

CONDICIONANTES E POSSIBILIDADES DO SUCESSO DAS ARTISTAS DO MODERNISMO BRASILEIRO

CONDITIONING AND POSSIBILITIES OF THE SUCCESS OF BRAZILIAN MODERNIST WOMEN ARTISTS

Jéssica Ronconi¹

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira**. São Paulo: Edusp, 2022, 360 p.

Palavras-chave: Mulheres artistas. Modernismo brasileiro. Condicionantes do sucesso. Sociologia da arte. Século XX.

O livro de Ana Paula Simioni, fruto de sua pesquisa de livre docência, investiga o processo de consagração – em nada linear – das artistas modernistas brasileiras. A autora mostra como elas teriam não apenas escapado às exclusões que afastavam as mulheres do sistema artístico, como também se tornariam as protagonistas do

modernismo brasileiro, especialmente Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, embora houvesse outras modernistas que não conheceriam o mesmo sucesso, como Regina Gomide Graz. O reconhecimento dessas artistas variou, todavia, ao longo do tempo e, mesmo em seu auge, não se estendeu à totalidade de suas produções, ficando restrito a fases específicas de suas carreiras: o expressionismo de Anita Malfatti e o cubismo de Tarsila do Amaral. Ademais, a despeito dessa notória presença feminina no cânone do modernismo brasileiro, a representação dessas artistas não foi concebida independente das lógicas de gênero, mas com base nelas, por meio de discursos que fazem referência a posições tradicio-

¹ Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: jessica.ronconi.fernandes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7487-477X>

nalmente femininas: Tarsila é vista como *musa*, Anita como *mártir*, e Regina como *esposa-colaboradora*.

A partir da análise de obras de arte, de consultas aos arquivos de instituições brasileiras e estrangeiras e do levantamento de cartas, artigos de jornais, catálogos de exposições, entre outros documentos, *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira* correlaciona as produções das artistas brasileiras, suas trajetórias e os contextos de produção e de recepção de suas obras. Dessa forma, a autora busca conhecer, ao longo dos cinco capítulos que compõem o livro: as redes nas quais elas estavam inseridas ou procuravam se inserir em âmbito nacional e internacional; os mediadores que facilitavam sua aparição e/ou permanência sob os holofotes; as condições materiais e familiares que permitiam (ou não) a circulação internacional das artistas; as escolas e instituições responsáveis por suas formações; e as expectativas que recaíam sobre elas e sobre suas obras.

Antes de se debruçar sobre o caso das modernistas brasileiras, a autora apresenta os desafios enfrentados pelas mulheres artistas para tornarem-se modernas, uma vez que a ruptura da ordem e das normas convencionais era uma prerrogativa dos homens que, além de transitar mais livremente entre diversos círculos sociais e espaços da cidade, podiam desfrutar de maior liberdade erótica. Assim, desde o século XIX, a imagem do artista moderno deveria corresponder à de um “criador”, produzindo uma *persona* para si, livre e original, e esses valores seriam transmitidos às suas obras de arte e propagados pelos intermediários culturais. Tendo em vista tal contexto histórico, as artistas mulheres da vanguarda do século XX, dentre elas Anita Malfatti e

Tarsila do Amaral, apropriaram-se da pintura de nus, até então modalidade de domínio masculino, como estratégia para se afastarem de uma “arte feminina” e para se fazerem vistas como modernas.

Os nus realizados por Anita foram, em regra, concebidos nos Estados Unidos, na fase de maior consagração da artista, entre 1910 e 1920, e retratavam principalmente o corpo masculino de forma expressiva, com uso de ocre, do verde e do amarelo, até então inusuais. Já de retorno ao Brasil, na ocasião de sua exposição em São Paulo em 1917 – à qual foi direcionada a conhecida crítica de Monteiro Lobato –, Anita Malfatti não expôs, contudo, nenhum de seus nus. Além disso, seus desenhos continham uma ousadia plástica e temática não encontrada nas obras finais da artista, o que significava que ela conhecia a distância entre o caráter inovador de sua produção e os limites da recepção que a esperava no contexto paulistano.

