

**DI CAVALCANTI MEMORIALISTA – BOEMIA, ARTE E POLÍTICA**Éder Silveira<sup>1</sup>

## I

Várias são as formas de representação do eu. Autobiografias, romances autobiográficos, memórias, poesia e autorretrato. Rembrandt, por exemplo, celebrou-se pela grande série de autorretratos que produziu ao longo da vida, onde buscou expressar diferentes estados de espírito e pensar a passagem do tempo.

Autor de poucos autorretratos, Di Cavalcanti, que além de artista plástico era poeta bissexto, procurou recorrer ao gênero autobiográfico em duas oportunidades, respectivamente nas décadas de 1950 e 1960. Na presente comunicação, pretendo discutir alguns aspectos que considero centrais na trajetória de Di Cavalcanti, tendo como ponto de partida as suas obras autobiográficas *Viagem da minha vida*, de 1955 e *Reminiscências sentimentais de um perfeito carioca*, de 1964. Nestas pretendo sublinhar, em especial, a posição adotada pelo autor com relação ao modernismo paulista de 1922 e o devir da arte moderna no Brasil nas décadas de 1950 e 1960.

Autobiografias, biografias e memórias são narrativas nas quais política, história e ficção se encontram de maneira tensa e evidente. No caso de Di Cavalcanti, artista cuja importância no cenário artístico brasileiro na primeira metade do século XX é inegável e cujas paixões, inclusive as políticas, davam ainda mais complexidade à sua figura pública, a escrita de si desempenhou um papel normalizador de sua imagem, daquilo que o autor desejava que permanecesse de sua memória na história das artes brasileiras

Vistas como um esforço ilusionista de criação de uma aura de racionalidade nas trajetórias de vida, as autobiografias remetem às “histórias de vida”, conceito, como sublinhou Pierre Bourdieu, próprio ao senso comum, que nada mais é do que a ilusão de uma existência absolutamente coerente, via de regra movida por escolhas racionais e princípios estáveis. A rigor, formam em torno de si uma arena onde se disputam memórias, definindo aquilo que deve ser lembrado e aquilo que deve ser esquecido sobre a vida de pessoas públicas, demarcando, deste modo, o lugar de cada um na história.

Ainda segundo Bourdieu, a escrita de caráter biográfico é parte do espaço de disputas simbólicas, sendo a escrita de si ou a biografia um lance importante no jogo. A autobiografia, por exemplo, é utilizada para racionalizar disputas nas quais os atores estão envolvidos e consagrar a sua posição em um campo sob tensão. Para Bourdieu,

(...) a narrativa autobiográfica inspira-se sempre, ao menos em parte, na preocupação de atribuir sentido, de encontrar a razão, de descobrir uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, de estabelecer relações inteligíveis, como a do efeito com causa eficiente, entre estados sucessivos, constituídos como etapas de um desenvolvimento necessário (BOURDIEU, 2005: 75).

Pensando o momento de elaboração do primeiro dos volumes de suas memórias, o início da década de 1950, é importante compreender a posição ocupada naquele momento por seu autor no campo artístico. Se, por um lado, no entendimento de muitos dos estudiosos de sua obra, foi na década de 1940 que Di Cavalcanti alcançou sua plena

---

<sup>1</sup> Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente, realizando estágio de Pós-doutorado em História na USP. Contato: [silveira\\_eder@yahoo.com.br](mailto:silveira_eder@yahoo.com.br).

maturidade artística e o mais amplo reconhecimento pelo seu trabalho, o que parece se confirmar pela intensidade com que produz e expõe no Brasil e no exterior, por outro lado é preciso que se diga que, no mundo pós-1945 o embate entre a arte propugnada por Di e pelos modernistas, daqui e de alhures, e a arte abstrata tornava-se mais e mais intenso.

