tivesse afirmado que os convites para as salas especiais "assumiriam um caráter rotativo, recaindo sempre, pois, em novos nomes."⁵

Se na I Bienal – justamente o espaço onde se pretendia colocar a arte local em "vivo contato" com a produção internacional⁶ – existiu o interesse de homenagear alguns dos principais modernistas, na segunda edição parece ficar claro que começou a existir na Instituição como que um desejo de cons-

Bienal produced by MAM-SP were, besides Maria Martins (who, in the final analysis, would be outside what could be called modernism's "historical" period),² Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo, Candido Portinari, Bruno Giorgi, and Lasar Segall; all of who were artists linked to modernism, being that Brecheret (who won the Bienal's sculpture prize) and Di Cavalcanti had participated in the Week of '22.³

In the previous year, MAM-SP had presented the retrospective of Tarsila do Amaral. When we consider that the Bienal was, at that time, a sort of department within this same museum, we may conclude—from the artists invited for the Bienal and from the retrospective of Tarsila—that the Institution was betting intensely on the nationalist tendency within Brazilian modernism and much less so on that directed toward the international.

As the scholar Aracy Amaral emphasizes in her book on Tarsila, some of the principal modernist artists were not represented at the I Bienal. Ismael Nery and Vicente do Rego Monteiro did not take part in the show, while Anita Malfatti and Tarsila do Amaral had to submit their productions to the exhibition's selection committee.⁴

A close look at the list of artists recognized with special rooms at subsequent editions of the Bienal reveals that those responsible for the event were not able to establish a clear policy or set of criteria for the selection of the artists, despite Lourival Gomes Machado's statement, in the catalogue of the I Bienal, that the invitations for the special rooms "would take on a rotational character, thus always falling on new names."⁵

If at the I Bienal—precisely the space where the aim was to place the local art into "live contact" with the international production⁶—there existed an interest in featuring some of the most important modernists, at the event's second edition it seems clear that the Institution held a desire to construct a real genealogy of modern art in Brazil. A genealogy that would seek out the "antecedents" of the Modern Art Week of '22. Thus,

truir uma verdadeira genealogia da arte moderna no Brasil. Uma genealogia que buscasse os “antecedentes” da Semana de Arte Moderna de 22. Assim, na II Bienal (que premiou Di Cavalcanti e Alfredo Volpi como os melhores pintores nacionais), foram apresentadas duas salas especiais muito peculiares: uma retrospectiva da obra de Eliseu Visconti e um panorama do paisagismo brasileiro do século XIX, organizado por Rodrigo Mello Franco Andrade.

Dentre as duas, a de Visconti – sob a responsabilidade de José Simeão Leal – parecia a mais preocupada em estabelecer relações com a arte atual que então se apresentava nos espaços da exposição: “...E é ainda com Visconti, de origem italiana, que se inicia a arte moderna brasileira, rompendo com um academismo estéril no seu artificialismo. (...) Foi Visconti o primeiro impressionista que tivemos, abrindo um vasto campo de pesquisas e identificando-o com todas as correntes artísticas atuais.”⁷

Esse recuo em busca das “raízes” da arte moderna brasileira, curiosamente, não se desenvolveu nas mostras seguintes.⁸ Em vez de apresentar outros supostos “antecedentes” do modernismo de 1922, ou mesmo seus protagonistas, as salas especiais das edições seguintes da Bienal parecem ter contemplado exigências outras. Contrariando a rotatividade proposta, Lasar Segall participaria de todas as demais edições da Bienal de São Paulo dos anos 50, sempre com salas especiais, compartilhando essa homenagem com Candido Portinari, em 1955; em 1957 com Victor Brecheret⁹ e, em 1959, com Portinari novamente.¹⁰

O fato de nas cinco primeiras edições da Bienal de São Paulo Lasar Segall ter sido homenageado quatro vezes e Portinari, três, dá bem a dimensão da disputa não apenas entre os partidários dos dois artistas no processo de legitimação que as obras de ambos vinham sofrendo, mas inclusive a disputa entre aqueles que, parece, gostariam de ver entronizado no Brasil um conceito de arte moderna voltado para a poética de extração internacionalista (caso de Segall)

the II Bienal (which awarded Di Cavalcanti and Alfredo Volpi as the best Brazilian painters) featured two very peculiar special rooms: a retrospective on the work of Eliseu Visconti and a panorama of 19th-century Brazilian landscape painting organized by Rodrigo Mello Franco Andrade.

Of these two special rooms, that of Visconti—curated by José Simeão Leal—seemed to be more concerned with establishing relations with the current art being presented at the exhibition: “[...] And it was also with Visconti, from an Italian background, that modern Brazilian art began, breaking away from the artificiality of the sterile academicism. [...] Visconti was the first impressionist we had, opening a vast field of research and identifying it with all the current artistic tendencies.”⁷

This retrogression in search of the “roots” of Brazilian modern art was, curiously, not developed in the following shows.⁸ Instead of presenting other supposed “antecedents” of the modernism of 1922, or even its protagonists, the special rooms of the following editions of the Bienal appear to have been concerned with other exigencies. In defiance to the proposed rotational scheme, Lasar Segall was to participate in all the other editions of the Bienal de São Paulo held in the 1950s, always with special rooms, sharing this honor with Candido Portinari in 1955, with Victor Brecheret in 1957,⁹ and once again with Portinari in 1959.¹⁰

That Lasar Segall was featured four times at the first five editions of the Bienal de São Paulo in comparison with three times for Portinari is a telling reflection of two disputes. Firstly, of that between the backers of each of the artists in the legitimization process that the works of both were undergoing. Secondly, of that between those who, it seems, would have liked to see in Brazil the enthronement of a concept of modern art oriented by an internationalist poetics (Segall’s case), and those who believed that the work bearing a national character produced by Portinari would best represent the local modernism.

These issues, apparently minor, did in fact provide

e aqueles que acreditavam ser a obra de cunho nacional de Portinari aquela que melhor representaria o modernismo local.

Tais questões, aparentemente menores, na verdade são aquelas que primeiro fundamentariam o processo de constituição dos mitos da arte moderna brasileira. De fato, esse debate sempre em surdina – “afinal, quem faz a melhor arte brasileira, Segall ou Portinari?” – vinha, desde os anos 30, a cavaleiro do projeto de arte nacional capitaneado pelo crítico Mário de Andrade, preocupado em constituir um imaginário local baseado na paisagem humana do Brasil.¹¹

Se até meados dos anos 50 essa disputa para saber qual dos dois artistas era o “grande” artista local ainda era uma realidade, a partir do final daquela década a obra de Portinari – embora ainda com bastante brilho – começaria a ceder o lugar à de Tarsila do Amaral nessa contenda.

Segall iria cada vez mais ocupar o papel que, na verdade, sempre lhe coubera, desde o tempo de Mário de Andrade: o de um grande artista internacional aqui radicado, mas voltado para uma poética internacionalista.¹² Por sua vez, aos poucos, a poética despojada de Tarsila, com aspectos muito peculiares de “brasileirismos”, suplantaria a pintura de temas locais de Portinari, repletos de uma grandiloquência alheia, em última instância, a qualquer suposto “caráter nacional” – a não ser aquele tido como mais conservador.¹³

Já na VI Bienal, em 1961, no tocante às salas especiais, nota-se o surgimento de uma outra política de exibição: ao mesmo tempo em que homenageavam grandes nomes do modernismo paulistano (afinal, os 40 anos da Semana de 22 seriam comemorados no ano seguinte), chamavam a atenção para os trabalhos de novos talentos artísticos surgidos – ou tornados efetivamente públicos – a partir da própria consolidação das Bienais de São Paulo. Assim, concomitantemente, foram dedicadas salas especiais a

a first basis for the constitution of the myths of Brazilian modern art. Indeed, this debate which silently transpired – “who, finally, produces the best Brazilian art, Segall or Portinari?” – was, from the 1930s onward, the driving force of the project for a national art captained by the critic Mário de Andrade, concerned with constructing a local imaginary based on Brazil’s human landscape.¹¹

This dispute over which of these two artists was the “great” local artist was a reality up to the mid-1950s; then, beginning at the end of that decade, the work of Portinari – while still shining brightly – began to give way to that of Tarsila do Amaral in this contest.

Segall was to increasingly play the role that he had actually been playing all along since the time of Mário de Andrade: that of a great international artist living here but oriented by an internationalist poetics.¹² For its turn, Tarsila’s despoiled poetics, with its very peculiar aspects of “Brazilianisms,” would gradually supplant Portinari’s painting of local themes, replete with a grandiloquence that was ultimately removed from any supposed “national character” beyond that held as the most conservative.¹³

In terms of the special rooms, at the VI Bienal, in 1961, there arose another exhibition policy: at the same time that great names of São Paulo modernism were featured (after all, the 40th anniversary of the Week of ’22 would be commemorated the following year), attention was called to the works of new artists who had arisen – or been turned effectively public – through the establishment of the Bienal de São Paulo itself. There were thus concomitant special rooms dedicated to Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo, Alfredo Volpi, and Milton Dacosta, who arose in the 1920s and ’30s; as well as to Danilo Di Prete, Carybé, Arnaldo Pedrosa D’Horta, and Marcelo Grassmann, who had come into their own by way of the various editions of the Bienal de São Paulo.

By all indications, the Bienal of 1963 was still enlarging on the homages of the 40th anniversary of

Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo, Alfredo Volpi e Milton Dacosta – artistas que surgiram nos anos 20 e 30 –; e Danilo Di Prete, Carybé, Arnaldo Pedroso D’Horta e Marcelo Grassmann, que se destacaram a partir das Bienais de São Paulo.

Na Bienal de 1963, ao que tudo indica, ainda ampliando as homenagens aos 40 anos da Semana de 22, mais modernistas “históricos” foram lembrados: Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti e Anita Malfatti receberam salas especiais ao lado daquelas dedicadas aos então jovens Iberê Camargo, Lygia Clark, Franz Krajcberg, Manabu Mabe, Wega Nery, Arthur Luiz Piza, Isabel Pons e Anatol Wladislaw.

Na Bienal de 1965, ao lado das salas especiais com artistas ainda em processo de consolidação de suas obras – Roberto de Lamônica, Felícia Leirner, Fernando Lemos, Yolanda Mohalyi e Franz Weissmann –, apenas um “histórico” teria sido homenageado com uma sala especial: Cícero Dias.

Parece que os organizadores dessa nova política para as salas especiais queriam fazer crer que o modernismo brasileiro, derivado da Semana de 22, sustentava ou era a base para a produção contemporânea surgida após a criação dos museus de arte e, sobretudo, da própria Bienal.

Observando essa tentativa de ligação direta entre o “passado” modernista e o presente contemporâneo, era como se tal ligação tivesse, de fato, ocorrido. Não resta dúvida de que essa foi uma importante estratégia para a construção de uma história da arte brasileira do século XX onde os cortes, lacunas e hiatos foram todos obliterados a favor de uma ficção de fundo triunfalista, que conta a história do modernismo paulistano como uma saga feliz e sem percalços maiores, de Anita ao Museu.¹⁴

Ainda nos anos 60, e fora propriamente do ambiente da Bienal de São Paulo – que, por sua vez, se libertara do Museu de Arte Moderna de São Paulo, transformando-se em uma fundação autônoma¹⁵ –,

the Week of ’22, with Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, and Anita Malfatti receiving special rooms alongside those dedicated to the then-young artists Iberê Camargo, Lygia Clark, Franz Krajcberg, Manabu Mabe, Wega Nery, Arthur Luiz Piza, Isabel Pons, and Anatol Wladislaw.

At the 1965 Bienal, besides the special rooms for artists whose work was still in a process of becoming established—Roberto de Lamônica, Felícia Leirner, Fernando Lemos, Yolanda Mohalyi, and Franz Weissmann—there was only one “historical” artist honored with a special room: Cícero Dias.

