MULHERES MODERNISTAS

ANA PAULA CAVALCANTI SIMIONI



ESTRATÉGIAS DE CONSAGRAÇÃO NA ARTE BRASILEIRA

edusp

FAPESP



MULHERES MODERNISTAS



7 **PREFÁCIO**
Olhares Descentralizados sobre o Modernismo Brasileiro
Patricia Mayayo

15 **INTRODUÇÃO**

39 **1. TORNAR-SE MODERNA: AS ARTISTAS DIANTE DAS MITOLOGIAS MASCULINAS DA CRIAÇÃO**

41 Modernismo: Mais que uma *Definição*, uma *Posição*
42 Pioneiros do Moderno: Paternidades em Disputa
47 Mitologias Masculinas da Criação: O Criador e a Obra
53 A Modernidade no Feminino: O Corpo como Estratégia
75 Ousadia e Contenção no Modernismo Brasileiro: Os Nus de Anita Malfatti

89 **2. EXÓTICAS, PRIMITIVAS, MODERNAS: ARTISTAS LATINO-AMERICANAS NA PARIS MODERNISTA**

91 Artistas Brasileiros na Paris dos Anos 1920
98 O Difícil Reconhecimento dos Artistas Latino-americanos
106 Saldando Dívidas com a "Pátria" Francesa: O Salon du Franc
110 Musée de Grenoble e as Primeiras Aquisições de Artistas Latino-americanos Modernistas
115 "As Escolhidas": Mulheres Artistas no Musée National d'Art Moderne
124 Estratégias de Consagração no Feminino: Desafios e Possibilidades
128 Tarsila: As Duas Faces da Musa
140 Exóticas, Primitivas, Modernas: Autorretratos Femininos

149 **3. PRIMITIVA SIM, MAS NÃO EXÓTICA: ANITA MALFATTI NA PARIS DOS ANOS 1920**

153 Viagens Progressivas *Versus* Viagens Regressivas na Narrativa da Arte Brasileira
156 Percursos Parisienses
164 Anita Malfatti e Maurice Denis: Modernismo e Tradição
176 Primitivismo(s) em Disputa

187 **4. GÊNERO E MATERIALIDADE DAS VANGUARDAS: REGINA GOMIDE GRAZ E A EXPERIÊNCIA DE UMA ARTE DECORATIVA MODERNA**

191 Arte Têxtil, Arte Feminina?
198 Gêneros Apropriados: Mulheres Artistas e Práticas Decorativas em Tempos Modernistas
211 As Duplas Artísticas e a Divisão Sexual do Trabalho no Brasil: O Caso de John e Regina Graz
214 Por uma Outra Modernidade: A Formação Suíça de John e Regina Graz
221 As Contradições da "Arte Total" no Brasil: Os Projetos de John e Regina para a Elite Paulistana

239 **5. DAS MARGENS AO CENTRO: O PROCESSO DE CONSAGRAÇÃO DAS ARTISTAS MODERNISTAS**

242 Onde Estão as Modernas? A Ausência de Anita e Tarsila no MoMA
248 Do Centro às Margens: Modernistas em Tempos Varguistas
260 Gostos Privados, Destinos Públicos
275 As Musas do Modernismo: Entre 1962 e 1972

301 **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

319 AGRADECIMENTOS
323 BIBLIOGRAFIA
349 CRÉDITO DAS IMAGENS
354 ANEXO 1

PREFÁCIO

OLHARES DESCENTRALIZADOS SOBRE O MODERNISMO BRASILEIRO

Em janeiro de 2021 foi celebrado o quinquagésimo aniversário da publicação, na revista ARTnews, do célebre artigo de Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?" [Por que não houve grandes mulheres artistas?], considerado um texto fundador da aproximação feminista no campo da história da arte[1]. Estamos, pois, em um momento ideal para nos interrogarmos acerca das contribuições dessas cinco décadas de história da arte feminista e seus caminhos ainda não explorados. *Mulheres Modernistas: Estratégias de Consagração na Arte Brasileira* reúne o melhor do legado desses cinquenta anos, mas também aponta para novas direções de pesquisa que as historiadoras francesas e anglo-saxãs não puderam ou souberam abordar.

Como bem destaca a autora, as mulheres artistas do modernismo brasileiro, especialmente Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, representam um caso particular no panorama global das artistas de vanguarda. Se o comum é que elas tenham sido ignoradas tanto por seus contemporâneos quanto pela crítica posterior, obtendo na maioria dos casos um reconhecimento tardio, Amaral e Malfatti ocuparam, inusitadamente, um lugar central na narrativa do modernismo brasileiro já nos inícios de suas carreiras. Nesse sentido, suas trajetórias são um exemplo claro de que, apesar da inegável importância que têm, ainda hoje, as ferramentas metodológicas proporcionadas pela academia anglo-saxã, é necessário, partindo de outras latitudes, gerar paradigmas interpretativos próprios que nos ajudem a entender a singularidade dos distintos contextos locais.

