

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

BÁRBARA DIAS MODENESE

À BRASILEIRA: uma análise do modernismo na construção de uma identidade nacional

NITERÓI

2021

BÁRBARA DIAS MODENESE

À BRASILEIRA: uma análise do modernismo na construção de uma identidade nacional

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel.

Orientadora: Prof. Dr.^a Flávia Lajes

Niterói

2021

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M689? Modenese, Bárbara Dias
À BRASILEIRA: : uma análise do modernismo na construção
de uma identidade nacional / Bárbara Dias Modenese ; Flávia
Lajes, orientadora. Niterói, 2021.
87 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção
Cultural)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e
Comunicação Social, Niterói, 2021.

1. Modernismo brasileiro. 2. Identidade Nacional. 3.
Colonialidade de gênero. 4. Mulheres. 5. Produção
intelectual. I. Lajes, Flávia, orientadora. II. Universidade
Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social.
III. Título.

CDD -



2021 SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO
CULTURAL

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao oitavo dia do mês de Fevereiro de 2022, às dez horas, realizou-se de forma remota (online), excepcionalmente, em conformidade com a Decisão Nº. 100/2020 de 21/05/2020, do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal Fluminense, a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado “**À BRASILEIRA: uma análise do modernismo na construção de uma identidade nacional**”, apresentado por **Bárbara Dias Modenese**, matrícula 216033057, sob orientação do(a) Prof(a). Dr(a). Flávia Lages.

A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

1º Membro (Orientador(a)/Presidente): Drª. Flávia Lages

2º Membro: Drª. Ana Lúcia Enne

3º Membro: Dr. Wallace de Deus

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):

Aprovado

Reprovado

Com nota final após arguição:

10,0

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:

Presidente da Banca

BÁRBARA DIAS MODENESE

Á BRASILEIRA: uma análise do modernismo na construção de uma identidade nacional

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel.

Aprovada em fevereiro/2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Flávia Lajes – Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia Enne
Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dr. Wallace de Deus
Universidade Federal Fluminense

Niterói

2021

AGRADECIMENTOS

Aos meus avós, Balbina e Arlindo, que sempre incentivaram os estudos de seus filhos e netos, demonstrando interesse e fazendo de tudo para que nós não tivéssemos preocupações com outras questões, se dispondo a ajudar até mesmo depois dos oitenta anos. Sem vocês nada disso seria possível.

Ao meu irmão, pelo apoio, abraços nem sempre requisitados (mas necessários) e conselhos que me ajudaram tanto nessa jornada.

À minha irmã, por ter me incentivado sempre, pela troca de ideias, por me apresentar várias inspirações (sendo uma delas) e pelas diversas dicas.

Ao meu pai, por ser a maior inspiração, e, principalmente, por ter sempre confiado em mim quando eu mesma não confiava. Sem seu apoio nada disso teria acontecido.

À minha mãe, meu exemplo de mulher, que sempre foi um ombro amigo quando eu mais precisei, mesmo à distância. Pela paixão pela história e arte. Por sempre tentar responder os meus por quês. Pela confiança e por não me deixar desistir, sou eternamente grata.

Aos meus amigos cariocas que foram meu maior presente nessa jornada: Alexandre, Beatriz, Juliana, Natália e Nathan, obrigada por todo o apoio e pelo amor. Não sei o que seria de mim sem vocês.

Aos meus amigos paulistas que nunca desistiram de mim, apesar de poucas visitas ao ano.

Aos meus professores, meus suportes durante a vida inteira, que me fazem acreditar em uma educação de qualidade e com afeto.

À Flávia Lajes, minha orientadora, pelas aulas dentro e fora de sala, que me ajudou a entender o que eu queria, pelo tempo disposto para ouvir o que tenho a dizer e pelas dicas. Te agradeço de coração.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	5
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	8
RESUMO	9
ABSTRACT	10
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: AS ORIGENS DO MODERNISMO E A PROPOSTA DE UM “BRASIL BRASILEIRO”	15
1.1 O ESPÍRITO DO TEMPO.....	15
1.2. O INÍCIO DO MODERNISMO E A SEMANA DE 22.....	17
1.3 DAS VIAGENS PARA A EUROPA DE MÁRIO DE ANDRADE	23
1.4 O BRASIL DE MÁRIO DE ANDRADE (DIGA AO POVO QUE FICO!)	26
CAPÍTULO 2: AS MULHERES DO MOVIMENTO MODERNISTA BRASILEIRO .	30
2.1 ARTE E GÊNERO NO MUNDO.....	30
2.2 CONTEXTO BRASILEIRO	33
2.3 ANITA MALFATTI	37
2.4 ZINA AITA	48
2.5 TARSILA DO AMARAL	55
CAPÍTULO 3: CONSIDERAÇÕES SOBRE O MOVIMENTO MODERNISTA	65
3.1 À BRASILEIRA	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
BIBLIOGRAFIA	77
SITES	83
VÍDEOS	85
PODCASTS	86

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1. Almoço no terraço da Villa Kyrial, 1916.....	17
FIGURA 2. <i>M. Maunier Et Sa Fille</i> , 1922, Vicente do Rego	19
FIGURA 3. <i>Retrato de Mário de Andrade</i> , 1922, Anita Malfatti	28
FIGURA 4. <i>Retrato de Mário de Andrade</i> , 1922, Tarsila do Amaral	29
FIGURA 5. <i>Cubism and abstract art</i> (1936, Museum of Modern Art).....	32
FIGURA 6. Croqui de Disposição da Semana de 22	34
FIGURA 7. Folheto da primeira exposição individual da artista, 1914.....	39
FIGURA 8. <i>O Farol</i> , 1915-1917	41
FIGURA 9. Folheto da Exposição	42
FIGURA 10. <i>NU MASCULINO (segurando bastão)</i> , 1915-1916.....	44
FIGURA 11. <i>O homem de sete cores</i> (1916).....	45
FIGURA 12. <i>A boba</i> (1916)	45
FIGURA 13. <i>Tropical ou Negra baiana</i> (1917).....	46
FIGURA 14. <i>Retrato</i> , data desconhecida, obra exibida no Lyceu em 1919	49
FIGURA 15. <i>Petrópolis ou A sombra</i> , ano desconhecido	51
FIGURA 16. <i>Ascensão de Cristo</i> , 1806, Mestre Ataíde	52
FIGURA 17. Página 3 da 1ª edição da Klaxon	53
FIGURA 18. Suposta ilustração feita por Zina para Klaxon.....	54
FIGURA 19. <i>A Negra</i> (1923)	58
FIGURA 20. <i>Morro da Favela</i> (1924).....	60
FIGURA 21. <i>EFCB</i> (1924).....	61
FIGURA 22. <i>Abaporu</i> (1928).....	62
FIGURA 23. <i>Antropofagia</i> (1929).....	64
FIGURA 24. <i>Autorretrato</i> , Wilson Tibério, 1941	70
FIGURA 25. <i>Antropofagia</i> (1929).....	76

RESUMO

Esse estudo propõe-se a investigar a influência do movimento modernista na construção de uma identidade nacional brasileira, analisando a trajetória e ideias dos principais agentes de sua primeira geração, utilizando os conceitos de colonialidade do poder e colonialidade de gênero, realocando as artistas Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Zina Aita a fim de esclarecer seu papel neste processo.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro. Identidade nacional. Colonialidade de gênero. Colonialidade do poder. Mulheres.

ABSTRACT

The purpose of this research is to investigate the influence of Brazilian modernism on the construction of a national identity, analyzing the trajectory and ideas of some of its first generation promoters, using the concepts of coloniality of power and coloniality of gender, realocating the artists Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Zina Aita in order to clarify their role in this process.

Palavras-chave: Brazilian Modernism. National Identity. Gender Coloniality. Power Coloniality. Women.

INTRODUÇÃO

Em *Memória e Identidade Social* (1992) o sociólogo austríaco Michael Pollak discute a ligação entre esses dois temas na área da história oral — em suma, no campo das histórias de vida. Se em um primeiro momento a memória parece ser uma ocorrência estritamente subjetiva, ao analisarmos a questão com cuidado, as encruzilhadas que nossas experiências fazem com as de outrem se mostram cada vez mais comuns.

Segundo Halbwachs (1990 apud POLLAK, 1992), a memória individual não é suficiente para reconhecermos lembranças. Para a reconstrução de uma lembrança é necessário que nossa memória possua o auxílio de outra, similar, para que exista uma base na qual ela possa ser incorporada. Compreende-se então que a memória é seletiva — pois nem tudo nos é possível recordar; herdada — pois acontecimentos grandiosos tomam tamanho poder que se tornam capazes de fabricar o sentimento de pertencimento em um indivíduo; e mutável — pois sofre oscilações a partir do momento em que é exposta. É na memória herdada que esse sentimento de pertencimento irá se transformar, em conjunto com outros elementos, no que chamamos de identidade.

“Nessa construção da identidade - e aí recorro à literatura da psicologia social, e, em parte, da psicanálise - há três elementos essenciais. Há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do corpo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente, há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados. De tal modo isso é importante que, se houver forte ruptura desse sentimento de unidade ou de continuidade, podemos observar fenômenos patológicos. Podemos, portanto, dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.” (POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Vol. 5, Nº 10, 1992, p. 5)

O campo da memória, e, portanto, o da identidade, está em constante disputa sócio-política por ser um grande instrumento de poder. Contudo, quando esses dois campos estão fortalecidos, os questionamentos externos já não os provocam rebuliços. Partindo dessa observação e do fato de que a produção artística de um povo é a expressão natural de si, é que

nasce este texto monográfico sobre a influência do movimento modernista brasileiro na construção de uma identidade nacional.

A historiografia artística brasileira, conforme atestam diversos estudiosos¹ da área, ainda não se encontra fortemente consolidada. Os estudos sobre arte brasileira, de um modo geral, se concentram na arte barroca do séc. XVIII ao XIX, principalmente no Estado de Minas Gerais, e no Modernismo no começo do séc. XX².

Em um curto texto intitulado *Reflexões a propósito de “Arte no Brasil — Documento/Debate”*; *o que é arte brasileira*, uma das maiores críticas de arte do país, a historiadora Aracy Amaral, atesta o maior obstáculo na construção de uma historiografia: a muito provável impraticabilidade de definição do que é arte brasileira. “[...] ao mesmo tempo que volta sempre, no desejo de uma definição, talvez impraticável, pela própria natureza da arte — que por sua vez não é tão ‘universal’ quanto se desejaria [...]” (AMARAL, 2013, p. 263). Destaca-se o fato curioso de que essa preocupação parece ter surgido no eixo Rio-São Paulo, e não em outras regiões do país com menos visibilidade e poder monetário.

Enquanto o Barroco brasileiro era quase totalmente voltado para fins religiosos, o Modernismo, fruto do eixo Rio-São Paulo destaca-se por iniciar a discussão da identidade dentro da arte no país. Apesar de um crescimento admirável nos estudos dessa corrente — inigualável a qualquer outro movimento artístico do país, e, em grande parte, pelo imenso esforço de Aracy Amaral e Marta Rossetti Batista em coletar entrevistas de pessoas que vivenciaram o ambiente e reunir documentos históricos para, finalmente, estruturar os acontecimentos e fatos — existem ainda lacunas, questionamentos e principalmente a necessidade de um revisionismo crítico baseado em fatos, e não em imaginários comuns.

Esta pesquisa não tem a pretensão de enquadrar o Modernismo em alguma definição, seja ideológica ou estética. Não há pretensão alguma também em reforçar uma visão dualista sobre o tema, se o movimento foi “bom” ou “mau”. Propõe-se aqui observar a importância do lugar de memória para a identidade de um povo, revisitar os ideais defendidos por seus

¹ Para aprofundamento no assunto consultar artigos de Luiz Marques, Claudia Mattos, Mônica Zielinsky e Roberto Conduru na *Perspective*, uma revista referência de história da arte publicada desde 2006 pelo Institut national d'histoire de l'art. A *Perspective* enfoca semestralmente em um tema transversal específico, sendo o Brasil o tema escolhido para o segundo semestre de 2013.

² Em *Novos horizontes para a História da Arte no Brasil*, Claudia Mattos insere a arte advinda da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) fundada por Dom João VI a essa lista. Por ser uma instituição superior, idealizada pela Missão Artística Francesa, decidiu-se por deixá-la de fora para maior foco nos movimentos não institucionalizados.

principais integrantes — o chamado Grupo dos Cinco — e observá-las por novas lentes. As lentes de uma sociedade de quase exatamente cem anos depois daquela fatídica semana, uma sociedade que, por exaltar a diversidade, poderá talvez contribuir com um olhar mais justo sobre quais foram os integrantes desse movimento, qual sua importância e a quem eles representam.

Faz-se necessário evidenciar que o objetivo desta monografia é a análise da influência do modernismo na construção de uma identidade nacional partindo do estudo das trajetórias e obras de suas artistas mulheres, contudo, se fez necessária a exposição de ideias e do curso de dois de seus agentes homens mais importantes — Mário e Oswald de Andrade — para entendermos melhor o papel dessas mulheres e as representações de suas obras.

Apontadas essas questões, no decorrer do primeiro capítulo busco, através de jornais de época (Correio Paulistano, Correio da Manhã e A Cigarra, principalmente) e uma bibliografia formada por Aracy Amaral (2013), Ana Paula Cavalcanti Simioni (2013), Marina Mazze Cerchiaro et al. (2019), entre outros, retomar alguns dos conceitos chave para o surgimento do Modernismo no Brasil, reaver a Semana de Arte Moderna de 1922, analisar a recepção das obras na sociedade da época e tocar nos ideais de alguns de seus agentes.

No segundo capítulo busco me aprofundar no tema da mulher no meio da arte, amparada por Linda Nochlin (1973), Roberta Barros (2016) e Griselda Pollock (2012). Analiso a trajetória de três das artistas mais importantes do movimento: Anita Malfatti, Zina Aita e Tarsila do Amaral, utilizando o curso “Mário de Andrade & Anita Malfatti: encantos e reveses”, ministrado por Regina Teixeira de Barros pela Casa Mário de Andrade; um ciclo de debates virtuais disponíveis no Youtube para comemoração da Semana de 22, promovido pelo MAC USP em conjunto com o IMS (SP) e a Pinacoteca (SP), durante todo o ano de 2021; episódios do Podcast do Instituto de Estudos Brasileiros da USP; e sites destinados às obras e vida das artistas.

No terceiro e último capítulo retomo a discussão da questão identitária no modernismo brasileiro, trazendo um recorte de raça, classe e gênero, relacionando-a com o momento político que o país estava vivendo, utilizando como método de pesquisa uma bibliografia extensa que adiciona nomes como Jorge Coli (2013), Lélia Gonzalez (1988), Kimberlé Crenshaw (2002) e Nelson Fernando Inocencio da Silva (2013), entre outros; utilizando os conceitos de colonialidade do poder e colonialidade de gênero, promovidos por Aníbal Quijano (2005) e María Lugones (2014), respectivamente, para a análise da representação modernista.

Nesse sentido pretende-se ofertar ao leitor uma visão analítica da influência do modernismo na sua tentativa de construção de uma arte brasileira, dando a importância

necessária para as características de nosso Brasil: um país colonizado; marcado pelo racismo contra a população nativa, assim como contra a população negra; e um país machista, no qual somente na década de 30 passa a assegurar o direito ao voto feminino, ainda com muitas limitações.

CAPÍTULO 1: AS ORIGENS DO MODERNISMO E A PROPOSTA DE UM “BRASIL BRASILEIRO”

1.1 O espírito do tempo

Em uma conferência em homenagem aos 90 anos da Semana de Arte Moderna no Brasil, o escritor, ensaísta, artista e professor universitário Evando Nascimento (2015, p. 378) enunciava que “há um consenso entre os estudiosos quanto a indicar o aspecto desolador da cultura brasileira na passagem do século XIX para o século XX”, referindo-se, principalmente, ao ramo das artes figurativas no país.

Se a proclamação da República havia ocorrido em 15 de novembro de 1889, as tradições de uma sociedade conservadora, patriarcal e latifundiária resistiam bravamente. Apesar disso, ou até mesmo por conta disso, Cruz Costa (1967, apud AMARAL, 2010, p. 26) afirma que as elites estavam “ansiosas para uma renovação”. A reflexão se vê no sentimento geral dos brasileiros: uma certa desorientação inquieta.

“Esperava-se alguma coisa. Não se sabia bem o quê. Sentia-se o fim de outras. Não se sabia bem quais fossem. Notávamos, apenas, o silêncio, que não se parecia de estagnação, mas de espera. Sentíamos a imobilidade, não da morte, mas de uma renovação ainda misteriosa. Estávamos maduros para o início de uma nova fase literária. Era o Modernismo, cuja aurora se anunciava, na primeira palidez do horizonte.” (FILHO, 1970, apud AMARAL, Aracy, Tarsila: sua obra e seu tempo. 4. ed. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2010, p. 27-28)

A falta de mestres a quem poderiam seguir e falta de um público que lhes desse atenção também era muito sentida pelos artistas brasileiros, como observa João do Rio.

“[...] Curiosa academia! A ela vão os jovens cheios de timidez e de sonho, certos da desvanecedora atenção que ainda ninguém lhes deu, os maiores gênios que passam pelo Brasil e lá se encontram em sua casa, os artistas brasileiros, cada vez mais exilados num país onde o parasitismo político fenece o culto à beleza, os homens de espírito, os homens de talento, os políticos, os estetas na atração de uma hora imprevista que os repouse da crispante vulgaridade. [...]” (RIO, 1917, apud AMARAL, Aracy. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer, 2013, p. 34)

Em meio a um aumento exponencial de imigrantes, o país passava ainda por uma transformação populacional. Formada por povos originários, negros que haviam sido

escravizados e portugueses que “descobriram” o Brasil, a entrada de novos imigrantes europeus (principalmente italianos e espanhóis) para cobrir a demanda por mão-de-obra no setor agrícola³, em conjunto com o início da industrialização, demonstraram-se a conjuntura ideal para um crescimento econômico, principalmente no estado de São Paulo, que se destacava pelas grandes fazendas cafeeiras. É no contexto da elite oligárquica paulista que o mecenato⁴ se consolida como uma das bases para o surgimento dos ideais modernistas, direcionando artistas que pouco tinham no que se agarrar ao país.

Segundo Amaral (2013), é por volta de 1913⁵ que o político e mecenas Freitas Valle cria o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. O pensionato, que possibilitava a estadia por cinco anos de brasileiros em centros artísticos da Europa — com possibilidade de prorrogação em mais um ou dois anos se revelados dotes excepcionais —, foi fruído por Anita Malfatti, Souza Lima, Victor Brecheret, Celso Antônio, entre outros.

Deve-se destacar o papel de Freitas Valle nessa trajetória, que não só concebeu o pensionato como também abriu as portas de sua casa, a chamada Villa Kyrial, em 1916, para que intelectuais e artistas tivessem um ambiente voltado a debates e apresentações de seus trabalhos. Em uma São Paulo sem qualquer instituto superior de artes ou música, poucos salões ou centros artísticos, a Villa tornou-se um oásis para a efervescência cultural⁶.

³ Se faz necessário ressaltar aqui que a escolha de europeus para tal papel não é por acaso, fazendo parte de uma política de embranquecimento da população brasileira promovida pelo Estado.

⁴ Segundo o minidicionário Luft (2006, p. 449), a palavra “mecenaz” significa “protetor ou patrocinador de artistas ou sábios”.

⁵ Segundo a Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo (ALESP), a data precisamente seria 22 de abril de 1912, Decreto nº 2.234. <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1912/decreto-2234-22.04.1912.html>

⁶ Simioni (2013) destaca a Faculdade de Direito, o Museu Paulista, a Pinacoteca do Estado de S. Paulo e o Liceu de Artes e Ofícios como outros pontos culturais da época.

FIGURA 1. Almoço no terraço da Villa Kyrial, 1916



FONTE: Site do São Paulo em foco⁷

É em torno da visão estética de Freitas Valle, assim como de outros mecenas e patronos da época⁸, que o mundo artístico paulista iria consolidar suas obras (MICELI, 2003, apud MAIA, 2004)⁹.