It appears that the organizers of this policy for the special rooms sought to foster the belief that Brazilian modernism, derived from the Week of ’22, supported or served as a basis for the contemporary production that arose after the creation of the art museums, and above all, of the Bienal itself.

In light of this attempt to forge a direct link between the modernist “past” and the contemporary present, it was as though such a connection had, in fact, occurred. There can be no doubt that this was an important strategy for the construction of a history of 20th-century Brazilian art wherein the breaks, gaps, and hiatuses were all paved over in favor of a triumphalist fiction, that tells the history of São Paulo’s modernism in the form of a happy saga without any major hitches, from Anita to the Museum.¹⁴

Still in the 1960s, and properly outside the environment of the Bienal de São Paulo—which had freed itself from the Museu de Arte Moderna de São Paulo to become an autonomous foundation¹⁵—a series of other manifestations would help to establish the importance of Brazilian modernism in the realm of São Paulo’s culture and art.

Besides this recognition that the Bienal de São Paulo conferred on the modernist artists—honoring them with special rooms—since the beginning of the 1950s the directors of MAM-SP had undertaken another

uma série de outras manifestações ajudaria a sedimentar a importância do modernismo brasileiro no âmbito artístico e cultural paulistano.

Além desse reconhecimento que a Bienal de São Paulo outorgava aos artistas modernistas, prestigiando-os com salas especiais, os diretores do MAM, desde o início da década de 50, desenvolviam um outro trabalho no sentido de ampliar a legitimação desses artistas: eles eram sempre convidados a participar, ao lado de artistas mais jovens, das delegações brasileiras às edições da Bienal de Veneza.¹⁶

Em conjunto com a Bienal, o próprio MAM, o MASP, o Instituto dos Arquitetos do Brasil e, mais tarde, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e o Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, sem contar algumas galerias, passaram a organizar importantes mostras retrospectivas de artistas brasileiros ligados ao que chamamos atrás de "modernismo histórico". Em pleno ano de 1951, o MAM, mesmo totalmente voltado para a organização da I Bienal, apresentou em seu espaço a retrospectiva de Vittorio Gobbis, pintor importante para a compreensão da cena modernista paulistana nos anos 30. Em 1955, o mesmo Museu organizou as retrospectivas de Ernesto de Fiori e de Aldo Bonadei, outro nome fundamental para a arte de São Paulo entre os anos 30 e 50.

Em 1956, o Instituto dos Arquitetos do Brasil apresentou ao público paulistano a retrospectiva de Alberto da Veiga Guignard, ao que se sabe a primeira mostra na cidade desse que foi um dos modernistas mais significativos residente fora de São Paulo.

Em 1961, na Casa do Artista Plástico, Tarsila do Amaral realizou uma de suas mais importantes retrospectivas. Segundo Aracy Amaral, essa exposição representaria a eclosão de seu reconhecimento público, inclusive junto aos colecionadores.¹⁷

A constituição do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1963, ampliaria

er program with the aim of enhancing the legitimization of these artists: they were always invited to participate, alongside the younger artists, in the Brazilian delegations to the editions of the Venice Biennale.¹⁶

In conjunction with the Bienal, other institutions—MAM-SP, MASP, the Instituto dos Arquitetos do Brasil and, later, the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, as well as the Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, not to mention some galleries—began to organize important retrospective shows of Brazilian artists linked to what we refer to as "historical modernism." In 1951, even though MAM-SP was totally focused on the organization of the I Bienal, it held in its exhibition space a retrospective of Vittorio Gobbis, an important painter for the understanding of São Paulo's modernist scene in the 1930s. In 1955, MAM-SP organized the retrospectives of Ernesto de Fiori and Aldo Bonadei, another artist fundamental to São Paulo's art from the 1930s to the '50s.

In 1956, the Instituto dos Arquitetos do Brasil presented the São Paulo public with a retrospective of Alberto da Veiga Guignard, the city's first showing of this artist—one of the most significant Brazilian modernists from outside São Paulo.

In 1961, at the Casa do Artista Plástico, Tarsila do Amaral was given one of her most important retrospectives. According to Aracy Amaral, this exhibition was responsible for placing the artist effectively within the recognition of the public, including that of the collectors.¹⁷

The founding of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, in 1963, would further expand the field of art in São Paulo. Its first director, Walter Zanini, worked as a professor of Art History at the university and some years later began to see his orientation work paving the way for more systematic research on early 20th-century Brazilian art.¹⁸

From 1968 to 1980, MAC-USP held retrospectives of Antonio Gomide (1968), Tarsila do Amaral (1969),¹⁹

ainda mais o campo da arte em São Paulo. Seu primeiro diretor, Walter Zanini, desenvolveu atividades docentes no campo da história da arte na Universidade e alguns anos depois começou a ver o seu trabalho de orientação dando ensejo a estudos mais sistemáticos sobre a arte brasileira do início do século XX.¹⁸

Entre 1968 e 1980, o MAC-USP realizou retrospectivas de Antonio Gomide (1968), Tarsila do Amaral (1969)¹⁹, Vicente do Rego Monteiro (1971), Anita Malfatti (1973 e 1977) e Mário Zanini (1976). Já o MAM-SP apresentou no mesmo período as retrospectivas de Di Cavalcanti (1971), Reboló (1973), Alfredo Volpi (1975), Carlos Prado (1976) e Bonadei (1978). Durante esses anos, por sua vez, o MASP mostrou as retrospectivas de Lasar Segall (1971), Fúlvio Pennacchi (1973 e 1980), John Graz (1974), Ismael Nery (1974). O Museu de Arte Brasileira da FAAP no mesmo período sediou as retrospectivas de Victor Brecheret (1969), John Graz e Ismael Nery (1970).

Tais exposições, além de divulgar a produção desses artistas às novas gerações – ou sobretudo por isso –, não deixavam de alimentar o mito do modernismo surgido simbolicamente na cidade com a Semana de 22 e depois espalhado pelo Brasil.

Neste sentido, as próprias exposições comemorativas da Semana de 22 igualmente auxiliavam a constituir a história ideal do modernismo brasileiro, estabelecendo inclusões estratégicas (como no caso da exposição de 1952 ocorrida no MAM, comentada na nota anterior) ou “antecedentes” e “conseqüências”, como no caso das mostras *Semana de 22: Antecedentes e Conseqüências*, no MASP, comemorativa dos 50 anos da Semana, e de *Do Modernismo à Bienal*, apresentada no MAM por ocasião das comemorações dos 60 anos daquele evento.²⁰

Do ponto de vista dos organizadores dessas exposições, absolutamente tudo o que de relevante foi produzido em termos de arte no Brasil após 1922 foi resultado direto ou indireto do modernismo. Já os dados mais importantes ocorridos antes daquela

Vicente do Rego Monteiro (1971), Anita Malfatti (1973 and 1977), and Mário Zanini (1976). In the same period, MAM-SP presented the retrospectives of Di Cavalcanti (1971), Reboló (1973), Alfredo Volpi (1975), Carlos Prado (1976), and Bonadei (1978). For its turn, during this period MASP hosted retrospectives of Lasar Segall (1971), Fúlvio Pennacchi (1973 and 1980), John Graz (1974), and Ismael Nery (1974); while the Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado held retrospectives of Victor Brecheret (1969), John Graz, and Ismael Nery (1970).

These exhibitions—besides their very important role in transmitting the production of these artists to new generations—served to feed the myth that modernism had symbolically arisen in the city of São Paulo with the Week of '22 to afterwards spread to the rest of Brazil.

In this sense, the exhibitions to commemorate the Week of '22 had likewise helped to constitute an ideal history of Brazilian modernism, establishing strategic inclusions (as in the case of the 1952 exhibition that took place at MAM-SP, referred to in endnote 8), as well as “antecedents” and “consequences” as in the case of the shows *Semana de 22: Antecedentes e Conseqüências* [Week of '22: Antecedents and Consequences] at MASP in commemoration of the Week's 50th anniversary, and *Do Modernismo à Bienal* [From Modernism to the Bienal] presented at MAM-SP to commemorate the Week's 60th anniversary.²⁰

From the point of view of the organizers of these exhibitions, absolutely everything relevant produced in terms of art in Brazil after 1922 was a direct or indirect result of modernism; and the most important facts leading up to this date had in fact “announced” the arrival of that movement still in the making.

Maybe one of the greatest corollaries of this work of establishing an ideal history of modernism of a São Paulo origin has been a series of Master's Degree dissertations and Ph.D. theses that the Universidade de

data na verdade “anunciavam” a eclosão daquele movimento ainda em devir.

Talvez um dos maiores corolários de todo esse trabalho de sedimentação da construção dessa história ideal do modernismo de origem paulistana tenha sido a série de dissertações de mestrado, e mesmo de teses de doutoramento, que a Universidade de São Paulo começou a produzir e a divulgar a partir do final dos anos 60. Era a chancela da Universidade corroborando o processo de institucionalização do modernismo (aqui também incluindo o “pré-modernismo”) e daqueles que foram tidos como seus protagonistas no campo das artes.

Para tanto, o que se buscou construir, até o início dos anos 80, foi uma história da arte que privilegiava a biografia dos artistas e a catalogação de suas obras. Na seqüência, ao lado da manutenção desse tipo de trabalhos interessados na (necessária) descrição biográfica e catalogação da produção de alguns dos principais artistas modernistas, foram surgindo outros estudos que buscaram investigar a produção desses artistas, enfatizando a constituição de suas obras no contexto sócio-político no qual atuaram.²¹

Em seu texto sobre a Coleção Nemirovsky, a estudiosa Maria Alice Milliet abre uma série de pistas para que se possa estabelecer um perfil dessa Coleção tão exemplar do colecionismo paulistano da segunda metade do século XX.²²

Concebida e estruturada durante três décadas (anos 60, 70 e 80) por um casal de origem imigrante que encontrou no Brasil o espaço para a realização destemida de seus sonhos, a Coleção Nemirovsky, no microcosmo de sua existência, irá configurando um emblema da crença desse casal na potência artístico-cultural brasileira e, ao mesmo tempo, propiciando uma leitura didática, pode-se dizer, dessa mesma potência. Portanto, paradoxalmente oscilando entre os desejos de demonstração e de síntese, a Coleção

São Paulo began to produce and release as of the late 1960s. The university thus lent its stamp to this process for the institutionalization of modernism (including here premodernism as well) and those who were held as its protagonists in the field of the arts.

To this end, up to the beginning of the 1980s, the aim was to construct a history of art that privileged the biography of each artist and the cataloguing of his or her works. In sequence, alongside the maintenance of this type of work interested in the (necessary) biographical description and cataloguing of the production of some of the principal modern artists, there arose other studies that sought to investigate the production of these artists, emphasizing the relation of their works to the sociopolitical context in which they worked.²¹

In her text on the Nemirovsky Collection, scholar Maria Alice Milliet sets forth a series of clues allowing for a profiling of this exemplary São Paulo Collection of the second half of the 20th century.²²

Conceived and structured over three decades (the 1960s, '70s, and '80s) by a couple from an immigrant background who found in Brazil the space for the bold

Lasar Segall
Campos do Jordão, 1940



Nemirovsky, em última instância, alegoriza um certo tipo de compreensão sobre a arte e a cultura do Brasil. Para o casal, a Coleção seria uma forma de integração definitiva à terra prometida e alcançada.

Envolvido por esse objetivo de demonstrar e, ao mesmo tempo, sintetizar o conceito de Brasil que possuía e compartilhava com os de sua classe e cultura, o Dr. José Nemirovsky, segundo Milliet, transitou com desenvoltura por ateliês e galerias, mantendo relações cordiais com artistas e marchands e, dentro desse convívio, resgatou para si e os seus os elementos que lhe garantiriam a constituição de seu acervo.

Tendo em vista os dados levantados na primeira parte deste estudo e comparando-os com os dados disponíveis sobre a Coleção, é possível afirmar que a Coleção Nemirovsky pode ser vista como um fenômeno surgido de maneira absolutamente orgânica dentro da cena paulistana acima descrita – cena esta possuidora do firme propósito de legitimar o modernismo de 1922 como a principal manifestação da arte e da cultura brasileiras depois do período barroco (da qual declarava-se legítima herdeira²³) e, supostamente, a base incontestável para a qualidade atingida pela arte brasileira do pós-guerra.