---

1 Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", ARTnews, vol. 69, n. 9, pp. 22-39, 1971.

O grande acerto de Ana Paula C. Simioni foi situar sua pesquisa em um cruzamento muito fértil entre as perspectivas feministas e as contribuições desta nova corrente metodológica que, seguindo Piotr Piotrowski, poderíamos denominar "o giro espacial" da história da arte[2]. Partindo da análise do livro *Art Since 1900*[3], o historiador polonês critica o caráter "vertical" da narrativa da arte moderna proposta pelos autores norte-americanos:

> Entendo este tipo de narração historiográfica como "vertical". Esta se caracteriza sobretudo por uma certa hierarquização. O coração da arte moderna – em outras palavras, o centro, uma ou mais cidades onde são criados os paradigmas da tendência artística concreta – está construído essencialmente por cidades ocidentais, como Berlim, Paris ou Nova York. É a partir desses centros que os modelos da arte moderna se irradiam para o mundo e influenciam as periferias. A arte no centro define, então, um paradigma; enquanto isso, a arte das periferias é a adaptação do modelo criado na metrópole artística. Os cânones artísticos, a hierarquia de valores, as normas estilísticas são criados no centro e, na melhor das hipóteses, as periferias se apropriam deles[4].

Diante desse tipo de narração tradicional, Piotrowski propõe

> [...]uma história da arte horizontal, polifônica, multidimensional, livre de hierarquias geográficas. Um modelo aberto de história da arte global deveria também incluir outros conceitos enraizados em perspectivas distintas da geografia crítica: perspectivas de gênero, de grupos étnicos, de subculturas etc.[5]

Nessa linha, *Mulheres Modernistas* realiza uma dupla operação de descentramento. Em primeiro lugar, o distanciamento de uma narrativa patriarcal que por anos vem desdenhando a contribuição das

---

2 P. Piotrowski e B. Gustavino, "Del Giro Espacial o una Historia Horizontal del Arte", *Boletín de Arte*, n. 18, pp. 1-10, 2018.

3 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin D. Buchloh, *Art Since 1900*, Londres/Nova York, Thames & Hudson, 2005.

4 P. Piotrowski e B. Gustavino, *op. cit.*, 2018, p. 2.

5 *Idem*, p. 8.

mulheres. De fato, a história da arte moderna tem privilegiado uma noção de vanguarda centrada na identidade de grupo: os manifestos, as revistas, os encontros ou as exposições se configuram, segundo essa versão, como espaços de camaradagem masculina nos quais as mulheres parecem não se encaixar, a não ser como musas, esposas ou colaboradoras dos homens. O caso de Regina Gomide Graz, a que Simioni dedica o quarto capítulo, é ilustrativo. Ao trabalhar em colaboração com seu marido, John Graz, e ao se inclinar a um tipo de prática, a das artes têxteis, considerada tradicionalmente uma arte "feminina", Gomide Graz foi enquadrada na literatura acadêmica em uma posição secundária e apresentada mais como colaboradora do que como autora, no pleno sentido da palavra.

Para se contrapor a esse arranjo, é importante desviar a atenção do vínculo que as artistas mantiveram com seus parceiros e seus colegas para nos centrarmos nas relações que estabeleceram entre si e nas experiências que compartilharam. No primeiro capítulo, Ana Paula estuda de forma magistral as condições com as quais tiveram de lidar as mulheres artistas que trabalharam na Paris do entreguerras. Ela analisa também as estratégias que cada uma desenvolveu para enfrentar a incompatibilidade que existia, segundo o discurso da época, entre ser mulher e ser artista. Com base no modelo dos "círculos de reconhecimento"[6], a autora nos ajuda a entender o êxito escasso, ou ao menos tardio, que tiveram muitas delas. Se o primeiro círculo de reconhecimento da obra de um artista é composto por seus pares (artistas, escritores e amigos), provavelmente a dificuldade que as mulheres tiveram para ser valorizadas por seus colegas masculinos explica, em grande medida, que tampouco para elas foi simples transitar pelos círculos – dos especialistas, do mercado e do público – que conduzem o artista à consagração. *Mulheres Modernistas* é norteado por questões muito relevantes nesse sentido. Como elas lidaram com esse tipo de exclusão? De que forma se construíram como "artistas modernas" quando o próprio conceito de moderno se