Esse embate e a forma mediante a qual Di ingressa nessa discussão, contrastada com parte importante do discurso crítico da época, nos faz ver que a sua posição no campo estava enfraquecida. Um dos principais motivos que levaram Di Cavalcanti a escrever as suas memórias é a necessidade por ele acusada de defender não apenas a sua trajetória, mas também a contribuição de seus contemporâneos, como fica claro logo nas primeiras páginas de *Viagem da minha vida*, quando ele afirma:

Não sou um memorialista minucioso nem me preocupa aumentar com minhas poucas letras o que já se disse e o que ainda se vai dizer sobre a época característica que vivi no nosso mundo intelectual e que nasceu com a *Semana de Arte Moderna* (CAVALCANTI, 1955: 11, doravante indicado apenas como DC).

Ao afirmar que desejava pensar o mundo intelectual e artístico nascido com a *Semana de Arte Moderna* e não exatamente pensar a sua vida desde um ponto de vista deliberadamente intimista, Di Cavalcanti buscava reafirmar um determinado fazer artístico e sua história. Ele pretendia oferecer ao público uma profissão de fé da poética artística que se tornou majoritária no Brasil a partir da segunda metade da década de 1920 e que vinha sendo colocada à prova por amplos setores da crítica especializada no final dos anos 1940 e no início da década de 1950, como exemplifica de modo significativo a produção de Mário Pedrosa sobre a primeira e a segunda Bienal de São Paulo (PEDROSA, 1981).

Alguns caminhos percorridos pela produção artística *pari passu* à produção da crítica de arte entre as décadas de 1940 e 1950 merecem ser destacados. Na década de 1940, em especial no pós-Segunda Guerra Mundial, o expressionismo abstrato começa a ganhar projeção internacional. Da mesma forma, inovações formais e estéticas começam a ganhar espaço, como a abstração geométrica. Na filosofia e na sociologia começam a ser formuladas as principais críticas ao humanismo e ao marxismo. Na medida em que expressões artísticas e reflexões filosóficas dessa ordem começam a ganhar espaço, o humanismo, o realismo e todos os conceitos deles decorrentes começam a ser postos em xeque (DOSSE, 2006).

No Brasil, alguns eventos pioneiros ganharam projeção pela introdução de artistas partidários da abstração. No segundo Salão de Maio, de 1938, foram expostos trabalhos de Ben Nicholson. Na terceira edição do evento, a presença de artistas abstratos foi ainda mais significativa, sendo que foram apresentados trabalhos de Magnelli, Calder e Josef Albers. Como demonstraram, entre outros, Aracy Amaral e Maria de Fátima Morethy Couto, parcela significativa da crítica brasileira rejeitou esses artistas e a abstração em bloco (AMARAL, 2003; COUTO, 2004). Um crítico como Mário de Andrade, por exemplo, em plena euforia com o SPHAM e em meio às suas pesquisas sobre a cultura popular brasileira colocou-se radicalmente contra a arte abstrata. Algumas das características da produção artística nacional explicam essa recepção da abstração. Segundo Couto:

A importância excessiva dada à dimensão descritiva, narrativa, de uma obra de arte assim como a exaltação de temas ligados à “realidade nacional” certamente contribuíram para o sentimento generalizado de indiferença em relação à arte abstrata que perdurou no Brasil ao longo dos anos 1940. A arte brasileira seguiu seu rumo, preocupada em dar forma aos valores nacionais, desprezando, em consequência, as experiências das vanguardas européias do início do século XX

sobre a autonomia dos elementos pictóricos (COUTO, 2004: 38).

E esse apego à figuração e ao “tema nacional” foi o carro-chefe da posição assumida por Di frente à abstração. A primeira manifestação pública de Di Cavalcanti a respeito desse tema se dá em dois momentos. O primeiro, uma conferência pronunciada no MASP, em junho de 1948, intitulada “Mitos do modernismo”, e o segundo, a publicação de um artigo cujo tema foi um desdobramento da conferência, vindo a lume em agosto do mesmo ano na *Revista Fundamentos*, publicação ligada ao PCB. Nesse artigo, Di tece duras críticas ao “perigos” da arte abstrata, como na passagem que segue:

O que acho porém vital é fugir do abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calders é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos, revelados pelos microscópios de cérebros doentios (DC, 1948: s/p).