Dentre as obras da Coleção das quais se sabe a data de aquisição, as mais antigas são algumas pinturas de Lasar Segall, Victor Brecheret e Tarsila do Amaral, todas adquiridas em meados dos anos 60, justamente quando se consolidava e mais se expandia todo o trabalho de legitimação do modernismo, acelerado pelas atividades dos novos museus de arte e da Bienal de São Paulo.²⁴ Nos anos 70, do que se tem confirmado, ingressaram na Coleção mais três obras, sendo uma de Segall, uma de Tarsila e outra de Vicente do Rego Monteiro.²⁵ Na década seguinte, uma obra de Di Cavalcanti.²⁶

O “núcleo modernista” da Coleção Nemirovsky²⁷ poderia ser dividido em dois segmentos; não propria-

realização of their dreams, the Nemirovsky Collection, in the microcosm of its existence, would become an emblem of this couple's belief in Brazil's artistic/cultural potential and, at the same time, allow for a didactic reading of this same potential. Therefore, paradoxically oscillating between the desires for demonstration and for synthesis, the Nemirovsky Collection, in the final analysis, allegorizes a certain type of comprehension concerning Brazilian art and culture. For the Nemirovskys, the Collection would be a kind of definitive integration to the promised and attained land.

According to Milliet, it was this objective of Dr. José Nemirovsky's—to demonstrate and, at the same time, to synthesize the concept of Brazil that he possessed and shared with his social class and culture—which led him to venturously frequent studios and galleries, maintaining cordial relations with artists and art dealers and, from this experience, ransom for himself, and for his own, the elements that were included in this Collection.

In light of the findings presented in the first part of this essay and comparing them with the available data on the Collection, it is possible to affirm that the Nemirovsky Collection can be seen as a phenomenon arising in an absolutely organic manner within the São Paulo setting described above—a setting marked by an unwavering proposal to legitimize the modernism of 1922 as the principal manifestation of Brazilian art and culture after the baroque period (of which it declared itself the legitimate heir²³) and, supposedly, the undeniable basis of the quality achieved by the postwar Brazilian art.

Among the artworks in the Collection for which the acquisition date is known, the oldest are some paintings by Lasar Segall, Victor Brecheret, and Tarsila do Amaral, all acquired in the mid-1960s, just when the work of the legitimization of Brazilian modernism was being consolidated and undergoing a rapid expansion, accelerated by the activities of the new art museums and the Bienal de São Paulo.²⁴ There is also confirmation of three acquisitions in the 1970s; one by Segall, one by Tarsila,

mente pela qualidade das obras que os compõem (na verdade a qualidade, como será demonstrado aqui, é a característica geral do núcleo), mas por configurarem, no plano material, os principais conceitos que nortearam o processo de legitimação do modernismo paulistano na segunda metade do século XX.

O primeiro deles seria o segmento composto pelas obras de Lasar Segall e Tarsila do Amaral. Muito embora o artista esteja representado na Coleção por sete obras e Tarsila, por três pinturas e um desenho, sem dúvida alguma as três da última equivalem à presença de Segall. *Carnaval em Madureira* (1924), *Distância* (1928) e *Antropofagia* (1929) são obras emblemáticas no quadro do modernismo local, pensado como formulador de um imaginário característico, pautado em derivações “cultas” e “populares”, das quais as pinturas de Tarsila seriam os melhores exemplos. Esse núcleo equilibra as duas vertentes constituintes do modernismo local – aquela “internacionalista”, capitaneada pelas obras de Segall, e aquela “nacionalista”, protagonizada pelas pinturas de Tarsila.

Muito significativamente não faz parte do núcleo de obras de Lasar Segall na Coleção nenhum exemplar de sua fase “brasileira”.²⁸ A poética segalliana é reiterada como sombria, de uma plasticidade nunca exuberante demais, sempre contida e extremamente consciente dos limites e potencialidades da pintura.

Como foi lembrado na primeira parte deste texto, no universo da arte modernista brasileira, Segall, por ser estrangeiro e por exercitar uma poética fortemente marcada por uma linguagem internacional, sempre foi considerado o artista que melhor representou o “outro lado” da modernidade, aquele segmento que nunca aceitou totalmente a visão solar de uma brasilidade sempre espetacular e muito menos os aspectos supostamente sempre radiantes da realidade local. Não sendo “apenas” um gravador, mesmo que excelente, teria sabido colocar em sua pintura o mesmo *pathos* percebido na melhor gravura expressionista.

and another by Vicente do Rego Monteiro.²⁵ In the following decade there came a work by Di Cavalcanti.²⁶

The “modernist segment” of the Nemirovsky Collection²⁷ can be divided into two parts; not by the quality of the works composing them (in fact, as will be demonstrated here, quality is an overall characteristic of the segment), but because they configure, on the material plane, the key concepts that guided the process of São Paulo’s modernism during the second half of the 20th century.

The first of these two parts would be that made up of the works of Lasar Segall and Tarsila do Amaral. Even though the Collection features seven works by the former artist as compared to three paintings and one drawing by Tarsila, there is no doubt that the three works by the latter are equivalent to those by Segall. *Carnaval em Madureira* [Carnival in Madureira] (1924), *Distância* [Distance] (1928), and *Antropofagia* [Anthropophagy] (1929) are emblematic artworks of the local modernism, considered as the formulator of a characteristic imaginary, included in both “refined” and “popular” derivations, of which Tarsila’s paintings would be the best examples. This segment balances the two trends of the local modernism—the “internationalist” one led by Segall’s works and the “nationalist” one headed by Tarsila’s paintings.

Very significantly, the Collection does not include any work by Lasar Segall from his “Brazilian” phase.²⁸ The Segallian poetics are reiterated as somberness, by an aesthetics that is never overly exuberant, always restrained and extremely aware of the limits and potential of painting.

As pointed out in the first part of this text, in the universe of modernist Brazilian art, Segall, for being a foreigner with a poetics bearing the strong marks of an international language, was always considered the artist who best represented the “other side” of modernity, that segment which never totally accepted the solar view of

Nesse universo mais sombrio da pintura brasileira, a ombrear com Segall – e com todas as desvantagens – apenas as produções pictóricas de Anita Malfatti e Flávio de Carvalho, ambos ausentes da Coleção.²⁹

Entre Segall e Malfatti, separando a ambos, a coerência enorme do primeiro (mesmo que ficcional) contrastando com o caráter tívio demais da segunda. Sempre foi muito difundida em Segall a fidelidade à temática humanista que, teoricamente, transcendia todos os povos, unida a um discurso plástico no qual não se notam mudanças bruscas, mas sim transformações interiores que poderiam ser entendidas como provas de seu “amadurecimento” em torno de uma visualidade onde o expressionismo original teria dado lugar a um novo realismo, sintético e crítico. Contra esse desenvolvimento, aparentemente sereno e contínuo, a oscilação da produção pictórica de Malfatti criava grande contraste. Sua fase “expressionista” e atenta às experimentações no campo da forma vindas do exterior foi aos poucos cedendo espaço para uma série de oscilações temáticas e formais que, já em meados dos anos 20, quase nada significavam para o modernismo.

Contrastando com a carreira expressionista de Anita – curta, sem um número significativo de obras e com ressonância apenas local – fulgurava a obra não apenas “internacionalista” de Segall, mas também sua ressonância fora do país. O artista sempre esteve preocupado com a manutenção de seu nome como um pintor europeu e, para isso, nunca deixou que sua obra fosse esquecida na Europa. Após seu falecimento, a visibilidade internacional de sua produção parece ganhar novo alento devido às várias exposições póstumas que foram realizadas no exterior.³⁰

Com a criação do Museu Lasar Segall, em 1967, o artista institucionalizou-se definitivamente como um dos marcos fundamentais do modernismo brasileiro, o único artista com atividade no Brasil, durante o século XX, a possuir um museu dedicado apenas à sua obra.

an always spectacular Brazilianness, much less the aspects supposed to be constantly radiating from the local reality. Not being “merely” a printmaker, albeit an excellent one, he knew how to put into his painting the same pathos felt in the best expressionist printmaking.

In this more somber universe of Brazilian painting, shoulder-to-shoulder with Segall—and with all the disadvantages—there are only the pictorial productions of Anita Malfatti and Flávio de Carvalho, both absent in the Collection.²⁹

Between Segall and Malfatti, separating these two, the enormous coherence of the former (even if fictional) contrasts with the overly tepid character of the latter. Segall’s work was always imbued with a fidelity to a humanist thematics which, theoretically, transcended all cultures, coupled with an aesthetic discourse in which brusque changes are not noticeable, though there are interior transformations that can be understood as proofs of his “maturing” in terms of a visuality where the original expressionism gave way to a new, synthetic, and critical realism. Running counter to this apparently serene and continuous development, the oscillation in Malfatti’s pictorial production created a great contrast. Her “expressionist” phase, keenly aware of experimentations in the field of form coming from abroad, gradually gave way to a series of thematic and formal oscillations which, by the mid-1920s, had very little to do with modernism.

Contrasting with Anita’s expressionist career—a short one, without a significant number of works and with only local resonance—there shined Segall’s work, which was not only “internationalist” but also found resonance outside of Brazil. The artist was always concerned with maintaining his name as a European painter and, for this reason, never let his work be forgotten in Europe. After his death, the international visibility of his production appears to have received a new breath of life due to the various posthumous exhibitions held abroad.³⁰

With the creation of the Museu Lasar Segall, in

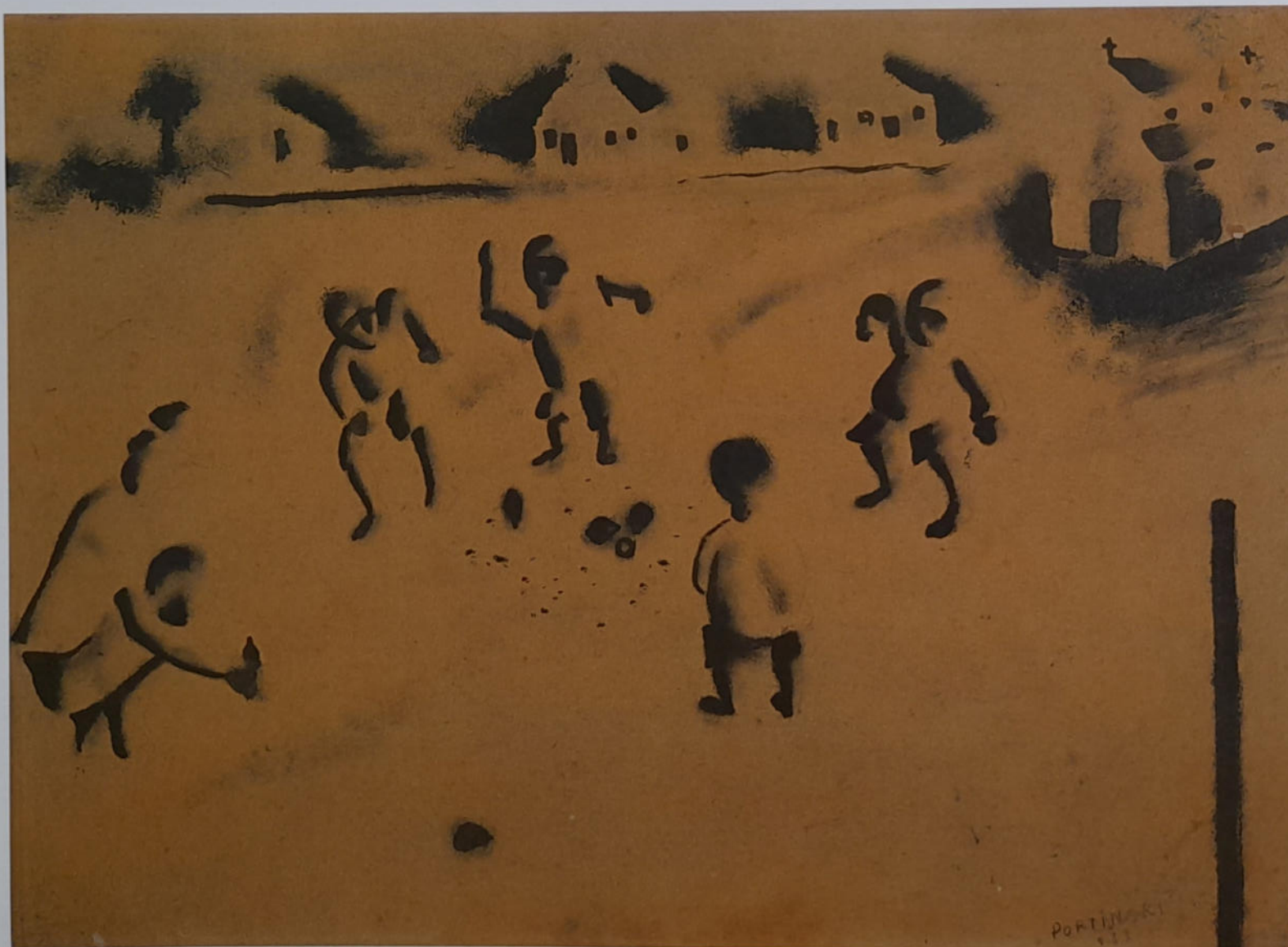
Possuir uma ou várias obras de Lasar Segall era, ao mesmo tempo, fazer justiça e prestar culto ao lado mais obscuro e "internacional" do modernismo e, do mesmo modo, fazer gravitar a própria coleção num universo totalmente institucionalizado e com reconhecimento não apenas local.

