

A vanguarda do feio bem expresso: Segall, Mário de Andrade e Malfatti

Benilton Lobato Cruz

Resumo: O artigo pretende mostrar o que Anita Malfatti, Lasar Segall e Mário de Andrade têm em comum a partir da análise em torno do feio bem expresso. O ponto de partida é o primeiro romance de Mário de Andrade escrito pouco depois da Semana de 22. É possível ver influências da pintora paulistana e do artista imigrante lituano na obra de um escritor modernista em sua juventude em São Paulo? O idílio *Amar, verbo intransitivo* possui algo especial em sua narrativa: a descrição da personagem principal, ao evocar a pintura, a escultura e os efeitos da música, delinea um quadro a apontar a aceitabilidade daquilo que vamos chamar de o feio bem expresso. Nessa interação entre as linguagens, a pictórica, a musical e a literária, revela-se não só um trânsito entre as artes, mas o questionamento em torno do mimético, fundamentado através de analogias. Essas comparações nos darão pistas da percepção como o amálgama sobre a qual se sedimentam o problema da imitação na arte. Tal recepção ganha destaque quando é a o público o seu termômetro. Dessa forma: a plateia, o ouvinte, o leitor e o espectador aumentam as chances de entendermos os rumos modernistas de Mário de Andrade.

Palavras-chave: Romance; Mário de Andrade; Modernismo.

Abstract: This paper aims to show what Anita Malfatti, Lasar Segall and Mário de Andrade have in common from the analysis about the ugly well expressed. The starting point is the first novel by Mario de Andrade written shortly after the “Semana de 22”. It is possible to see influences of the painter from São Paulo and Lithuanian artist in the work of a modernist writer in his youth in São Paulo? The novel “*Amar, verbo intransitivo*” has something special in his narrative: a description of the main character to evoke the painting, sculpture and music effects outlines, a framework pointing the acceptability of what we call the ugly well expressed. This interaction between languages – pictorial, musical and literary – is revealed not just as a transit between the arts, but the questioning about the mimetic through reasoned analogies. These comparisons give us clues of perception as the amalgam on which it is possible to settle the problem of imitation in art. This reception is highlighted when the public is the thermometer: the audience, the listener, the reader and the viewer increases the chances of understanding the direction of modernist Mário de Andrade.

Keywords: Novel; Mário de Andrade; Brazilian Modernism.

Em uma crítica de arte, defendendo Lasar Segall dos comentários de que a exposição de 1928, feita no Rio de Janeiro¹, não seria “Expressionismo nem nada!”, Mário escreve o termo “[...] deformação sistemática²” para conduzir sua defesa a favor da repercussão da arte moderna do pintor lituano em solo brasileiro. Neste texto, o Expressionismo é definido como um movimento “[...] tão vasto na tese”, de abrangência transnacional a incluir “[...] até os futuristas da Itália e da Rússia, os cubistas da Espanha e da França, os puristas, os construtivistas da Holanda. E até os expressionistas da Áustria e da Alemanha³”.

¹ Cf. LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintura Moderna Brasileira*, 1978, p. 24.

² ANDRADE, Mário de. *Expressionismo*. 1928, p. 02.

³ ANDRADE, Mário de. *Expressionismo*. 1928, p. 02.

O artigo, publicado em um jornal de grande circulação em São Paulo, o *Diário Nacional*, revela que a recepção do Expressionismo fluía em uma direção a entender uma arte moderna sob o caráter universal, evidente releitura de Segall, acrescidas da noção de arte social e do pressuposto de que o Expressionismo seria um fator decisivo no Modernismo, independente das fronteiras geográficas, desde que rememorasse alguma fonte brasileira, em especial o Barroco – nessa atitude de “tradicionalizar”, típica de Mário de Andrade.

A operação de soma vai adicionar, pois, a questão da arte do feio bem expresso ganhando, portanto, peso, principalmente quando o Expressionismo de Segall aglomera alguma tendência psicológica como pintor de almas. Então, a rede de articulação aos grandes mestres aflora justamente no momento da descrição da professora alemã: Mário se lembrará de Wagner para comentar o “impulso fatal”, a liberdade para a criação verdadeira a corrigir o que é regulado pela teoria, e assim põe em prática, não apenas seu gosto pelo antiformalismo, mas algo que há na teoria de Worringer: a presença de algum motivo estético transnacional reincidente dentro da História da Arte.

