

FLÁVIO DE CARVALHO E A FEBRE DO CORPO

Marcelo Téo

Palavras-chave: pintura, corpo, dança, música

O problema do nacional alcançou grande relevância em nosso modernismo, expandindo-se a partir de discursos de cunho sensorialista, em que as dimensões sonoras e visuais recebem especial atenção. O diálogo entre os dois sentidos não pode ser explicado de forma direta e unívoca, mas a partir de um emaranhado de discussões e traços de uma realidade que ora se expande ao contexto internacional, ora se contrai, reduzindo-se ao cenário brasileiro e às suas singularidades. Cria-se, nesse movimento orgânico de expansão e contração, uma tensão que caracteriza a arte e o intelectual moderno brasileiro, divididos entre as profetizações da modernidade européia e a busca de autonomia criativa, entendida como veículo central na constituição da nacionalidade.

A obra e a trajetória do pintor e arquiteto Flávio de Carvalho (1899-1973) parecem encarnar esta tensão de forma bastante original. Não mais a partir da união consciente entre a pesquisa estética e o projeto político, mas na constituição de sua própria personalidade artística, articulando experiência individual aos espaços e energias que proporcionavam e geravam movimento no interior do campo artístico.

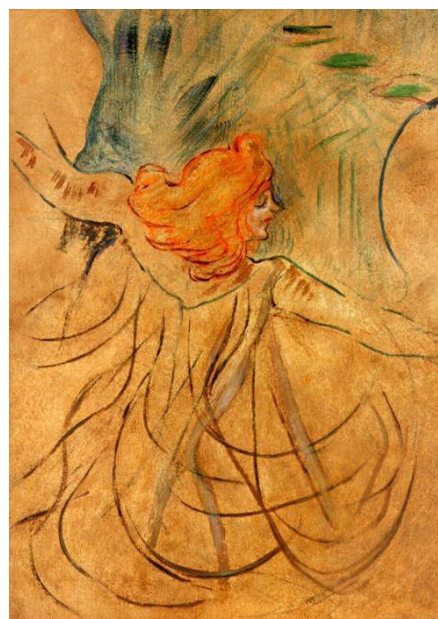
Após longa temporada de estudos na Europa, Flávio volta aos trópicos em algum momento entre 1922 e 1923,¹ pouco tempo após a realização da Semana de Arte Moderna, já com o diploma de engenheiro. Após sua passagem rápida por firmas de engenharia – empregos arranjados e impostos pelo pai –, Flávio ingressa no mundo da imprensa, passando a colaborar como ilustrador e repórter em periódicos paulistas, sobretudo o *Diário da Noite*. Passou a freqüentar espetáculos e eventos, sobre os quais escrevia, manifestando intenso interesse pela dança e pela dimensão rítmico-visual do corpo como elemento expressivo. Seu primeiro encargo foi a cobertura de um balé de Loie Fuller, que se apresentava em São Paulo com muito sucesso no ano de 1924, após uma longa temporada de vastas platéias nos Estados Unidos e na Europa, onde seu pioneirismo na dança moderna e no uso da iluminação cênica causara grande impacto.

1 DAHER, 1982; SANGIRARDI, 1985; e MORAES, 1986 apontam o ano de 1923 como data do retorno de Flávio ao Brasil. TOLEDO, 1994, munido de grande convicção, pautada nos registros na documentação inglesa de Flávio, além de registros alfandegários de Santos, assegura que o retorno de Flávio se deu em agosto de 1922. LEITE, 1994, corrobora a data deste último.