1.2. O início do Modernismo e a Semana de 22

Na obra *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók* (1997 apud NATAL, 2016) a professora Elizabeth Travassos divide o movimento

⁷ Disponível em: <http://www.saopauloinfoco.com.br/wp-content/uploads/2018/08/Almo%C3%A7o-no-terra%C3%A7o-da-Villa-Kyrial-em-1916.jpg>. Acesso em 31 de janeiro de 2022.

⁸ Segundo Amaral (2013), outros nomes importantes são D. Olívia Guedes Penteadó, Samuel Ribeiro, Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo Sobrinho. Podemos adicionar a esses nomes Paulo Prado, escritor próximo de Oswald de Andrade, e, segundo Miceli (2003, apud João Marcelo Ehlert Maia, 2004) Ramos de Azevedo.

⁹ Contudo, essa influência seria ignorada por nomes como Mário de Andrade, em consonância com sua reprovação ao academicismo promovido por essa classe social.

modernista brasileiro em duas fases — a primeira, de 1917 a 1924, na qual se privilegia a questão estética; a segunda, de 1924 a 1929, de construção de uma ideologia visando a identidade nacional¹⁰. A pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni (2013), em uma atualização desse entendimento, propõe a divisão do Modernismo em três momentos.

O primeiro momento (1917-1940), que acaba englobando toda a divisão feita por Travassos, é caracterizado pela centralidade dos protagonistas do movimento moderno, em que suas produções e crenças constroem a história da arte moderna. O segundo momento (1940-1970), compreende a institucionalização do valor da arte moderna, traduzindo-se em um “boom” de prestígio das obras desses artistas e suas aquisições por museus e colecionadores. Após a década de 70, inicia-se um revisionismo crítico muito ligado à discussão dos parâmetros do que é considerado moderno ou não, sendo um processo ainda em movimento, impulsionado pelo surgimento de cursos de história de arte em instituições superiores no país.

Há ainda entre os historiadores de arte forte discussão com relação ao marco zero do Modernismo brasileiro. A questão perpassa não somente eventos, como acaba envolvendo a própria definição de modernismo, conforme retrata Simioni (2013). A escolha das duas pesquisadoras ao elencar o ano de 1917 como marco do modernismo não é aleatória. É em dezembro desse ano que a pintora Anita Malfatti iria divulgar 53 obras de sua autoria: sendo esta considerada a primeira exposição de arte moderna do país — em parte pela forte reação que surtiu, em parte pelo conteúdo das obras —, como veremos no próximo capítulo.

A narrativa de São Paulo e de agentes paulistas como os únicos participantes do movimento modernista brasileiro também vem sendo revista por inúmeros pesquisadores (SIMIONI, 2013)¹¹. A professora Ivana Ferrante (informação verbal)¹² destaca dois artistas mineiros que participaram da Semana de 22 e, todavia, seguem invisíveis na história do modernismo. Um deles é o poeta Agenor Barbosa, que regularmente publicava seus trabalhos em veículos da imprensa paulista, grande amigo de diversos nomes do movimento como Menotti del Picchia, sendo um dos frequentadores da Villa Kyrial, na qual chega a produzir

¹⁰ A divisão do modernismo em duas fases, estética e política, exercida por vários estudiosos, repercute-se de “Literatura e sociedade” (1965) de Antônio Cândido, no qual o aclamado crítico reitera essa narrativa.

¹¹ Simioni (2013) aponta Maria Amélia Bulhões, Cristiana Tejo e Mônica Pimenta Velloso, entre outros, para maior aprofundamento na questão.

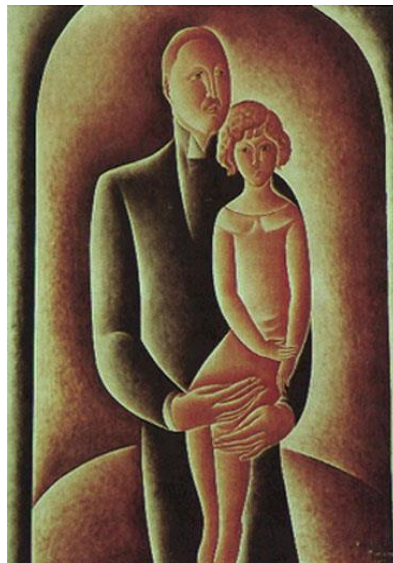
¹² Debate virtual “1922: modernismos em debate | Histórias da semana: O que é preciso rever” promovido pelo MAC USP em conjunto com o IMS (SP) e a Pinacoteca (SP), em março de 2021, disponível para consulta no Youtube pelo link https://www.youtube.com/watch?v=ruFfgnEAGbQ&t=2404s&ab_channel=MACUSP. Acesso em 31 de janeiro de 2022.

uma conferência ao lado de Mário de Andrade. A outra mineira esquecida pela história é Zina Aita, à qual dedicaremos um subcapítulo inteiro.

Se existe dúvida com relação ao início do modernismo, seu marco oficial tornou-se um dos eventos mais conhecidos do país: de 13 a 18 de fevereiro de 1922 se consolida a Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo, sob a proposta de celebrar a independência da cultura brasileira (NASCIMENTO, 2015). A ideia da semana, atribuída ora a Di Cavalcanti, ora a Graça Aranha¹³, contava com a exposição de pinturas, esculturas, leituras e concertos de música, com nomes como Candido Portinari, Regina Gomide Graz, Vicente do Rego Monteiro, Graça Aranha, Manuel Bandeira, Villa Lobos, John Graz, Guiomar Novaes, entre outros¹⁴.

Duas percepções contemporâneas sobre o modernismo se demonstram erradas: a recepção positiva da sociedade ao movimento — apesar da predominância da linguagem pós-impressionista nas obras da Semana (AMARAL, 1970 apud SIMIONI, 2013) — e a consagração do mesmo ainda na década de 20.

FIGURA 2. *M. Maunier Et Sa Fille*, 1922, Vicente do Rego



Fonte: Site Itaú cultural¹⁵

¹³ Segundo Nascimento (2015), Di Cavalcanti em suas memórias confirma o fato, mas jornais da época nomeiam Graça Aranha como o idealizador da Semana.

¹⁴ Disponível em <https://www.cultura.sp.gov.br/semana22/#grandes-modernistas> acesso em 14/07/2021 às 16:03.

¹⁵ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1649/m-maunier-et-sa-fille>. Acesso em: 14 de julho de 2021.

É necessária uma observação antes de tocarmos a repercussão da Semana. Conforme afirma Miceli (2005, p. 17 apud SIMIONI, 2013), nesse momento “em termos concretos, toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa, que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais”. Por conta disso a análise de jornais da época se torna tão importante para observarmos a construção e influência do modernismo, não só como fonte de informações, mas com a visão de que grande parte das trocas e contatos feitos por esses intelectuais só ocorreram devido à imprensa. É por essa mesma razão que se dá a importância da revista Klaxon e a necessidade de um maior destaque ao papel de Zina Aita no movimento.

O acesso dos principais intelectuais modernistas às redações de jornais e revistas da época — Oswald de Andrade no Correio da Manhã e no Jornal do Commercio; Menotti del Picchia, sob a alcunha de Helios, no Correio Paulistano; Mário de Andrade, no Jornal de Debates e A Gazeta (SP) — foi o que possibilitou uma maior cobertura midiática da Semana de Arte Moderna, ajudando-a se tornar um grande fenômeno que supostamente representaria todo o país.

É pelo Correio Paulistano, por exemplo, conhecido pelo seu posicionamento progressista, que Helios menciona por mais de cinco vezes, entre o final de janeiro e 12 de fevereiro, a Semana e suas intenções; é na Gazeta de São Paulo que se trava um debate entre Mário de Andrade e Cândido sobre o caráter futurista dos modernistas brasileiros¹⁶.

No jornal A Cigarra¹⁷, de 15 de fevereiro de 1922, o fatídico dia do discurso de Menotti del Picchia que culminou em vaias por parte do público, o texto chamado “A semana futurista”, de autor desconhecido, revela:

“[...] O êxito, encarado ele sob o ponto de vista futurista, que é absolutamente oposto ao ponto de vista de todos, foi completo, isto é, foi um fracasso. [...] Parece que o público os compreendeu, e sinceramente, vibrantemente, prorrompeu numa formidável vaia, que eles aceitaram como coroas... íamos dizer coroas de louros, mas recuamos a tempo, com receio de os ofender, porque o louro é um símbolo antiquíssimo de triunfo, e portanto, fora da moda. [...]” (Autor desconhecido. A Cigarra, São Paulo, 15/02/1922, p. 21)

¹⁶ Todas as citações e consultas a jornais da época foram possíveis devido ao conteúdo disponível no site Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

¹⁷ Disponível em http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/edicao_03/secao_cultura.php. Acesso em 31 de janeiro de 2022.

Na mesma edição, o jornal reproduz texto da Folha da Noite, no qual o jornalista Mário Pinto Serva, um dos maiores críticos da Semana em São Paulo, comenta sobre o futurismo.

“A questão do futurismo não é apenas um problema de estética, mas dir-se-ia, deve ser estudada como fenômeno de patologia mental. [...] A presunção e a imodéstia dos futuristas é escandalosa e depõe contra o senso comum da grei. A verdadeira arte, a verdadeira poesia, a verdadeira arquitetura, a verdadeira música nunca existiram e só agora começaram a ter vida depois que nasceram os futuristas...[...]” (Mário Pinto Serva. A Cigarra, São Paulo, 15/02/1992, p. 24-25)

Contudo, se em São Paulo e no Rio de Janeiro, os comentários sobre a Semana de 22 provavelmente seriam escassos e pontuais caso seus integrantes não tivessem acesso aos grandes meios de comunicação, o pernambucano Joaquim Inojosa corrobora essa tese ao comentar sobre a recepção da Semana em outras regiões do Brasil.

“Do Modernismo nada se falava, mesmo porque o brado da Semana de Arte Moderna de São Paulo se diluiria nos ecos dos esplendorosos festejos de Independência e naqueles da arrancada heróica dos ‘Dezoito do Forte...’ Não havia rádio, nem televisão, nem transporte aéreo. Quase não se liam jornais do Rio, nem suas revistas, cujos exemplares se destinavam apenas aos privilegiados assinantes, que os recebiam em longos atrasos normais...” (INOJOSA, 1922 apud AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo, 2013, p. 70)

Segundo Regina Teixeira de Barros (informação verbal)¹⁸, a Semana de Arte Moderna possuiu influência no eixo Rio-São Paulo, se estendendo à capital mineira, Belo Horizonte, principalmente pela participação de Zina Aita. A pesquisadora acredita que na época não foi um evento que ultrapassou os limites desse pequeno grupo de intelectuais, mas foi uma ação com um grande potencial de busca de novidades.

O termo “arte moderna” já no início da década de 20 era utilizado no Correio da Manhã de modo usual para referir-se especificamente ao ramo do cinema, utilizando a característica “moderna” como sinônimo de tecnologia avançada e de padrões de gosto da época. É apenas com a publicação de um texto chamado “De Paris” em 1923, no qual Di Cavalcanti discorre sobre o Salão de Outono, que o termo passa a ser utilizado como o conhecemos (Cardoso, 2015).

“O Salão de Outono é atualmente o salão mais cotado de Paris. Este ano seu valor avoluma-se pelo fato de colocarem-no, definitivamente, com a modernidade. (E a

¹⁸ Fala da professora Regina Teixeira de Barros no curso online “Mário de Andrade & Anita Malfatti: encantos e reveses” em julho de 2021, fornecido pela Casa Mário de Andrade.

vitória das tendências novas, em todas modalidades da arte, desde a grande concepção pictórica e o monumento escultórico, até as mais insignificantes formas de arte industrial. Em tudo vive a força do ineditismo, e tudo guarda uma harmonia simples: que é a característica predominante da feição atual.” (DI CAVALCANTI. De Paris. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 09/12/1923, p. 2)

Observa-se também que o termo “futurismo” na época era muito mais empregado ao movimento modernista do que o termo “moderno”. Dentro do próprio grupo dos modernistas não havia um consenso com relação à recepção da ideologia de Filippo Marinetti¹⁹. Frederico Coelho (informação verbal)²⁰, afirma que até 1924 havia um debate entre o uso dos termos. Mário de Andrade, por exemplo, desprezava a designação do movimento como futurista, enquanto Del Picchia a abraçava. Amaral (informação verbal)²¹ esclarece ainda que houve ao longo dos anos uma mudança de posicionamento de diversos intelectuais modernistas com relação ao futurismo, fruto da aproximação do mesmo com o fascismo italiano e do golpe de estado de Getúlio Vargas no Brasil.

À vista disso, para compreendermos a ideologia do movimento moderno e como se deu a construção de seus princípios visando uma identidade nacional, é necessária a apreciação do percurso de seus agentes, em especial das suas viagens de estudo e inspirações, travadas sobretudo na Europa e no Brasil. Para entendermos isso, é indispensável analisarmos as ideologias de alguns de seus agentes do gênero masculino, tanto para um melhor estudo das obras das mulheres do movimento — a arte plástica muitas vezes carecendo de um maior contexto do que a literatura —, quanto para entendermos o papel dessas mulheres no modernismo e o que elas acrescentam ao processo de criação de uma identidade nacional.

¹⁹ Italiano fundador do Movimento Futurista e autor do Manifesto Futurista.

²⁰ Debate virtual “1922: modernismos em debate | Histórias da semana: O que é preciso rever” promovido pelo MAC USP em conjunto com o IMS (SP) e a Pinacoteca (SP), em março de 2021, disponível para consulta no Youtube pelo link https://www.youtube.com/watch?v=ruFfgnEAGbQ&t=2404s&ab_channel=MACUSP. Acesso em 31 de janeiro de 2022.

²¹ *ibidem*

1.3 Das viagens para a Europa de Oswald de Andrade

Dentre os principais intelectuais que ajudaram a desenvolver os ideais modernistas estava Oswald de Andrade. Não diferente de outros integrantes, que junto com ele formavam o chamado Grupo dos Cinco — Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e Menotti del Picchia —, foi na capital francesa que Oswald buscou inspirações e “[...] descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. [...]” (CLEMENTO, 1925, s.p.)²².

Durante sua estadia em Paris em 1923, por meio de cartas enviadas a Mário de Andrade, podemos compreender um pouco melhor os objetivos de Oswald na cidade das luzes. Segundo a análise de Thiago Gil de Oliveira Virava (2018), o escritor planejava virar um assíduo divulgador da arte modernista brasileira na capital francesa. Engajado na comunidade brasileira local, que girava em torno da figura do embaixador Luiz Martins de Souza Dantas²³, o poeta conseguiu aproximar artistas brasileiros com órgãos oficiais importantes²⁴.

Em maio do mesmo ano, Oswald de Andrade é convidado para discursar em uma conferência na Universidade de Sorbonne, a convite de um professor que ministrava um curso de estudos brasileiros (DINIZ, 2003 apud VIRAVA, 2018). Sua fala, intitulada “O esforço intelectual do Brasil Contemporâneo”, nos traz muitas questões pertinentes à formação do modernismo.

Ao comparar a influência de Dom Quixote e Os Lusíadas na América do Sul, por sua semelhança no que o escritor descreve ser um “idealismo latino”, Oswald tenta criar uma aproximação entre o Brasil e o resto da América Latina com a figura do “padre latino”.

Sem aprofundar na questão do Brasil como parte ou não da América Latina²⁵, para o escritor, o país seria o campo no qual a latinidade, como representação da barbárie, teria de conviver com os jesuítas, como representação da civilização (VIRAVA, 2018). Deve-se admitir

²² José Clemento, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 01/10/1925.

²³ Deve-se destacar o papel de Souza Dantas na Segunda Guerra Mundial, ao conceder ilegalmente passaportes a judeus que buscavam no Brasil um refúgio para a perseguição nazista.

²⁴ Evidencia-se um banquete oferecido por Souza Dantas, por sugestão de Oswald de Andrade, em comemoração à nomeação do embaixador, que reuniu diversos artistas brasileiros e franceses. Cf. AMARAL, ARACY. Tarsila: sua obra e seu tempo. 3a ed. rev. e amp. São Paulo: Ed 34; Edusp, 2003, p.110.

²⁵ Para aprofundamento do tema ver “O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica” de Leslie Bethel.

que a explosão de debates sobre a relação entre a civilização e a barbárie é resultado do impacto da primeira guerra mundial na Europa e no mundo, que nunca antes tinham presenciado um massacre em tais proporções.

A formação étnica e cultural brasileira é tocada pelo escritor em Sorbonne ao citar que, além do indígena, do português e do padre latino, “O negro veio da África, pouco tempo depois” (ANDRADE, 1923 apud VIRAVA, 2018, p. 65). Conforme Virava (2018), ainda que, por exemplo, reconhecesse traços brasileiros nas obras de José de Alencar, autor dos livros *Iracema* (1865) e *O Guarani* (1857), para Oswald de Andrade ele teria falhado ao projetar uma imagem idealizada dos povos indígenas.

Com relação à população afro-brasileira, ao mesmo tempo em que o autor os coloca como uma figura secundária, inferior ou indiferente, elogia Machado de Assis pelo seu equilíbrio “devido ao seu sangue negro” (VIRAVA, 2018, p. 67). Tanto para Amaral (2013) quanto para Virava (2018), com essa fala Oswald de Andrade atesta seu contato com o fenômeno do exotismo e da negrofilia²⁶ da França do século XX.

“Ao mencionar apenas os cantos ou o rufo dos tambores, sem se ocupar de seus significados, não há qualquer indício no pensamento do escritor de um interesse por essas práticas como algo mais do que a simples expressão de “forças étnicas”. [...] pode-se argumentar que, ao valorizar aquelas práticas culturais apenas dessa maneira, ainda que com intenção de alçá-las à condição de realidades que colocavam o Brasil “em plena modernidade”, Oswald de Andrade as apresentava como imagens exóticas, reconhecíveis e agradáveis ao gosto primitivista do público de sua conferência.” (VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira, 2018, p. 70)

O chamado “gosto primitivista” ao qual se referia Virava era formado pelo exotismo e negrofilia presente na sociedade francesa da época, assim como a busca por uma linguagem pura. Esse fenômeno foi um dos pilares da construção do modernismo, e, ainda que o primitivismo brasileiro fosse diferente do europeu, como atesta o próprio Oswald de Andrade²⁷, ambos eram fruto da crise que percorria não só a Europa como o mundo inteiro no começo do

²⁶ Destaca-se aqui as notas de Virava sobre o termo. “Sobre esta última palavra, Petrine Archer-Straw afirma: “'Necrofilia', do francês *négrophilie*, significa um apreço pela cultura negra. Nos anos 1920, o termo foi usado positivamente pela vanguarda parisiense para afirmar seu apreço provocador pelo negro. A origem da palavra, no entanto, não é tão lisonjeira. Ser chamado de ‘negrófilo’ ou ‘amante dos negros’ no século 19 era ser condenado como um apoiador de atitudes liberais a respeito da escravidão e da abolição.”

²⁷ Segundo Bruna Lima (2016) “o primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo.” (Depoimento de Andrade concedido a Péricles Eugênio da Silva Ramos no *Correio Paulistano*, 26/6/1949).

século XX, de um processo que hoje conhecemos melhor como globalismo, conforme atesta Lima (2016).

No que diz respeito às artes visuais, Oswald de Andrade — ainda que se declarasse um ferrenho antagonista da Academia de Bellas Artes, como o mesmo anunciaria no *Correio da Manhã* meses depois: “Os culpados são a Escola Nacional de Bellas Artes e a Academia dos Quatrocentos. Uma faz broas. A outra divaga com precaução e cultura e toma café” (ANDRADE, 1923)²⁸ — acreditava que Debret havia criado a pintura no Rio de Janeiro (VIRAVA, 2018), contestando a crença da historiadora Aracy Amaral (Op. cit., p. 108-109) de que Oswald teria rejeitado por inteiro a atividade da Missão Francesa no país.