Contrabalançando o caráter sombrio e angustiante do expressionismo segalliano, as obras de Tarsila do Amaral.³¹ *Carnaval em Madureira*, uma das pinturas mais alegres, coloridas e complexas da artista seria talvez o melhor contraponto à profunda tristeza que parece emanar das obras de Segall presentes na Coleção. *Carnaval* figura um mundo – um

1967, the artist was definitively institutionalized as one of the fundamental milestones of Brazilian modernism, the only artist active in Brazil during the 20th century to have a museum dedicated solely to his or her work.

To possess one or several works by Lasar Segall was, at one and the same time, to do justice and pay homage to modernism's more obscure and "international" side, as well as to bring the Collection closer to a totally institutionalized universe with a recognition stretching far beyond the local scene.

Counterbalancing the somber and unnerving character of the Segallian expressionism are the works by Tarsila do Amaral.³¹ *Carnaval em Madureira*, one of



Candido Portinari
Jogo de pião, 1933
 Top Spinning

Brasil – intocado pela tristeza, pelo drama humano; um espaço utópico e mítico de convivência dos opostos (a Torre Eiffel na paisagem carioca), de luz e de cores exuberantes, sem nuances ou contradições.

Mesmo ali, nas telas antropofágicas da artista, parece transpirar um certo mormaço modorrento que tudo impregna, impedindo qualquer espécie de desagregação entre o céu e a terra, entre a fêmea e o macho, entre figura e fundo. O mesmo amálgama presente em sua fase pau-brasil.

Tendo esses dois artistas como ponto de equilíbrio da Coleção e do modernismo brasileiro, as demais produções que integram esse núcleo, mesmo parecendo seguir a necessidade geral de muitas coleções de possuir pelo menos um trabalho de um dos grandes artistas do período,³² buscavam ampliar e criar ressonâncias e desdobramentos internos de algumas das questões presentes ou intuídas nas obras de Segall e Tarsila.

Sombrias como as telas e as gravuras de Lasar Segall são as obras de Oswaldo Goeldi e de Lívio Abramo.³³ Nelas notam-se outras interpretações de um mundo onde a plenitude jamais é divisada, onde as contradições entre o branco e o negro, a luz e a sombra simbolizam os desajustes e as dilacerações do real.

Tão sombrias como as pinturas de Segall, tão carregadas de juízo moral como aquelas são as pinturas de Di Cavalcanti, muito embora a esse moralismo não escape, em nenhum momento, uma sensualidade sempre improvável nas pinturas do primeiro.

Mulheres na janela (1926) e *Bordel* (1940) – pontos altos não apenas da Coleção, mas de toda a pintura modernista brasileira – fazem retornar à cena do modernismo de viés engajado as erradias de Segall e de tantos outros, compreendidas por esse mesmo modernismo como emblemas da alienação do indivíduo nas sociedades modernas em sua transformação em simples mercadoria.³⁴

Alegorias da incomunicabilidade, da solidão e do

the artist's happiest, most colorful and complex paintings, would be perhaps the best counterpoint to the profound sadness that appears to emanate from the works by Segall present in the Collection. *Carnaval* depicts a world—a Brazil—untouched by sadness, by the human drama; a utopian and mythic space where opposites live together (the Eiffel Tower in the Rio de Janeiro landscape), of light and exuberant colors, without nuances or contradictions.

In this artist's anthropophagic canvases, a certain sluggish, sultry haze impregnates everything, preventing any kind of disaggregation between the sky and the earth, between female and male, between figure and background. This is the same amalgam present in her "pau-brasil" phase.

Since these two artists constitute a balance point in the Collection and in Brazilian modernism, the other artworks making up this segment, even though they seem to follow the overall need of many collections to possess at least one work of one of the great artists of the period,³² were aimed at enlarging on some of the issues present or implied in the works by Segall and Tarsila, creating resonances with them as well as internal unfoldings.

Somber like Lasar Segall's paintings and prints are the works by Oswaldo Goeldi and Lívio Abramo.³³ They reveal other interpretations of a world where plenitude is never perceived, where contradictions between white and black, light and shadow, symbolize maladjustments and the dilacerations of the real.

As somber as Segall's paintings, and just as charged with moral judgment, are the paintings by Di Cavalcanti—but their moralism is in nowise marked by the always-improbable sensuality found in Segall's works.

Mulheres na janela [Women at the Window] (1926) and *Bordel* [Whorehouse] (1940)—high points not only for the Collection, but for modernist Brazilian painting as a whole—bring the wanderings of Segall and many others back to the scene of modernism, as they are understood by this same modernism as

dilaceramento, *Adalgisa e o artista* (1930) e *Figuras em azul* (s.d.), de Ismael Nery, também contribuem para o fortalecimento dessa vertente do modernismo brasileiro que, em vez de glorificar a luz e os mitos da nacionalidade, privilegiou os desvãos do real.³⁵

A princípio, *Figura sentada* (1924), de Vicente do Rego Monteiro, seria a única obra da Coleção a ampliar as potencialidades míticas do nacional, visíveis nas obras de Tarsila do Amaral. A figura feminina, hierática e de traços que remetem à cultura visual americana pré-colonial, parece fazer reverberar a mesma placidez imemorial e em total simbiose com o entorno perceptíveis nas figuras de *Antropofagia* ou nos elementos paisagísticos de *Distância*. Aqui também o humano e o animal, o céu e a terra, as figuras e o fundo parecem fazer parte de um todo indissolúvel e estranho a qualquer possibilidade de disjunção.

No entanto, *Figura sentada* não é a única obra que estabelece essas conexões com um Brasil primordial, como também o fazem as obras de Tarsila. *Jogo de pião* (1933) e *A família* (1935), de Candido Portinari, igualmente fazem ressoar – por outras vias, é certo – essa vontade de alegorizar um Brasil onde se mesclam o homem e o chão, o céu e a terra, a natureza e a cultura. No primeiro, um nanquim sobre papel, o artista parece ter desejado retratar o homem e sua produção (a cidade) como que brotando, ou mesmo como parte integrante da terra que tudo envolve e de onde tudo emana. Já na segunda obra, uma pintura, Portinari parece ter comprimido no espaço da tela várias vertentes da grande tradição da pintura italiana (do renascimento à pintura metafísica) para estabelecer essa alegoria do Brasil como matriz que, negra, se confunde com a própria terra e seus frutos.

Ainda dentro dessa vertente mítica, *Mamoeiro ou dançarino* (1946), de Cícero Dias, surpreendentemente propõe um diálogo bastante pertinente com

emblems of the alienation of the individual in modern societies, transformed into simple merchandise.³⁴

Allegories of incommunicability, of solitude and dilacerations, *Adalgisa e o artista* [Adalgisa and the Artist] (1930) and *Figuras em azul* [Figures in Blue] (undated) by Ismael Nery, also contribute to the strengthening of this vein of Brazilian modernism which, instead of glorifying light and the myths of nationality, favored the hidden spaces of the real.³⁵

At first, *Figura sentada* [Seated Figure] (1924), by Vicente do Rego Monteiro, would be the Collection's only piece that expands on the mythic potentials of the nationalist aims seen in the works of Tarsila do Amaral. The female figure, sacred and with features reminiscent of the precolonial American art, seems to reverberate with the same immemorial placidity and total symbiosis with the surroundings as are perceptible in the figures of *Antropofagia* or the scenic elements in *Distância*. Here also the human and the animal, sky and earth, figure and background, seem to be part of an indissoluble whole, without any possibility of ever coming apart.

However, *Figura sentada* is not the only artwork to establish these connections with a primordial Brazil as also brought about by Tarsila's works. *Jogo de pião* [Top Spinning] (1933) and *A família* [Family] (1935), by Candido Portinari, likewise echo – by other means, certainly – this desire to allegorize a Brazil wherein man and ground, sky and earth, nature and culture, are mixed. In the former, an India ink on paper, the artist seems to have wanted to portray man and his production (the city) as though sprouting, or even as an integral part of the earth that subsumes everything, and from which everything emanates. In the latter work, a painting, Portinari seems to have compressed into the space of the canvas various traditional tendencies of Italian painting (from the Renaissance to metaphysical painting) to establish this allegory of Brazil as a mold which, being black, blends indiscernibly with the earth itself and its fruits.

as obras antropofágicas de Tarsila por criar um contraponto com aquela fase da artista, em que certos elementos de derivação surrealista foram utilizados para a criação de um universo enigmático, onde os elementos parecem querer se fundir uns nos outros. Na pintura de Dias, solucionada a partir de uma gestualidade rápida, como resultado de uma ação automática – sem muitas amarras e prévias ponderações –, impera uma lógica não regida pela história e pela ação racional do homem.

Ouro Preto (1960), de Alberto da Veiga Guignard, parece um outro exemplo extremamente feliz. Nessa tela, natureza e cultura formam um amálgama aparentemente sem conflitos, sem contradições, onde lógica alguma pode ferir ou profanar esse universo idílico porque absolutamente utópico.

Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Candido Portinari... Com alguns dos exemplares mais significativos desses e outros selecionados artistas, o casal Nemirovsky conseguiu amearhar, num arco de mais ou menos 30 anos, um núcleo de obras capaz de exemplarmente narrar a visão do modernismo de 1922, consagrado como o principal momento da arte brasileira do século XX e grande base de onde teriam emergido todas as demais vertentes artísticas do país.

Buscando o equilíbrio entre a visão densa e melancólica da realidade física e social dos grandes conglomerados humanos – capitaneada pelas obras de Segall – em contraposição ao caráter solar e mítico supostamente típico da cultura e da arte brasileiras, exemplificada de maneira maior na pintura de Tarsila, a Coleção Nemirovsky representa uma específica visão da arte brasileira do século XX, orquestrada com maior ou menor ênfase em São Paulo, por meio de suas principais instituições culturais, durante os anos 50, 60 e 70. Neste sentido, o que torna a Coleção Nemirovsky ainda mais interessante é a percepção de o quanto seus proprietários conheciam tal visão

Still within this mythic tendency, *Mamoeiro ou dançarino* [Papaya Tree or Dancer] (1946), by Cícero Dias, surprisingly proposes a very relevant dialogue with Tarsila's anthropophagic works to set up a counterpoint with this phase of Tarsila's, in that certain elements of surrealist derivation are utilized for the creation of an enigmatic universe, where the elements seem to want to merge with one another. In Dias's painting, which finds its solutions based on a rapid gesticulation resulting from automatic action—without restraint or prior reflection—there prevails a logic that is not directed by history or by man's rational action.