É possível perceber, numa comparação anacrônica instigada pela convergência temática, que a preocupação de Flávio de Carvalho, ao retratar a bailarina [Fig. 1], não era com os tecidos, as cores, mas com a estilização dos movimentos, entendendo o corpo como vetor, como base para um desenho cru que dá vazão a uma expressão híbrida, geometrizada e orgânica, sintética e expressiva. O desenho de Toulouse-Lautrec [Fig. 2], uma entre as várias obras produzidas pelo pintor a partir dos espetáculos de Miss Fuller – onde se pode incluir mais de sessenta litografias e um guache sobre cartão intitulado *A Roda - Bailarina Loie Fuller vista dos bastidores* (1893), hoje no acervo do Museu de Arte de São Paulo – expressa uma busca pela leveza e liberdade no traço, tão comum aos artistas de seu entorno em fins do XIX. O exercício do desenho, entendido como maneira de ver a forma,² deveria auxiliar na busca de materializar as construções do olhar, dando vazão à complexidade da sensação que engloba o ato de ver. A disciplina da mão seria a forma de dar vazão ao estado sensível do espírito diante não apenas da música, mas da sua materialidade representada pela dança. Diferente da pintura musical de Seurat, marcada pelos acordes de cor formados no olho, tanto Lautrec quanto Degas concedem ao desenho um papel central no diálogo com a música, entendida não como modelo teórico, mas como estímulo sensorial que age sobre o corpo e gera, através da dança, a mais pura e primitiva expressão humana. O desenho apresenta-se, aí, como uma “obsedante tentação do espírito” (VALÉRY, 2003: 125), através da qual se busca possuir o que se quer ver.



[Fig. 1] Flávio de Carvalho. *Impressões do bailado de Loie Fuller*, 1924. Publicado no *Diário da Noite* (?/?/1924).



[Fig. 2] H. Toulouse-Lautrec (1864-1901). *At the music hall - Loie Fuller*, 1892.

Essa fascinação diante dos efeitos da música sobre o corpo é compartilhada por Flávio de Carvalho, também arrebatado, três décadas mais tarde, pela performance de Loie Fuller. Contudo, uma série de detalhes separa os dois desenhos acima expostos. A começar pela sua funcionalidade: Flávio o produziu como parte de uma reportagem jornalística, a ser impressa às centenas, em preto e branco.

² Conforme o definiu Edgar Degas, citado por VALÉRY, 2003 (1938): 159.

O interesse do pintor brasileiro pela dança, ao mesmo tempo em que se confunde com o do francês na busca de tradução do movimento expressivo da bailarina, negando a gramática gestual da postura acadêmica, se distancia de forma radical. A compreensão do corpo é distinta: para Toulouse-Lautrec, parecia ser mero motivo expressivo, abafado, de certa forma, pela ênfase nos volumes, nos tecidos, nos espaços criados para servirem à cor; em Flávio de Carvalho predomina um ideal de síntese que integra sua compreensão do desenho, funcionando como indicador estético numa busca que deveria pautar-se pela geometrização das formas, pela precisão angulosa dos movimentos, pela regularidade dos contrastes, pela eliminação de detalhes irrelevantes nos figurinos e nos movimentos, pautados também por um ideal de estilização antinatural.

Marcada não apenas pelo discurso moderno que se erigiu em São Paulo nos anos vinte, mas pela própria experiência proporcionada pela cidade, a produção do jovem Flávio apresenta pontos de profundo interesse para melhor entendermos os desdobramentos das questões acima apresentadas. Indício disso é o colossal projeto para o Palácio do Governo de São Paulo, que além de dar início à extensa série de concursos arquitetônicos prestados por Flávio, teve papel providencial na criação de uma nova posição conquistada pelo arquiteto-engenheiro no cenário artístico-intelectual da capital paulista. Este projeto inaugurava, pelo seu caráter abertamente modernista, a vanguarda arquitetônica brasileira, ausente na Semana de 22, embora não tenha saído do papel, como a grande maioria dos realizados por Flávio.³ Foi, todavia, o mais discutido, provocando extensas discussões reproduzidas nos jornais de então, estendendo-se desde fins de 1927 até os primeiros meses do ano seguinte. Devido às restrições de tempo e espaço, me atarei à análise dos murais previstos para o interior do edifício.

Nos dois painéis, que figurariam nos salões de festa e de banquete do Palácio, é possível perceber o cruzamento íntimo entre sua formação de engenheiro e de artista, bem como entre os problemas inerentes às duas dimensões de sua atuação. Se a arquitetura bélica e imponente do palácio idealizado por Flávio ambicionava, como percebeu Mário de Andrade, dar conta da grandeza do Estado, os painéis expunham os caminhos e as tendências que simbolizavam a vitória paulista na visão do autor, tanto pelos temas quanto pela linguagem selecionados. As temáticas eleitas por Flávio de Carvalho foram o trabalho e a dança, ambas tratadas a partir do problema do movimento, conforme atesta o próprio artista.⁴