---

6 Modelo proposto por Alan Bowness (*The Condition of Success: How Modern Artists Rises to Fame*, Nova York, Thames and Hudson, 1989) e revisado por Natalie Heinich (*Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998) e Nuria Peist Rujzman ("El Proceso de Consagración en el Arte Moderno: Trayectorias Artísticas y Círculos de Reconocimiento", *Materia: Revista Internacional d'Art*, n. 5, pp. 17-44, 2005.

definia como um privilégio masculino? Como negociaram sua condição paradoxal de *insiders-outsiders* (de estar dentro e fora ao mesmo tempo) no seio da vanguarda? Que estratégias alternativas de reconhecimento colocaram em prática?

O outro descentramento incide sobre o conceito de história vertical, de Piotrowski. A autora deixa claro que já não faz mais sentido pensar em uma modernidade única, assim como é preciso relativizar as oposições binárias em que se baseia o modelo ocidental da vanguarda: centro-periferia, original-imitativo, irradiação-recepção. *Mulheres Modernistas* contribui na construção de uma história transnacional das vanguardas, baseada nas transferências entre os diferentes modelos do moderno para entender a complexidade e as contradições da relação entre o centro e a periferia.

O caso brasileiro é revelador das trocas que acontecem nessa relação. A evolução estilística que conduziu Tarsila do Amaral do pós-impressionismo ao estilo primitivista, o qual a tornou conhecida com a obra *A Negra*, de 1923, foi motivada, em parte, pelo interesse que a Paris da época tinha por culturas não europeias. Trata-se de um paradoxo interessante. O desejo de Tarsila por criar uma arte nacional veio, de certo modo, das expectativas que o mercado parisiense tinha em relação a um artista brasileiro. Entretanto, ao olhar a si mesma através dos olhos de outros, ela criou um estilo que superou a marca do tópico exotizante que balizava sua recepção. Ao mesmo tempo, como bem reflete Simioni, Tarsila combinou essa estratégia com uma construção muito calculada de sua imagem pública: vestida, como em seu *Autorretrato* de 1923, com um *manteau* de Paul Poiret, estilista famoso por vestir mulheres elegantes, a artista projetava ao exterior uma imagem de mulher moderna e europeia que contrastava com o primitivismo de suas telas. Isso permitiu – ou, ao menos, era o que ela esperava – que fosse aceita "como mais uma" dentro dos círculos da vanguarda parisiense.

Mulheres Modernistas é uma leitura imprescindível para as leitoras e os leitores que se interessam pelo trabalho das mulheres artistas e que queiram se aprofundar na história do modernismo brasileiro. A recepção crítica da obra de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e de outras artistas contemporâneas não só esteve condicionada pelo fato de serem mulheres, mas também pela evolução dos debates historiográficos no Brasil em torno do modernismo. Consideradas as prota-

gonistas do movimento nos anos 1920, ambas passaram a ocupar um lugar mais marginal nas duas décadas seguintes, em pleno Estado Novo, para reconquistar uma posição proeminente a partir do final dos anos 1950. Em um estudo pormenorizado e rigoroso do material de arquivo disponível, a autora mostra que as oscilações que marcaram o reconhecimento dessas artistas nos dizem muito sobre como foi sendo construído o cânone do modernismo brasileiro.

A época das vanguardas históricas foi um momento ambivalente para as mulheres: os novos modelos de gênero que emergiam entravam em conflito com o sistema tradicional de valores que persistia no conjunto da sociedade burguesa e também nos próprios círculos vanguardistas dos quais as artistas faziam parte. Com base em uma metodologia interseccional, Ana Paula mostra a necessidade de se analisar a interdependência entre gênero, raça, orientação sexual, idade e origem geográfica para dar conta da produção artística dessas mulheres, revelando a pluralidade de experiências que são ocultadas sob o rótulo "mulher artista". Seu livro consegue evitar um olhar essencialista ou idealizado da condição da mulher artista de vanguarda. Sem menosprezar a capacidade de agência dessas mulheres, emergem em todo o livro as contradições e os titubeios dessa geração brilhante de modernistas brasileiras que lutaram para conquistar "um teto todo seu"[7] no panteão da vanguarda.