A música de Wagner é usada como exemplo de partitura não necessariamente vanguardista, mas questionadora, a ponto de se fazer comparar com a pintura de Segall “desregrada”, porém bem expressa. Ainda nesse texto de janeiro de 1928, ele vai usar a maleabilidade do compositor alemão para comentar e corrigir as regras e assim inserir as exceções, no fenômeno da arte moderna:

Em geral, sucede que os artistas querem fazer uma cousa e a própria realidade objetiva do que fazem sai fora da linha do que pretenderam fazer. Observe-se Wagner, por exemplo. No próprio “Tristão e Isolda”, tem pedaços que contrastam até diretamente com a teoria dele, que nem o duo simultâneo do “Noturno”. Os intérpretes, os críticos se entregam nesses casos aos mais complicados malabarismos intelectuais para ‘explicar’ e botar a exceção dentro da regra. Esquecem-se de que a criação verdadeira possui, pelo menos, essa liberdade que consiste em ser um **impulso fatal** procurando a ‘maneira exata’ de se realizar e não a ‘maneira regulamentar’⁴ (Grifo nosso).

Não é só a questão de arte bem feita ou bem regida. Trata-se de uma teoria posta em ação, fundamentada na visão retrospectiva de Worringer e da questão da força da contemporaneidade da arte baseada na empatia e também em algo percebido em Lothar

⁴ ANDRADE, Mário de. Expressionismo. 1928, p. 02.

Scheryer acerca do poder da forma. Se Worringer, enquanto educador e teórico da Estética, considera os aspectos justificados historicamente em artistas geniais atuais e do passado; Schreyer, por sua vez, autor presente na revista *Der Sturm*, colecionada pelo escritor paulistano, evoca o poder da presencialidade da arte.

O professor alemão aplica o seu famoso binômio de abstração e empatia como jogo recorrente na História da Arte, e assim atinge em cheio o leitor da língua alemã Mário de Andrade, pesquisador do Barroco de Aleijadinho em sua predileção por obras em dimensão menores às europeias, principalmente na arquitetura das igrejas e na dimensão das talhas e das estatuetas. O passado colonial brasileiro ensinava que era possível fazer do diminuto algo grandioso.

Por seu turno, assim, do ponto de vista do social, o jovem Carlos Sousa Costa, um dos protagonistas do romance *Amar, verbo intransitivo*, espelha uma sociedade industrial e capitalista em ascensão. O escritor denuncia essa sociedade como um quadro social dissonante, algo já percebido na crônica de 1929, "O culto das estátuas", quando escreve: "Fenômeno bem curioso de psicologia social é a deformação por que passa freqüentemente nas cidades o culto dos mortos mais ou menos ilustres"⁵.

O hábito de cultuar os mortos se degenerou do culto das estátuas a favor dos enormes anúncios publicitários a ponto de Mário fazer lembrar que um gigantesco anúncio de cigarro destrói qualquer possibilidade de homenagem a Cristóvão Colombo. A crítica reflete esses abusos na cidade moderna: a publicidade como uma "divindade", a inverter o culto dos heróis. O cigarro teria assumido tal posição.

O idílio marioandradino carrega uma apetência pelo comentário em uma espécie de narrativa que possa tudo abarcar. O trecho da carta a Manuel Bandeira de 1924 diz que: "O livro é uma mistura incrível. Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romance: sou eu. E eu pesquisador"⁶. Esse entusiasmo, o do livro ser "uma mistura incrível", conduta de certa forma otimista sob indisfarçável dosagem universalista, concorre evidentemente para um espaço planificado da ação narrativa carregada de elipses e de digressões.

Porém, o narrador recorre ao artifício da necessidade do reconhecimento da tradição do feio em outras épocas, além de mostrar a preocupação pelo gosto do público,

⁵ ANDRADE, Mário de. *Os filhos da Candinha*, 2008, p. 40.

⁶ ANDRADE, Mário de & BANDEIRA, Manuel. *Correspondências*. Org., Marcos Antônio de MORAES, 2000, p. 137.

ou seja, o romance, tomado de um tom de manifesto, de certo, prepara o choque em seus leitores.