Ouro Preto (1960), by Alberto da Veiga Guignard, appears to be another extremely apt example. In this canvas, nature and culture form an amalgam apparently without conflicts, without contradictions, where no sort of logic could wound or desecrate this absolutely utopian and therefore idyllic universe.

Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Candido Portinari... With some of the most significant works of these and other selected artists, the Nemirovskys were able to put together, over a span of about thirty years, a set of artworks able to accurately narrate a vision of the modernism of 1922, consecrated as the main moment of Brazilian art of the 20th century and the wide basis from which emerged all the other artistic movements and tendencies in Brazil.

Searching for the balance between the dense and melancholic view of the physical and social reality of the great human conglomerations—captained by Segall's works—in contraposition to the solar, mythic character supposedly typical to Brazilian art and culture—exemplified to a greater extent in Tarsila's paintings—the Nemirovsky Collection represents a specific view of 20th-century Brazilian art, orchestrated with greater or lesser emphasis in São Paulo, through means of its main cultural institutions, during the 1950s, '60s and '70s. In this sense, what makes the Nemirovsky Collection even more interesting is the perception of

da arte brasileira e do quanto compartilhavam dela.

Como será possível perceber nos outros textos desta publicação, na catalogação geral da mesma e igualmente no texto de Maria Alice Milliet, o núcleo modernista – o mais prestigioso e o mais emblemático da Coleção – na verdade está cercado, de maneira geral, por mais três segmentos bastante importantes, que por sua vez acabam ratificando as premissas que colocam o modernismo de 1922 como o grande momento da cultura brasileira.

Em primeiro lugar, o segmento de arte colonial, que à semelhança do discurso modernista marioandradiano (sobretudo) parece em última instância validar a originalidade do modernismo de 22 em seu compromisso com o nativo, com o popular.

Já o segmento de arte internacional sinalizaria para os contatos do modernismo de 1922 com a arte internacional do período, detectando fontes, influências e superações.

Por sua vez, todo o segmento que busca abranger sinteticamente a trajetória da arte brasileira do pós-guerra (no qual se percebem vários artistas que, junto com os modernistas de 1922, tiveram salas especiais durante as Bienais e/ou foram com eles indicados para representarem o Brasil em Veneza) de maneira simbólica busca demonstrar a importância do núcleo modernista entendido como base de toda a transformação posterior da arte brasileira.

Com a acuidade de quem soube escolher alguns dos melhores exemplos das obras dos principais artistas brasileiros da primeira metade do século passado, o núcleo modernista da Coleção Nemirovsky é, sem dúvida alguma, um exemplo contundente da melhor arte feita no país durante aquele período e um impressionante testemunho de como a história da arte pode tornar-se um discurso forte o suficiente para fazer gerar um universo de obras de qualidade extraordinária que atestam, no universo de sua materialidade, o que em certo período foi apenas a projeção de um desejo.

how much the owners were aware of this vision of Brazilian art and how much they shared it.

As will be possible to perceive in the other texts of this publication, in the overall cataloguing of this Collection, as well as in the text by Maria Alice Milliet concerning it, the modernist segment—the most prestigious and the most emblematic of the Collection—is surrounded, in a general way, by three other very important segments, which in turn wind up ratifying the premises that hold the modernism of 1922 as the great moment in Brazilian culture.

In the first place, the colonial art segment, which, not unlike the modernist discourse along (above all) the lines of Mário de Andrade, seems to ultimately validate the originality of the modernism of '22 in its commitment to the native, to the popular.

The international art segment would point out the contacts of the modernism of 1922 with the international art of the period, detecting sources, inflows, and surpassings.

For its part, the entire segment that seeks to synthetically comprise the overall scope of postwar Brazilian art (which includes various artists who, together with the modernists of 1922, had special rooms at the editions of the Bienal de São Paulo and/or were appointed along with them to represent Brazil at the Venice Biennale) in a symbolic way seeks to demonstrate the importance of the modernist segment understood as the basis of all the subsequent transformation of Brazilian art.

Because of the keen insight of the collectors in choosing the best examples of the principal Brazilian artists of the first half of the 20th century, the modernist segment of the Nemirovsky Collection is, without a doubt, an incisive example of the best art made in Brazil during that period. Moreover, it impressively bears out how the history of art could become a strong enough discourse to give rise to a universe of artworks of extraordinary quality which affirm, in the universe of their materiality, that which in a certain period was only the projection of a desire.

Notas Notes

Arte em São Paulo e o núcleo modernista da Coleção

¹ Como exemplo, poderiam ser lembradas as mostras de Alexander Calder, em 1948, e a de Max Bill, em 1950, ambas no MASP.

² Entendo como modernismo "histórico" os artistas e as atividades levadas a cabo em São Paulo e no Rio de Janeiro entre a exposição protagonizada por Anita Malfatti, em 1917, até a fundação dos museus de arte em São Paulo e no Rio.

³ Na "Introdução" do catálogo da I Bienal, Lourival Gomes Machado, então diretor artístico da Instituição, declarou que o critério para o convite aos oito artistas deveu-se ao fato de que as obras de todos eles já "havam atraído a atenção da crítica estrangeira". *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Outubro a Dezembro de 1951*. 2ª ed. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, p. 17-18.

⁴ AMARAL, Aracy. *Tarsila do Amaral: Sua Obra e Seu Tempo*. São Paulo, Perspectiva/ Edusp, 1975, p. 355. No caso de Tarsila, deve-se levar em conta, como já foi dito acima, que a mesma havia protagonizado uma mostra no ano anterior no mesmo Museu que realizava a Bienal. Por outro lado, caberia também afirmar que, se o critério para o convite a I Bienal foi, de fato, a visibilidade internacional, torna-se incompreensível a ausência de Vicente do Rego Monteiro, com uma experiência francesa maior do que aquela brasileira.

⁵ MACHADO, Lourival Gomes, *op.cit.*, p. 18.

⁶ Lourival G. Machado assim se pronunciou sobre os objetivos da Bienal: "...Por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna no Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo em que para São Paulo se buscaria conquistar a posição de centro artístico mundial." *op.cit.*, p. 14.

⁷ LEAL, Jose Simeão. "Elyseu Visconti". In *Catálogo Geral da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953, p. 2.

⁸ De fato, essas duas exposições podem ter surgido como opções à impossibilidade de a II Bienal apresentar uma mostra sobre a Semana de Arte Moderna de 22, uma vez que o próprio MAM já havia realizado tal homenagem no ano anterior, com a mostra *Semana de Arte Moderna, 1922. Exposição Comemorativa*. No texto de Menotti Del Picchia presente no catálogo desta mostra, o autor faz referência ao processo de legitimação e institucionalização pelo qual vinha passando a Semana quando afirma: "A importância nacional da 'Semana de Arte Moderna' realizada em São Paulo no ano de 1922 foi oficialmente registrada pela mensagem presidencial enviada este ano ao Congresso. A ela atribuiu o Presidente da República a revolução visceral processada na mentalidade do país atingindo, além da estética, a economia, a política e a própria estrutura social brasileira." No mesmo catálogo, em outro texto - agora sem assinatura -, o público é informado de que a exposição, além dos trabalhos dos participantes originais da mostra de 1922, incluía obras de Lasar Segall e de Tarsila do Amaral: "...Esses pintores, embora não participantes da Semana de Arte Moderna, exerceram influência inegável na evolução artística do país

Art in São Paulo and the modernist segment of the Collection

¹ For example, that of Alexander Calder in 1948, and that of Max Bill in 1950, both at MASP.

² "Historical" modernism is understood as the artists and activities carried out in São Paulo and Rio de Janeiro from the exhibition featuring Anita Malfatti in 1917 to the foundation of the art museums in São Paulo and in Rio de Janeiro.

³ In the "Introduction" of the catalogue of the I Bienal, Lourival Gomes Machado, at that time the Institution's art director, declared that the criteria for selecting the eight artists was owing to the fact that the artworks of all of them had already "attracted the attention of the foreign art criticism." *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Outubro a Dezembro de 1951*. 2nd ed., São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 17-18.

⁴ Aracy Amaral, *Tarsila do Amaral: Sua Obra e Seu Tempo*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1975, 355. In Tarsila's case it should be kept in mind that, as stated above, this artist had already had a retrospective show the year before at the same museum that produced the Bienal. On the other hand, it is worth noting that if the selection criteria for the I Bienal had actually been based on international visibility, the absence of Vicente do Rego Monteiro is incomprehensible, since his French experience was greater than what he enjoyed in Brazil.

⁵ Lourival Gomes Machado, introduction to the catalogue of the I Bienal, *op. cit.* (note 3), 18.

⁶ Lourival G. Machado had this to say concerning the Bienal's objectives: "[...] By its very definition, the Bienal should fulfill two important roles: to place Brazilian modern art not merely in contact to, but in live contact with, the art of the rest of the world, while at the same time seeking to make São Paulo a world's center for art." *Ibid.*, 14.

⁷ Jose Simeão Leal, "Elyseu Visconti," in *Catálogo Geral da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953, 2.

⁸ Actually, these two exhibitions may have arisen as alternatives in light of the impossibility for the II Bienal to present a show concerning the Modern Art Week of 1922, since MAM-SP had just done this the year before, in 1952, with the show *Semana de Arte Moderna, 1922. Exposição Comemorativa* [Modern Art Week of 1922. Commemorative Exhibition]. In the text by Menotti Del Picchia published in the catalogue of this show, the author refers to the process of legitimization and institutionalization through which the Week was passing when he states: "The national importance of the 'Modern Art Week' held in São Paulo in the year 1922 was officially recorded by a presidential message sent this year to Congress. The President of Brazil described it as a visceral revolution processed in the mentality of the nation, impacting, besides aesthetics, the economy, politics, and the Brazilian social structure itself." In the same catalogue, in another text - this time unsigned - the public is informed that the exhibition, besides the works of original participants of the show in 1922, included pieces by Lasar Segall and by Tarsila do Amaral: "[...] These painters, although they were not participants of the Modern Art Week, have exercised undeniable influence on Brazil's artistic evolution in a

num sentido que condiz perfeitamente com as finalidades daquele movimento." *Semana de Arte Moderna, 1922. Exposição Comemorativa*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1952.

⁹ Brecheret havia falecido em 1955 e Segall, em 1957.

¹⁰ No catálogo da I Bienal, nenhum dos convidados recebeu um texto que o apresentasse ou justificasse sua inclusão no evento. Já naquele referente à III Bienal, Wolfgang Pfeiffer assim justificou a presença das salas dedicadas aos dois artistas, sendo que ambos já haviam participado da primeira edição da mostra: "As salas que reservaram na III Bienal às obras de Candido Portinari e de Lasar Segall juntam-se propositadamente à representação da arte de tendências expressionistas, com que depa-ramos novamente em vários artistas das delegações européias. Mas não é só essa tendência o que motiva a nova presença dos dois mestres nesta Bienal: de fato, eles estão tão integrados no âmago da vida artística brasileira que difícil seria encontrar outros elementos que, mantendo a sua importância de pioneiros, possam ainda hoje, com suas obras recentes, figurar como expoentes da arte atual desta terra." "Sala Especial Lasar Segall". In *III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955, p. 7.

Na IV Bienal, em 1957, ano do falecimento de Lasar Segall, Paulo Mendes de Almeida assim justificou a sala especial do artista: "Pela terceira vez, o artista Lasar Segall comparece à Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo como convidado de honra com sala especial. A relevância de seus méritos impunha aos organizadores dessa mostra de arte fosse-lhe dada a honrosa deferência de um convite de caráter excepcional. Se nas duas exposições anteriores, entretanto, o pintor se apresentava como convidado especial, desta vez a homenagem se impunha como obrigação imprescindível, e no mais amplo sentido que a Bienal poderia proporcionar no breve espaço de tempo de que dispunha para o preparo de uma exposição retrospectiva.