Patricia Mayayo
Universidad Autónoma de Madrid
Tradução do espanhol de Julia Pilla Guedes

7 Em referência a *Um teto todo Seu* [2019], de Virginia Woolf.

INTRODUÇÃO

Em 1924, o crítico de arte Mário de Andrade escreve à amiga Anita Malfatti, então em Paris como bolsista do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, uma carta que diz muito sobre o lugar simbólico que o modernismo[1], entendido como uma categoria relacional e em disputa, viria a atribuir a algumas mulheres artistas no Brasil:

> Anitinha
>
> [...] Sou insaciável a respeito de notícias tuas. Quero saber o que fazes, o que pensam de ti. Quando algum jornal escrever qualquer coisa sobre a tua arte, não te esqueças de que faço questão de ler. Manda-o. Pretendo agora lançar um artigo sobre Tarsila que dia a dia cresce na minha admiração. *É engraçado! a pintura brasileira hoje está dependendo das mulheres e nas mãos delas! Tu, Tarsila e Zina sempre caminhando, enquanto os homens decaem.* Se por acaso tirares fotografia dalgum quadro teu, manda-a também. Estou roxo para ver qualquer coisa tua. E muito, muito obrigado pelos instantâneos de Veneza.
>
> Um grande abraço do sempre
>
> Mário[2]

1 O modernismo é, assim, um termo compreendido não em um sentido absoluto e unívoco, mas polissêmico. A esse respeito, ver Ana Paula C. Simioni, "Modernismo Brasileiro: Campo de Disputas", 2015; e Annateresa Fabris, "Modernismo: Nacionalismo e Engajamento", 1994.

2 Carta de Mário de Andrade a Anita Malfatti, 25 ago. 1924.

O texto destaca a proeminência que, aos olhos do crítico paulista, ela, Tarsila do Amaral e Zina Aita[3] possuíam na pintura brasileira. Diferindo da maior parte das experiências modernistas estrangeiras, já bem estudadas pela bibliografia internacional, nas quais poucas artistas mulheres podem ser apontadas como participantes centrais no interior dos grupos mais consagrados das vanguardas em seus países, no modernismo brasileiro há um relativo consenso acerca da importância de ao menos dois nomes: Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Elas são tidas rotineiramente como pintoras "pioneiras", que teriam introduzido as linguagens das vanguardas de inícios do século XX no Brasil[4]. Em outros países, as mulheres artistas foram geralmente consideradas ora como "heroínas solitárias", ora como exceções a regras, ora como companheiras coadjuvantes de artistas/críticos/mecenas proeminentes. Já no caso brasileiro, ambas foram identificadas como protagonistas: a primeira, por ter introduzido o expressionismo no país; a segunda, reconhecida como emblema de um cubismo de características nacionais e, ainda na década de 1920, como fundadora, ao lado de seu companheiro Oswald de Andrade, do movimento Pau-Brasil, ícone da afirmação de um modernismo *à brasileira*[5].

Tamanho destaque para artistas mulheres é bastante incomum nas narrativas historiográficas – nas quais, tradicionalmente, são os homens que ocupam as posições de líderes dos grupos modernistas[6].

---

3 Zina Aita (Belo Horizonte, 1900-Nápoles, 1967) formou-se em Florença, com Galileo Chini, entre 1914 e 1918. De volta ao Brasil, participa dos grupos modernistas mineiros e faz sua primeira exposição em Belo Horizonte em 1920. Conhece Anita Malfatti e Mário de Andrade e participa da Semana de Arte Moderna de 1922. Corresponde-se com ambos até mudar-se para Nápoles, em 1924; lá, dirigiu uma fábrica de cerâmica. Sua presença, expressiva nos anos 1920, se esgota nas décadas posteriores devido a seu progressivo distanciamento dos modernistas. Ver verbete Zina Aita na *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, 2018.

4 Da vasta bibliografia sobre o tema, ver Marta Rossetti Batista, *Anita Malfatti no Tempo e no Espaço*, 2007; Aracy Amaral, *Tarsila: Sua Obra, Seu* Tempo, 2010; catálogo *Manobras Radicais*, 2006; Sergio Miceli, *Nacional Estrangeiro*, 2003; catálogo *Mulheres Pintoras: A Casa e o Mundo*, 2004.

5 Sergio Miceli, *op. cit*., 2003.

6 Norma Broude e Judith Garland, *Feminism and Art History*, 1982; Griselda Pollock, *Vision and Difference*, 1994; Séverine Sofio *et al*., *Genre, féminisme et valeur de l'art*, 2007; Diana C. Morkin e Karen Cordero (orgs.), *Codo a Codo: Parejas de Artistas en México*, 2013.

LANÇAMENTO 2022

JÁ DISPONÍVEL

LIVRARIA VIRTUAL

www.edusp.com.br/loja

LIVRARIAS

www.edusp.com.br/livrarias

INFORMAÇÕES

Divulgação Edusp

divulga@usp.br

edusp