No painel destinado ao trabalho [Fig. 3], cujo tema emerge como central no cenário paulistano, construindo uma imagem oposta, em certa medida, àquela da então capital federal, centrada em valores boêmios, como o culto ao ócio e à figura do malandro. A imagem de cidade moderna desejada pela elite paulistana ia ao encontro da realidade fabril, das máquinas, da velocidade, dos arranha-céus. A ideologia do trabalho servia, neste contexto, duplamente: como forma de viabilizar o enriquecimento e a transformação ágil da cidade; e como motivo central na construção de um estereótipo regional da

3 Conforme apontou Rui Moreira Leite, estudioso da obra do artista, sua participação em sucessivos concursos oficiais no Brasil e no exterior “deve ser interpretada mais na qualidade de propaganda do projeto moderno que à tentativa de concretização de projetos determinados. Se os projetos seriam previsivelmente recusados, os concursos oficiais – como reduto das tendências conservadoras – eram um espaço privilegiado de discussão. A atitude provocadora se completaria com a reinterpretação dos programas estabelecidos nos concursos realizados por Flávio de Carvalho em seus projetos” (LEITE, 1994: 8-9).

4 “No hall de festas, e no de banquete, há painéis decorativos representando formas em movimento”. CARVALHO, Flávio. “Ainda o atordoante projeto Efficácia”. *Diário da Noite*, São Paulo, 6/2/1928.

nacionalidade oposto ao do Rio de Janeiro. Contudo, o tratamento dado por Flávio merece maior atenção, tendo em vista que extrapola tais condicionantes ideológicas. Intitulado *Painel da vida rural*, propunha uma imagem da vida paulista no sertão, no amanhecer do dia (por volta das cinco horas da manhã).⁵ Os gestos insinuam um esforço penoso, árduo, onde as magras figuras se esforçam para dar sequência ao trabalho excessivo. A mistura entre o homem e a paisagem é evidente, dificultando em certa medida a compreensão da dimensão figurativa. A interpenetração entre as figuras humanas e a natureza se dá, contudo, numa ótica bastante distinta daquela proposta cerca de três décadas antes por Almeida Júnior, para quem a cor terrosa insinuava a fusão, numa linguagem realista, entre o caboclo e seu meio. O olhar do pintor de Itu é de identificação, sendo ele também um caipira, um homem que jamais abandonou os acentos da vida interiorana. As formas angulosas que perpassam todo o desenho de Flávio de Carvalho e que proporcionam a “integração” entre homem e natureza, instaurando a dissonância do olhar urbano sobre o campo, do olhar marcado pela realidade das máquinas, pelas noções de ritmo plástico advindas do futurismo. Não busca a mimese do gesto, mas sua síntese estética. Essa gestualidade é trabalhada não em sua dimensão lúdica, mas como forma de estilização do trabalho penoso em meio à dura realidade do campo.



[Fig. 3] Flávio de Carvalho. Painel da vida rural, 1927. Esboço de painel para o salão de banquete do Palácio do Governo de São Paulo.

É, portanto, o homem da cidade quem vê a vida rural sob o estigma do atraso e da miséria, mas também da vida ascética sob a disciplina do trabalho, condição básica de sobrevivência. Dicotomia esta que aparece sugerida nas figuras antagônicas do corvo e da pomba branca: o primeiro remetendo à miséria e às dificuldades da vida no campo, a segunda, à dignidade pacífica do trabalho rural. Todavia, ainda que o arquiteto enfatize seu olhar urbano, não abandona o problema da identidade ligada à natureza tropical. A bananeira substitui a fábrica, e as vestes camponesas os uniformes fabris. O ímpeto urbanista e moderno dos paulistas não abandona, como nos mostram também as obras de Tarsila desse período, a tendência em associar humanidade e natureza nos trópicos, professada já pelos viajantes estrangeiros ao

⁵ Conforme CARVALHO, Flávio. “Ainda o atordoante projeto *Eficácia*”. *Diário da Noite*, São Paulo, 6/2/1928.

longo do século XIX. Entretanto, Flávio se distancia da visão romântica, bem como do cubismo colorido e bem humorado de Tarsila do Amaral, valendo-se de uma linguagem mais agressiva e dramática. Ciente do choque que poderia causar aos espectadores, o artista se explica: “o leitor há de estranhar as figuras curiosas que o autor pintou. Mas é preciso dizer que essas figuras aparecem através de linhas geométricas, mostrando sua eficiência”,⁶ conceito este nitidamente associado à construção rítmica do desenho, bem ao estilo do futurismo de Marinetti, submetendo o tratamento formal a princípios provenientes da realidade moderna.