Umberto Eco escreve em uma *História da Feiúra* que nas artes plásticas e na literatura desde o período clássico até as vanguardas o resultado do feio em si e do feio formal era o choque:

[...] podemos dizer que os artistas da vanguarda às vezes representavam o feio em si e o feio formal, às vezes, simplesmente deformavam as próprias imagens, mas o público via suas obras como exemplos de feio artístico.

Não as considerava como belas representações de coisas feias, mas feias representações da realidade. [...] o burguês escandalizava-se diante de um rosto feminino de Picasso não porque o considerasse uma imitação fiel de uma mulher feia (nem Picasso queria que fosse assim), mas porque o considerava como uma representação de uma mulher.⁷

A mulher era feia e ponto final. E certa forma era necessário remontar e configurar uma tradição do feio bem expresso. Sabemos que, no Brasil, os primeiros artistas a exporem o feio formal diante em um salão para apreciação pública foram os expressionistas: Lasar Segall, Anita Malfatti e Wilhelm Haarberg. A pintora paulista é bem lembrada pela exposição de dezembro de 1917 e de certa forma torna-se o centro da Semana de 22 exatamente com 22 trabalhos em exposição no hall do Teatro Municipal de São Paulo.

Outro problema, algo comum à época, o da mulher protegida, sem voz e “amparada” pela voz patriarcal. Fica evidente que, além daqueles quadros a representar a dilatação das feições tradicionais humanas em proporções deformadas e grotescas, Lobato queria proteger a “promissora” artista paulistana dos efeitos devastadores das vanguardas, no artigo A Propósito da Exposição Anita Malfatti.

O feio, todavia, já havia sido divulgado nos manifestos futuristas italianos e russos, principalmente no Manifesto Técnico da Literatura Futurista de 1912, o qual pode ser lido como “O orgulho do feio” ou “Fazemos corajosamente o feio”⁸. Nesse manifesto um dos pressupostos dizia “Nosso objetivo é sublinhar a grande importância para a arte de todas as asperezas, dissonâncias e da pura rudez primordial”.

⁷ ECO, Umberto. *A vanguarda e o triunfo do feio*, 2007, p. 365.

⁸ ECO, Umberto. *A vanguarda e o triunfo do feio*, 2007, p. 370.

Portanto, fica claro que o futurismo, “[...] um movimento estético mais de manifestos do que de obras”⁹, sublimava o feio, sem deixar, é claro, de engrandecer a beleza de tempos modernos como a da velocidade, a das massas humanas dirigindo-se ao trabalho, ao lazer ou à revolta.

O debate em torno do feio na arte aparece na narrativa naquela exposição cautelosa da deformação, sistematizada de Elza: “Não é clássico nem perfeito o corpo da minha Fräulein”, a explicação do narrador sobre a deformação da sua personagem retorna ao que fora exposto no aforismo 23 do *Prefácio Interessantíssimo*, de dezembro de 1921, e para este debate Anita Malfatti é lembrada, nisso que de certa forma mostra não só um Mário de Andrade, dentro daqueles seus arroubos pela vontade de comentar, como algo também de seu receio pelo “belo horrível”.

O feio teria, assim, algo de pecado e se torna exceção quando é concebido pela aura atraente do que pode ser sublimado. É isso que liga a feiúra à religiosidade imbricada ao discurso poético que se abre ao debate do famoso *Prefácio*. O escritor aproveita, assim, nossa tradição barroca para corrigir e criticar Anita Malfatti sobre a necessidade de se conhecer mais a fundo o assunto, e assim, avaliar o uso da fealdade pelos modernos, principalmente quando é o plano do social o relevante:

Já raciocinou sobre o chamado, belo horrível?
É pena. O belo horrível é uma escapatória criada
pela dimensão da parelha de certos filósofos para
justificar a atração exercida, em todos os
tempos, pelo feio sobre os artistas. Não me
venham dizer que o artista, reproduzindo o feio,
o horrível, faz obra bela. Chamar de belo o que é
feio, horrível, só porque está expressado com
grandeza, comoção, arte, é desvirtuar ou
desconhecer o conceito de beleza. Mas feio =
pecado... Atrai. **Anita Malfatti falava-me outro
dia no encanto sempre novo do feio. Ora Anita
Malfatti ainda não leu Emílio Bayard: ‘O fim
lógico de um quadro é ser agradável de ver.
Todavia comprazem-se os artistas em exprimir
o singular encanto da feiúra. O artista sublima
tudo**¹⁰. (Grifo nosso).