Tal “efeito de contenção” também pode ser encontrado na produção de Tarsila do Amaral, na oposição complementar de *A Negra* e *Autorretrato*, ambas pinturas de 1923. De um lado, *A Negra* permitira à artista: i) trazer algo de particular à cena da arte parisiense, sem deixar de observar a construção geométrica, figurativa da escola cubista francesa; ii) galgar sua posição como moderna, à medida que contesta a idealização do corpo nu feminino; e iii) tratar de um tema importante no contexto local, a questão racial, inscrevendo-se também no projeto modernista brasileiro. De outro, seu *Autorretrato* mobilizara um discurso distintivo ao destacar sua beleza, elegância e pertencimento de classe, como demonstra seu *manteau rouge* (feito por Paul Poiret, um dos maiores costureiros de Paris naquele momento). Neste caso, ela

lança mão de sua representação feminina e de sua classe para se mostrar como artista, moderna e internacional. Num contexto de ascensão do nacionalismo e de alta concorrência no mercado da arte parisiense dos anos 1920, Tarsila do Amaral logo compreendeu que suas chances de sucesso estavam condicionadas à capacidade de “originalidade” em relação aos artistas franceses. Sabendo negociar sua posição, tanto com os cubistas parisienses quanto com os modernistas paulistas, por meio de uma produção que exaltava o *primitivismo* e *exotismo* de seu país, ela pôde atender às expectativas estrangeiras de uma arte latino-americana e de um “modernismo matavirgista” enaltecido pelos modernistas paulistanos.

Embora Anita Malfatti também tenha compreendido as expectativas parisienses sobre o que deveria fazer uma artista brasileira – afinal, só fora aceita no Salon d’Automne com o envio da obra *Tropical* –, a artista não adotou a mesma estratégia de Tarsila: ela também abraçaria o primitivismo exaltado pelo modernismo, mas não o exotismo. Em realidade, havia uma disputa em torno da definição de primitivismo que é retratada por Simioni através de duas categorias: o “primitivismo exotizante”, dominante na história da arte, ao qual associou-se Tarsila do Amaral; e o “primitivismo clássico”, que propõe uma retomada da pintura italiana anterior ao século XVI, dotada de uma ingenuidade formal, ao qual se vinculou Anita Malfatti. Em ambos os casos, critica-se a arte acadêmica e busca-se uma origem como meio de modernizar a arte. Contudo, enquanto uma idealiza as terras e países distantes da Europa, onde residiria o sujeito ingênuo, puro e autêntico, a outra promove a arte anterior ao Renascimento, inspirando-se nos primitivos italianos.

A despeito da visão que se consolidou na historiografia da arte segundo a qual Anita Malfatti teria desviado do caminho único do modernismo brasileiro, a artista estava, com efeito, seguindo uma vertente da vanguarda europeia daquele período. Para eles, a arte religiosa poderia sintetizar tradição e modernidade – perspectiva a partir da qual Anita produziu *A ressurreição de Lázaro* como obra final de sua formação em Paris, financiada pelo Pensionato do Estado de São Paulo. A tela fora recebida, sem entusiasmo, na capital paulista, e Anita foi tida como “retrógrada” e “passadista”, pois não teria superado a crítica de Monteiro Lobato. Esta interpretação que a coloca na posição de vítima, já consolidada na historiografia, impede a compreensão de sua tomada de posição diante do contexto do universo da arte em Paris. Segundo Simioni, Anita buscava se inscrever nos circuitos parisienses enquanto “artista moderna e universal” (p. 186). Desse modo, seu insucesso seria resultado dos partidos estéticos eleitos por ela, que se recusava a promover o nacionalismo em suas obras, frustrando os modernos de São Paulo, mas também frustrava os parisienses por não trazer um olhar local e exótico. Sendo assim, a temporada parisiense de Tarsila do Amaral, introduzida no círculo dos modernos pela amiga Anita Malfatti, é vista como uma viagem “progressiva” de ruptura com o passado e de avanço da arte pós-impressionista à vanguarda cubista – ao contrário da viagem de Anita, vista como “regressiva”, pois ela que já era inovadora e moderna em São Paulo, teria, em Paris, perdido a oportunidade de radicalizar sua produção.