Sua fala em Sorbonne se torna um importante meio de divulgação do modernismo brasileiro, digna de nota no *Correio da Manhã*. No mesmo jornal, dias antes, o autor reforçava ainda algumas preocupações:

“[...] Apenas um perigo ameaça nosso verídico caminho: o perigo de uma lógica de submissão a certo gosto exterior apreendido. [...] Devemos tirar de todos os passados, de todas as escolas, de todos os programas, de todos os estilos, os elementos brasileirantes. Nunca submeter a nossa vibrante evolução a um certo gosto de fora a um determinado processo exterior, a um aclamado código estrangeiro.” (ANDRADE, Oswald de. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1923, capa)

É em torno dessas preocupações que Oswald de Andrade, no lugar de natural de um país no qual não havia uma cultura que se reconhecesse em si mesma, sempre atrás de referências estrangeiras, e com uma população formada por tão diferentes raças, encontra na antropofagia uma saída ao reunir suas ideias anos depois no aclamado *Manifesto Antropófago*²⁹.

²⁸Artigo “Preocupações (sic) brasileiras” de Oswald de Andrade na capa do *Correio da Manhã* (RJ) em 20 de janeiro de 1923.

²⁹ O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de 1924 seria uma prévia do antropofagismo oswaldiano, não menos importante, servindo de inspiração para diversos escritores da época.

1.4 O Brasil de Mário de Andrade (diga ao povo que fico!)

Se Oswald vai para a Europa a fim de descobrir o Brasil, Mário de Andrade³⁰ faz o caminho inverso. Em uma jornada para Minas Gerais no ano de 1920, o escritor descobre os encantos das construções e obras religiosas de Ouro Preto. É em torno das ladeiras da cidade que o modernista se convence de que encontrou os primeiros testemunhos da arte brasileira.

Dá vida então a uma crônica chamada “A arte religiosa no Brasil”³¹, na qual defende o barroco brasileiro como uma arte insubordinada aos modelos europeus, recusando-se a ser um simples plágio. Para Mário, ao adicionar características próprias em suas produções, o barroco inicia uma tradição nacional, tornando-se o estilo mais verdadeiramente brasileiro³² (NATAL, 2016).

A crítica ao academicismo e cânones europeus seria vista ainda em sua obra intitulada *Paulicéia Desvairada* de 1922, com poemas que datam dessa primeira viagem às terras mineiras. No livro, em *Prefácio Interessantíssimo*³³, o autor já enunciava: “O passado é lição para se meditar, não para se reproduzir” (ANDRADE, 1982, p. 33, apud CAMPOS, 2020), propondo uma série de poemas que contestam a gramática formal — inventando até mesmo onomatopeias — na busca de uma linguagem pura (NATAL, 2016).

A questão do primitivismo para Mário, diferente de Oswald, não aparece atrelada diretamente com o exotismo e a arte negra. É relacionando-se com conceitos freudianos de subconsciente³⁴ que o primitivismo, fenômeno produtor da capacidade expressiva do homem, teria o papel de união entre o passado, presente e futuro (NATAL, 2016).

³⁰ Importante ressaltar que não há parentesco entre Oswald e Mário.

³¹ Revista do Brasil, volume 14, nº 54, de 1920.

³² Em 1924, acompanhado de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, entre outros modernistas, Mário retorna a Minas Gerais, em busca de provas da sua concepção de identidade brasileira, em uma viagem de “descoberta do Brasil”.

³³ Conforme atesta Campos (2020), o próprio Mário de Andrade (1993) confessaria que o prefácio foi ideia de Monteiro Lobato, após o modernista lhe designar editor.

³⁴ Cabe aqui um esclarecimento: segundo Riaviz (2003, p. 129-130) “O termo subconsciente era de uso comum na psicologia e na psicopatologia em fins do século passado, às vezes no sentido de indicar o que é “debilmente consciente”, outras vezes no sentido de apontar para o que está abaixo do limiar da consciência, para explicar os fenômenos de desdobramento da personalidade. [...] A rejeição freudiana da palavra subconsciente deve-se ao fato de que tende a sugerir a ideia de uma segunda consciência, de uma linha de continuidade entre os processos de ambos os registros. [...] Mário deve ter retido o uso do termo, a partir das suas leituras de psicologia”.

Finalmente, em 1928, Mário de Andrade publica sua obra mais consagrada. Em “Macunaíma: um herói sem nenhum caráter”, com dedicação ao amigo Paulo Prado, o autor utiliza toda a sua trajetória em linguística e conhecimento de lendas, folclores e mitos brasileiros, apanhados em suas inúmeras viagens pelas diferentes regiões do país, ao narrar a história de um herói um tanto quanto complexo.

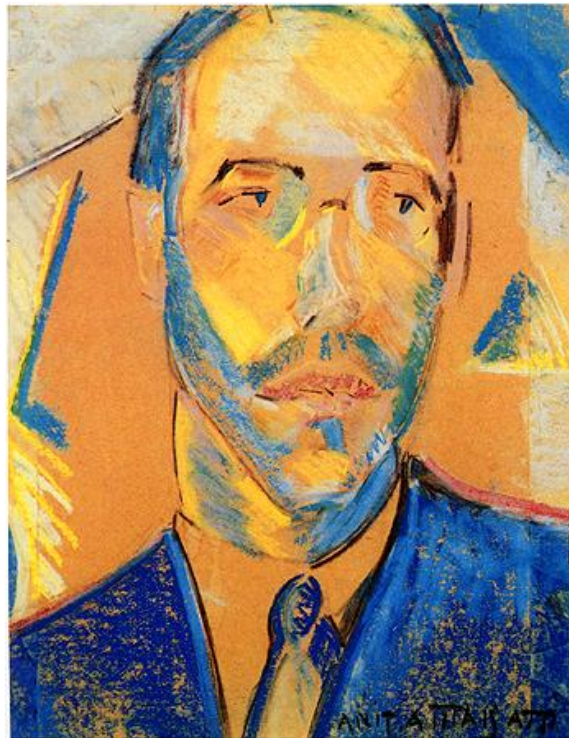
Ao estruturar a história de modo frenético — Macunaíma percorre o território brasileiro inteiro em um piscar de olhos, chegando até os andes peruanos — o autor imagina um país desregionalizado, livre tanto de fronteiras físicas quanto culturais. Uma utopia em um Brasil da década de 20, com um papel de Estado muito fraco para tocar todo seu território.

Se podemos considerar a ideação da territorialização do romance um tanto quanto ousada, é na questão racial que Mário extrapola a tentativa de uma identidade única brasileira. Segundo Maggie (2005), o tema era tão presente na obra que em um primeiro momento Macunaíma teria sido descrito como “herói de nossa raça”. O protagonista — um negro que após lavar-se em um rio vira branco, marcado pela preguiça, destituído de valores morais e libertino — seria um choque para um país que há menos de 50 anos havia abolido a escravidão, tanto quanto segue como tema de críticas em um Brasil do séc. XXI, no qual o mito da democracia racial ainda merece lugar de discussão.

É imprescindível para esse debate apontarmos o embranquecimento que Mário de Andrade sofre na história brasileira, ainda que anos após sua morte. Amaral (informação verbal)³⁵ aponta que, em entrevista para uma jornalista argentina, ao ser questionado sobre o motivo de jamais ter ido aos EUA, o escritor teria afirmado que a razão teria sido sua cor de pele, publicamente reconhecendo-se como racializado. A pesquisadora ressalta ainda como na época a questão racial era vista de modo distinta das concepções atuais, motivo provável pelo qual o tema não tenha sido abordado de modo mais expositivo pelo autor. O sociólogo Sergio Miceli (2012, p. 107) ainda afirmaria que “[...] herdeiro dos traços carregados de mestiço pelas duas avós mulatas, a fisionomia de Mário chamava atenção no círculo familiar se comparada à dos irmãos branqueados”. Nota-se também como retratos produzidos por companheiros de movimento fortalecem o embranquecimento de Mário, tema que ainda merece maior destaque no meio intelectual brasileiro.

³⁵ Debate virtual “1922: modernismos em debate | Histórias da semana: O que é preciso rever” promovido pelo MAC USP em conjunto com o IMS (SP) e a Pinacoteca (SP), em março de 2021, disponível para consulta no Youtube pelo link https://www.youtube.com/watch?v=ruFfgnEAGbQ&t=2404s&ab_channel=MACUSP. Acesso em 31 de janeiro de 2022.

FIGURA 3. *Retrato de Mário de Andrade*, 1922, Anita Malfatti



Fonte: Site Itaú Cultural³⁶

³⁶ Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2050/retrato-de-mario-de-andrade>. Acesso em 31 de janeiro de 2022.

FIGURA 4. *Retrato de Mário de Andrade*, 1922, Tarsila do Amaral



Fonte: Site do Itaú Cultural³⁷

³⁷ Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2318/retrato-de-mario-de-andrade>. Acesso em 31 de janeiro de 2022.

CAPÍTULO 2: AS MULHERES DO MOVIMENTO MODERNISTA BRASILEIRO

2.1 Arte e gênero no mundo

Se o acesso a locais de debates e conhecimento era de relativa facilidade para a maioria dos homens citados no capítulo anterior, outros grupos sociais não tiveram a mesma sorte. A década de sessenta na Europa e nos Estados Unidos é marcada pela organização de movimentos que buscam a liberdade e a igualdade. Entre eles, destaca-se o movimento feminista, que iniciava a sua segunda onda dentro de uma esfera acadêmica, com a formação dos chamados *Women's Studies* nas universidades dos Estados Unidos (HOLLANDA, 2019).

O aumento da atividade feminista nas universidades faz com que áreas consagradas academicamente sejam questionadas em suas concepções e narrativas. No campo da história da arte, a norte-americana Linda Nochlin ao ministrar um curso no Vassar College em 1969 acerca da imagem das mulheres na arte dos séculos XIX e XX (DIETRICH e HURD, 1997) se incomoda com o tema e concebe o artigo *Why Have There Been No Great Women Artists?*³⁸ explorando as condições das mulheres no meio da arte. A pesquisadora divide o tratamento da questão em dois eixos: a do enunciador, quem formula a pergunta e dita os pressupostos da mesma; e do enunciatário, nesse caso a recepção do movimento feminista e suas implicações.

³⁸ Originalmente publicado na revista *ARTnews*, 1971.

Segundo Nochlin (1971), o primeiro eixo é formado pelo ponto de vista do homem branco ocidental, que de tanto ser reforçado é visto como “natural” e correto. A autora defende que as consequências dessa presunção sejam a criação de uma “questão da mulher” e o reforço da arte como expressão subjetiva.

Enquanto a chamada “questão da mulher” poderia facilmente ser renomeada como “questão do homem”, caso o enunciador fosse de outro gênero que não o masculino, assim como a “questão do negro” poderia ser a “questão do branco”, Linda (1971) destaca a conotação negativa que *mulher* já carrega previamente ao aprofundamento do tema, defendendo a necessidade de análise das condições pré-impostas pela pergunta *Why Have There Been No Great Women Artists?*

É esse mesmo ponto de vista que defende a arte como uma “expressão direta e pessoal de uma experiência emocional subjetiva” (NOCHLIN, 1971, p. 4, tradução minha), reiterando o mito do artista como um Grande Mestre, que independente de forças sociais exteriores, suas estruturas e instituições, atinge sempre a *Obra Prima* — uma visão romantizada e auto engrandecedora do ofício.

Para além do enunciador, a recepção da questão também traz consigo armadilhas que o discurso feminista acaba muitas vezes por corroborar. Nochlin (1971) aponta que, enquanto a busca por nomes femininos que se igualem ao nível artístico dos presentes no cânone apenas reforça as implicações negativas contidas na pergunta, o caminho de questionar os atributos empregados para a admissão nesse cânone abre precedentes para um estilo feminino quintessencial. De pintoras, desenhistas, escultoras, musicistas a escritoras, a pesquisadora comprova que a relação entre suas obras decorre muito mais de um contexto social, político e econômico, do que em virtude de suas experiências pessoais.

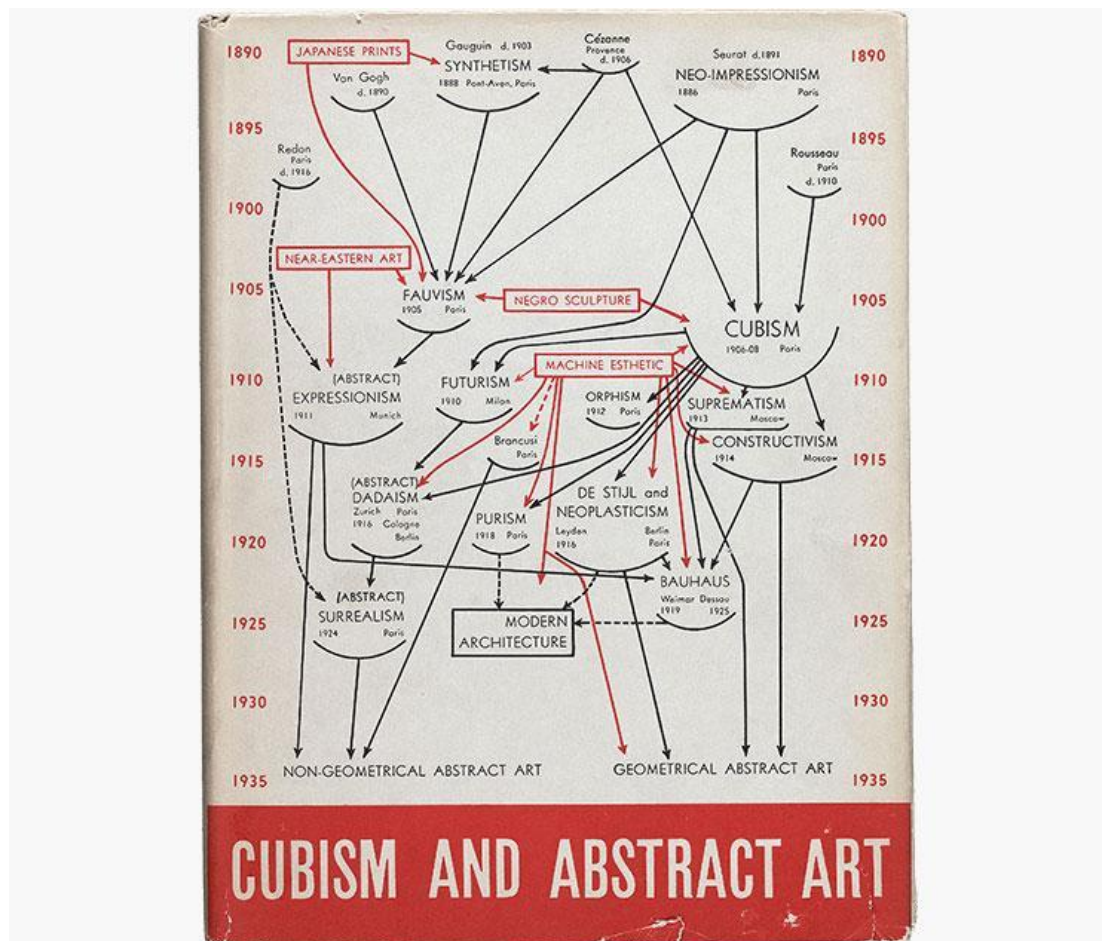
Desse modo, Nochlin (1971) conclui que a falta de grandes mulheres artistas é consequência direta do impedimento ao acesso à educação e às instituições de formação que o gênero feminino sofreu (e ainda sofre, mesmo que de maneira tácita). A história se repete também ao falarmos de outras minorias — pessoas racializadas, LGBTQs e de classes sociais menos abastadas.

“Na realidade, nunca houve grandes mulheres artistas, até onde sabemos, apesar de haver algumas interessantes e muito boas que ainda não foram suficientemente investigadas ou apreciadas, como não houve também nenhum grande pianista de jazz lituano ou um grande tenista esquimó, e não importa o quanto queríamos que tivesse existido. É lamentável que seja esse o caso, mas nenhum tipo de manipulação de evidência histórica e crítica vai alterar a situação, nem acusações de distorções

machistas sobre a história.” (NOCHLIN, Linda., 1971. Por quê não houve grandes mulheres artistas?, 2a edição, Edição Aurora/Publication Studio SP, p. 7-8)

Em sua pesquisa sobre a organização dos estudos feministas nas artes visuais e museus, Pollock (2012) utiliza a capa da exibição *Cubismo e arte abstrata* (1936, Museum of Modern Art) como exemplo da narrativa reforçada pela história da arte canônica, que exclui as poucas mulheres que conseguiram desviar do lugar socialmente destinado a elas.

FIGURA 5. *Cubism and abstract art* (1936, Museum of Modern Art)



Fonte: Site da Christies³⁹

³⁹ Disponível em <https://www.christies.com/features/Antenna-5839-1.aspx>. Acesso em 13 de dezembro de 2021.

Segundo a pesquisadora sul-africana, a capa acima associa cronologicamente os diferentes movimentos da arte ambicionando colocá-los dentro da mesma esfera: a Arte Moderna. Ao conectar as diferentes correntes artísticas de uma forma objetiva, lógica e “natural” — pois ignora todos os movimentos sociais e políticos ocorridos nesses quase 50 anos, de modo que em nada eles aparentam afetar as obras —, Alfred H. Barr⁴⁰ estabelece um modelo no qual a inclusão de mulheres se torna praticamente impossível (POLLOCK, 2012).

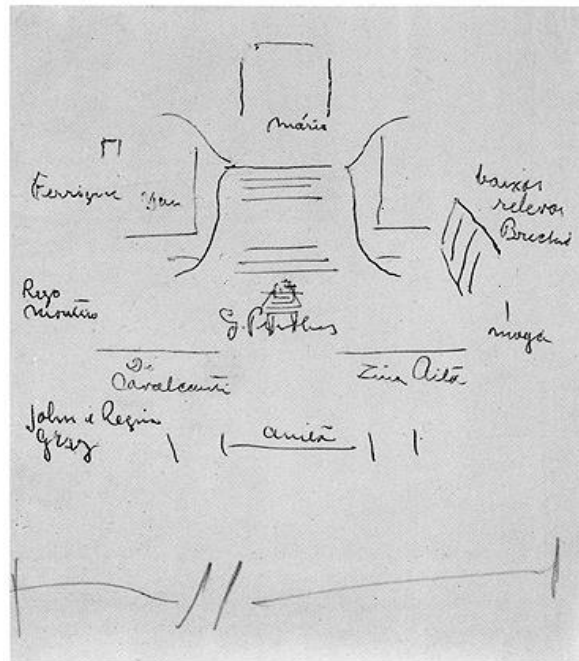
Se as artistas dessas vertentes nunca foram consideradas vanguardistas, líderes ou até mesmo influenciadoras desses movimentos como elas entrariam na História? Apesar disso, ao pensarmos no caso brasileiro, nomes como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, ambas também modernistas, curiosamente fazem parte do cânone artístico.

2.2 Contexto brasileiro

A partir do croqui de Yan de Almeida da disposição das obras na Semana de Arte Moderna, a pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni (informação verbal)⁴¹ demonstra a centralidade da exposição das obras de Anita Malfatti, Zina Aita e Regina Gomide Graz.

⁴⁰ Autor da capa, foi o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque.

⁴¹ Debate virtual “1922: modernismos em debate | Histórias da semana: O que é preciso rever” promovido pelo MAC USP em conjunto com o IMS (SP) e a Pinacoteca (SP), em março de 2021, disponível para consulta no Youtube pelo link https://www.youtube.com/watch?v=ruFfgnEAGbQ&t=2404s&ab_channel=MACUSP. Acesso em 31 de janeiro de 2022.

FIGURA 6. Croqui de Disposição da Semana de 22

Fonte: Site do Itaú Cultural⁴²

Defende Simioni (informação verbal)⁴³ que Anita e Tarsila foram construídas como “figuras solares” na arte brasileira⁴⁴, o que acabou por colocar outros agentes do movimento em sua sombra. A pesquisadora pontua, como vimos na capa de *Cubismo e arte abstrata* (1936), que esse não é um lugar comum para mulheres no modernismo em outros países, sendo uma importante particularidade brasileira ao refletirmos sobre a relação entre arte e gênero no país. Dessa forma, a dúvida concerne para até qual ponto a problemática do gênero como impedimento para a ocupação de espaços sociais afetou e afeta a arte nacional.

Em artigo, Simioni (2002) analisa a tela *Sessão do Conselho de Estado* (1922), da pintora Georgina de Albuquerque, primeiro nome feminino a debruçar-se com êxito no gênero de pintura histórica — na época o mais importante e valorizado pelo mundo artístico brasileiro.