A postura assumida por DC frente aos avanços da abstração no Brasil e a forma mediante a qual o debate se coloca, opõe os artistas brasileiros que respeitavam certa tradição iconográfica (figuração e cor local) aos artistas abstratos, cosmopolitas e “frios”. A tomada de posição de Di Cavalcanti é a mesma de todos os artistas ligados de alguma forma ao PCB, que a expressam em revistas como *Fundamentos* (SP), *Horizonte* (Poa) e *Joaquim* (Cba).

Essa defesa da figuração contra a arte abstrata, é preciso que se diga, logo contou com a adesão de parcela importante dos artistas em atividade à época, especialmente aqueles com maior penetração social. Além de Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Clóvis Graciano, Victor Brecheret e Rebolo Gonçalves saem em defesa da tradição pictórica brasileira. Como afirma o próprio Di:

Aqui no Brasil há um grupo de artistas dispostos a não se incomodar com o barulho esteril que vem capiciosamente bater à nossa porta: Portinari, Clovis Graciano, Quirino, Guingard, Rebolo, Djanira, Volpi, Zanini, Pancetti, Gomide e tantos outros continuarão a trabalhar com independência e senhores do seu trabalho (DC, 1948a: s/p).

Apesar de conseguir arregimentar diversos artistas de repercussão em sua defesa da figuração, Di Cavalcanti percebeu que a sua posição no campo artístico começava a perder paulatinamente espaço. Nos anos 1950, e nesse processo a Bienal de São Paulo desempenha um papel importante, cresce a aceitação pela crítica e a recepção por parte do público da abstração. A estratégia adotada por Di Cavalcanti, recorrente em diversos memorialistas, é a de exilar-se do presente no passado, revivendo a importância da época de ouro das artes plásticas em suas memórias para, assim, garantir a sua posição no cânone artístico nacional. Nas páginas que segue, analisarei as memórias de Di Cavalcanti especialmente com relação à sua interpretação do Modernismo de 1922 e a suas conseqüências para as artes plásticas no Brasil.

## II

Não creio que seja necessário fazer aqui uma grande revisão das análises do caráter conservador ou no mínimo formalmente tímido do nosso modernismo. O tema já foi

tratado com grande propriedade por mais de um autor (FABRIS, 1994; NAVES, 1996; CHIARELLI, 1999; COUTO, 2004). Nesse aspecto, é interessante perceber que em seus volumes de memórias, Di Cavalcanti em diversas oportunidades busca redescobrir sua origem como artista em fatos telúricos de sua infância e da cultura brasileira. Dizia ele: “Se na minha formação artística uma coisa tem importância é o carnaval carioca. Mais do que as festas de igreja que, aliás, também influenciaram meu eterno deslumbramento pelo mundo místico” (DC, 1955: 59).<sup>2</sup> Praticamente inexistem referências mais claras sobre sua trajetória como artista gráfico (SIMIONI, 2004), chegando mesmo a se “desculpar” em diversas oportunidades por sua formação pré-1922, ressentindo-se de uma estada de estudos acadêmicos na Europa.

A exposição de Anita Malfatti em 1917 foi a revelação de algo mais novo do que o impressionismo, mas Anita vinha de fora, seu modernismo, como o de Brecheret e Lazar Segall (sic), tinha o selo da convivência com Paris, Roma e Berlim. Meu modernismo coloria-se do anarquismo cultural brasileiro e, se ainda claudicava, possuía o dom de nascer com os erros, a inexperiência e o lirismo brasileiros (DC, 1955: 109).

Di Cavalcanti de alguma forma “explica” suas possibilidades artísticas frente a companheiros de geração como Lasar Segall, artista que chega “pronto” ao Brasil e aqui introduz uma linguagem artística bastante diversa daquilo que se produzia no país, ou Anita Malfatti, a proto-mártir do modernismo brasileiro, na expressão de Lourival Gomes Machado (MACHADO, 1948: 47).<sup>3</sup> Anita havia estudado no exterior, primeiramente na Alemanha e depois nos EUA, capital simbólico importante de cuja carência, é provável, Di se ressentisse.