Já a voz de Lasar Segall se apagou, já suas mãos privilegiadas repousam inertes, e nem é ele próprio quem atende ao apelo do Museu de Arte Moderna, mas seus familiares que, compreendendo o alto sentido deste apelo e de uma homenagem póstuma, acederam em entregar ao conhecimento do público importante número de trabalhos, incluindo-se dos mais recentes, possibilitando assim dar uma visão do longo itinerário percorrido pelo artista-pintor, escultor e gravador em sua vida dedicada à arte." "Sala Especial Lasar Segall (1891-1957)". In *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957, p. 53.

¹¹ Sobre o assunto ler, entre outros: CHIARELLI, Tadeu. *De Almeida Jr. a Almeida Jr.: a Crítica de Arte de Mário de Andrade*. 1996. Tese de doutoramento - ECA-USP, São Paulo.

¹² Apesar da qualidade inegável da "fase brasileira" de Segall, levada a cabo em meados dos anos 20, Mário de Andrade não a reconheceria como um momento digno da capacidade do artista.

¹³ Anita Malfatti, considerada a pioneira na internacionalização da arte brasileira do século XX nesse processo de legitimação do modernismo, perde cada vez mais terreno para Segall a partir dos anos 50. Além de sua retrospectiva no MASP, em 1949, a artista receberá pouca atenção durante as décadas de 50 e 60. Um dos motivos para tal situação muito provavelmente está ligado ao fato de Malfatti ter-se mantido relativamente por pouco tempo dentro de sua filiação modernista/internacionalista. Após 1917, para os modernistas de uma maneira geral, a artista teria deixado aquele seu viés mais revolucionário, conectado com as questões internacionais das vanguardas. Se de fato o deixou, por outro lado não abraçou o realismo/nacionalista sintético passível de ser percebido (com as nuances devidas) tanto nas produções de Tarsila quanto nas de Di Cavalcanti e Portinari. Tal ausência de comprometimento com o nacional acabou por selar o (equivocado) afastamento de Anita do rol dos modernistas que "contam".

way that is in perfect keeping with the aims of that movement." *Semana de Arte Moderna, 1922. Exposição Comemorativa*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1952.

⁹ Brecheret had died in 1955, and Segall in 1957.

¹⁰ In the catalogue of the I Bienal, none of the selected artists received a text of presentation or one which explained why he or she had been included in the event. In the catalogue of the III Bienal, Wolfgang Pfeiffer explained the presence of the special rooms dedicated to the two artists, who had already participated in the first edition of the event, as follows: "The rooms featuring the work of Candido Portinari and Lasar Segall were proposed to accompany the representations of expressionist art, as seen in various artists of the European delegations. But it is not only this tendency that motivated the return of these two masters at this Bienal: in fact, they are so much integrated to the core of the Brazilian art world that it would be difficult to find other elements which, maintaining their importance as pioneers, could, yet today, with their recent work, figure as exponents of the current art of this land." "Sala Especial Lasar Segall." in *III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955, 7.

At the IV Bienal, in 1957, the year of Lasar Segall's death, Paulo Mendes de Almeida justified the special room for the artist thus: "For the third time, the artist Lasar Segall appears at the Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo as an honored invitee with a special room. The relevance of his merit impels the organizers of this show to extend to him the honor of an invitation of exceptional character. Although in the two previous exhibitions the painter was presented as a special invitee, this time the honor is imposed as an imperative obligation, and is extended as amply as the Bienal could provide in the short space of time available for the preparation of a retrospective exhibition.

"Lasar Segall's voice has fallen silent, his gifted hands now rest inert, and it is not even he himself that answers to this appeal by the Museu de Arte Moderna, but rather his family who, comprehending the lofty significance of this appeal and of a posthumous homage, agreed to deliver for the public's perusal a substantial number of artworks, including some of the most recent ones, thus allowing for a view of the long journey taken by this painter-artist, sculptor and printmaker in his life dedicated to art." "Sala Especial Lasar Segall (1891-1957)." in *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957, 53.

¹¹ Various texts have been produced on this subject, for example, see: Tadeu Chiarelli, *De Almeida Jr. a Almeida Jr.: a Crítica de Arte de Mário de Andrade*. São Paulo, ECA-USP, Ph.D. dissertation, 1996.

¹² Despite the undeniable quality of Segall's "Brazilian phase," undertaken in the mid-1920s, Mário de Andrade did not recognize it as a moment worthy of the artist's ability.

¹³ Anita Malfatti, considered as the pioneer in the internationalization of 20th-century Brazilian art in this process for the legitimization of modernism, lost more and more territory to Segall as of the 1950s. Beyond her retrospective at MASP in 1949, the artist received little attention during the 1950s and '60s. One of the reasons for this situation is very likely owing to the fact that Malfatti only kept up her modernist/internationalist affiliation for a relatively short time. After 1917, for the modernists overall, the artist was considered to have left off from her most revolutionary developments linked to the international issues of the vanguards. If indeed she left off from these, on the other hand she did not embrace the nationalist-synthetic realism perceptible (with all due nuances) as much in Tarsila's productions as in those by Di Cavalcanti and Portinari. This lack of commitment with the national in art resulted in Malfatti's (misguided) removal from the roster of modernists who "count."

¹⁴ As scholars of São Paulo modernism well know, *De Anita ao Museu* [From Anita to the Museum] is the title of a book by Paulo Mendes de Almei-

¹⁴ *De Anita ao Museu*, como é do conhecimento dos estudiosos do modernismo paulistano, é o título do livro de Paulo Mendes de Almeida publicado pela primeira vez em 1961 e que, originalmente, fora publicado em forma de artigos na imprensa da cidade. Cumpriria ressaltar, por um lado, como o autor, de maneira prazerosa, torna naturalmente interligados fatos com pouca ou nenhuma relação entre si e como deixa de lado questões que poderiam comprometer essa visão ideal do modernismo paulistano que tenta implantar. Por outro lado, impossível não deixar de reconhecer que esse seu livro (depois republicado pela editora Perspectiva, em 1976) contribuiu em muito para a constituição desse circuito artístico da cidade.

¹⁵ Em 1963, tendo sido criada a Fundação Bienal de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho doou todos os bens do Museu de Arte Moderna de São Paulo para que a Universidade de São Paulo criasse, na sequência, o seu Museu de Arte Contemporânea.

¹⁶ Victor Brecheret, Cícero Dias, José Pancetti, Candido Portinari, Oswaldo Goeldi, Maria Leontina, Milton Dacosta, Marcelo Grassmann e Flavio de Carvalho participaram da edição de 1950. Luis Sacilotto, Cícero Dias, Alfredo Volpi, Aldemir Martins, Ivan Serpa, Danilo Di Prete, Bruno Giorgi, Aldo Bonadei, Lívio Abramo, da edição de 1952. Samson Flexor, Candido Portinari e Alfredo Volpi, na de 1954. Geraldo de Barros, Di Cavalcanti, Renina Katz e Aldemir Martins, na de 1956; Lasar Segall, Fayga Ostrower, Marcelo Grassmann, na de 1958. Loio Persio, Manabu Mabe, Danilo Di Prete, na de 1960. Marcelo Grassmann, Ana Letycia, Iberê Camargo, Rubem Valentim, na edição de 1962. Para a de 1964 foram convidados Tarsila do Amaral, Maria Bonomi, Almir Mavignier, Abraham Palatnik e Alfredo Volpi.

¹⁷ AMARAL, Aracy, *op.cit.*, p. 357.

¹⁸ Sobre as teses defendidas na USP, ver nota 21, onde estão listadas algumas das teses e dissertações defendidas naquela Universidade do final dos anos 60 a meados dos anos 80, cujos temas versaram sobre o modernismo.

¹⁹ Com a curadoria de Aracy Amaral, esta mostra foi apresentada primeiramente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e depois no MAC-USP.

²⁰ Paulo Mendes de Almeida em seu texto "Desafio da modernidade", presente no catálogo da mostra, a certa altura assim definiu os objetivos da exposição: "A presente exposição comemorativa da Semana de Arte Moderna de 1922 se distribui em três partes: os antecedentes, a Semana e as consequências. Na primeira, procurou-se realçar a personalidade de alguns artistas que, como o já mencionado Eliseu Visconti, podem ser considerados verdadeiros precursores do movimento a ser comemorado. No mesmo caso, como informação, estaria Lasar Segall, com a sua exposição de 1913. A segunda parte se restringe àqueles artistas que participaram efetivamente das manifestações de 1922. E a terceira inclui algumas das personalidades exponenciais, que se projetaram no cenário artístico do país revelando uma filiação, ainda que mais remota em certos casos, ao movimento modernista. A par dessas personalidades, as manifestações de caráter coletivo que se revezaram em sucessão, como o Clube dos Artistas Modernos (CAM), a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), o Salão de Maio e a Família Artística Paulista. No bojo de tais movimentos surgiram expressões individuais de grande ressonância posterior na crônica das artes visuais que se praticam no Brasil. Como que um facho de entusiasmo e de fé foi passado de mão em mão nessas manifestações em grupo, todas contribuindo para que, em São Paulo, se criasse o ambiente receptivo ao advento de dois museus de grande significado e atuação: o Museu de Arte, criado por Assis Chateaubriand em 1947 (sem dúvida o mais importante museu da América do Sul) e o Museu de Arte Moderna, cujo animador principal foi Francisco Matarazzo Sobrinho e que tem a seu crédito o lançamento, em 1951, da I Bienal de Arte Moderna em chão americano". In *Semana de 22: Antecedentes e Consequências*.

da first published in 1961 and which was originally published in the form of articles in the São Paulo local press. It should be noted, on the one hand, how the author, in a pleasant way, places into natural interconnection facts that bear little or no relation to each other, and how he leaves out of the picture all questions that could compromise this ideal view of São Paulo modernism that he attempts to establish. On the other hand, it must be recognized that this book (after being republished by Perspectiva publishers in 1976) has contributed greatly to the constitution of the city's art circuit.

¹⁵ In 1963, after the creation of the Fundação Bienal de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho donated all the assets of the Museu de Arte Moderna de São Paulo in order that the Universidade de São Paulo might create, in sequence, its Museu de Arte Contemporânea.

¹⁶ Victor Brecheret, Cícero Dias, José Pancetti, Candido Portinari, Oswaldo Goeldi, Maria Leontina, Milton Dacosta, Marcelo Grassmann, and Flávio de Carvalho participated in the 1950 edition. Luis Sacilotto, Cícero Dias, Alfredo Volpi, Aldemir Martins, Ivan Serpa, Danilo Di Prete, Bruno Giorgi, Aldo Bonadei, and Lívio Abramo, in the 1952 edition. Samson Flexor, Candido Portinari, and Alfredo Volpi, in that of 1954. Geraldo de Barros, Di Cavalcanti, Renina Katz, and Aldemir Martins, in that of 1956. Lasar Segall, Fayga Ostrower, and Marcelo Grassmann, in that of 1958. Loio Persio, Manabu Mabe, and Danilo Di Prete, in that of 1960. Marcelo Grassmann, Ana Letycia, Iberê Camargo, and Rubem Valentim, in the 1962 edition. The 1964 edition saw the participation of Tarsila do Amaral, Maria Bonomi, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, and Alfredo Volpi.

¹⁷ Aracy Amaral, *op. cit.* (note 4), 357.

¹⁸ Concerning the dissertations defended at USP see note 21, which lists some of the dissertations defended at that university from the end of the 1960s up to the mid-1980s with themes dealing with modernism.

¹⁹ Curated by Aracy Amaral, this show was first presented at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro and subsequently at MAC-USP.