“Não se deve, todavia, compreender essa tela por meio das análises estilísticas que negligenciem o espaço social a partir do qual a autora a construiu. Esse lugar está

⁴² In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa211115/yan-de-almeida-prado>.

⁴³ *ibidem*

⁴⁴ Pontua-se que Tarsila do Amaral não participou da Semana de Arte Moderna devido aos seus estudos na França na época, mas mantinha correspondência com modernistas, como Anita e Mário, segundo Aracy Amaral (2013b).

delimitado por uma situação de gênero que, por sua vez, indica toda uma outra série de atributos, como a formação artística, um mercado específico, as estratégias diversas de afirmação pessoal e uma rede possivelmente diversa de sociabilidade.” (SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2002. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil, Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 17, n. 50, p. 144)

A institucionalização do ofício artístico em terra brasilis ocorre em 1816, com a vinda da Missão Francesa, inaugurando a Academia de Belas-Artes e as Exposições Gerais de Belas Artes⁴⁵. Mas é apenas em 1879 que o ingresso de mulheres no Ensino Superior é permitido (SIMIONI, 2002). A admissão dessas artistas teria como obstáculo, além das desaprovações sociais e dilemas morais, o pré-requisito de uma educação secundária completa, objetivo árduo até mesmo para mulheres de classes mais abastadas (HAHNER, 1981 apud BOTTI, 2005). Contudo, mesmo após a superação dessas questões, o horizonte dentro da Academia não era favorável.

Entre os mestres que dirigiram a instituição, a valorização dos estudos do corpo humano era notável como uma das constantes na grade curricular, em consonância com os institutos europeus, o que incluiria o estudo de anatomia e as aulas de nu. A distinção entre um estudante iniciante para um estudante avançado dá-se pela conclusão da etapa de *Académie* (desenho baseado em modelo vivo), sendo um dos marcos mais importantes na carreira de um artista, e crucial para o sucesso no mundo neoclássico (SIMIONI, 2002).

O grande desafio, e o principal ponto de exclusão da existência e promoção de mulheres na Academia, era justamente a sua participação em aulas de modelos nu. O constrangimento e a contravenção desse ato eram tão imperativos e dominantes que, mesmo com a permissão legislativa da presença de mulheres em aula, é apenas em 1898 que as primeiras alunas, Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis, se matriculam em uma disciplina do gênero (BOTTI, 2005). Se grande parte dos modernistas criticavam fervorosamente a Academia, é compreensível a partir dessa contextualização que, tanto Anita quanto Tarsila, eram mais discretas em suas críticas ao academicismo, demonstrando-as mais na trajetória estética que decidiam traçar do que por palavras enunciadas.

É digno de nota que uma boa parte dos artistas pertencentes à elite brasileira escolhiam realizar seus estudos na França, capital artística mundial da época, na qual mais de uma centena

⁴⁵ Conforme Simioni (2002), “[...] (mais tarde, com a República, denominados Escola Nacional de Belas Artes e Salões Nacionais de Belas Artes, respectivamente) [...]”.

de estudantes — muitos deles mulheres — optaram pela Académie Julian⁴⁶ como segunda casa, reconhecida por aceitar a participação do gênero feminino em suas disciplinas (inclusive as de modelo nu), mesmo que ao singelo custo do dobro da mensalidade paga por alunos homens (SIMIONI, 2004 apud BOTTI, 2002).

Pensar que em menos de 30 anos essas mulheres conseguiram se sobrepor a todas essas adversidades e entraram no cânone da arte brasileira como duas das maiores artistas que o país concebeu parece um tanto ilusório. E de fato é. A narrativa de uma adesão imediata da sociedade brasileira ao modernismo, e com isso às obras de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Zina Aita⁴⁷, foi tão reiterada pela história dominante que até hoje é muito repetida pelo senso comum.

O processo de consagração do movimento modernista tem início na década de 50, no qual o meio acadêmico debruçar-se-ia finalmente no campo artístico, criando o que Bourdieu designa como a “imposição da taxionomia legítima” (BOURDIEU, [1992] 1996, p. 253 apud SIMIONI, 2013, p.8). Isso posto, a obra “Literatura e cultura de 1900 a 1945” de Antônio Candido de Mello e Souza desempenha um papel fundamental nesse processo ao colocar o modernismo como modelo canônico a ser contemplado. Para o professor, o modernismo incentivava a “libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária.” (SOUZA, [1953], 2000, p. 110 apud SIMIONI, 2013, p.8).

Esse componente, em conjunto com um aumento considerável de documentos de memórias, diários e reconstruções das trajetórias dos integrantes da chamada primeira geração modernista, e, na década seguinte, com a eclosão da Ditadura Militar no país — que muito se apropriou e reafirmou o caráter patriótico presente nas obras modernistas, assim como fizera o Estado Novo de Getúlio Vargas anos antes — foram os principais pontos responsáveis pelo fortalecimento da narrativa modernista de fundadores de uma identidade brasileira (SIMIONI, 2013).

A retomada desse tema se faz necessária ao refletirmos sobre as mulheres do movimento modernistas por dois fatores. O primeiro é para pensarmos na situação dessas artistas no intervalo de tempo entre o início do movimento e a sua consagração.

⁴⁶ Fundada em Paris em 1868 pelo artista Rudolf Julian, consagrou-se internacionalmente pelo ensinamento em moldes, assim como por uma oferta integral de aulas de nu, não comum para outras instituições da época.

⁴⁷ A exclusão de Regina Gomide Graz nesse ponto, assim como a falta de uma seção dedicada exclusivamente à ela, se faz pela predominância da linguagem têxtil nas obras da artista, divergindo das demais, majoritariamente pintoras e desenhistas.

Em carta para Tarsila Amaral, em setembro de 1921, a pintora Anita Malfatti expõe que “[...] uma mulher sozinha, sem capital e com honestidade não pode fazer fortuna. Disso já me convenci. Por isso, me contento em ser uma artista sem popularidade, nem dinheiro; no vernáculo piedoso dos que me querem bem, incompreendida. [...]” (MALFATTI, 1921 apud BARROS R. T., informação verbal)⁴⁸. Essa sensação de Anita reflete um receio muito presente no mundo da arte — conhecido por muitas consagrações pós-morte — que no caso específico de mulheres, se intensifica por todas as dificuldades já existentes na ocupação e na permanência nesses lugares, sejam eles sociais, de aprendizado ou de exposição de suas obras.

O segundo fator a ser considerado é o papel que essas mulheres desempenharam na narrativa dominante do movimento modernista: o de mártir (Anita Malfatti), o de musa (Tarsila do Amaral), o de esposa (Regina Gomide Graz) e o de desconhecida (Zina Aita). Papéis estes que acabam por exercer uma função dual: ao mesmo tempo que exaltam uma, depreciam outra; ao mesmo tempo que possibilitam a elas a aproximação, também as transformam em rivais.

Por fim, para o estudo da influência dessas artistas na construção de uma identidade nacional, se faz necessária uma análise com maior tendência biográfica — em contraste com a exposição de Oswald e Mário de Andrade — para a compreensão das condições que as possibilitaram a ocupação desses espaços antes dominados apenas pelo gênero masculino.

2.3 Anita Malfatti

É em dezembro de 1889, em uma efervescente São Paulo, que nasce Anita Malfatti — uma personalidade tão impressionante quanto a cidade em formação. Sua primeira viagem internacional não fora tão excitante como esperado: a futura pintora havia nascido com uma atrofia congênita no braço direito e com três anos de idade parte para a Itália em busca de uma cura que nunca chegou a alcançar.

Com apenas doze anos de idade seu pai falece prematuramente, deixando para a mãe de Anita, a americana-alemã Betty Krug, o papel de provedora da casa, ao que inicia sua atividade

⁴⁸ Fala da professora Regina Teixeira de Barros no curso online “Mário de Andrade & Anita Malfatti: encantos e reveses”, em “Da exposição de 1917 à Semana de 22: a construção de uma amizade”, julho de 2021, fornecido pela Casa Mário de Andrade.

como professora de artes e línguas⁴⁹. Destaca-se também nesse momento a influência dos avós maternos na criação de Anita, que é apontada por Amaral (2013) e R. T. Barros (2017) como o motivo pela escolha da artista anos mais tarde pela Alemanha como destino para formação artística, enquanto a maioria dos intelectuais recorria à França.

Sua viagem para a Alemanha (1910-1914), quando teria apenas 20 anos, seria financiada por seu tio e padrinho Jorge Krug, figura muito presente durante a totalidade de sua vida. A curadora da exposição *Anita Malfatti: 100 anos de arte moderna* de 2017 acredita que a razão do incentivo de Krug para seus estudos seria a promoção de uma possível ocupação para a pintora em consonância com sua mãe, desconsiderando a possibilidade, um tanto quanto esperançosa na época, de uma carreira renomada e bem sucedida na área (BARROS, R. T. informação verbal)⁵⁰.

Já na capital alemã ingressa na Academia Real de Berlim, onde aprende sobre perspectiva, história da arte e desenho. Contudo a formação mais tradicional se demonstra muito frustrante para a artista, que então vai em busca de outros ateliês para dar continuidade aos seus estudos (BATISTA, 2006, p. 56 apud VALIN e PIRES, 2018, p. 328). Em sua busca é exposta à potência da cor por mestres como Fritz Burger, Lovis Corinth e Bischoff-Culm, característica que seria expressiva durante toda sua carreira (BARROS, R. T. 2017).

Em viagens pelo país, como em Colônia onde visita à exposição Sonderbund, obteve a oportunidade de admirar as obras de renomados pintores modernistas europeus como Matisse — a quem admirava muito —, Gauguin, Gabriele Münter, Marianne Von Werefkin, Schiele, Van Gogh, entre muitos outros, todos dos mais diversos estilos e escolas. Regina Barros (informação verbal)⁵¹ defende que esse dado descarta a tese de um suposto atraso do modernismo brasileiro com relação a outros países, visto que tanto Anita quanto outros brasileiros que estavam na Europa à época viveram concomitantemente com grandes nomes do futurismo, cubismo, dadaísmo, etc.

Com a iminência da Primeira Guerra Mundial volta para o Brasil e em 1914 inaugura sua primeira exposição individual. Na loja de departamento Mappin Stores, no chamado

⁴⁹ Apesar de não ser comum o ingresso de mulheres no mundo da arte visual como carreira, a pintura como prenda doméstica (assim como o estudo do piano e de outras línguas) eram bem vistos pela sociedade.

⁵⁰ Fala da professora Regina Teixeira de Barros no curso online “Mário de Andrade & Anita Malfatti: encantos e reveses”, em julho de 2021, fornecido pela Casa Mário de Andrade.

⁵¹ *ibidem*

Triângulo Paulista⁵², Anita expõe suas obras com a ajuda do artista Alfredo Norfini e de seu tio Jorge Krug⁵³.

FIGURA 7. Folheto da primeira exposição individual da artista, 1914



Fonte: Site do IEB⁵⁴

Segundo Pires (informação verbal)⁵⁵, em seus diários Anita expõe que a escolha de obras para a *Exposição de Estudos de Pintura* é concebida visando uma bolsa para o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, de Freitas Valle, com a exibição de obras de caráter mais tradicional. Contudo, apesar da curadoria planejada, a artista só conseguiria a disputada bolsa quase dez anos depois em 1923.

Na primeira mostra solo de Anita Malfatti destaca-se as críticas destinadas à artista, que ressaltavam a força masculina de suas obras com traços de delicadeza, atribuídos à natureza feminina, assim como o reconhecimento do potencial da jovem pintora.

⁵² Formado pelos bairros da Barra Funda, Higienópolis e Brás, segundo Amaral (2013b).

⁵³ Para aprofundamento no tema das salas de exposição dessa época ver “As salas de exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1030)” de Rejane Cintrão.

⁵⁴ Disponível em <http://ver-anitamalfatti.ieb.usp.br/1914-2/>. Acesso em 20 de dezembro de 2021.

⁵⁵ Segundo episódio da série “O diário de Anita Malfatti de 1914”, por Carlos Pires, disponível em formato de podcast pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP, na plataforma de streaming Spotify.

“Quando chego, mamãe me conta da visita de um tal Guido Garoto, que se interessou muito pelos desenhos e falou repetidas vezes que parecia mais trabalho de homem do que de uma senhorina. Senti não ver o homem, Afonsino Freitas falou muito sobre meus quadros e saiu entusiasmado. Tem, apesar de tudo, um patronizing way. [...] dois professores, um senhor amazonas e Antônio de Freitas, que muito olharam e não falaram muito, mas hoje, 26, soubemos que ele disse que se via em tudo a mão de um muito hábil professor e que meu trabalho nunca foi meu pois em tudo se via força de homem. Foi o maior cumprimento que me foi feito.” (MALFATTI, Anita, diário datado de 25 de maio de 1914, apud PIRES, Carlos, informação verbal, “O diário de Anita Malfatti de 1914”, por Carlos Pires, disponível em formato de podcast pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP)

Aponta-se também a passagem que a artista faz alguns dias depois sobre a impressão de Freitas Valle acerca de seu trabalho.

“30 de Maio foi sábado e dele só me lembro quando já no lusco-fusco apareceu Freitas Valle com todos seus satélites sendo os principais Zadig e Elpons. F. Valle entrou e logo a sala encheu-se de homens. Quando mamãe perguntou si (sic) ele gostava do retrato de Georgina diz ele – Minha sra., não se ofenda se sou franco mas este quadro está crivado de erros o desenho é fraco e é um carnaval de cores. Valor artístico não tem nenhum. Quando mamãe perguntou se apreciava a paisagem do Guarujá disse – “Como é que a sra. pode chamar-me a atenção para uma coisa tão insignificante como esta. Isto não tem valor nenhum e eu como conhecedor pois há 10 anos que me ocupo disto posso dar-lhe esta opinião! [...] F. Valle está tão engosgado de injeções de vaidade que estes satélites lhe aplicam todos os dias que ele mesmo cairia das nuvens se percebesse algum dia que realmente ele é um incompetente [...] Que pena tenho destes artistas que dependem do Freitas Valle para seu pão!... Adeus, liberdade e franqueza de opiniões.” (MALFATTI, Anita, diário datado de 30 de maio a 4 de junho de 1914, Fundo AM, Arquivo IEB-USP.)

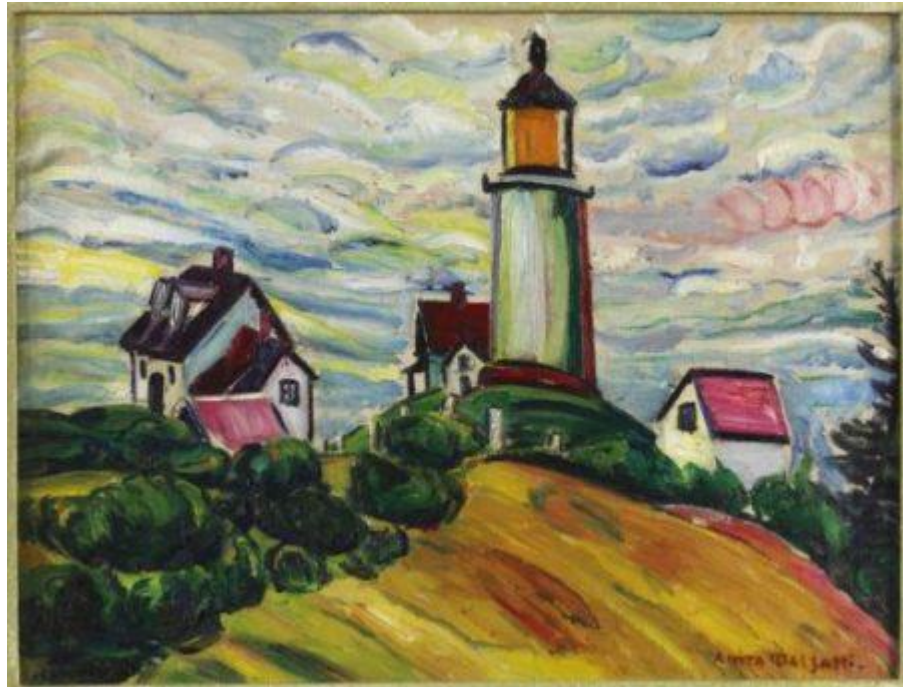
No fim de 1914 a pintora se muda para Nova York, onde passa por outro instituto de formação mais tradicional, o Art Student League, e, novamente, em busca de um ateliê alternativo conhece Homer Boss, um “professor moderno, um grande filósofo incompreendido e que deixava os outros pintar à vontade”⁵⁶. R. T. Barros (informação verbal)⁵⁷ defende que é apenas nos EUA que Anita Malfatti consegue absorver tudo o que havia visto na Alemanha, que admitiria ser “O maior progresso que realizei [...]. Eu vivia encantada com a vida e com a pintura.”⁵⁸.

⁵⁶ Malfatti, Anita. “1917”. Texto publicado na Revista Anual do Salão de Maio – RASM, 1939, s. p., apud BARROS, 2017, catálogo da exposição “Anita Malfatti: cem anos de arte moderna” no MAM-SP, p.5.

⁵⁷ ibidem

⁵⁸ Anita Malfatti [Notas biográficas]. Manuscrito. Fundo AM. Arquivo, IEB-USP. <http://ver-anitamalfatti.ieb.usp.br/1911-1920/>. Acesso em 21 de dezembro de 2021.

FIGURA 8. *O Farol*, 1915-1917



Fonte: Site do IEB⁵⁹

Já completando um ano de retorno para o Brasil, é em 1917 que Anita Catarina Malfatti conceberia a exposição que choca São Paulo e a consagra como a primeira artista modernista brasileira. Em *Primeira Exposição de Arte Moderna no Brasil*, aberta em dezembro de 1917 na Rua Líbero Badaró 111, a artista iria expor 53 obras entre figuras, paisagens, gravuras, aquarelas e caricaturas/desenhos.

⁵⁹ ibidem

FIGURA 9. Folheto da Exposição

EXPOSIÇÃO DE PINTURA MODERNA		
ANNITA MALFATTI		
FIGURAS		
1. Leão	1.200.000	
2. Tropical	1.200.000	
3. Sinfonia Colorida	1.000.000	
4. Capanga	400.000	
5. Cabocinha	400.000	
6. Estalido russo	400.000	
7. Retrato de D. Nelly S. Campos		
8. Cuadro	250.000	
9. Egípcia	200.000	
10. Japonesa	200.000	
11. O Homem amarelo	200.000	
12. A mulher de cabelo verde	200.000	
PAISAGENS		
13. Ventania	200.000	
14. O Pinheiro e a Cabana	150.000	
15. Os Pinheiros	100.000	
16. O Pôr do Sol	100.000	
17. Paisagem Santo Amaro	200.000	
18. - - -	200.000	
19. A Onda	150.000	
20. À beira d'água	150.000	
21. A Palmeira	100.000	
22. O Inverno	100.000	
23. Rancho de Sapé	100.000	
24. Barinha	100.000	
25. Casa chineza	200.000	
26. Aspecto de Villa	100.000	
27. Paisagem moderna	100.000	
28. Aspecto de rochedos	100.000	
GRAVURAS		
29. Boneca Japonesa	200.000	
30. Anjos de Eubelo	150.000	
31. São Vicente	80.000	
32. Sancha da Bahia	150.000	
33. Menino Napoleão	150.000	
34. Avesso de um alemão	120.000	
35. À beira do Canal	120.000	
36. O Barulho	120.000	
37. Floresta de Pinheiros, (claro)	130.000	
38. Floresta de Pinheiros, (escuro)	130.000	
39. Marieta amiga	80.000	
AQUARELLAS		
40. A Praia de Santos	120.000	
41. Aspecto do Mar	120.000	
42. A pescaria	150.000	
43. Crianças no Canal	100.000	
44. À espera do Pôr do Sol	120.000	
CARICATURAS E DESENHOS		
45. Isadora em São Paulo	50.000	
46. Festa no Telamón	50.000	
47. Primavera, a endócrata	50.000	
48. Café Americano	50.000	
49. Impression de Meticos	50.000	
50. O Movimento		
51. A Amiga		
52. O Secretário da escola		
53. Carta da Cruz Vermelha Brasileira		

Fonte: Site do IEB⁶⁰

Dos diversos comentários acerca a exposição de 17 seria o texto de Monteiro Lobato, *Paranóia e mistificação*⁶¹, que se destacaria contribuindo para a unificação do chamado Grupo dos Cinco, já que Oswald e Mário de Andrade vão à defesa da artista.

““Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos rimos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. [...] A outra espécie é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos de cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz de escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. Embora eles se dêem como novos precursores duma arte a ir, nada é mais velho de que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e com a mistificação. De há muitos

⁶⁰ Disponível em <http://ver-anitamalfatti.ieb.usp.br/1917-2-2/>. Acesso em 20 de dezembro de 2021.

⁶¹ Publicado no jornal O Estado de S. Paulo em 20 de dezembro de 1917, com o título "A Propósito da Exposição Malfatti".

já que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios. A única diferença reside em que nos manicômios esta arte é sincera, produto ilógico de cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas, zabumbadas pela imprensa e absorvidas por americanos malucos, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo mistificação pura.” (LOBATO, 20 de dezembro de 1917, O Estado de S. Paulo, [s.p.]).

Lobato chega a elogiar a pintora por seu “talento vigoroso, fora do comum. [...] é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um semi-número de qualidades inatas [...]”⁶². Mas o tom agressivo de seu texto — aliado ao suposto isolamento da artista pós-crítica e à mudança estética que seus quadros passam a sofrer —, foi o que principiou a narrativa de Anita como mártir.

Regina Teixeira de Barros (informação verbal)⁶³, curadora da mostra de 100 anos de *Primeira Exposição de Arte Moderna no Brasil*, discorda veemente dessa interpretação apontando que toda a trajetória de sua carreira, assim como a própria artista expõe em cartas para Mário e Tarsila, se pauta em um experimentalismo radical. Anita Malfatti nunca teve medo de se jogar em busca do novo, seja nos nus em carvão que não eram bem vistos no portfólio de mulheres, quanto nas colorações ousadas em *O homem amarelo*.

⁶² LOBATO, 20 de dezembro de 1917, O Estado de S. Paulo, [s.p.].

⁶³ Fala da professora Regina Teixeira de Barros no curso online “Mário de Andrade & Anita Malfatti: encantos e reveses”, em julho de 2021, fornecido pela Casa Mário de Andrade.

FIGURA 10. *NU MASCULINO (segurando bastão)*, 1915-1916



Fonte: Site do IEB⁶⁴

Ao analisarmos suas obras podemos destacar três pinturas que retratavam o debate de identidade nacional que ocorria na época: *O homem das sete cores* (1916), *A boba* (1916) e *Tropical* (1917).

⁶⁴ Disponível em <http://ver-anitamalfatti.ieb.usp.br/1911-1920-2/>. Acesso em 20 de dezembro de 2021.

FIGURA 11. *O homem de sete cores* (1916)



Fonte: Site do IEB⁶⁵

FIGURA 12. *A boba* (1916)



Fonte: Site do IEB⁶⁶

⁶⁵ Disponível em <http://ver-anitamalfatti.ieb.usp.br/1911-1920/>. Acesso em 12 de dezembro de 2021.

⁶⁶ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1381/a-boba>. Acesso em 12 de dezembro de 2021.

Em ambos os quadros de 1916 podemos ressaltar a prevalência das tonalidades de azul, verde e amarelo — cores da bandeira brasileira. Em *O homem de sete cores*, exibido na Semana de 22, podemos notar ainda a presença de uma folha de bananeira, um símbolo tropical. R. T. Barros (informação verbal)⁶⁷ resalta que, em sua trajetória, são poucos os desenhos que Anita utiliza esse mesmo motivo⁶⁸, defendendo que a criação deles seja originada para além de uma preferência estética da artista.

FIGURA 13. *Tropical* ou *Negra baiana* (1917)



Fonte: Site do Itaú Cultural⁶⁹

Produzida em 1917 a obra intitulada *Tropical* teria previamente sido nomeada de *Negra baiana*. Esse dado é importante ao analisarmos a pintura pois se o título *Tropical* atribui um

⁶⁷ ibidem

⁶⁸ Nas artes plásticas “motivo” refere-se a um elemento recorrente encontrado em imagens ou desenhos. Nesse caso em específico, trata-se da escolha de cores de Anita Malfatti.

⁶⁹ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2046/tropical>. Acesso em 12 de dezembro de 2021.

caráter alegórico à obra, *Negra baiana* busca em valores externos — a raça negra e o lugar de origem Bahia — associados com a estética naturalista passar uma mensagem para o público (CHIARELLI, 2008).

“O título *Negra baiana*, ao investir nos aspectos raciais e regionais da figura, estava endereçado a intervir no debate sobre o nacionalismo na arte brasileira e, para tanto, valia-se do caráter descritivo de uma cultura visual de cunho naturalista.” (CHIARELLI, Tadeu. *Tropical*, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão. *Novos estudos CEBRAP* [online]. 2008, n. 80, p. 165)

Em comparação com *A boba*, o crítico de arte Tadeu Chiarelli (2008) ressalta que, enquanto a mais antiga possui elementos que atuam como “valores cromático”, em *Negra baiana* há um visível esforço da artista em elaborar traços mais definidos para que não existam dúvidas da etnia da figura retratada, ainda que haja o equilíbrio necessário para não se representar uma pessoa específica.

“E talvez seja esse mesmo fato que tenha tornado possível, mais tarde, a obra mudar seu nome para *Tropical*. Afinal, desde o início aquela figura de mulher era abstrata o suficiente enquanto tipo para ser alinhada a uma ideia mais abrangente de região. Ela não precisava manter-se ligada a um estado de um país do Hemisfério Sul, mas poderia passar a simbolizar toda uma parte do planeta.” (CHIARELLI, Tadeu. *Tropical*, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão. *Novos estudos CEBRAP* [online]. 2008, n. 80, p. 167)

A escolha de Anita Malfatti ao produzir obras com características tão distintas de seus trabalhos anteriores, algumas realizadas ainda nos EUA (como é o caso de *Tropical*), refuta a narrativa de que a pintora recuaria diante da crítica de Monteiro Lobato rendendo-se ao papel de mártir. Do mesmo modo, seu destemor experimentalista demonstraria a importância do tema da identidade nacional para a artista naquele momento, ainda que não enunciada.

A mudança estética pela qual passava Anita era anterior a *Paranóia ou mistificação*. Era fruto das experiências vividas pela paulista em uma Alemanha na qual o modernismo, em suas mais diversas formas, se fazia ser visto pela pintora; em uma Nova York vibrante entre guerras no qual o debate sobre a superação das vanguardas modernistas se iniciava, em que um movimento conhecido como “retorno à ordem” pedia maior comprometimento com uma arte realista; e em seu país, Brasil, que de tão diverso e grande por natureza, não se compreendia.

2.4 Zina Aita

A única representante das mulheres de Minas Gerais, de família ítalo-brasileira, a belo-horizontina Tereza Aita nasceu no ano de 1900. Ainda pré-adolescente vai para a Itália estudar na Accademia di Belle Arti em Florença, onde tem como professor o artista Galileo Chini, o “mago del colore”⁷⁰. A influência do decorador seria visível durante toda sua carreira.

“[...] célebre decorador e colorista excepcional. Com ele, após os estudos acadêmicos, continuei a trabalhar. Galileu Chini mesmo na Academia, esforça-se para que os seus discípulos possam desenvolver, livremente, seus dotes artísticos. Creio que ele notou em mim certa originalidade.” (AITA, Zina, Uma artista bellorizontina, Folha de Minas, 30/01/1920 apud ANDRADE, R. 2008, p. 44).

Em 1919, em retorno ao Brasil após o fim da Primeira Grande Guerra, anuncia no jornal A Noite (RJ) que leciona desenho e pintura e divulga uma exposição no edifício Cinema Avenida. Em novembro, participa de exposição no Lyceu de Artes e Offícios, e, apesar de ser descrita como modernista, sua técnica deixa impressão positiva na crítica local, que exalta a artista destacando as obras *Pôr-do-sol em Livorno* e *Symphonia rubra*⁷¹.

“E diga-se em poucas palavras, aquilo não é bem uma exposição de pintura, é uma encantadora revelação artística pujante, forte, de uma individualidade liberta de velhas teias, agindo por si, conscientemente. Zina Aita não pinta os seus quadros escolhendo as cores que melhor poderiam dar a todos a impressão visual do assunto tratado. Pinta-os com a alma, em traços rápidos, num nervosismo cheio de arte, pondo na tela o que viu através da sua observação própria, e o certo é que essa maneira de se sentir se transmite, desde logo, a quem aprecia seus trabalhos.” (A Noite (RJ), 22 de novembro de 1919.)

⁷⁰ Termo utilizado pelo jornal A Noite (RJ) em nota sobre Zina Aita de 26 de outubro de 1919.

⁷¹ Destaca-se que grande parte das obras de Zina Aita se perderam. A passagem de A Noite (RJ) de 21 de novembro sobre a exposição da artista no Lyceu é uma das poucas fontes de obras da artista — ainda que contenha apenas os nomes.

FIGURA 14. *Retrato*, data desconhecida, obra exibida no Lyceu em 1919



Fonte: Blog de Rodrigo Vivas⁷²

No ano seguinte Zina Aita marcaria a história da arte em Minas Gerais ao expor nos salões do Conselho Deliberativo, à Rua da Bahia, evento considerado o marco do modernismo mineiro. Segundo Vieira (2007):

“Diferentemente da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, esta não foi programada para ser um acontecimento de ruptura e inversão da arte acadêmica em Minas Gerais, mas apenas a mostra de uma artista mineira, que regressava da Europa, depois de haver realizado cursos de pintura e desenho nas principais academias da Itália.” (VIEIRA, Ivone Luzia. *Exposições de arte moderna no Brasil do século XX: a dialética dos ciclos*. XXVI Colóquio - CBHA, 2007, p. 344)

Um fato curioso da nomeada “Exposição Moderna” de Aita é o seu patrocínio por Aníbal Mattos. Defensor do academicismo e crítico de artes, o escritor é considerado figura non grata ao ter silenciado de maneira sóbria o modernismo mineiro, dificultando sua inserção no

⁷² Disponível em <https://rodrigovivas.wordpress.com/2015/11/23/zina-aita-retrato/>. Acesso em 16 de dezembro de 2021.

estado. Contudo, enquanto a exposição era considerada bizarra pela crítica⁷³, conquista comentários positivos no jornal Diário de Minas, em que o escritor utilizava o pseudônimo de FLY (VIEIRA, 2007).

“[...] a inegável originalidade de seu trabalho. No entanto, as cores ‘bizarras’ de suas telas ferem, não raro, a vista do visitante [...], Mas o que não se pode contestar à senhorita Zina Aita é um talento arrojado, merecendo ser visitada a sua exposição, quando mais não seja pela novidade do gênero pictural a que se dedicou a nossa artista conterrânea” (FLY. Diário Oficial de Minas Gerais, 5 de janeiro de 1920 apud VIEIRA, 2007, p. 344-345)

Chama a atenção a diferença de tom utilizados por Aníbal Mattos e por Monteiro Lobato em crítica a Anita Malfatti. Se de um lado temos dois críticos de arte, defensores do Academicismo e extremamente influentes em seus respectivos estados; do outro temos as duas grandes artistas da Semana de Arte Moderna, caracterizadas pelas suas técnicas de coloração impressionantes. Ambos críticos elogiam as pintoras, porém, enquanto Lobato impõe sua posição acima de elogios, Mattos dispõe uma crítica mais sóbria.

Essa aparente contradição de ações demonstra uma tentativa de diferenciação dos papéis de Aníbal Mattos como artista, crítico e patrocinador cultural. O escritor ainda entrevistaria a artista para o Diário de Minas Gerais, em uma das poucas fontes de informação direta da pintora (ANDRADE R., 2008). Na entrevista de 30 de janeiro Zina Aita fala um pouco sobre a recepção do público, o ambiente artístico de Belo Horizonte e sua definição como artista:

“[sobre a repercussão] Boa e má. Boa para os artistas que conhecem a evolução da arte moderna e compreendem as novas escolas. Má para uma parte do público, para a “burguesia artística” [...] Essa ficou assombrada, como era de esperar. [...] Aqui [Belo Horizonte] ... para lhe falarmos com franqueza, essa “burguesia artística” é bem maior. O senso estético ainda é privilégio especial. Os artistas são os “bandeirantes” da nova cruzada de ideal, estilo, é claro, sujeitos não a flechadas dos índios, mas a pedradas nos olhos. [...] Classificam-me de orientalista, simbolista e até de futurista. Não sou nada disso, procuro apenas ser o que me dita o meu senso estético, seguindo os conselhos do meu mestre.” (FLY, Uma artista bellorizontina. Folha de Minas, 30/01/1920, apud ANDRADE R., 2008, p. 44-45).

Finalmente, em 1922, Zina Aita participa da Semana de Arte Moderna⁷⁴ ao lado de Anita Malfatti e Mário de Andrade — que se tornariam muito próximos da pintora. Segundo

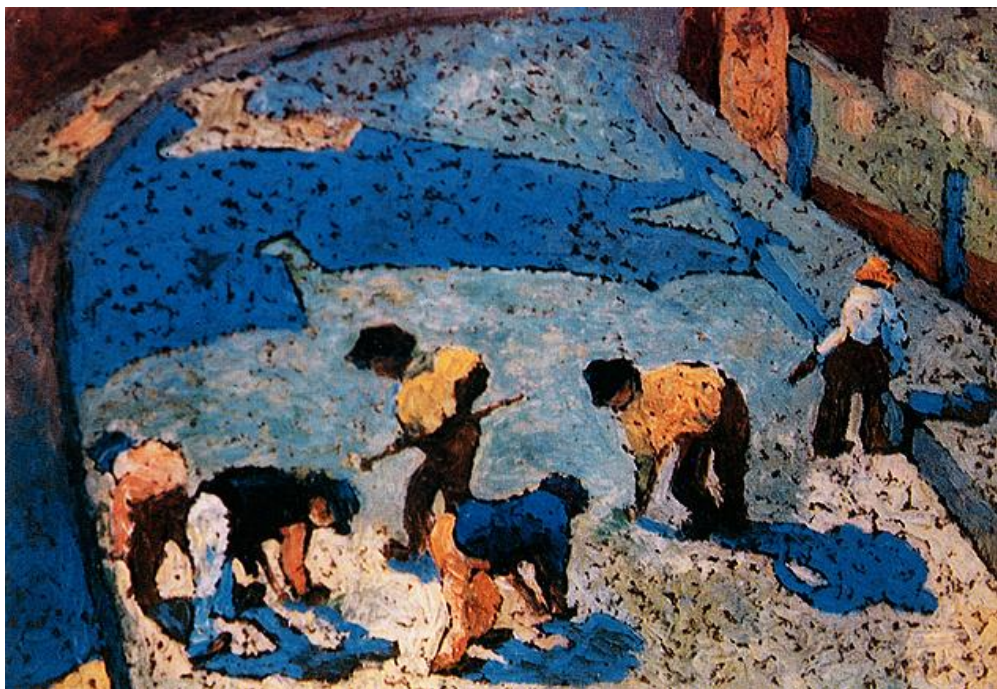
⁷³ Diário de Notícias, 5 de janeiro de 1920.

⁷⁴ Segundo Rodrigo Vivas Andrade (2008, p. 52), as obras apresentadas na Semana foram “A Sombra, Estudo de Cabeça, Paisagem Decorativa, Máscaras Siamesas, Aquarium, Figura e Painel Decorativo, além de 25 impressões”.

Ivana Ferrante (informação verbal)⁷⁵, os responsáveis pela jovem artista na Semana de Arte Moderna foram os poetas Ronald de Carvalho e Manuel Bandeira, que, ao se impressionarem com a qualidade de suas obras em sua exposição de 1919, sugerem sua participação no evento.

Infelizmente a maioria dos trabalhos de Aita desse tempo perderam-se, contudo, sua obra mais conhecida, *Petrópolis* ou *A sombra* ou ainda *Homens trabalhando*, exibida durante a Semana, nos traz algumas das suas características mais fortes como artista, assim como sua contribuição para a questão de uma identidade nacional.

FIGURA 15. *Petrópolis* ou *A sombra*, ano desconhecido



Fonte: Blog de Rodrigo Vivas⁷⁶

A obra — que retrata um grupo de trabalhadores em uma rua, com o destaque para suas sombras em um tom azul profundo, com a evidência de uma silhueta no fundo que apenas podemos ler como a de um edifício e traços pontilhistas à la Seurat — é avaliada pela crítica Aracy Amaral com uma “técnica pós-impressionista, a composição constante de manchas

⁷⁵ Debate virtual “1922: modernismos em debate | Histórias da semana: O que é preciso rever” promovido pelo MAC USP em conjunto com o IMS (SP) e a Pinacoteca (SP), em março de 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ruFfgnEAGbQ&list=PLrRmfSeBV2C1MDXy-8_JnvcXoXHhMgQqa&ab_channel=MACUSP. Acesso em 31 de janeiro de 2022.

⁷⁶ Disponível em <https://rodrigovivas.wordpress.com/2016/11/10/a-sombra-decada-de-1920/>. Acesso em 16 de dezembro de 2021.

coloridas justapostas à Veuillard. Essa pequena obra parece-nos uma das mais avançadas da Semana” (AMARAL, 1972, p. 180 apud VIEIRA, 2007, p. 346).

A professora Ivana Ferrante (informação verbal)⁷⁷ destaca a linguagem moderna, que dialoga com a fotografia, retratando uma cena cotidiana em uma cidade em construção, e ainda observa nas cores fortes da tela a influência do trabalho de artistas como Mestre Ataíde, importante pintor mineiro do século XIX.

FIGURA 16. *Ascensão de Cristo*, 1806, Mestre Ataíde



Fonte: Site do Itaú Cultural⁷⁸

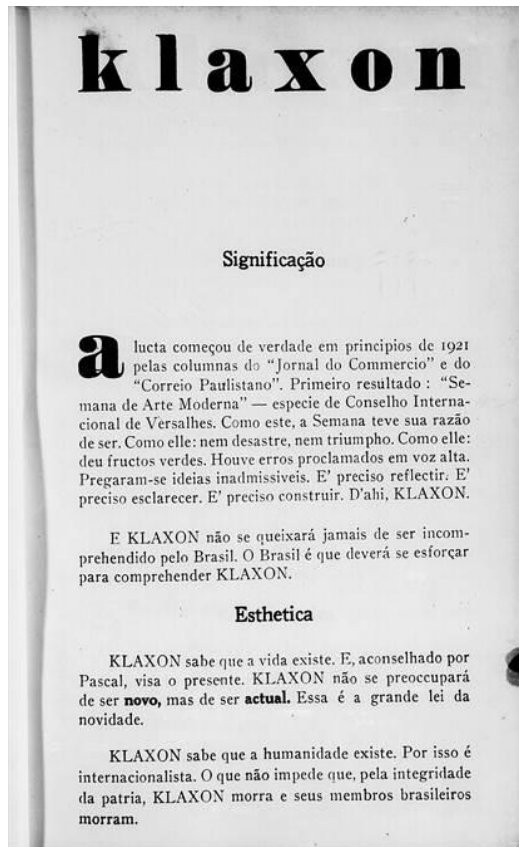
Não há como deixar de apontar que *A sombra* de Zina Aita precede, ainda que de maneira muito sutil e não totalmente desenvolvida, a temática social abordada por Tarsila do Amaral ao produzir telas como *Operários* e *Segunda Classe*, ambas de 1933. A pintora mineira preocupa-se em evidenciar a cor de pele negra dos trabalhadores ali retratados, decidindo por eternizar figuras que eram totalmente desprezadas em uma época em que a pintura histórica ainda era a mais valorizada no país.

⁷⁷ ibidem

⁷⁸ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24472/ascensao-de-cristo-detalle-do-forro-da-capela-mor>. Acesso em 16 de dezembro de 2021.

Nos dias seguintes à Semana de 22 surge em São Paulo a revista Klaxon⁷⁹, que nos traz alguns dos trabalhos da artista. Com o objetivo de difundir as ideias dos agentes do movimento moderno, a revista é considerada como “o manifesto que faltou à Semana de Arte Moderna” (OLIVEIRA, 2019, p. 19).