Dessa forma, além da disputa a respeito do primitivismo no interior do modernismo, também havia contendas sobre o papel que as artes aplicadas e decorativas deveriam

ocupar nesse movimento. Elas eram consideradas duplamente inferiores, primeiro por não serem tidas como uma atividade individual e intelectual pela disciplina da história da arte, e segundo por serem tomadas como uma “arte feminina”, em decorrência da exclusão das mulheres do sistema acadêmico que as afastava de outros gêneros artísticos. Contudo, um conjunto de artistas modernistas buscava o fim da separação entre arte e vida e da hierarquia entre as “grandes artes” e as “artes pequenas”, promovendo uma concepção radical de “arte total”. No Brasil, Regina Gomide Graz, ao lado de seu marido, John Graz, defendia esse projeto, notadamente em razão do local de formação do casal, Genebra, onde as artes decorativas desfrutavam de prestígio e dividiam o espaço ocupado nos programas das escolas daquele campo artístico local com as artes tradicionais.

Mergulhados nesse contexto, o casal retorna ao Brasil e se instala em São Paulo, onde fizeram parte da Semana de 1922. Contudo, seu projeto de integração entre arte e vida não foi exitoso, dando lugar a uma produção restrita a uma pequena clientela de elite à qual Regina tinha acesso através de sua família. Além disso, a divisão sexual se manteve na produção do casal: John se encarregava da concepção criativa dos projetos e da criação de móveis, ao passo que Regina, representada na literatura como “esposa-colaboradora”, dedicava-se à confecção de almofadas, cortinas, e outros objetos aludidos ao universo feminino. Simioni, contudo, chama a atenção para o modo como as parcerias amorosas funcionavam no modernismo a fim de compreender como as mulheres negociavam sua posição ora de artista, ora de esposa de artista: se por um lado Regina se encarregava da arte doméstica, confor-

me as expectativas sobre a mulher artista, por outro, ela se unia a uma vertente da vanguarda que visava superar a distância entre arte e vida.

Em vista das representações estabelecidas em torno das trajetórias de Anita Malfatti, de Tarsila do Amaral e de Regina Gomide Graz, Simioni demonstrou que a percepção de que a primeira decaiu, de que a segunda foi bem-sucedida e de que a terceira era uma colaboradora é pautada, antes pelas suas tomadas de posição do que pela qualidade estética de suas obras, sendo, portanto, fundamentadas em valores extra-artísticos. Na realidade, Tarsila foi a única que alcançou ampla projeção internacional por atender às expectativas estrangeiras de exotismo sobre a arte brasileira, além de ter concebido deliberadamente uma *persona* artística para si. Ao contrário dela, Anita Malfatti e Regina Gomide Graz teriam se dedicado a um projeto descrito por Simioni como “mais universal, não necessariamente localizado” (p. 308). Parece-me, entretanto, que a corrente da vanguarda modernista que promovia a arte total, da qual Regina fez parte, e aquela que buscava a retomada dos primitivos italianos, à qual Anita se associou, eram também localizadas, mas nesses casos, na Europa, polo hegemônico de produção artística e cultural da época.

Feita a análise das trajetórias das artistas, o livro termina com o exame do contexto nacional e internacional da recepção de suas obras. A autora examina a transformação do discurso sobre o modernismo mostrando que o reconhecimento de que o movimento desfrutara nas primeiras décadas do século XX não perdurou nos anos 1930 e 1940, na Era Vargas, sendo retomado entre 1962 e 1972, durante o regime militar. Um indício da descontinuidade do reconhecimento de Tarsila do Amaral e de

Anita Malfatti é a ausência de ambas do acervo inicial do Museum of Modern Art de Nova York (MoMA), situação que persiste com Anita e que se estendeu até 2018 no caso de Tarsila. A marginalização das artistas também é evidente na revista varguista *Cultura e Política* (1941-1944). Simioni atribui essas ausências ao fato de que elas precisavam ser construídas como figuras superadas, embora continuassem ativas. O discurso varguista via os movimentos artísticos dos anos 1920 como individualistas, experimentais e pautados no exterior, ao passo que o modernismo da Era Vargas deveria ser nacional e, acima de tudo, coletivo. Ademais, as artistas se afastavam de concepções ideais de feminilidade num momento de valorização da família e do papel maternal da mulher para o progresso do país. Ocorre que Anita era solteira, sem filhos, e viaja mundo afora para se profissionalizar, e Tarsila, que viajara à União Soviética, era tida como perigosa pelas autoridades varguistas.