Para Di, as origens da arte moderna no Brasil estão nos polos aparentemente contraditórios da boemia e dos salões, dos artistas com formação e dos praticantes das chamadas artes menores, como ele próprio, ilustrador. Em diversas passagens de suas memórias Di procura destacar as diferenças de classe entre ele e parte significativa dos modernistas. Em uma passagem bastante interessante de *Viagem da minha vida*, ele narra seus encontros com Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Paulo Prado, um dos principais “fiadores” da *Semana*. No primeiro encontro com Prado, Di afirma categoricamente que não tem dinheiro para permanecer em São Paulo preparando a *Semana* e precisa que Prado adquira algum de seus trabalhos, o que deixa Oswald e Mário um pouco desconfortáveis. Nessa passagem, Di Cavalcanti se refere a ambos como “meninões burgueses” (DC, 1955: 116).

Aliás, em diversas passagens seus companheiros de geração são alfinetados por

---

2 Em entrevista concedida por conta da sua conferência no MASP, em junho de 1948, Di já se referia ao telurismo nacionalista das artes plásticas no Brasil. Dizia ele: "Internacionalismo, em questão de arte e sobretudo arte plastica, é coisa vã. A obra de arte vive perto do instinto racial e do desenvolvimento social do povo, consequentemente da nação. "No Brasil, nossa arte plastica, autenticamente brasileira, é o que possuímos de arte popular: as esculturas toscas do nordeste e outras raras manifestações de primitivismo" (DC, 1948a: s/p)

3 Nunca é demais lembrar que, segundo a própria Anita, a sua exposição de 1917-8 realizou-se também pela insistência de Di Cavalcanti. Segundo ela: “Eu vivia encantada com a vida e com a pintura. Ao regressar ao Brasil a minha gente ficou triste com essas telas impressionistas. A convite de um pequeno grupo de jornalistas, entre eles Di Cavalcanti e Arnaldo Simões Pinto (falecido á muitos anos) realizei a minha primeira exposição de Arte Moderna no Brasil, 1917-1918, em meados de dezembro, Rua Libero Badaró” (MALFATTI, 1949: s/p).

conta de suas preferências políticas e por sua posição social à época. A passagem que segue é bastante representativa:

E a célebre greve de 1917? Os bairros do Brás e Mooca sitiados!

Lembro-me da estupidez de meus colegas de Academia contra os grevistas. Lembro-me de Oswald de Andrade com aquele reacionarismo católico que o dominava, querendo fazer incursões armadas pela madrugada para desalojar os grevistas (DC, 1955, p. 84).

Pelo que se sabe a respeito da vida de Oswald de Andrade, não é possível ter certeza quanto a esse juízo que Di faz a seu respeito. Mas o certo é que a tônica de suas lembranças sobre a *Semana* é sempre posta sobre o seu caráter de crítica social, aquele espírito do *épater le bourgeois* que não necessariamente reflete o que acontecia à época, parecendo mais uma ilusão retrospectiva do que uma lembrança fiel daqueles tempos. Com a afirmação de que, palavras suas, “a fina flor do que havia de mais direita conservadora na sociedade paulistana” tenha chegado a “apadrinhar uma manifestação literária contra tudo que eles apreciavam” (DC, 1955: 118), podemos concordar, mas a sua percepção precoce dessas características da *Semana*, sugerida por suas memórias, é preciso colocar em questão, assim como é no mínimo passível de discussão a certeza com que Di reclama para si a paternidade do evento, em passagens como essa: “Eu sugeri a Paulo Prado a nossa semana, que seria uma semana de escândalos literários e artísticos, de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulistana” (DC, 1955, p. 115).