FIGURA 17. Página 3 da 1ª edição da Klaxon



Fonte: Site da Biblioteca Nacional⁸⁰

Klaxon contaria com apenas nove edições, e entre artigos nas mais diversas línguas. Aita concebeu na edição 0004 uma ilustração e as crônicas *Luzes e refrações* e *Extra-texto*, que

⁷⁹ Entre outras revistas importantes para o movimento modernista brasileiro destaco a Estética, Revista do Brasil, Terra roxa e outras Terras e Revista Nova.

⁸⁰ Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217417&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=3>. Acesso em 20 de dezembro de 2021.

conta com uma famosa passagem sobre o chocolate Lacta e a bebida Guaraná⁸¹, gozando de um importante papel na divulgação do modernismo que nunca lhe fora atribuído.

“Os nossos leitores devem, lembrar-se que lhes recomendamos como produtos magníficos da nossa indústria: o chocolate Lacta e a bebida Guaraná. Efetivamente tanto um como outro eram magníficos. Acontece porém que se tornaram detestáveis. [...] Nós, como únicos representantes do mais alto gosto paulista, publicaremos então gostosamente anúncios novos desse refresco e desse chocolate. Mas enquanto a casa produtora não nos der mais anúncios [...] é certo que Lacta como Guaraná são de péssimo sabor e fazem mal à saúde.” (Klaxon, 1922, edição 04, p. 21)

FIGURA 18. Suposta ilustração feita por Zina para Klaxon



Fonte: Site da Biblioteca Nacional⁸²

Antes de sua partida definitiva para a Itália em 1924 Zina Aita ainda participaria de mostra individual na livraria O Livro, do Salão da Primavera no Rio de Janeiro e contribuiria com ilustrações para três capas da revista *América Brasileira*.

⁸¹ Não há a certeza da autoria da ilustração e das crônicas. Para Aracy Amaral (2010), *Extra-texto* seria de Mário de Andrade.

⁸² Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217417&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=73>. Acesso dia 20 de dezembro de 2021.

A artista, considerada por diversos jornais da época como um dos grandes nomes do modernismo ao lado de Anita Malfatti⁸³, é citada por Terra de Senna no jornal D. Quixote (RJ) como uma artista ao nível nacional, junto com Georgina de Albuquerque.

“Quem se der ao árduo trabalho de percorrer os catálogos das nossas exposições gerais de Belas-Artes encontrará dentre os poucos artistas que possuímos, alguns nomes femininos, portadoras todos de recompensas do nosso salão, como Angelina Agostini, prêmio de viagem em 1913, Adelia Saldanha, Sylvia Meyer, Adelayde Gonçalves, Regina Veiga, Zina Aita, chefiando um movimento futurista e Georgina de Albuquerque.” (SENNA, Terra de. 1923. D. Quixote (RJ), edição 318, p. 17)

Suas obras, em contramão com os outros agentes do movimento modernista, seriam objetos de muitos elogios vindos do público e da crítica, segundo Zanini pelo “lado decorativista da pintora” e “[...] pela não recorrência aos ‘ismos’. Ela remetia-se um pouco atrás, para o seu impulso” (ZANINI, 1991, p.28 apud ANDRADE R., 2008, p. 53).

Contudo, a vida e a obra de Tereza Aita seguem esquecidas ao falarmos do movimento modernista e da história da arte em Minas Gerais — em parte pela sua saída do Brasil ainda na década de 20, perdendo contato com Mário de Andrade e Anita Malfatti, com os quais ainda trocava cartas ocasionalmente; em parte pela construção da narração de Anita e Tarsila como “figuras solares”, o que acabou por colocar o trabalho de Aita em suas sombras.

2.5 Tarsila do Amaral

De família aristocrática, dona de diversas fazendas e escravos pelo interior do estado de São Paulo, a pintora Tarsila do Amaral nasceu em 1886 em Capivari. Aracy Amaral (2010) já destacaria o impacto de sua infância em meio às propriedades da família nas obras da artista.

“Na sua convivência observa-se como a narração de fatos da infância são intermináveis; ali se situou a parte mais significativa de sua existência, todas as épocas posteriores não consistindo senão numa tentativa de expressão daquele tempo, ou interpretação sensorial, emocional, das sensações pressentidas.” (AMARAL, Aracy. Tarsila: sua obra e seu tempo, 2013, p. 210)

⁸³ D. Quixote (RJ) edição 311 em 1923, Il Pasquino Coloniale (SP) edição 748 de 1922, O Jornal (RJ) edição 531 de 1920, entre outros.

Tarsila fora educada segundo o gosto de seu tempo e de sua classe social, e convivia com as amas de leite de seus irmãos⁸⁴ em meio a aulas de piano, costura e línguas. A presença da cultura francesa era forte durante seus primeiros anos, “[...] tudo respirava a França. Nossos vestidos caseiros e os de passeio eram de tecidos franceses e os laços de fita que nos ornavam a cabeça eram também franceses” (AMARAL, 2010, p. 37), o que estimulou a escolha de Tarsila em residir no país alguns anos depois.

A pintora se destacava já nessa idade por sua dedicação aos estudos, não sentindo dificuldades ao ingressar no Colégio Sacré-Coeur em Barcelona aos 16 anos, conquistando em poucos meses o primeiro lugar no curso de ortografia. Essa dedicação teria uma relação tácita com o sentimento de competição com que Tarsila se depararia durante toda sua carreira, especialmente ao ser comparada com Anita Malfatti.

Ainda em Barcelona tem seu primeiro contato com a pintura: produz uma cópia do Sagrado Coração de Jesus, em um trabalho detalhista que dura cerca de um ano, muito elogiado pelas freiras do Sacré-Coeur. Ao voltar para o Brasil dois anos depois Tarsila casar-se-ia com André Teixeira Pinto, em um matrimônio arranjado por sua família, que duraria poucos anos. A esse respeito a artista daria um relato que nos esclarece tanto a sua possibilidade de incorporação no mundo artístico, quanto seu desquite — muito mal visto pela sociedade rural cafeeira: “Meu pai me adorava, para ele tudo o que eu fazia estava bem feito, nunca se opôs a nada, e eu tinha tanta curiosidade em conhecer lugares [...]” (AMARAL, 2010, p. 39).

Em 1913 a pintora já se encontrava vivendo entre a capital paulista e as fazendas da família. Trabalhou no ateliê de William Zadig, escultor sueco que lhe ensinaria o ofício da modelagem, e passou a ocupar-se com o gesso no aprendizado com Mantovani. Finalmente, em 1917, iniciou estudos sob a tutela de Pedro Alexandrino, o qual Amaral (2010, p. 44) admitiria como o responsável pelo domínio técnico de Tarsila, que dele também herda o costume do decalque.

É no ateliê de Alexandrino que Tarsila tem o primeiro contato com Anita Malfatti, também aluna do mestre, iniciando uma relação de amizade um tanto conturbada — inicialmente pela diferença estética entre as artistas; posteriormente pelas instigações causadas pela narrativa modernista, que acaba por criar uma rivalidade entre as duas mulheres.

⁸⁴ Ela é a segunda filha nascida do casal José Estanislau do Amaral filho e D. Lydia Dias de Aguiar.

Maravilhada pelas descrições de Souza Lima — que mantinha grande amizade com a família Amaral — de sua estadia na Académie Julian, patrocinada pelo Pensionato de Freitas Valle, a jovem Tarsila decide finalmente embarcar para Paris em busca da “ARTE de verdade” (AMARAL, 2010, p. 47).

Durante sua primeira estadia na França (1920 até o primeiro semestre de 1922) o único contato que Tarsila manteria com os movimentos artísticos paulistas seria por meio das correspondências trocadas com Anita Malfatti, nas quais expressa suas impressões sobre a cena cultural europeia.

“Anita, muito querida: estou em falta contigo. Há mais de 15 dias que estou para escrever-te; já recebi duas interessantíssimas cartas tuas. [...] Estou te escrevendo aqui da Academia Julian. Venho todas as manhãs. Estou trabalhando num grande grupo de umas 50 alunas. Está me parecendo que muitos são os chamados mas poucos os eleitos. Não vejo uma aluna forte. Algumas trabalham bem, mas falta aquilo que nos impressiona. Já estive no ‘Grand Palais’, no salão do Outono: olha, Anita, quase tudo tende para o cubismo ou futurismo.” (Carta de Tarsila do Amaral para Anita Malfatti, de 26 de outubro de 1920 apud AMARAL, Aracy A. Tarsila: sua obra e seu tempo. 4. ed. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2010, p. 48)

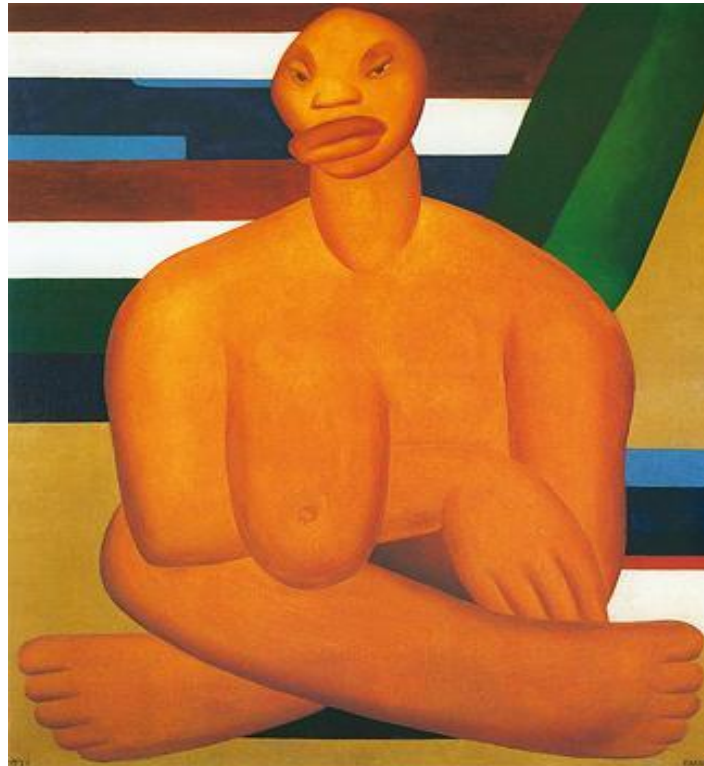
Em uma carta à sua família a artista relatava sua opinião sobre o potencial brasileiro: “[...] tenho pena do nosso país tão rico, e tão pobre em tudo que diz respeito à vida intelectual. [...] Não exijamos de São Paulo as magnificências de Londres ou Paris, sejamos justos: peçamos um pouco mais de critério” (AMARAL, T. apud AMARAL, A., 2010, p. 56). Essa sensação de Tarsila, que na época ainda não mantinha relações tão profundas com os movimentos artísticos paulistas, iria transbordar a partir do momento que a pintora tem conhecimento da Semana de Arte Moderna, decidindo voltar para o Brasil em junho do mesmo ano.

Novamente em São Paulo conhece por intermédio de Anita Malfatti os outros integrantes do que rapidamente se tornaria o Grupo dos Cinco. Em uma atmosfera ainda eufórica pela da Semana de 22, e pelas ideias que borbulhavam com as trocas entre os intelectuais que ali construía o movimento que mudaria o país, Tarsila começava a entender melhor o tal do modernismo no Brasil (AMARAL A., 2010, p. 80).

“Tarsila do Amaral ainda não estava integrada no credo novo, que os demais professavam com um entusiasmo quase infantil. Com que ânsia espiritual a procuravam convencer! [...] Ouvia-as Tarsila do Amaral, [...] e sorria lisonjeada — um sorriso de aprovação tácita, bênção silenciosa àqueles cavaleiros andantes do ideal” (INOJOSA, Joaquim. Os ‘novos’ de São Paulo, 1925 apud AMARAL, Aracy A. Tarsila: sua obra e seu tempo. 4. ed. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2010, p. 72)

Após o que poderia apenas ser descrito como um despertar de visão, e talvez até mesmo de uma consciência nacional, a artista parte novamente para Paris, agora com o objetivo de adquirir o aprendizado que julgava necessário para conseguir se expressar ao seu modo. Meses depois Tarsila pintaria um de seus quadros mais consagrados.

FIGURA 19. *A Negra* (1923)



Fonte: Site do Itaú Cultural⁸⁵

O óleo *A Negra* (1923) seria considerado pela crítica de arte Aracy Amaral a “primeira encarnação efetiva da brasilidade em uma pintura” (AMARAL, 1975, p. 97-98 apud CASTRO, 2011, p. 2889). A professora Vera Pugliese Castro (2011) destaca a importância da recusa de Tarsila ao não ceder às simbologias usualmente utilizadas na representação da figura da mulata na arte da época. A figura d’*A Negra* não é retratada como uma trabalhadora da roça, muito menos como uma prostituta ou uma sambista no morro — ela simplesmente *é*.

“É quase inadmissível e insuportável a figura centralizada num primeiro plano destacado do fundo, que ocupa grande parte do plano pictórico, de uma mulher numa pose deselegante segundo os padrões acadêmicos do nu feminino. Ela não está

⁸⁵ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2322/a-negra>. Acesso em: 02 de dezembro de 2021.

reclinada, nem aparece numa pose lânguida, sensual, permissiva, nem disfarça o olhar para que não nos sintamos invasores de sua intimidade e nem invadidos em nosso olhar voyeurista. Ela está nua, mas não se encaixa em nem um padrão de intimidade postulado pela tradição, nem tampouco em signo de impudência graciosa. No plano de conteúdo da obra, já verificamos que a Negra não pratica nenhuma ação a não ser olhar para nós.” (CASTRO, Vera Marisa Pugliese de. *A Negra*, de Tarsila do Amaral, e os olhares na História da Arte no Brasil. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem ENEIMAGEM, CCH-CESA da Universidade Estadual de Londrina-UEL PR, 2011. p. 2890)

A representação de uma mulher negra como figura única, que dispensa a conotação de qualquer indício de lugar social e que encara o público sem hesitação, é uma escolha ousada da artista no que diz respeito tanto às questões de gênero, quanto às questões de raça, promovendo um destaque humano para uma classe historicamente marginalizada.

Para Castro (2011, p.2891-2892), o fundo da obra também ostenta uma inovação. Ao criar um diálogo com o primeiro plano, Tarsila foge do academicismo e também do indianismo tão presente na história da América Latina, excluindo signos como frutas tropicais e fauna nativa — deixando apenas uma folha de bananeira que se confunde com linhas cubistas em uma naturalidade impressionante.

“Talvez *A Negra* seja uma resposta moderna ao torvelinho de questões colocadas em seu meio, em vários registros simultâneos: ao se afastar da iconografia tradicional da mulher, as temáticas como o retrato, a pintura de costumes, a questão social como conflito entre classes, a indianista, a mitológica, a alegórica, a religiosa, Tarsila causa um deslocamento, pois altera os lugares da mulher na sociedade.” (CASTRO, Vera Marisa Pugliese de. *A Negra*, de Tarsila do Amaral, e os olhares na História da Arte no Brasil. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem ENEIMAGEM, CCH-CESA da Universidade Estadual de Londrina-UEL PR, 2011. p. 2893)

A preocupação de Tarsila do Amaral com as questões de identidade nacional viria de um modo natural, muito próprio, modo pelo qual Aracy Amaral refere-se sempre à artista como “de seu tempo”⁸⁶, algo que não passa despercebido por sua contemporânea Pagu.

“Deu-se então um caso único na pintura moderna brasileira, que foi um primitivismo saboroso, misturado com uma transposição colorista de um efeito inteiramente novo a incorporar-se em nossa arte. [...] Tarsila não buscou: revelou apenas o que seus olhos viam ou tinham visto. A cor brasileira, a que Tarsila se cingiu, é uma cor própria de Brasil-interior [...] Antes de Portinari, mestra de Portinari, Tarsila foi buscar nos baús azuis e rosa, nas suas flores e folhas, a identificação. [...]” (GALVÃO, Patrícia. *Tarsila do Amaral vai nos devolver alguma coisa dos dias idos e vividos*, em sua mostra retrospectiva, Fanfulla, São Paulo, 10/12/1950 apud AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2010, p. 91)

⁸⁶ Um dos possíveis motivos pela escolha do título *Tarsila: sua obra e seu tempo* pela crítica de arte.

O primitivismo de Tarsila viria de um local bem diferente do primitivismo de Mário e Oswald de Andrade⁸⁷, tocando no que Sant’Anna-Muller e Poelking (2018, p. 652) descreveriam como “[..] irreverência e a alegria [...]” e o artista Flávio de Carvalho (1950, O Estado de S. Paulo, apud AMARAL, 2010, p. 92) “[...] o espírito menino do país em crescimento, [...] seu calor brasileiro, [...] sua exuberância tropical [...]”.

Tais características e preocupações com uma brasilidade ou identidade nacional, assim como a representação da realidade da população brasileira, seriam ainda muito revisitadas pela artista em suas fases Pau Brasil (1924 – 1928) e Antropofágica (1928 – 1930).

FIGURA 20. Morro da Favela (1924)



Fonte: Site da Tarsila do Amaral⁸⁸

⁸⁷ Segundo Amaral (2010, p. 165), “Por ‘primitivismo nativo’ Oswald significava a revalorização do indígena, de sua cultura autêntica intocada pelo colonizador, ignorada durante todo o período do Brasil-Colônia ou impregnado de europeísmo no Brasil-Império”.

⁸⁸ Disponível em: <https://tarsiladoamaral.com.br/>. Acesso em 2 de dezembro de 2021.

Segundo Júlia Silveira Matos (2011, p.326), na fase pau-brasil a artista iria representar as diferentes temporalidades que entendia conviverem no Brasil da época, e, apesar de utilizar muitos elementos cubistas, iria inovar à medida que emprega cores vibrantes, às quais chamaria de “caipiras”, muito relacionadas com sua infância na fazenda.

No ano de 1924, considerado por Aracy Amaral (2010) como o ano mais produtivo de Tarsila, a pintora faz duas viagens que serviriam de inspiração para suas obras: uma para o Rio de Janeiro, em meio ao Carnaval com Blaise Cendrars; a outra a já mencionada “Caravana de Descobrimento do Brasil”, para Minas Gerais.

Em *Morro da Favela* (1924) vemos a realidade da população afrodescendente no Rio de Janeiro, com o uso de formas arredondadas e as cores caipiras, tão características de suas obras (MATOS, 2011).

FIGURA 21. *EFCB* (1924)



Fonte: Site da Tarsila do Amaral⁸⁹

Em *Estrada de Ferro Central do Brasil* (1924) o contraste de casas simples, e até mesmo de uma pequena capela, com signos da industrialização, as estradas de ferro, os postes elétricos

⁸⁹ ibidem

e a fábrica, é concebido pela artista para a representação do momento em que se encontrava o Brasil, principalmente São Paulo (SANT'ANNA MULLER E POELKING, 2018).

“Os espaços vazios que surgem são preenchidos por linhas retas e formas geométricas. No primeiro plano, as estradas sinuosas convergem para a construção em ferro, a grande fábrica que se eleva e simboliza o progresso. A cidade que se ergue no plano central da obra precipita-se sobre as casas, cercand-as, fechando a paisagem no entorno das construções. A cidade avança sobre o campo e planifica a paisagem. Ao fundo, acima das colinas, as construções interioranas molduram os contornos do relevo, sob um céu azul e calmo. É o passado ingênuo a esperar o futuro.” (SANT'ANNA-MULLER, M. Rúbia; POELKING, C. Nacionais e modernos: o discurso da identidade brasileira na obra de Tarsila do Amaral. DAPesquisa, Florianópolis, v. 4, n. 6, p. 622-625, 2018, p. 624-625)

FIGURA 22. *Abaporu* (1928)



Fonte: Site da Tarsila do Amaral⁹⁰

Após idas e vindas para a Europa Tarsila do Amaral iria produzir *Abaporu* (1928), um dos quadros mais importantes da história da arte brasileira, vendido em 1995 por US\$ 1,35 milhão para a coleção de Eduardo Costantini que hoje se encontra no Malba (Museu de Arte

⁹⁰ *ibidem*

Latino-Americano de Buenos Aires)⁹¹. A tela foi dada pela artista de presente de aniversário para Oswald de Andrade que, espantado, decidiu em conjunto com o poeta e amigo Raul Bopp fundamentar todo um movimento na obra, traduzindo-se tempos depois no famoso *Manifesto Antropofágico*.