O poeta-crítico alimenta o prazer da expressão bem feita do feio e não a expressão do belo horrível, e sobre o comentário de que Anita Malfatti ainda não lera a crítica de

⁹ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, 1997, p. 86.

¹⁰ ANDRADE, Mário de. *Prefácio Interessantíssimo*, in: *Poesias completas*, 2005, p. 64.

Emílio Bayard torna-se algo descabido até porque Anita, enquanto pintora estudiosa do Expressionismo, saberia muito bem do “singular encanto da feiúra”.

O opinativo crítico lembra o narrador do *Amar, verbo intransitivo*, como voz intrometida, a defender o comentário, seja em verso ou na prosa, nisso que é uma característica do escritor paulista: “aplainar”, polir os engruvinhamentos da estética moderna. Um exemplo é uma passagem na qual Carlos é lembrado como um feio cautelosamente: “Carlos está hoje **quase bonito**, desse bonito que pega fogo nas mulheres. Até nas virgens, apesar do físico perfeito de Peri e do moçoloiro” (AVI, p. 85, grifos nossos). O volume dos hormônios masculinos ajuda o sucesso do rapaz junto às mulheres, a biologia dá uma força ao nosso herói “machucador”, termo usado pelo narrador a fim de descrever a violência amainada do menino.

E de Anita Malfatti além da aproximação com a problemática da forma, essa “[...] maneira de pintar sistematicamente deformativa dos pintores expressionistas¹¹”, a qual poderíamos sintetizar como “deformação sistemática”, adequado à maneira como Mário de Andrade via o Expressionismo por volta de 1928, vemos também outra aglutinação em torno do tema social, o que lembra Malfatti: segundo Marta Rossetti Batista (2006) era comum às pintoras retratarem “mulheres e velhos, temas tradicionais na ‘pintura feminina’”.

A fama de retratista de Anita Malfatti parece ter algo em comum com a maneira que o narrador apresenta a personagem Elza, através de um “retrato” muito parecido àqueles da pintora paulista: mulheres com cores vivas, “coloridos de cor real” (AVI, p. 30) uma vez que Anita, seguindo os ensinamentos de Lovis Corinth, na biografia de Marta Rossetti Batista (2006), para as obras iniciais, por volta de 1912, quando a pintora teve uma forte produção de retratos:

A cor e o tipo de pincelada conduzem Anita; muitas vezes pode-se notar nelas a mesma técnica que a aluna admirara em Corinth: a pincelada dada com várias cores, ‘de todas as cores’, sem misturá-las previamente na paleta, aplicadas de uma só vez, a escritura rápida conferindo um elemento aleatório e inesperado nos tons finais da obra.¹²

A descrição de Elza apresenta-se avolumada como uma madona-mãe do amor, em uma espécie de versão feminina da tela “Ritmo”¹³, também denominada de “Torso”, obra

¹¹ ANDRADE, Mário de. Prefácio Interessantíssimo, in: Poesias completas, 2005, p. 64.

¹² BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço...*, 2006, p. 77.

¹³ Ritmo (Torso), 1915/15, carvão e pastel, 61 X 46,6 cm, ass. C.i.d.: “ANITA MAFATTI”, s.d.

de Anita e que hoje se encontra no Museu de Arte Contemporânea na USP, exatamente como nos fala sua biógrafa:

A figura de costas, de formas exageradas, já muito interpretativa em relação à musculatura, é acentuada por zonas de pastel marrom e amarelo, contrabalançadas no fundo por faixas azuis; preocupa-se com o volume e a delimitação feita por linhas curvas e sensuais. As formas do modelo determinam toda a composição do fundo que, como uma reverberação, enfatiza a figura – técnica que parece ter sido testada também por outros na Independent School – e determina intensa movimentação da obra.¹⁴

“Ritmo” ou “Torso”, obra de dois nomes, desenha a representação volumosa de um nu masculino. A narrativa de Mário parece absorver esse corpo exuberante, agora em uma mulher, a despertar em qualquer marido que a viesse desposá-la vinte e um filhos – vinte do maior compositor barroco, Johann Sebastian Bach, e mais um, o Alexandre Magno, este especificamente “triste” porque, sob alguma influência de Machado de Assis, havendo conquistado o mundo, morreria em plena juventude. O excesso reincide sobre o desejo, uma vez que “[...] todas as *personas* da arte são objetos sexuais”¹⁵, evidente na passagem: “Não é clássico nem perfeito o corpo da minha Fräulein. Pouco maior que a média dos corpos de mulher. Cheio nas suas partes. Isso o torna pesado e bastante sensual” (AVI, p. 30), algo de movimento observado no pastel de Anita Malfatti.