Ao explicar as motivações, por assim dizer, estéticas da *Semana*, o espírito que os movia, Di está de acordo com boa parte do que os demais modernistas que escreveram sobre o evento afirmaram, como na passagem que segue:

O academicismo idiota das críticas literárias e artísticas dos grandes jornais, a empáfia dos subliteratos, ociosos e palavrosos, instalados no mundanismo e na política, e a presença morta de medalhões nacionais e estrangeiros, emprestando o ambiente intelectual de uma paulicéia que se apresentava comercial e industrialmente para sua grande aventura progressista, isso desesperava nosso pequeno clã de criaturas abertas a novas especulações artísticas, curiosas de novas formas literárias, já impregnadas de novas doutrinas filosóficas (DC, 1955: 108).

No entanto, ao contrário de Oswald de Andrade e de Menotti del Picchia, Di não acreditava que a *Semana* tenha sido um fato verdadeiramente decisivo na cultura brasileira. Aqui e ali sobreleva-se sua posição na disputa entre Rio de Janeiro e São Paulo pela hegemonia da arte moderna no Brasil.<sup>4</sup> Ainda assim, o primeiro balanço que faz da *Semana*, em *Viagem da minha vida*, de 1955, é positivo. Dizia ele:

Oswald de Andrade e Menotti del Picchia acharam sempre que tudo que surgiu no Brasil artístico e literário depois de 1922 vem da *Semana*: é um exagero, como era exagerada a completa desilusão de Mário de Andrade em relação à *Semana*. Ela foi um fenômeno original na forma e, pelo seu aspecto de propaganda, teve grande importância, mas o que faltou foi o conteúdo humano, a unidade de percepção do instante histórico que vivíamos. Éramos todos uns atordoados,

---

4 Ao falar dos cariocas de antes de 1922, Di reclama a primazia da visão moderna. Segundo ele: “Fomos talvez os primeiros a abandonar a idolatria por Bilac, ou por Lecomte de Lisle na poesia francesa. Queríamos libertações simbolistas para mundos incandescentes e nebulosos. Admirávamos Baudelaire. E a poesia de Rimbaud, de Verlaine, Mallarmé, dava a certeza de que a arte deveria ser diferente dos sonetos das revistas mundanas ou da prosa elogiada por Osório Duque Estrada” (DC, 1955: p. 75).

misticávamos a nós mesmos e a todo o mundo, numa orgia de destruição inconseqüente. Depois amadurecemos e, não como a “fruta madura demais” dos versos de Mário de Andrade, sentimos que a Semana foi uma grande festa de inteligência, e que tôda nossa fôrça gratuita de mocidade poderia ter tido outro destino (DC, 1955: 120).

No entanto, anos depois, ao escrever as *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*, em 1964, Di mostra-se mais amargo com relação aos antigos companheiros de geração e com relação às escolhas feitas pelos artistas da época na mesma medida em que afirma, de maneira mais clara, sua personalidade boêmia e sua profunda divisão entre o artista e o militante comunista.<sup>5</sup> Ao re-apresentar Mário, Oswald e Menotti, Di fala de ambos praticamente como defensores da arte pela arte. Dizia ele que “o caráter demasiado literário do movimento modernista de 1922” teria os deixado, e ele se inclui nesta conta, “desnorteados diante do início da transformação político-social que marcou sua eclosão no ano do nosso primeiro Centenário de Emancipação” (DC, 1964: 35). E dessa confusão de credos políticos e de alianças partidárias, ele deixa aos seus companheiros de geração a marca da alienação, como na passagem que segue abaixo:

Lembro-me de ter muitas vêzes conversado, naquela época, com Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade sôbre o destino político do Brasil. Êles riam de mim e não compreendiam meu apêgo incipiente aos estudos de novas doutrinas sociais. Menotti e Oswaldo viviam presos ao P.R.P., eram amigos de Washington Luiz e Júlio Prestes, Guilherme e Mário filiavam-se ao recém-nascido Partido Democrático. Nenhum dêles se interessava pela luta popular oriunda do crescimento industrial na área das grandes cidades e pela desorganização da zona agrária. As conversas que eu mantinha com líderes operários e intelectuais comunistas, como Everardo Dias, Pimenta, Afonso Schmidt, gente vindo do anarquismo de grande repercussão em S. Paulo na época de Ferri, o marco socialista italiano do começo dêste século, e de Kropotkine o autor da *Conquista do Pão*, quando transmitidas ao grupo de literatos da Semana de Arte Moderna só serviam para que êles zombassem de mim acreditando-me um “criançola de sempre”. Assim como os reacionários acadêmicos que nada queriam saber da Revolução Russa de 1917 e aproximando-se do fascismo já cozinhado por Plínio Salgado (DC, 1964: 36).