Foi apenas na segunda metade do século XX que a Semana de 1922 foi amplamente reconhecida, notadamente em 1972, com a comemoração dos 50 anos da Semana de Arte Moderna, quando Anita e Tarsila foram alçadas ao cânone do movimento modernista e da história da arte brasileira. Ainda nos anos 1960, houve a aquisição de acervos e coleções privadas pelos órgãos públicos nacionais como política de oficialização da produção modernista, como é o caso da coleção de Mário de Andrade, adquirida em 1968. A autora considera que a relevância do poeta enquanto crítico conferiu legitimidade à canonização de certas correntes do modernismo. Como toda coleção revela as preferências do colecionador, a de Mário de Andrade enaltece apenas as fases mais apreciadas por ele, e

que são fases curtas das carreiras das artistas modernistas: o expressionismo de Anita Malfatti e o cubismo de Tarsila do Amaral – justamente as fases mais consagradas pela historiografia. Simioni defende, portanto, que tomar essa coleção como registro da totalidade do modernismo brasileiro significa eclipsar suas contradições e exclusões, e cancelar pública e oficialmente o gosto particular de Mário de Andrade.

Além das ações do Estado, os intelectuais também desempenharam um papel importante no processo de consagração desse movimento no âmbito acadêmico, promovendo uma “perspectiva triunfal do modernismo” (p. 285) e construindo seus artistas como personalidades singulares. Além disso, nas décadas de 1960 e 1970, com ajuda do Estado, houve a consolidação de um mercado de arte no Brasil. A raridade e a limitação das obras dos modernistas fizeram com que os galeristas estocassem as obras dos artistas ainda vivos, tornando-as mais valorizadas nesse mercado de arte. Todos estes fatores associados – legitimidade da crítica, políticas culturais do Estado e chancela do mercado – podem explicar a revalorização e a centralização da produção dos modernistas, em especial de Tarsila do Amaral. Segundo a autora, Anita não recebera tamanho reconhecimento, pois as narrativas sobre ela continuam reiterando sua função de vítima e pivô da criação do grupo modernista. Nesse sentido, a vinculação das artistas aos papéis tradicionais de feminilidade se deve também aos tempos autoritários em que o modernismo finalmente passa a desfrutar de consagração definitiva, entre 1962 e 1972.

Atenta às estruturas de dominação que agiam sobre essas artistas e à capacidade de agência de que dispunham, *Mulheres modernistas: estratégias de consagração*

na arte brasileira é uma importante contribuição à sociologia da arte, pois supera as teses psicobiográficas já consensuais sobre o sucesso de Tarsila do Amaral, o insucesso e decadência de Anita Malfatti, e ainda a marginalidade de Regina Gomide Graz. Para isso, a autora considera as possibilidades e os condicionantes da agência dessas artistas e das estratégias de que lançam mão, sejam elas mais ou menos exitosas. Sem propor uma história extraoficial que busque resgatar ou enaltecer fases menos conhecidas das artistas, a autora propõe uma análise sobre a gênese de suas posições para compreender as apreciações e depreciações de suas obras e trajetórias como

parte de um processo que se estendeu ao longo do século XX. Ademais, ao lançar luz sobre as articulações feitas pelas mulheres modernistas para negociar suas preferências estéticas e temáticas e suas ambições artísticas e profissionais, o livro de Ana Paula Simioni contribui para os estudos de gênero em diversos universos culturais, visto que, como ela buscou demonstrar, a presença de mulheres no topo da consagração de uma carreira (neste caso, artística) não implica equidade de gênero, sendo preciso analisar igualmente os discursos produzidos sobre elas e sobre o seu sucesso.

Recebido em: 02/03/2023

Aprovado em: 02/04/2023