Todavia, esse “pouco maior que a média dos corpos de mulher” nos recorda de uma coisa muito importante no reino da pintura: a questão de os modelos não serem, geralmente, nem velhos e nem crianças, mas seres humanos com seus corpos em plena maturidade:

A infância é quase uma caricatura; o mesmo aplica-se à velhice. A criança é uma massa informe e flexível que busca seu desenvolvimento; o velho, outra massa informe e ressequida, que reentra em si mesma e tende a anular-se. **É apenas no intervalo entre essas duas idades, do início da adolescência plena até o fim da virilidade, que o artista submete-se à pureza, à precisão rigorosa do traço,** e que o *poco piú* ou o *poco meno*, o contorno interior ou exterior produz a imperfeição ou a beleza.¹⁶ (Grifo nosso).

Portanto, o romance não trata apenas da sensualidade da personagem para despertar a libido de qualquer marido que viesse desposá-la ou de acender o impulso

¹⁴ BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço...*, 2006, p. 154.

¹⁵ PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais*, 1992, p. 43.

¹⁶ DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*, 1993, p. 34.

sexual de Carlos Sousa Costa. Está em jogo a presença do olhar plástico de uma tradição assentada no corpo humano como obra de arte, na tela, na escultura ou na narrativa a partir do modelo de uma mulher com suas formas em plena maturidade, fruto do estudo anatômico do manequim, sob alguma ótica em torno do mimético questionado e em “movimento”.

Diderot vai concluir com uma análise até surpreendente para esse tipo de conhecimento: “Estuda-se o manequim anatômico, diz-se apenas para aprender a olhar a natureza, mas a experiência mostra que depois desse estudo torna-se muito difícil vê-la como ela é”¹⁷. Ou seja, no exercício do olhar fica difícil seguir a natureza, e mais do que isso, a “natureza” desses modelos “lá fora” não tem essa forma vista dentro dos estúdios. Diderot recomenda, portanto, aos estudantes das artes plásticas abandonarem o Louvre e observarem mais o mundo vivo das festas populares, as tabernas, as cenas públicas, nas ruas, jardins, mercados e casas.

Não podemos esquecer que em 1917, no Salão Nacional de Belas Artes, Anita Malfatti expõe a tela *Lalive*, para a apreciação pública, pintura de “[...] grandes dimensões, a tela retrata a figura de mulher [...] temática predileta de Anita Malfatti e sem as preocupações nacionalistas do momento [...] com pinceladas ‘luminosas’ no cabelo e no olhar”¹⁸, um quadro que lembra a passagem do “Retrato de Elza” Andradina: “traços muito regulares, coloridos de cor real” (AVI, p. 30), desprovida da perfeição renascentista.

Se a temática predileta de Anita Malfatti é a figuração de mulher, segundo Marta Rossetti Batista, o mesmo é observado em *Amar, verbo intransitivo*, em especial na descrição de Fräulein Elza. Indistintamente, a figuração de mulher não aparece, historicamente, à toa nas telas de Malfatti ou mesmo nas de Segall, ou no texto do autor do idílio de Higienópolis. O tema da mulher surge de momento no qual se discutia formas, fundos e modelos das artes plásticas, e aí é que a literatura de Mário de Andrade aparece como analogia àqueles que pintavam imigrantes, exilados, indigentes, pessoas e mulheres.

Amar, verbo intransitivo transparece como uma versão literária do que encontrávamos no reino das artes plásticas daqueles idos da década de vinte em São Paulo. E o que faz a arte em um lugar de desataque no romance? E aqui poderíamos pensar: *Amar, verbo intransitivo* deixaria de se apegar ao historicismo típico dos do

¹⁷ Idem, p. 35.