A curiosa opção por uma cena rural, em tudo contrastante com a estética cubo-futurista, traz, contudo, uma segunda possibilidade interpretativa, pautada por um elevado grau de ironia, tão típico deste artista. O problema da eficiência exposto através de variações rítmico-geométricas é submetido à lógica do trabalho manual, da exploração ineficaz dos corpos, que se apresentam à beira da falência, do esgotamento. É possível, portanto, perceber não apenas uma intenção laudatória na proposta criada pelo arquiteto para fornecer elementos que contribuíssem à formação de uma imagem moderna da cidade de São Paulo – ainda mais se pensarmos que Flávio de Carvalho tinha certa simpatia pelo Partido Democrático,⁷ que então fazia oposição aos governos federal e estadual. O painel contempla também as dissonâncias do progresso em sua versão tupiniquim. Apesar do discurso tecnicista do arquiteto, a pluralidade e a ambivalência das significações possíveis parecem escapar ao controle do artista.

A segunda obra, intitulada *Painel sobre a dança* [Fig. 4], traz tanto continuidades quanto rupturas com o primeiro painel. Nesta obra o arquiteto repete a fórmula utilizada na primeira, onde tema e forma encontram-se entrelaçados, o que acaba por gerar, devido à distancia entre os temas – o trabalho e a dança – uma dissonância estilística considerável. No *Painel sobre a dança* o pintor se vale de uma linguagem de viés primitivista, em diálogo com algumas das figuras centrais do modernismo europeu, colocando em pauta mais um ponto crítico das discussões sobre a modernidade e a nacionalidade: o lugar do corpo na formação das identidades nacionais/regionais.



[Fig. 4] Flávio de Carvalho. *Painel sobre a Dança*, 1927. Esboço de painel para o salão de festas do Palácio do Governo de São Paulo.

⁶ CARVALHO, F. “Ainda o atordoante projeto *Eficácia*”. *Diário da Noite*, São Paulo, 6/2/1928.

⁷ Fundado em 1926, contou com a adesão de vários intelectuais modernistas, com destaque para Mário de Andrade, Rubens Borba de Moraes, Paulo Duarte, entre outros (conforme DAHER, 1982: 13).

Em descrição da obra, Flávio salienta que os corpos seriam dourados, com cabelos de prata, insinuando, talvez, o alto valor que atribuía ao corpo e à dança, possíveis tesouros nacionais. Se no painel anterior, a forma estava submetida à ação – geometrização simbolizando o trabalho e o caráter ambíguo de sua eficácia –, neste ela se associa diretamente ao produtor da ação, o corpo. Não há referências à paisagem. São somente corpos femininos isolados, explorando a dimensão expressiva do gesto. Os movimentos perdem seu sentido dinâmico para alcançar a síntese estética, cuja violência e magnitude justificam a deformação dos membros e o caráter antinatural das poses. Os adereços e gestos musicais, comuns a obras realizadas no mesmo período por Di Cavalcanti e por Cecília Meireles sobre o tema da dança, estão ausentes, conferindo ao gesto grande autonomia, simulando sua potência expressiva, sua capacidade de converter-se em veículo através do qual transitam os conteúdos identitários, sem necessariamente representar figurativamente símbolos nacionais.

O traço primitivo remete às suas próprias caricaturas publicadas ao longo dos anos 20 em jornais brasileiros, onde a idéia das variações sobre um tema já estava presente. No painel, contudo, Flávio explora tal conceito de forma mais acabada. Luiz Carlos Daher sugere uma aproximação com a obra de Matisse *La danse* (1910) [Fig. 5], apontando a diferença entre a “versão purificada da dança do *fauve* e o olhar dissonante do expressionista” (DAHER, 1984: 14-6). Embora não ofereça dados que justifiquem sua afirmação, em parte o autor tem razão. *La danse*, junto com *La musique* [Fig. 6], oferecem uma visão idílica, avessa à modernidade ocidental. Seguindo um caminho que vinha trilhando desde aproximadamente 1904, em contato com a poesia de Baudelaire, com a obra e as idéias de Paul Signac sobre uma futura *época de ouro* (HUGHES, 1991), e principalmente, com a descoberta, por volta de 1906, da arte africana (RUBIN, 1991: 215), Matisse evoca uma espécie de síntese das artes, onde convergem música e poesia através da pintura. Conforme apontou Argan, Matisse opõe à análise racional cubista uma “intuição sintética do todo”, “da máxima complexidade expressa com a máxima simplicidade” (ARGAN, 1992: 259).