Para Amaral (2010, p. 280), *Abaporu*⁹² é fruto do “desenvolvimento natural da fauna-flora tarsiliana”. As cores antes descritas como “caipiras” por Matos (2011) ganham a característica de “puras” (BRITO, 1929 apud AMARAL, 2010, p. 280), em conjunto com os vestígios de um cubismo agora com formas gigantes, cria um cosmos próprio para o “homem que come carne humana”. A distorção do rosto de *Abaporu* para o corpo, que se encontra mais próximo ao público, inverte os ideais do academicismo artístico, e, ainda que a figura seja selvagem pelo que nos revela seu nome, a posição da cabeça apoiada no braço em estado de contemplação encarando o espectador em nada nos passa essa impressão.

Em 1929 a pintora ligaria *A Negra* e *Abaporu* para sempre em uma nova obra nomeada *Antropofagia*, em uma “fusão harmoniosa das duas figuras, o mesmo tratamento quanto à cor, a superfície da tela sem rastros, e o fundo numa brutal projeção da flora tarsiliana [...]” (AMARAL, 2010, p. 281-282).

“A união das telas “A Negra” e “Abaporu” não é mera imitação, mas a defesa de uma tese histórica no olhar de Tarsila, novamente voltado para a História, os personagens de formação da nacionalidade brasileira são evidenciados, o índio e o negro.” (MATOS, Júlia Silveira. As interpretações do Brasil nas telas de Tarsila do Amaral. Caderno Espaço Feminino, v. 24, n. 2, 2011, p. 333)

⁹¹Disponível em <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/01/4902225-que-ro-que-ela-se-popularize-afirma-tarsilinha-do-amaral-sobre-a-tia.html>. Acesso em 12 de dezembro de 2021.

⁹² Em tupi-guarani *Aba* significa “homem”, enquanto *poru* significa “que come” (AMARAL, 2010, P. 279), o canibalismo sendo uma prática comum em diversos povos indígenas.

FIGURA 23. *Antropofagia* (1929)



Fonte: Site da Tarsila do Amaral⁹³

Tarsila do Amaral ainda demonstraria sua preocupação com questões nacionais em suas obras na década de 30, mas as fases Pau-brasil e Antropofágica foram sem dúvidas os responsáveis pela inserção da artista no cânone da arte brasileira que “codificava em chave cubista a nossa paisagem ambiental e humana, ao mesmo tempo que redescobria o Brasil [...] (sem por isso deixar de ser amoroso e lírico), das estruturas essenciais de uma visualidade que a rodeava desde a infância fazendeira” (CAMPOS, 1969 apud AMARAL, 2010, p. 290).

⁹³ ibidem

CAPÍTULO 3: CONSIDERAÇÕES SOBRE O MOVIMENTO MODERNISTA

3.1 À brasileira

Para entendermos a influência do movimento modernista brasileiro na identidade nacional se faz necessário considerar as mudanças políticas ocorridas no país na virada do século XIX para o século XX, conforme exposto no item 1.1, assim como a extensão do domínio que essa classe política exerceu no meio cultural nacional. Em texto para a revista *Perspective* o professor Jorge Coli afirma:

“[...] ao longo de sua história, a cultura artística formada no Brasil sempre recusou a observação. [...] Essas particularidades estão vinculadas a crenças ideológicas, principalmente às noções de identidade nacional e de raízes originárias. [...] Para a história das artes, tal situação significou uma inflexão fortemente nacionalista, que substituiu o exame e a análise aprofundada dos objetos considerados. Portanto, se considerarmos duas categorias de produção artística – uma que constrói a partir do imaginário e outra que se baseia na observação – podemos afirmar que, na cultura brasileira, a primeira é consideravelmente dominante.” (COLI, Jorge. Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais. *Perspective* [online], vol 2, 2013, p. 1)

A análise da trajetória e das obras de Oswald e Mário de Andrade exemplifica a fala de Coli. Destaca-se dos escritores a promoção da ideia de um país continental, formado pelas mais diversas raças que, apesar das diferenças, convivem em plena harmonia. Esse conceito, conhecido como *Mito das Três Raças* ou *Fábula das Três Raças*, é tratado por diversos intelectuais brasileiros como um mecanismo criado para a manutenção da ordem social pela aristocracia nacional, que temia perder seu poder ao perceberem a inevitabilidade da Abolição da Escravatura e da Proclamação da República (DAMATTA, 1981, p. 58).

Apesar do aspecto progressista pelo qual essa ideia se manifesta por Oswald e Mário de Andrade — e continua a invocar nos dias atuais —, vivências e relatos de brasileiros do Oiapoque ao Chuí demonstram ser falsa essa premissa. Conforme atesta Roberta Barros (2016, p. 43), “o mito da democracia racial é uma construção de um tipo sofisticado de preconceito

que, de tão sutil, passa despercebido e, por isso mesmo, torna-se difícil de ser desmascarado e combatido”.

Enquanto, para Oswald de Andrade, a expressão dessa crença apresenta-se na exaltação da figura do indígena em detrimento da figura do negro — que seria secundário em suas falas e obras —, o autor consegue exotificar ambos, reduzindo-os à signos que supostamente representariam o mundo moderno, esvaziando e se apropriando de suas expressões e tradições culturais (VIRAVA, 2018, p. 65-66). Mário de Andrade, apesar de se reconhecer como racializado, navega pelo mesmo caminho de Oswald, em uma alegoria talvez menos discriminatória entre essas duas raças, porém apontando para o mesmo mundo imaginário. Ressalta-se também o uso do primitivismo por ambos escritores como ferramenta para efetivação da suposta democracia racial.

Em *Artes indígenas: apropriação e apagamento*, Lúcia Sá (informação verbal)⁹⁴ aponta para a importância das culturas indígenas no modernismo brasileiro. Segundo a professora, o aforismo “Tupi or not tupi, that is the question”, apresentado no *Manifesto Antropológico*, exemplifica o modus operandi moderno de posicionar a identidade nacional como questão central para a classe intelectual brasileira, contudo, utilizando-se de valores e entendimentos estrangeiros — nesse caso a língua inglesa e a referência a Shakespeare — para o seu debate. Já em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, narrativas pertencentes às culturas indígenas apresentadas em forma de folclore e mitos⁹⁵, sustentam a história do herói brasileiro.

O artista Denilson Baniwa (informação verbal)⁹⁶ discorrendo sobre a extensão do processo de domínio do outro feita por agentes brancos em cima de povos indígenas, expõe a apropriação da cultura antropofágica pelo modernismo brasileiro, exemplificando-a com práticas de seu povo, os Baniwa.

Para Sá (informação verbal)⁹⁷ os modernistas se demonstraram conscientes e críticos ao processo de colonização do Brasil, sempre em busca da inversão do cânone que colocava as nossas culturas nativas como inferiores às europeias. Porém, a metodologia utilizada para

⁹⁴ Debate virtual “1922: modernismos em debate | Artes indígenas: apropriação e apagamento” promovido pelo MAC USP em conjunto com o IMS (SP) e a Pinacoteca (SP), em agosto de 2021, disponível para consulta no Youtube pelo link https://www.youtube.com/watch?v=0G04J4e9o9M&list=PLrRmfSeBV2C1MDXy-8_JnvcXoXHhMgQqa&index=6&ab_channel=MACUSP. Acesso em 31 de janeiro de 2021.

⁹⁵ Em agosto de 1951 o I Congresso Brasileiro de Folclore tornou pública a Carta do Folclore Brasileiro, disponível em: https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Carta_do_folclore.pdf.

⁹⁶ ibidem

⁹⁷ ibidem

atingir seu objetivo empregaria ferramentas coloniais — no que a professora relacionaria com o conceito da colonialidade do poder, concebido por Aníbal Quijano.

Entende Quijano (QUIJANO, 1991, 1995; e WALLERSTEIN, 1992 apud LUGONES, 2014, p. 939) a colonialidade do poder “como a forma específica que a dominação e a exploração adquirem na constituição do sistema de poder mundial capitalista”. O sociólogo peruano defende que a nova ordem mundial de poder⁹⁸ é estruturada em cima de dois pilares: a construção da noção de raça e a criação de um mercado mundial.

Ao contrário do que poder-se-ia imaginar, o conceito de raça só surgiria após a constituição da América.

“Talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, mas o que importa é que desde muito cedo foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos. [...] A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados.” (QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*, Ed. CLACSO - Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, p. 117-118)

À vista disso, a ideia do *Mito das três raças* apenas por se estruturar em cima do conceito de raça — uma noção eurocêntrica por definição — já se apresenta como uma ferramenta colonial, para além do seu conteúdo imaginário. Destaca ainda Quijano (2005, p. 141) a diferença de tratamento entre “índios” e “negros”: antes da América os europeus já conheciam os africanos, de modo a revelar que “raça é uma categoria aplicada pela primeira vez aos ‘índios’, não aos ‘negros’”.

Se com isso compreende-se o processo de racialização da população como a política de um Estado aristocrático que buscava a manutenção de seu status⁹⁹, se faz imprescindível a análise de como esse processo afetou a população negra brasileira em contraste com nossa população indígena. O primeiro ponto a ser levado em consideração é que o processo de

⁹⁸ Compreende-se “nova ordem mundial de poder” como os grupos dominantes que se sobressaem com o fortalecimento do globalismo, que segundo Quijano “começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado” (QUIJANO, 2005, p. 117).

⁹⁹ Quijano (2005) demonstra que isso não é particular ao Brasil. Apesar de sermos um caso muito peculiar, esse processo é fruto da colonização e globalização.

racialização, ao tornar-se cada vez mais estrutural na sociedade capitalista global, acaba por criar novas identidades sociais e históricas, alimentado pela expansão do colonialismo (QUIJANO, 2005).

No caso específico de nosso país, isso criou a categoria de *mestiço/a*, que acabou por complexificar a identidade de brasileiros racializados, dificultando a sua organização política na esfera social, e, principalmente, criando um obstáculo entre indivíduo e seu campo de memória, sua cultura ancestral e seus antepassados, em uma esfera pessoal¹⁰⁰. Entende-se isso como um dos motivos pelos quais a pesquisadora brasileira Lélia Gonzalez afirma que é preciso reconhecer o movimento negro como plural, “adotando diferentes estratégias no processo de construção das identidades” (apud SILVA, 2013, p. 70). Em *A categoria político-cultural de amefricanidade*, Gonzalez (1988) ainda afirmaria que:

“[...] ele [Brasil] é uma América Africana cuja latinidade, por inexistente, teve trocado o t pelo d [...]. Nesse contexto, todos os brasileiros (e não apenas os ‘pretos’ e os ‘pardos’ do IBGE) são *ladinoamefricanos*. [...] Enquanto denegação de nossa ladinoamefricanidade, o racismo ‘à brasileira’ se volta justamente contra aqueles que são o testemunho vivo da mesma (os negros), ao mesmo tempo que diz não o fazer (‘democracia racial’ brasileira).” (GONZALEZ, Lélia. "A categoria político-cultural da amefricanidade", In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69)

O segundo ponto a ser destacado é justamente a visão que a sociedade brasileira pós-abolicionismo tinha para com a população negra. Em tese elaborada por Nelson Fernando Inocencio da Silva sobre os processos que resultaram no Museu Afro Brasil, o professor ressalta que:

“Se por um lado, no limiar do século XX, não havia mais o cativo, por outro perdurava o ranço escravocrata, associado ao mal estar sobre a mestiçagem no país, produto, sobretudo, das ideias ‘científicas’ assentadas em noções de superioridade/inferioridade racial. Isto era fato, muito embora, ainda persista o moribundo mito da democracia racial e o argumento que atribui a racialização ao ativismo negro e às políticas de ações afirmativas.” (SILVA, Nelson Fernando Inocencio da. *Museu afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras*. 2013. 241 f., il. Tese (Doutorado em Arte) —Universidade de Brasília, Brasília, 2013, p. 71)

¹⁰⁰ Ver Frantz Fanon (2008 [1952]) em “Pele Negra e máscaras brancas”.

O comentário de Inocencio da Silva pode explicar por um lado o modo como os modernistas retratavam a população negra brasileira. Silva (2013, p. 42) já apontava que “[...] mesmo quando falamos do maior ícone da produção literária no país, Machado de Assis, tendemos a ignorar um dos marcadores importantes na análise da trajetória dessa personalidade brasileira que é sua afrodescendência”. Uma das dificuldades no *mito da democracia racial* é reconhecer os nuances de sua discriminação. Desse modo, quando Oswald de Andrade ressaltava o equilíbrio da escrita de Machado de Assis “devido ao seu sangue negro”, conforme exposto no primeiro capítulo desta monografia, o modernista reconhece o corpo de Machado como racializado, todavia não de modo a ressaltar a importância da vivência e do lugar de fala do escritor, mas o colocando no papel de distinto, de exótico.

“Fazendo um deslocamento para o século XX e tentando abordar não a produção artística fruto do Modernismo, mas a produção de artistas afro-brasileiros que seguiu ao largo da atmosfera propiciada pelo movimento modernista, reconhecemos a obra de Wilson Tibério, por exemplo, como uma referência. Tibério, na medida em que enfatiza o cotidiano afro-brasileiro, destaca os hábitos da população negra em seus espaços de interação específicos. O repertório de Tibério é um estímulo à valorização da cultura afrodescendente da perspectiva de um artista negro. Diferente do olhar de artistas como Tarsila do Amaral ou Lasar Segall ao representarem o universo negro. Não se trata aqui da construção de um discurso essencialista, mas de uma percepção sobre lugares de fala diferenciados, neste caso particular, entendendo a fala como poéticas visuais tanto de quem é oriundo de determinado contexto quanto de quem alude a ele. Reconhecer e discernir os diferentes pontos de vista é um exercício que auxilia no entendimento das questões referentes às representações feitas por negros e sobre negros, sem com isso fomentar qualquer idealização.” (SILVA, Nelson Fernando Inocencio da. *Museu afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras*. 2013. 241 f., il. Tese (Doutorado em Arte) —Universidade de Brasília, Brasília, 2013, p. 191-192, grifo meu)

FIGURA 24. *Autorretrato*, Wilson Tibério, 1941



Fonte: Site do Projeto Afro¹⁰¹

Cabe aqui evidenciar o importante papel que Mário de Andrade teve no que diz respeito à conservação da memória e reafirmação cultural afro-brasileira ao dirigir o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo de 1935 a 1938. Durante seu mandato, Andrade planejou a comemoração do Cinquentenário da Abolição, que propunha discussões etnográficas, antropológicas e históricas sobre a população negra, além de apresentações de música, dança e

¹⁰¹ Disponível em <https://projetoafro.com/artista/wilson-tiberio/>. Acesso em 20 de dezembro de 2021.

artes plásticas. Contudo, apenas as conferências foram autorizadas pelo Governo do Estado, com uma importante reunião de intelectuais negros em um lugar de prestígio, que Oswald descreveria como “sala de brancos” (informação verbal)¹⁰². Ainda da atuação de Mário no Departamento:

“[...] cabe destacar ainda o trabalho desempenhado pelo Departamento de Cultura de São Paulo, hoje Secretaria Municipal de Cultura, na perspectiva de memorialização da cultura imaterial produzida pelas classes populares no Brasil. A Missão de Pesquisas Folclóricas, como ficou conhecida, produziu registros fotográficos, fonográficos e audiovisuais buscando documentar as artes populares do país. No referido contexto certamente se inseriam várias manifestações culturais de matrizes africanas, o que significa dizer que a Missão contribuiu também, por extensão, para o início do reconhecimento oficial do patrimônio afro-brasileiro. Obviamente, dentro de suas limitações e sem o foco específico. A continuidade do projeto idealizado por Mario de Andrade ficou inviabilizada, por força das circunstâncias políticas, sobretudo, devido à emergência do Estado Novo, de modo que o legado da Missão acabou restrito a alguns estados das regiões Norte e Nordeste do país. O trabalho de campo, até onde pode ser realizado, alcançou o Ceará, Pernambuco, Paraíba, Piauí, Maranhão e Pará.” (SILVA, Nelson Fernando Inocencio da. *Museu afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras*. 2013. 241 f., il. Tese (Doutorado em Arte) —Universidade de Brasília, Brasília, 2013, p. 74)

Retomando a representação da população negra pelo modernismo brasileiro, no campo da pintura é fundamental destacar as obras *Tropical* (1917, Anita Malfatti), *Petrópolis* (ano desconhecido, Zina Aita) e *A Negra* (1923, Tarsila do Amaral).

Conforme exposto anteriormente, no começo do século XX o gênero de pintura histórica ainda se afirmava pela elite como o único caminho a ser seguido pelos artistas brasileiros, com a exposição de figuras heroicas com feitos célebres. Se a escolha, feita por Georgina de Albuquerque, por empregar uma mulher branca no lugar de um homem branco era considerada um choque de expectativas (SIMIONI, 2002), a posição de uma pessoa negra como personagem principal — em *Tropical* e *A Negra*, uma mulher negra — era quase impensável, para além de fins estéticos.

As pintoras Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, ainda que de modo provavelmente não muito lúcido, acabam por enquadrar como uma das maiores representações da identidade nacional uma das figuras que detém menos espaço na sociedade brasileira: a mulher negra. Em

¹⁰² Transcrição do arquivo de Mário de Andrade do IEB, retratada no episódio 041 - “As comemorações do Cinquentenário da Abolição planejadas por Mário de Andrade” do podcast do IEB.

consonância com o conceito de colonialidade¹⁰³ do poder, a socióloga argentina María Lugones explora a questão de gênero dentro desta esfera de racialização.

Partindo do contexto de que o mundo moderno se organiza em dicotomias e categorias homogêneas, o cosmos colonial se apresenta em humanos (colonizadores) versus não-humanos (colonizados). Com isso, nativos americanos e africanos escravizados, entre outras identidades, são classificados em machos e fêmeas, no lugar de mulheres e homens, como se classificam os colonizadores (LUGONES, 2014).

Nesse ponto é importante contextualizarmos a diferença entre homens e mulheres no âmbito dos colonizadores brancos europeus, uma vez que a chamada “mulher” não é vista como sujeito/agente, muito menos como um complemento ao homem, e sim como um “não-homem”, no que diz respeito a um papel de reprodutora passiva. É interessante a colocação que Lugones (2014) faz sobre a conversão de *mulheres colonizadas* em viragos, no que tocaria as falas retratadas anteriormente (p. 11) por Anita Malfatti na *Exposição de Estudos de Pintura*, ainda que a artista seja lida como branca dentro do contexto racial brasileiro.

“A consequência semântica da colonialidade do gênero é que “mulher colonizada” é uma categoria vazia: nenhuma mulher é colonizada; nenhuma fêmea colonizada é mulher. [...] Diferentemente da colonização, a colonialidade do gênero ainda está conosco; é o que permanece na intersecção de gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista mundial.” (LUGONES, María. "Rumo a um feminismo descolonial". *Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014, p. 939)

Assim como “mulher colonizada” demonstra ser uma categoria vazia, a “mulher negra”¹⁰⁴ toca em questões que supostamente não se encontram no mundo moderno, com especificidades raciais que ultrapassam o “ser colonizado”, traduzindo-se em um não-lugar de pertencimento. A apresentação da interseccionalidade na fala de Lugones chega como uma importante ferramenta para o debate desses lugares e suas representações ao pensarmos em um país como o Brasil.

¹⁰³ O termo *colonialidade* é concebido para além do processo de *colonização*, para Lugones (2014), ao utilizar o termo colonialidade pretende-se expor a desumanização pela qual os colonizados passam.

¹⁰⁴ Para aprofundamento no tema dentro do contexto brasileiro veja Lélia Gonzalez e Beatriz Nascimento.

Segundo Crenshaw (2002, p. 8), não há como separar a vivência das mulheres negras em discriminação racial ou discriminação de gênero¹⁰⁵, sendo necessária a sobreposição dessas questões “[...] uma vez que parte do projeto da interseccionalidade [sic] visa incluir questões raciais nos debates sobre gênero e direitos humanos e incluir questões de gênero nos debates sobre raça e direitos humanos”.