Não seria exagerado supor que as queixas com a arte sem preocupação política evidente seja antes uma queixa de Di com relação aos artistas em evidência nas décadas de 1950 e a 1960 do que com relação aos seus companheiros de geração. Isso, no entanto, é uma especulação. O que é plausível afirmar é que a interpretação feita por Di do modernismo paulista vai se tornando mais amarga com o passar dos anos. Como os dois volumes tratam quase em sua totalidade da mesma época da vida de Di, ou seja, o interregno entre a década de 1910 e 1940, não tendo assim um relação de continuidade cronológica, merece destaque o fato de que a referência à *Semana de Arte Moderna* e a seu contexto, que em *Viagem da minha vida* ocupa dois capítulos, em *Reminiscências sentimentais de um perfeito carioca* resume-se a dois ou três parágrafos.

---

5 A passagem que segue é bastante significativa como exemplo dessa divisão vivida por Di Cavalcanti. Dizia ele: “Na minha solidão dizia a mim mesmo: a revolução comunista necessita de homens puros e eu sou uma personalidade feita na impureza de doutrinas e sentimentos burgueses. Sou um artista de um período histórico terrivelmente individualista. Nunca poderei renunciar ao prazer cotidiano. Sentir-me acorrentado e servir a uma doutrina ou a uma religião é ficar parado para sempre amordaçado em princípios que não sei justificar” (DC, 1964: 40).

**Referências**

- AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5ª ed. São Paulo: 34, 1998.
- AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?* 3 ed. São Paulo: Estúdio Nobel, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*. Sobre a teoria da ação. 7 ed. São Paulo: Papirus, 2004.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.
- COELHO, Diná Lopes de (org). *Retrospectiva Di Cavalcanti*. São Paulo: MAM, 1972.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas: Unicamp, 2004.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. *Viagem da minha vida* (memórias). O testamento da alvorada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- \_\_\_\_\_. Definindo posição contra o abstracionismo. Entrevista. *Folha da Noite*, 21 de outubro de 1948. Consultada em [http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_21out1948.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_21out1948.htm), no dia 20/08/2009.
- \_\_\_\_\_. Realismo e abstracionismo. *Fundamentos*, nº 3. São Paulo, agosto de 1948.
- DOSSE, François. *História do estruturalismo*. V. 1. O campo do signo. 2 ed. Bauru: Edusc, 2006.
- FABRIS, Annateresa (org). *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: Circo das Letras, 1994.
- GRINBERG, Piedade Epstein. *Di Cavalcanti: um mestre além do cavalete*. São Paulo: Metalivros, 2005.
- GULLAR, Ferreira (org). *Di Cavalcanti, 1897-1976*. Pinturas, desenhos, jóias. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2006.
- LANDAU, Aleksander B. (org). *Emiliano Di Cavalcanti*. Textos de Luis Martins e Paulo Mendes de Almeida. São Paulo: Brunner, 1976.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo: Ministério da Educação e Saúde, 1948. (Coleção do Departamento de Cultura, 33).
- \_\_\_\_\_. Introdução. *Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM-SP, outubro de 1951.
- MALFATTI, Anita. Notas biográficas, 1949. FAM, Cx3/P1/02.01.0004. IEB/USP. (Original manuscrito)
- MICELI, Sergio. *Imagens negociadas*. Retratos da elite brasileira (1920-40). São Paulo:

Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Nacional estrangeiro*. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MILLIET, Maria Alice (coord). *Mestres do Modernismo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Pinacoteca do Estado, 2005.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Di Cavalcanti ilustrador*. Trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa. São Paulo: Sumaré, 2002.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari / 1922-1945. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.