[Fig. 5] Henri Matisse (1869-1954), *La Danse*, 1910.



[Fig. 6] Henri Matisse (1869-1954), *La musique*, 1910.

A Dança de Flávio, por outro lado, sugere um estado de êxtase histérico, com gestos rígidos, em nada naturais ou harmônicos como os que compõem a obra de Matisse. Sua *Dança* é entendida como sintoma de modernidade, remetendo à tensão – e não à negação da primeira – entre a razão e o

instinto, entre a cidade e o mundo dos sentidos. A arte, representada em sua conexão mais efetiva com a corporalidade, apresenta-se como sinal de modernidade, via pela qual o país poderia oferecer uma contribuição original, já que nossa economia ainda se movia a passos lentos, problema este visível no primeiro painel. A estilização dos corpos enfatiza sua dimensão erótica, exaltando as curvas sensuais de mulheres esbeltas, alusão ao excitamento dos sentidos diante da vida na cidade. Esta, outra dissonância com relação à obra de Matisse, marcada por um clima compenetrado de ritual que remete às origens da música e do homem. Na obra do pintor francês, há uma síntese entre representação e decoração, cruzando um ímpeto formalista que dá autonomia ao traço, à cor e aos volumes, com a busca pela representação artística das verdades supremas do homem e do Universo. Para Flávio, interessa essencialmente oferecer uma síntese estética da dança como meio de expressão humana e como sintoma de modernidade. Longe da tradição do balé clássico, o arquiteto se vale do corpo feminino como território de conquistas urbanas, representando a um só tempo o ímpeto moderno da cidade de São Paulo e a originalidade do homem/mulher brasileiro(a), ambas tratadas a partir da ênfase na gramática gestual, sendo o corpo elemento motriz da transformação do mundo.

Embora Flávio de Carvalho, naquele momento, se identificasse mais com a análise racional dos objetos, típica do cubismo, movimento ao qual Matisse oferece um olhar oposto, a estruturação do *Painel sobre a dança* se aproxima mais daquela dos painéis do *fauve*, sobretudo em *La danse*, do que do tratamento mais esquemático dado por Picasso em obras de temática semelhante, como em *La danse aux voiles* (1907) [Fig. 7]. Vejamos porque. Na obra acima reproduzida, Picasso se vale de uma arquitetura fechada, tensa, opondo-se visivelmente aos ritmos soltos e à espacialidade aberta das obras de Matisse desse mesmo período, em que predominava uma visão lírica do mundo.⁸ Tal como em *Les demoiselles d'Avignon* (1907), o espaço é um elemento concreto, finito, articulado e formado junto às figuras, ambos conectados pela teia rítmica construída num jogo que engloba a linha e a cor e que tende à contração. No caso de Matisse, os elementos (céu, terra e homem) são estruturados de forma a desconstruir os limites espaciais. As formas tendem à união, alongando-se, deformando-se pelo ritmo, que cumpre um papel transformador e, sobretudo, desbravador. Não há formas finitas, mas contínuas. Essa continuidade é rítmica, trazendo figura e fundo para um mesmo plano, no qual sua idéia cósmica do belo se realiza.



[Fig. 7] Pablo Picasso (1881-1973). *La danse aux voiles (nu à la draperie)*, 1907. Óleo sobre tela, 152 x 101 cm. The Hermitage, St. Petersburg.

⁸ Além dos painéis aqui discutidos, vale citar a obra-prima de Matisse, *La joie de vivre* (1906), à qual, segundo Argan, Picasso parece reagir em (1907). Ver ARGAN, 1992: 423.