²⁰ In the catalogue of this exhibition, Paulo Mendes de Almeida, in his text "Desafio da modernidade" [Challenge of Modernity], defines the aims of the exhibition as follows: "This exhibition to commemorate the Modern Art Week of 1922 is made up of three parts: the antecedents, the Week, and the consequences. In the first, the aim was to enhance the personality of some artists who, like the previously mentioned Eliseu Visconti, can be considered as true precursors of the movement being commemorated. In the same case, as information, would be Lasar Segall, with his exhibition in 1913. The second part is restricted to those artists who participated effectively in the manifestations of 1922. And the third includes some of the exponential personalities who became important to Brazil's art world by revealing an affiliation, even though in some cases a rather remote one, to the modernist movement. Along with these personalities, the manifestations of a collective character that popped up successively thereafter, such as Clube dos Artistas Modernos-CAM [Modern Artists' Club], the Sociedade Pró-Arte Moderna-SPAM [Pro-Modern Art Society], the Salão de Maio [May Salon], and the Família Artística Paulista [São Paulo Art Family]. Within the context of these movements there arose individual expressions with great posterior resonance in the annals of the visual arts practiced in Brazil. As though a torch of enthusiasm and faith had been passed from hand to hand at these group manifestations, all contributed to the creation of a receptive environment in São Paulo for the advent of two museums of great significance and activity: the Museu de Arte, created by Assis Chateaubriand in 1947 (without a doubt the most important museum in South America) and the Museu de Arte Moderna, whose chief motivator was Francisco Matarazzo Sobrinho, and which has to its credit the advent, in 1951, of the I Bienal de Arte Moderna on American soil." *Semana de 22: Antecedentes e Consequências*, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1972.

cias. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1972.

Como é possível notar, a mesma construção de uma história ideal do modernismo paulistano, correndo direto e sem percalços, "de Anita ao Museu" (ver nota 14). A única diferença seria a inclusão das obras de Eliseu Visconti e alguns poucos outros trazidos para o âmbito do modernismo local, reescrito para ser visto como um fenômeno que se instalou na vida artística e cultural do país sem necessidade de acomodações profundas de terreno, sem resistência alguma, externa e interna.

Já na mostra *Do Modernismo à Bienal*, a partir do próprio título nota-se a mesma linha de leitura proposta por Paulo Mendes de Almeida, ainda cumprindo seu papel na sedimentação dessa visão hegemônica do modernismo paulistano dos anos 20 e seus desdobramentos.

²¹ Por ordem cronológica, seguem alguns dos principais trabalhos realizados nos programas de pós-graduação da Universidade de São Paulo até o final dos anos 80, e que tiveram como tema questões ligadas ao modernismo paulistano ou brasileiro: PECCININI, Dayse. *Catálogo Crítico da Obra de Victor Brecheret*. 1969. Tese de mestrado - FFLCH; AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 1970. Tese de mestrado - FFLCH; AMARAL, Aracy. *Tarsila Sua Obra e Seu Tempo*. 1971. Tese de doutorado - ECA-USP; GONÇALVES, Lisbeth R. *Aldo Bonadei. Introdução ao Percurso de um Pintor*. 1977. Tese de mestrado - FFLCH; FABRIS, Annateresa. *Portinari Pintor Social*. 1977. Tese de mestrado - ECA-USP; ROSSETTI, Marta B. *Anita Malfatti e o Início da Arte Moderna no Brasil*. 1980. Tese de mestrado - ECA-USP; LOURENÇO, Maria Cecília. *Reverendo Almeida Jr.* 1981. Tese de mestrado - ECA-USP; VERNASCHI, Elvira. *Comentário Crítico e Catalogação da Obra de Antonio Gomide (1895-1967)*. 1981. Tese de mestrado - ECA-USP; YAMAGISHI, Harumi. *Estudo Crítico e Catalogação da Obra de Joaquim Lopes Figueira Junior (1904-1943)*. 1981. Tese de mestrado - ECA-USP; TARASANTCHI, Ruth S. *A Vida Silenciosa na Pintura de Pedro Alexandrino*. 1981. Tese de mestrado - ECA-USP; AVANCINI, José Augusto. *A Pintura Modernista e o Problema da Identidade Cultural Brasileira: Estudo Comparativo da Obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Rego Monteiro, 1911-13*. 1982. Tese de mestrado - FFLCH; SANCHES, Maria José. *Impressionismo Viscontiano*. 1982. Tese de mestrado - ECA-USP; AMARAL, Aracy. *Arte Para Quê?* 1983. Tese de livre docência - FAU-USP; AZEMBERG, Elza Maria. *Vicente do Rego Monteiro, um Mergulho no Passado*. 1984. Tese de doutoramento - FFLCH; MUNARI, Luiz Américo Souza. *Ismael Nery; Pinturas e Fábulas*. 1984. Tese de mestrado - FFLCH; BASTOS, Janira Fainer. *Cícero Dias: Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife*. 1985. ECA-USP; LEITE, Rui Moreira. *A Experiência Sem Número: Uma Década Marcada pela Atuação de Flávio de Carvalho*. 1987. Tese de mestrado - ECA-USP; VIEIRA Ivone Luzia. *Vanguarda Modernista nas Artes Plásticas: Zina Aita e Pedro Nava nas Minas Gerais da Década de 20*. 1994. Tese de doutoramento - ECA-USP; LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho (1899-1973): Entre a Experiência e a Experimentação*. 1994. Tese de doutoramento - ECA-USP; RIBEIRO, Niura A. L. *Rossi Osir: Artista e Idealizador Cultural*. 1995. Tese de mestrado - ECA-USP.

²² MILLIET, Maria Alice. "A Coleção Nemirovsky: breve histórico". In *Espelho Selvagem: Arte Moderna no Brasil da Primeira Metade do Século XX. Coleção Nemirovsky*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2002, p. 28.

²³ Sobre o assunto ler, entre outros, CHIARELLI, Tadeu. *op.cit.*

²⁴ *As erradias* (1949), de Segall, adquirida em 1964; *A carta* (1919), do mesmo artista, adquirida no ano seguinte. *O beijo* (dec. 20), de Brecheret, *Campos do Jordão* (1940), de Segall e *Antropofagia* (1929), de Tarsila do Amaral, comprados em 1966. *Carnaval em Madureira* (1924), adquirida no ano seguinte.

²⁵ *Duas crianças* (1920), de Segall, adquirida em 1972. *Distância* (1928), de Tarsila, e *Figura sentada* (1924), de Vicente do Rego Monteiro, ambas compradas em 1973.

As one may note, this is the same construction of an ideal history of São Paulo modernism, running in a straight line without any hitches, "from Anita to the Museum" (see note 14). The only difference would be the inclusion of the works by Eliseu Visconti and a few others brought into the scope of the local modernism, rewritten to be seen as a phenomenon that was installed in the artistic and cultural life of the nation without the need for deep-going adjustments of the terrain, without any external or internal resistance.

Concerning the exhibition *Do Modernismo à Bienal*, the title itself evinces the same type of reading as proposed by Paulo Mendes de Almeida, still fulfilling his role in the establishment of this hegemonic view of the São Paulo modernism in the 1920s and its unfoldings.

²¹ The following is a list, in chronological order, of some of the main dissertations produced at the postgraduate level at the Universidade de São Paulo up to the end of the 1980s, which took as their theme issues related to Brazilian or São Paulo modernism: Dayse Peccinini, *Catálogo Crítico da Obra de Victor Brecheret*, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH (Master's), 1969; Aracy Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22*. FFLCH (Master's), 1970; Aracy Amaral, *Tarsila Sua Obra e Seu Tempo*. Escola de Comunicações e Artes - ECA (Ph.D.), 1971; Lisbeth R. Gonçalves, *Aldo Bonadei. Introdução ao Percurso de um Pintor*. FFLCH (Master's), 1977; Annateresa Fabris, *Portinari Pintor Social*, ECA (Master's), 1977; Marta B. Rossetti, *Anita Malfatti e o Início da Arte Moderna no Brasil*. ECA (Master's), 1980; Maria Cecília Lourenço, *Reverendo Almeida Jr.*, ECA (Master's), 1981; Elvira Vernaschi, *Comentário Crítico e Catalogação da Obra de Antonio Gomide (1895-1967)*, ECA (Master's), 1981; Harumi Yamagishi, *Estudo Crítico e Catalogação da Obra de Joaquim Lopes Figueira Junior (1904-1943)*, ECA (Master's), 1981; Ruth S. Tarasantchi, *A Vida Silenciosa na Pintura de Pedro Alexandrino*. ECA (Master's), 1981; José Augusto Avancini, *A Pintura Modernista e o Problema da Identidade Cultural Brasileira: Estudo Comparativo da Obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Rego Monteiro, 1911-13*. FFLCH (Master's), 1982; Maria José Sanches, *Impressionismo Viscontiano*, ECA (Master's), 1982; Aracy Amaral, *Arte Para Quê?*, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU (professorial work), 1983; Elza Maria Azemberg, *Vicente do Rego Monteiro, um Mergulho no Passado*. FFLCH (Ph.D.), 1984; Luiz Américo Souza Munari, *Ismael Nery; Pinturas e Fábulas*. FFLCH (Master's), 1984; Janira Fainer Bastos, *Cícero Dias: Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife*. ECA, 1985; Rui Moreira Leite, *A Experiência Sem Número: Uma Década Marcada pela Atuação de Flávio de Carvalho*, ECA (Master's), 1987; Ivone Luzia Vieira, *Vanguarda Modernista nas Artes Plásticas: Zina Aita e Pedro Nava nas Minas Gerais da Década de 20*. ECA (Ph.D.), 1994; Rui Moreira Leite, *Flávio de Carvalho (1899-1973): Entre a Experiência e a Experimentação*. ECA (Ph.D.), 1994; Niura A. L. Ribeiro, *Rossi Osir: Artista e Idealizador Cultural*, ECA (Master's), 1995.

²² Maria Alice Milliet, "A Coleção Nemirovsky: breve histórico," in *Espelho Selvagem: Arte Moderna no Brasil da Primeira Metade do Século XX. Coleção Nemirovsky*, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2002, 28.

²³ See, for example, Tadeu Chiarelli, *op. cit.* (note 11).

²⁴ *As erradias* [Wandering Women] (1949), by Segall, acquired in 1964; *A carta* [The Letter] (1919), by the same artist, acquired in the following year. *O beijo* [Kiss] (1920s), by Brecheret. *Campos do Jordão* (1940), by Segall, and *Antropofagia* (1929), by Tarsila do Amaral, purchased in 1966. *Carnaval em Madureira* (1924), acquired in the following year.

²⁵ *Duas crianças* [Two Children] (1920), by Segall, acquired in 1972. *Distância* (1928), by Tarsila, and *Figura sentada* (1924), by Vicente do Rego Monteiro, both purchased in 1973.

²⁶ *Mulheres na janela* (1926), acquired in 1986.

²⁷ The "modernist segment" of the Collection is made up of seven works by Lasar Segall, one by Victor Brecheret, four by Tarsila do Amaral, one

²⁶ *Mulheres na janela* (1926), adquirida em 1986.

²⁷ O "núcleo modernista" da Coleção é composto por sete obras de Lasar Segall, uma de Victor Brecheret, quatro de Tarsila do Amaral, uma de Vicente do Rego Monteiro, uma de Antonio Gomide, três de Ismael Nery, três de Di Cavalcanti, duas de Candido Portinari, duas de Oswaldo Goeldi, uma de Lívio Abramo, uma de Clovis Graciano, uma de Cícero Dias, uma de Alberto da Veiga Guignard e uma de João Batista Castagneto.

²⁸ Além das obras citadas do artista, integram o núcleo de obras de Lasar Segall na Coleção ainda as seguintes obras: *Cinco Figuras*, do álbum "Recordação de Vilna em 1917", de 1921 (gravura em metal); *Dois figuras*, de 1919 (xilo), e *A morte*, de 1917 (pintura).