¹⁸ BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*, 2006, p. 184-185.

século XIX para se enjeitar como um romance propenso à arte, não por conta do esteticismo que contém ou que defende, mas pelo público que o recebeu, pela perspectiva de um livro que fora escrito não apenas para ser lido, mas para ser um quase manifesto, abordando a linguagem das artes em estado de provocação: o ouvir dissonante da música, o falar criativo do povo, o transitório, traduzindo o tempo presente.

E nessa hora a arte, dinâmica, contraversa e polêmica:

[...] se tornara mais importante do que a história. A história pertencia a uma era de racionalismo, ao século XVIII e [...] ao século XIX. Este último demonstrara grande respeito pelos seus historiadores. Os Guizot, Michelet, Ranke, Macaulay e Acton eram lidos e apreciados, [...] por uma burguesia empenhada em expansão e integração. Nosso século, ao contrário, tem sido uma era anti-histórica, [...] porque os historiadores não conseguiram se adaptar aos sentimentos de sua época, [...] porque este século tem sido mais de des-integração do que de integração. [...] o psicólogo tem sido mais requisitado do que o historiador. E o artista tem sido alvo de mais respeito do que qualquer um deles.¹⁹

Mesmo quando a questão é deslocada do historiador para o artista ou para o psicólogo, a questão histórica prevalece. A arte, concretizando uma leitura de mundo, aponta a interpretação do estético e seus códigos como peças fundamentais na leitura dos fatos. E o romance, como lugar de encontros, nos auxilia a montar o quebra-cabeça. Essa montagem se completa quando analisamos a interação entre as formas de artes, e por conta disso, a visão se abre para um tipo de historiografia avaliada esteticamente, pelas analogias sobrepostas como amálgama da mesma matéria humana: a percepção. A plateia, o ouvinte, o leitor, o espectador aumentam as chances da análise histórica: “Arte exige público/ é uma questão pública. A arte torna-se hoje/ atividade amorosa social. Por isso, artista,/ junta-te ao povo/ e mostra-lhe teu grande coração”²⁰.

¹⁹ EKSTEINS, Modris. *A Sagração da Primavera*, 1991, p. 369.

²⁰ Catálogo lançado em 1983, para acompanhar a exposição de um evento sobre o tema “Expressionismo Alemão e suas repercussões no Modernismo Brasileiro”, organizado pelo Goethe-Institut no Brasil. O trecho de Iwan Goll está na página 06 da seção “Artista + sociedade”.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Estabelecimento do texto Marlene Gomes Mendes. Rio de Janeiro : Agir, 2008.
- _____. *Os filhos da Candinha : edição anotada*. Rio de Janeiro : Agir, 2008. (Obras completas de Mário de Andrade).
- _____. *Poesias Completas*. Edição Crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte : Itatiaia, 2005.
- _____. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org. Introdução e notas Marcos Antônio de Moraes. São Paulo : USP-IEB, 2000. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade; 1).
- _____. A Gramatiquinha da Fala Brasileira. In: PINTO, Edith Pimentel. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade : texto e contexto*. São Paulo : Duas Cidades e Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 305-462.
- _____. Expressionismo. *Diário Nacional*, São Paulo, p. 02, 10 de jan., 1928.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço: biografia e estudo da obra*. São Paulo : Editora 34; Edusp, 2006.
- DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Tradução, apresentação e notas Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP : Papirus : Unicamp, 1993.
- ECO, Umberto. A vanguarda e o triunfo do feio. (Capítulo XIII). In : *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 365-389.
- EKSTEINS, Modris. *A Sagração da Primavera*. Tradução Rosaura Einchenberg. Rio de Janeiro : Rocco, 1990.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintura Moderna Brasileira*. Lasar Segall, Rio de Janeiro : Record, 1979, p. 19-27.
- PAGLIA, Camille. *Arte e decadência: de Nefertite a Emily Dickison*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 18. ed. Petrópolis : Vozes, 2005.

Benilton Lobato Cruz Graduado em Letras e Artes pela Universidade Federal do Pará (1993), Especialista no ensino do alemão como Língua Estrangeira pela Universidade de Freiburg in Br. Alemanha (Bolsa DAAD); Mestre em Letras (Teoria Literária) pela Universidade Federal do Pará (1998) e Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2012). Atualmente é professor da Universidade Federal do Pará, campus de Abaetetuba. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Poesia, Poética, Literatura Brasileira Moderna, Literatura Portuguesa, Mário de Andrade, Teoria Literária e Alemão como Língua Estrangeira