Embora a postura de Flávio diante do fazer artístico se aproxime mais da de Picasso, para quem a obra é problema – e não efusão lírica, como no caso de Matisse (ARGAN, 1992: 423) –, a construção do espaço no *Painel sobre a dança* se aproxima da arquitetura matisseana, mantendo, a partir de núcleos rítmicos circulares, uma continuidade que vai ao infinito. Os grupos são compostos por três figuras femininas, abruptamente interrompidos à direita e a ponto de desaparecer à esquerda, como que representando o movimento de fotogramas na projeção cinematográfica, idéia reforçada pela relativa continuidade das poses, sugerindo a existência de um único grupo que se reproduz, simulando movimento. A sucessão de gestos dá a idéia de um *leitmotiv*, que se repete e se transforma ao longo do trajeto, sem fim... sem começo. O ritmo, ainda que abdique do caráter cósmico oferecido por Matisse, ajuda a desconstruir os limites espaciais da obra, tonando-a aberta, ilimitada, aproximando-se, neste quesito, do mural do *fauve*. O efeito final, todavia, é imensamente distinto. Flávio procura conectar a dança à nova realidade pulsante da cidade, ao passo que Matisse oferece justamente uma saída outra que não a da vida racionalizada do homem moderno. A estética cinematográfica parece já agora provocar profundo impacto em Flávio, que, anos mais tarde, se aventuraria ele mesmo em tentativas frustradas de dirigir um filme sobre lendas indígenas na Amazônia.

Não há dúvidas que Flávio tivesse conhecimento destas obras, bem como uma sofisticada compreensão das questões a elas vinculadas, sobretudo no que diz respeito à estrutura plástica, provavelmente ignorando os significados e embates políticos nelas implícitos.⁹ Sem seguir um plano de coerência estilística, Flávio se serve, já nos primeiros trabalhos, de linguagens plurais, sem necessariamente permanecer fiel às questões e perspectivas gerais atreladas a elas. A linguagem cubo-futurista do primeiro painel, antes de louvar os novos ritmos da modernidade, explora justamente sua ambiguidade, seus limites. No segundo painel, o traço primitivo e a espacialidade aberta criam uma atmosfera mítica que se conecta, paradoxalmente, à idéia de modernidade, oferecendo, agora sim, um olhar positivo, onde o corpo funciona como depositário dos fluxos urbanos, e também como metáfora da cidade, assumindo seus ritmos, seu pulso.

Estas obras, ou melhor, seus projetos, ainda que não tenham sido realizados de fato, provocaram vastas discussões entre os anos de 1927 e 1928. São extremamente valiosos por condensar alguns dos problemas que anos mais tarde se tornarão definidores da obra deste artista. Nos servem, ainda, como indício da evidência em que se encontravam as questões relativas à corporalidade, à vida dos instintos e sentidos, sempre colocadas diante dos dilemas da modernidade, tanto como via para compreendê-los, como canal para criticá-los. Apresentam-se – as obras –, ao fim, como verdadeiras intervenções históricas, empreendidas de forma incerta. Apesar do discurso racionalista – tão característico do também engenheiro Flávio de Carvalho –, suas criações escapam aos limites do projeto, tornando a obra um empreendimento dinâmico, exposto às mudanças e intempéries da vida e da realidade, quase como um delírio febril.

⁹ Para uma abordagem acerca da significação política dos diálogos com a arte primitiva nos primeiros anos do século XX, ver LEIGHTEN, 1990.

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho e a volúpia da forma*. São Paulo: MWM-IFK, 1984.
- _____. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo: Projeto Editores, 1982.
- HUGHES, R. *The shock of the new: art and the century of change*. London: Thames & Hudson, 1991.
- LEIGHTEN, Patricia. *The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism*. In: *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 4 (Dec., 1990), pp. 609-630. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3045764> (Accessed: 18/10/2010 14:49).
- LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação (tese)*. São Paulo: ECA-USP, 1994.
- MORAES, A. C. R. *Flávio de Carvalho: o performático precoce*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- RUBIN, William (Edit.). *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle: les artistes modernes devant l'art tribal*. Paris: Flammarion, 1991.
- RUSKIN, John. *Modern painters part four*. London: Lightning Source, 2005.
- SANGIRARDI JR. *Flávio de Carvalho: o revolucionário romântico*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo; Campinas: Brasiliense; Editora da UNICAMP, 1994.
- VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Poésie*. Milano: Feltrinelli, 1978.