²⁹ Não é de se estranhar a ausência da pintura de Carvalho nesse conjunto, porque ela é um dos poucos segmentos da produção do modernismo que ainda aguarda uma reavaliação mais definitiva, ainda em devir. Recentemente, a exposição organizada por Denise Mattar sobre o artista (ver referências bibliográficas) e a monografia publicada por Camilo Osório sobre Flávio de Carvalho (Cosac & Naify, 1999) sem dúvida deram passos importantes no reconhecimento do artista também como um dos pintores mais interessantes surgidos no Brasil no século passado.

³⁰ Após o falecimento do artista, sua obra foi exibida nas seguintes cidades: Buenos Aires, Veneza, Barcelona, Paris, Bruxelas, Nuremberg, Copenhagen, Dusseldorf, Oslo, Amsterdã, Varsóvia, Berlim, Rabat, Jerusalém, Tel-Aviv, Milão e Nova York, entre outras.

³¹ O desenho de Tarsila do Amaral, *Paisagem* (1929), também faz parte da Coleção Nemirovsky.

³² No caso desta Coleção, indo muito provavelmente ao encontro daquela visão surgida com maior força nos anos 50, de que toda a produção artística brasileira poderia (e deveria) ser vista a partir do eixo da Semana de 22, incluiu em seu rol de obras um pequeno desenho de João Batista Castagneto, talvez como um "antecedente" ou "precursor" do modernismo local.

³³ De Oswaldo Goeldi a Coleção possui uma aquarela (sem título, sem data) e um desenho (*O mau*, sem data); de Lívio Abramo, uma xilogravura (*Mulheres*, 1935).

³⁴ Também pertence à Coleção a obra de Di Cavalcanti *Mulher do Panamá* (c. 1940).

³⁵ Além dessas duas obras citadas de Ismael Nery, integra a Coleção o desenho *Casal* (déc. 1920).

Referências bibliográficas Catálogos

I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951.

II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953.

III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955.

IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957.

V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1959.

by Vicente do Rego Monteiro, one by Antonio Gomide, three by Ismael Nery, three by Di Cavalcanti, two by Candido Portinari, two by Oswaldo Goeldi, one by Lívio Abramo, one by Clovis Graciano, one by Cícero Dias, one by Alberto da Veiga Guignard, and one by João Batista Castagneto.

²⁸ Besides the artworks cited by the artist, the Collection also includes the following works by Lasar Segall: *Cinco figuras*, do álbum "Recordação de Vilna em 1917" [Five Figures, from the album "Ehrinerung am Vilna in 1917"], from 1921 (drypoint); *Mulheres errantes* [Errant Women], from 1919, (woodcut); and *A morte* [Death], from 1917 (painting).

²⁹ The absence of Carvalho's painting in the set is not surprising, since his work represents one of the few segments of the production of modernism that are still waiting for a more definitive reassessment, which is still in the making. Recently, the exhibition organized by Denise Mattar on the artist (see bibliographical references) and the monograph published by Camilo Osório on Flávio de Carvalho (Cosac & Naif, 1999) were without a doubt important steps in the recognition of this artist as one of the most interesting painters to arise in Brazil during the 20th century.

³⁰ After the artist's death, his work was exhibited in many cities, including: Buenos Aires, Venice, Barcelona, Paris, Brussels, Nuremberg, Copenhagen, Düsseldorf, Oslo, Amsterdam, Warsaw, Berlin, Rabat, Jerusalem, Tel-Aviv, Milan, and New York.

³¹ Tarsila do Amaral's drawing *Paisagem* (1929) is also part of the Nemirovsky Collection.

³² In the case of this Collection—most likely in keeping with the view that arose most forcefully in the 1950s, which held that all the Brazilian art production could (and should) be seen in terms of the basis provided by the Week of '22—its roster of artworks includes a small drawing by João Batista Castagneto, perhaps as an "antecedent" or "precursor" to the local modernism.

³³ By Oswaldo Goeldi the Collection possesses an untitled, undated watercolor as well as an undated drawing, *O mau* [Evil]; by Lívio Abramo, a woodcut entitled *Mulheres* [Women], from 1935.

³⁴ The Collection also includes the work by Di Cavalcanti *Mulher do Panamá* [Panama Woman], (c. 1940).

³⁵ Besides these two works cited by Ismael Nery, the Collection includes the 1920s drawing *Casal* [Couple].

Bibliographical references Catalogues

I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951.

II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953.

III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955.

IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957.

V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1959.

VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1961.

VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1961.

VII Bienal de São Paulo. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1963.

VIII Bienal de São Paulo. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1965.

Do Modernismo à Bienal. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982.

Semana de 22: Antecedentes e Consequências. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1972.

LAUDANA Mayra (cur.). *Ernesto de Fiori: uma Retrospectiva*. Pintura, Desenho e Escultura. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1997.

MATTAR, Denise (cur.). *Di Cavalcanti 100 Anos*. Rio de Janeiro, Petrobrás, 1997.

MATTAR, Denise (cur.). *Flávio de Carvalho 100 Anos de um Revolucionário Romântico*. Rio de Janeiro, CCBB, 1999.

MATTAR, Denise (cur.). *Ismael Nery 100 Anos. A Poética de um Mito*. Rio de Janeiro, CCBB; São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 2000.

MILLIET, Maria Alice (cur.). *Espelho Selvagem: Arte Moderna no Brasil da Primeira Metade do Século XX. Coleção Nemirovsky*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2002.

Livros

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy. *Tarsila, Sua Obra e Seu Tempo*. São Paulo, Ed. Perspectiva/Edusp, 1975.

BATISTA, Marta R. *Anita Malfatti no Tempo e no Espaço*. São Paulo, IBM do Brasil, 1985.

OSÓRIO, Luis Camilo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo, Cosac & Naify, 1999.

Tese

CHIARELLI, D. Tadeu. *De Almeida Jr. a Almeida Jr.: a Crítica de Arte de Mário de Andrade*. 1996. Tese de doutoramento – ECA-USP, São Paulo.

Ruptura e continuidade no modernismo brasileiro

¹ Para uma visão crítica do projeto moderno brasileiro, ver: ARANTES, Otilia B. Fiori. *Urbanismo em Fim de Linha e Outros Estudos sobre o Colapso da Modernização Arquitetônica*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

² Sobre a guinada que o expressionismo abstrato assinala perante o legado da vanguarda europeia, erradicando-lhe o lastro de utopia social mas apropriando-se dos conteúdos de liberdade individual que ela, historicamente, descortinara com tanto vigor, ver: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica da Arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1988.

³ Uma análise vigorosa da dimensão pragmática da *action painting* pode ser encontrada em STEINBERG, Leo. "Other Criteria". In _____,

VII Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1963.

VIII Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965.

Do Modernismo à Bienal. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982.

Semana de 22: Antecedentes e Consequências. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1972.

Laudana, Mayra (cur.). *Ernesto de Fiori: uma Retrospectiva*. Pintura, Desenho e Escultura. São Paulo: Pinacoteca, 1997.

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

Mattar, Denise (cur.). *Flávio de Carvalho 100 Anos de um Revolucionário Romântico*. Rio de Janeiro: CCBB, 1999.

Mattar, Denise (cur.). *Ismael Nery 100 anos. A Poética de um Mito*. Rio de Janeiro: CCBB; São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000.

Milliet, Maria Alice (cur.). *Espelho Selvagem: Arte Moderna no Brasil da Primeira Metade do Século XX. Coleção Nemirovsky*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2002.

Books

Almeida, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

Amaral, Aracy. *Tarsila, Sua Obra e Seu Tempo*. São Paulo: Ed. Perspectiva/Edusp, 1975.

Batista, Marta R. *Anita Malfatti no Tempo e no Espaço*. São Paulo: IBM do Brasil, 1985.

Osório, Luis Camilo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.

Dissertation

Chiarelli, D. Tadeu. *De Almeida Jr. a Almeida Jr.: a Crítica de Arte de Mário de Andrade*. São Paulo: ECA-USP, Ph.D. dissertation, 1996.

Rupture and continuity in Brazilian modernism

¹ For a critical view of the modern Brazilian project, see Otilia B. Fiori Arantes, *Urbanismo em Fim de Linha e Outros Estudos sobre o Colapso da Modernização Arquitetônica*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

² Concerning the change in course that abstract expressionism signified in terms of the legacy of the European vanguard, depriving it of one of its basic values, that of social utopia, but appropriating the contents of individual freedom that it historically had revealed with such vigor, see Giulio Carlo Argan, *Arte e Crítica da Arte*, Lisbon, Editorial Estampa, 1988.

³ A vigorous analysis of the pragmatic dimension of action painting can be found in Leo Steinberg, "Other Criteria," in _____, *Other Criteria*.

Projeto e Coordenação Editorial/ Project and Editorial Coordination
Maria Alice Milliet

Pesquisa e Catalogação/ Research and Cataloguing
Aida Cordeiro

Versão para o inglês/ English Version
John Norman
Thomas Nerney

Revisão do português/ Portuguese Proofreading
Victoria Murat

Revisão do inglês/ English Proofreading
Regina Stocklen

Documentação Fotográfica/ Photographic Documentation
Romulo Fialdini

Conservação e Restauro de Obras/ Conservation and Restoration of Works
Sílvia Ferreira
Sofia Haberland
Isis Baldini
Celso Prado

Projeto Gráfico/ Graphic Design
Maína Junqueira

Designer Assistente/ Assistant Designer
Maria Rosa Juliani

Diagramação e Produção Gráfica/ Layout and Print Production
Mai Design

Digitalização e Tratamento de Imagens/ Image Scanning and Treatment
Grafo

Impressão/ Printing
R.R. Donnelley América Latina

Tiragem: 3000 exemplares

Créditos Fotográficos/ Photo credits

foto p. 8:
Exposição *Espelho Selvagem*, 2002, Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Curadoria: Maria Alice Milliet. Projeto museográfico: Mário Gallo Arquitetura.
Foto: Romulo Fialdini
fotos p. 326:
Peter Scheier (1951)
Romulo Fialdini (1984 e 2003)
Fotos da residência Nemirovsky/ Photos from the Nemirovsky's residence
Romulo Fialdini

Direitos de reprodução das imagens/ Image reproduction rights

George Braque, *Still life II* © Adagp, Paris, 2003
Marc Chagall, *Maison a Peskowitz* © Adagp, Paris, 2003
Marc Chagall, *L'homme au panier* © Adagp, Paris, 2003
Marc Chagall, *L'auge* © Adagp, Paris, 2003
Marc Chagall, *Village gris* © Adagp, Paris, 2003
Marc Chagall, *Autoportrait au chapeau garni* © Adagp, Paris, 2003
Marc Chagall, *Le cheval a l'ombrelle* © Adagp, Paris, 2003
Marc Chagall, *Le violoniste amoureux* © Adagp, Paris, 2003
Maurice de Vlaminck, *Rue a Louveciennes* © Adagp, Paris, 2003
Grosz, George, *Melancholie* © VG Bild-Kunst, Bonn 2003
Fernand Léger, *Composition aux deux personnages* © Adagp, Paris, 2003
Pablo Picasso, *Minotaure, buveur et femmes* © Succession Picasso 2003
Pablo Picasso, *Le peintre et son modèle* © Succession Picasso 2003
Obra de Victor Brecheret - © Fundação Escultor Victor Brecheret
Obra de Lygia Clark - © Associação Cultural "O mundo de Lygia Clark"
Obra de Manabu Mabe - © Instituto Manabu Mabe
Obras de Candido Portinari - © Projeto Portinari
Obras de Lasar Segall - © Museu Lasar Segall
Obras de Alfredo Volpi - VOLPI © Imaginação

C691 Coleção Nemirovsky = Nemirovsky collection / Coordenação
editorial Maria Alice Milliet - Rio de Janeiro: MAM, 2003.
328p. 29 cm.

ISBN 85 - 89719 - 01 - 4

1. Arte moderna - Brasil - Exposições. I. Milliet, Maria
Alice.

CDD 709.81