Apesar da exposição dessas mulheres ignoradas pela sociedade, a escolha de Anita e Tarsila para retratar a população brasileira ainda se demonstra problemática ao falarmos de um país fundamentado no imaginário.

“Os idealizadores do movimento que se inicia com a Semana de Arte Moderna em 1922, de inspiração nitidamente nacional-popular, investiram, entre outras abordagens, na representação da diversidade étnica brasileira, como forma de valorização da mestiçagem. Contudo, naquele contexto, o segmento negro, além de outras minorias, no que se refere à hegemonia cultural, não dispunha de artistas com inserção no circuito das artes que assinassem obras afirmadas acerca de seus pertencimentos. Entrementes, o referido grupo seria abordado, de modo constante, como objeto a ser representado pelos protagonistas do movimento modernista, no afã de uma antropofagia anunciada. Em outras palavras, mais do que olharem, os negros eram vistos.” (SILVA, Nelson Fernando Inocencio da. Museu afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras. 2013. 241 f., il. Tese (Doutorado em Arte) —Universidade de Brasília, Brasília, 2013, p. 181, grifo meu)

Para além da ocupação do lugar de fala dessas mulheres negras, a representação da negritude em suas obras torna-se perigosa ao poder ser lida como um reforço à personagem da *mulata* na sociedade brasileira, produto da miscigenação das três raças (QUADRADO, 2018), em uma alegoria da democracia racial. A artista Roberta Barros (2016) afirma que a invenção da mulataria, ao ser colocada no papel de signo da identidade nacional e cultural brasileira, acaba por tornar-se um obstáculo na percepção das explorações sofridas por essa população.

“Freyre remonta a relação entre portugueses e negras pela visão dos próprios portugueses: a utilidade da mulata da época era o entretenimento sexual, visto que os homens não trabalhavam, e estas ganhavam recompensas ao servi-los. Dessa forma, a figura da mulata torna-se símbolo da beleza sexualizada do país. Seu estereótipo na literatura brasileira - boca carnuda, cintura fina, seios fartos, quadril avantajado – é reprodutor de um discurso no qual a mulata é dotada apenas de atributos físicos, sendo negada a ela uma posição ativa na sociedade.” (MAYER, Ana Rita. A Categoria “Mulata” e a negação de sua própria libertação como negra e como mulher. Revista do Curso de Ciências Sociais da UFSC. Ano V, n. 05 - 2010, p. 261, grifo meu.

¹⁰⁵ Para entendimento melhor do tema vale a pena a leitura da exemplificação que a autora faz com um processo da De Graffen Reed contra a General Motors ocorrido nos EUA, no qual funcionárias da empresa acusada relatam terem sido discriminadas (CRENSHAW, 2002, p. 10).

À vista de todas essas problematizações pode-se admitir que a provável maior contribuição de Anita, Tarsila e Zina Aita para a criação de uma identidade nacional, não foram as representações escolhidas para suas obras — ainda que essas possuem sim um valor estético inestimável —, mas sim a sua ocupação e permanência no mundo artístico, em uma esfera na qual apenas homens brancos chegavam ao cânone.

A narrativa de que Anita Malfatti teria sofrido uma mudança estética pós-críticas de Monteiro Lobato é uma demonstração disso. Junta-se a esse exemplo a relação que Miceli (2012) faz entre o divórcio de Tarsila e Oswald e o “esvaimento do vigor de ousadia plástica” da pintora, ignorando toda a influência que o contexto sócio-político brasileiro da Crise de 29, Revolução de 30, e até mesmo do fim do modernismo como conhecemos em sua primeira geração, teve em Tarsila. Por último, ressaltamos ainda a presença de Zina Aita, que ainda é ignorada ou esquecida por grande parte da historiografia artística brasileira.

Finalmente, se faz necessário evidenciar que ainda assim essa ocupação se dá, em conjunto com a raça de seus agentes, também em prol da classe social à qual essas artistas pertenciam, com relação ao segundo pilar no qual Quijano estrutura a nova ordem social: a criação de um mercado mundial.

Quando Tarsila e Anita estavam em Paris ao mesmo tempo, enquanto a primeira frequentava grandes artistas e eventos, a segunda vivia de forma mais reclusa (COUTO, 2008). Anita, antes de chegar à Europa, já indicava reconhecer os privilégios da elite dentro do mercado artístico.

Segundo Miceli (2003, p. 129), para Tarsila e Oswald “a ambição de brilho social se misturava às pretensões de supremacia intelectual, num amálgama de práticas de consumo de luxo e investimentos culturais”, reforçando o caráter elitista dos principais nomes do movimento modernista brasileiro, ainda que clamasse por uma igualdade social que os mesmos não seguiam na prática.

Desse modo, enquanto Tarsila se colocava como uma artista profissional, Malfatti iria assumir uma posição de “colegial” por ser bolsista do Pensionato de São Paulo (COUTO, 2008). Sabendo que sua estadia na Europa só era possível graças à bolsa do Estado, Anita cumpria com as formalidades exigidas pelo edital do programa, condizente com os princípios da Academia de Belas Artes, sobrando pouco tempo para aventuras estéticas. Demonstra-se, portanto, outro ponto no qual a elite aristocrática, à qual pertencia Tarsila do Amaral e diversos outros agentes do modernismo brasileiro que desejavam construir uma identidade nacional, eram privilegiados no fazer artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O modernismo brasileiro é até hoje um dos mais importantes e conhecidos movimentos artísticos do país. O financiamento de diversos de seus membros pela elite brasileira (principalmente no âmbito das artes visuais, o maior exemplo sendo a criação do Pensionato de SP) foi o que possibilitou o crescimento e a visibilidade da arte em sua própria terra e no resto do mundo, assim como a criação de museus e galerias de arte.

Sua influência não deve ser subestimada ou colocada em um local estático — as ideias modernistas seguem ressoando nos meios culturais brasileiros, seja por tradição, seja por crença. À vista disso, se faz necessária a revisão das narrativas e ideologias do movimento e de seus membros, para que possamos repensar a arte brasileira atual — suas estruturas e seus agentes — enquanto reafirmação natural da identidade de seu povo.

Assim como Nochlin (1971) em seu artigo afirma que não podemos mudar a realidade [de que não existiram grandes artistas mulheres], rumando aos 100 anos da Semana de 22 temos a obrigação de evidenciar que o movimento modernista é um dos responsáveis pela consolidação da ideia da democracia racial no imaginário social brasileiro, se apropriando de linguagens e culturas dos povos nativos e negros que aqui viviam.

O movimento ainda cria uma contradição — ao mesmo tempo que tem como principais nomes mulheres (destaca-se novamente que brancas), são criadas narrativas misóginas sobre seus percursos: Anita Malfatti, a mártir; Tarsila do Amaral, a musa; Zina Aita, a desconhecida; Regina Gomide Graz, a esposa. A força dessas narrativas é tão consolidada que a análise da influência modernista utilizando somente como objeto de pesquisa as obras dessas mulheres não foi possível, e durante o percurso deste trabalho foi necessária a exposição de suas vidas pessoais, assim como a introdução de alguns de seus agentes homens, para o melhor entendimento de como essas mulheres chegaram ao cânone artístico.

FIGURA 25. Antropofagia (1929)



Fonte: Site da Revista Desvio¹⁰⁶

A revisão do movimento modernista e seu impacto na arte brasileira faz com que obras como *Antropofagia*, de autoria do artista indígena Denilson Baniwa, possam existir. Ao retratar a cabeça de Mário de Andrade cortada junto com a obra *Macunaíma* e diversos signos da cultura indígena brasileira como milho, pimenta, mandioca e urucum, o artista indígena retoma um espaço na arte nacional que lhe era de direito, em um processo de reantropofagia.

Com isso, espera-se que a análise do movimento modernista e suas implicações para com a sociedade brasileira ajude a pensarmos em quais circuitos artísticos queremos promover, quem esses artistas realmente representam e os locais que eles ocupam.

¹⁰⁶ Disponível em <https://revistadesvio.com/2019/04/29/reantropofagia/>. Acesso em 20 de dezembro de 2021.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Aracy. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger. 2a ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2013a.

AMARAL, Aracy A. Tarsila: sua obra e seu tempo. 4. ed. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2010.

ANDRADE, Alessandra Amaral. A presença feminina na “Escolinha do Parque”: trajetórias de vida de ex-alunas de Guignard. 2008, 203f., il. Mestre em Educação - Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/FAEC-858RVE/1/disserta_o_alessandra_amaral_andrade.pdf. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

BARROS, Roberta. Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Relacionarte, 2016.

BOTTI, Mariana Meloni Vieira. Espelho, espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade. 2005. 172 f., il. Dissertação (Mestre em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, IA, Campinas. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284748/1/Botti_MarianaMeloniVieira_M.pdf. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

CAMPOS, Sheila Praxedes Pereira. O Mário do Paulicéia, do Belazarte e do Macunaíma: considerações em torno do "monstro mole e indeciso que é o Brasil". Revista Brasileira de Literatura Comparada [online]. 2020, v. 22, n. 39, pp. 2-13. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2596-304X20202239sppc>. [Acesso em 31 de janeiro de 2022].

CARDOSO, Rafael. MODERNISMO E CONTEXTO POLÍTICO: A RECEPÇÃO DA ARTE MODERNA NO CORREIO DA MANHÃ (1924-1937). Revista de História (São Paulo) [online]. 2015, v. 0, n. 172, pp. 335-365. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2015.98695>. [Acesso em 31 de janeiro de 2022].

CASTRO, Vera Marisa Pugliese de. A Negra, de Tarsila do Amaral, e os olhares na História da Arte no Brasil. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem ENEIMAGEM, CCH-CESA da Universidade Estadual de Londrina-UEL PR, 2011. p. 2889-2897.

COLI, Jorge. Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais. *Revista Perspective* [online], v. 2, pp. 1-10, 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5541>. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Caminhos e Descaminhos do Modernismo brasileiro: o “confronto” entre Anita e Tarsila. *Revista Esboços: histórias em contextos globais UFSC* [online], v. 15, n. 19, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2008v15n19p125/9176>. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

CRENSHAW, Kimberlé. “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero”. *Revista Estudos Feministas* (10), nº 1, Florianópolis, UFSC, 2002, pp.171-188. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4587063/mod_resource/content/1/Kimberle-Crenshaw.pdf. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

DA SILVA, Nelson Fernando Inocencio. *Museu afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras*. 2013. 241 f., il. Tese (Doutorado em Arte) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/15347/1/2013_NelsonFernandoInocenciodaSilva.pdf. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

DAMATTA, Roberto. *Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira*. In: *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis, Vozes, 1981, p. 58-85, p.68-75. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/movimento_negro/raca_racismo/Analiticos_DaMatta.pdf. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

DE BARROS, Regina Teixeira; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Catálogo da exposição “Anita Malfatti: 100 anos de arte moderna”*, 2017. São Paulo: Ministério da Cultura e Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017.

DE HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

DE OLIVEIRA, Edson Luiz. *Orpheu e Klaxon: Contexto Modernista Portugal-Brasil*. 2019, 234f., il. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes (ECA USP), São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde->

[17052019-095834/publico/EdsonLuizdeOliveiraVC.pdf](https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED432968.pdf). [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

DIETRICH, Linnea; HURD, Diane Smith. Art: Discipline Analysis. Women in the Curriculum Series. Institute for Teaching and Research on Women, National Center for Curriculum Transformation Resources on Women - Towson University, Baltimore, 1997. Disponível em: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED432968.pdf>. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

DOS SANTOS, Rafael Kesting Felizardo. Objeção Lobatiana ao modernismo brasileiro. In: Revista Linguagem, Ensino e Educação, Criciúma, v. 3, n. 1, jan. – jun. 2019. Disponível em: <http://periodicos.unesc.net/lendu/article/view/5270>. [Acesso em 31 de janeiro de 2022].

FERRAZ, Eucanaã. A proposta modernista: ruptura cultural. Rio de Janeiro, RJ: Revista Brasileira: Jornal de literatura, teatros e indústria, 2012. Ciclo “Noventa anos de arte moderna”, pp. 43-55, 2012. Disponível em: <https://www.academia.org.br/abl/media/Revista%20Brasileira%2072%20-%20CICLO%20NOVENTA%20ANOS%20DE%20ARTE%20MODERNA.pdf>. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

FIGOLI, Leonardo Hipólito Genaro. et al. O antigo e o moderno: o campo artístico em Belo Horizonte no início do século XX. 32o ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, GT 30: Pensamento Social no Brasil, 2008, Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-32-encontro/gt-27/gt30-10/2590-mariabcoelho-o-antigo/file>. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

GONZALEZ, Lélia. "A categoria político-cultural de amefricanidade". In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. Eles devoraram tudo: primitivismo, barbárie e as vanguardas. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros [online]. 2016, n. 64, pp. 296-309. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i64p296-309>. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

LUGONES, María. "Rumo a um feminismo descolonial". Estudos Feministas, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014.

MAGGIE, Yvonne. MÁRIO DE ANDRADE AINDA VIVE? O ideário modernista em questão. Revista Brasileira De Ciências Sociais, v. 20, nº. 58, 2005, pp. 5-25. Disponível em:

<https://pdfs.semanticscholar.org/a7f2/8927a86f0f010a35616058a64fd4ade34fef.pdf>. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

MAIA, João Marcelo Ehlert. Nacional estrangeiro: História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. *Mana* [online], v. 10, n. 1, 2004, pp. 206-210. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132004000100011>. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

MARQUES, Luiz. et al. Existe uma arte brasileira? *Revista Perspective* [En ligne], 2, 2013, publicada em 30 de setembro de 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5543>. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

MATOS, Júlia Silveira. As interpretações do Brasil nas telas de Tarsila do Amaral. *Caderno Espaço Feminino*, v. 24, n. 2, p. 315-337, 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/13534/9510>>. [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

MAYER, Ana Rita. A Categoria “Mulata” e a negação de sua própria libertação como negra e como mulher. *Revista do Curso de Ciências Sociais da UFSC. Ano V, n. 05 - 2010*. Disponível em: <https://cienciassociais.paginas.ufsc.br/files/2015/03/A-categoria-%E2%80%98mulata%E2%80%99-e-a-nega%C3%A7%C3%A3o-de-sua-pr%C3%B3pria-liberta%C3%A7%C3%A3o-como-negra-e-como-mulher.-Meyer-Ana-Rita.-On-line-250-267.pdf>. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

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

MICELI, Sergio. *Vanguardas em retrocesso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NASCIMENTO, Evando Batista. A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922 E O MODERNISMO BRASILEIRO: ATUALIZAÇÃO CULTURAL E “PRIMITIVISMO” ARTÍSTICO. *Gragoatá*, 20(39), 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v20i39.33354>. [Acesso em 31 de janeiro de 2022].

NATAL, Caion Meneguello. A vanguarda tropical de Mário de Andrade. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* [online]. 2016, v. 24, n. 2, pp. 161-186. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672016v24n0205>. [Acesso em 31 de janeiro de 2022].

NOCHLIN, Linda. “Por que não houve grandes mulheres artistas?”. 2a ed. São Paulo: Edições Aurora / Publication Studio SP, 2016.

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists?. Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness. New York: Basic Books, 1971.

POLLACK, Michael. Memória e Identidade Social. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, Vol. 5, Nº 10, 1992.

POLLOCK, Griselda. Feminism, art, the library and the politics of memory. Art Libraries Journal, 37(1), pp. 5-12, 2012.

QUADRADO, Beatriz Floôr. NEGRITUDE E ESTÉTICA: O CONFLITO SOBRE A IMAGEM DA MULATA EM UM CONCURSO DE MISS (ARROIO GRANDE, RS). IV Encontro Internacional Fronteiras e Identidades, 2018. Disponível em: <http://www2.ufpel.edu.br/ich/eifi/arquivoseletronicos/15.pdf>. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina, Ed. CLACSO - Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2005, pp. 117-142. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

RIAVIZ, Vanessa Nahas. Rastros Freudianos em Mário de Andrade. 2003, 257f., il. Tese (Doutorado em Literatura) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/85888/205737.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

SANT'ANNA-MULLER, M. Rúbia; POELKING, C. Nacionais e modernos: o discurso da identidade brasileira na obra de Tarsila do Amaral. DAPesquisa, Florianópolis, v. 4, n. 6, p. 622-625, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14235>. [Acesso em: 16 dez. 2021]

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. Revista Brasileira de Ciências Sociais [online], v. 17, n. 50, 2002, pp. 143-159. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092002000300009>. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação, Revista Perspective [En ligne], 2 | 2013, postado em 19 de fevereiro de 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5539>. [Acesso em 31 de janeiro de 2022].

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; FETTER, Bruna. Artistas brasileiras e o mercado: Um encontro peculiar. Novos estudos CEBRAP [online], v. 35, n. 2, 2016, pp. 241-255. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/6334ZvhGD44YFKQBkhQGxJN/?format=pdf&lang=en>. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

SORÁ, Gustavo. Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. Revista Brasileira de Ciências Sociais [online]. 2004, v. 19, n. 56, pp. 143-146. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092004000300011>. [Acesso em 31 de janeiro de 2022].

VALIN, Roberta; PIRES, Carlos. Os cadernos de Anita Malfatti no IEB. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros [online], n. 71, 2018, pp. 325-337. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71p325-337>. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

VIEIRA, Ivone Luzia. Exposições de arte moderna no Brasil do século XX: a dialética dos ciclos. Anais do XXIV Colóquio do CBHA [online], São Paulo, 2006, publicado em 2007, pp. 342-352. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/40_XXVICBHA_Ivone%20Luzia%20Vieira.pdf. [Acesso em 03 de dezembro de 2021]

VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. Vantagens do caos brasileiro: o Brasil que Oswald de Andrade descobriu em Paris. (São Paulo) [online]. 2018, v. 16, n. 33, pp. 59-79. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/147967/146563>. [Acesso em 31 de janeiro de 2022].

SITES

<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

<https://jornal.usp.br/cultura/diario-de-anita-malfatti-retrata-o-inicio-de-sua-carreira/> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

<https://rodrigovivas.wordpress.com/2016/11/10/a-sombra-decada-de-1920/> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

<http://literalmeida.blogspot.com/2008/02/zina-aita-modernista-mineira-esquecida.html> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

<https://www.visibilidadeindigena.com/artistas?lightbox=dataItem-k05lojwf> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

<https://fcs.mg.gov.br/historia-da-arte-e-modernismo-no-brasil-caso-do-desaparecimento-de-zina-aita/> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1912/decreto-2234-22.04.1912.html> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/edicao_03/secao_cultura.php [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

<http://ver-anitamalfatti.ieb.usp.br/> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

<https://tarsiladoamaral.com.br/> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

<https://rodrigovivas.wordpress.com/2015/11/23/zina-aita-retrato/> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

<https://rodrigovivas.wordpress.com/2016/11/10/a-sombra-decada-de-1920/> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

<https://revistadesvio.com/2019/04/29/reantropofagia/> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

<https://www.christies.com/features/Antenna-5839-1.aspx> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa211115/yan-de-almeida-prado> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

<http://www.saopauloinfoco.com.br/wp-content/uploads/2018/08/Almo%c3%a7o-no-terra%c3%a7o-da-Villa-Kyrial-em-1916.jpg> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2050/retrato-de-mario-de-andrade> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2318/retrato-de-mario-de-andrade> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1649/m-maunier-et-sa-fille> [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

VÍDEOS

1922: modernismos em debate | Histórias da semana: O que é preciso rever. Debate online promovido no canal do youtube do Museu da Arte Contemporânea (MAC) - USP, 2021. 1 vídeo (3:06:21). Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=ruFfgnEAGbQ&list=PLrRmfSeBV2C1MDXy-8_JnvcXoXHhMgQqa&ab_channel=MACUSP. [Acesso em 02 de dezembro de 2021].

1922: modernismos em debate | Outras centralidades. Debate online promovido no canal do youtube do Museu da Arte Contemporânea (MAC) - USP, 2021. 1 vídeo (3:24:47).

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=J1RCEQFUExo&list=PLrRmfSeBV2C1MDXy-8_JnvcXoXHhMgQqa&index=5&ab_channel=MACUSP. [Acesso em 02 de dezembro de 2021].

Artes indígenas: apropriação e apagamento | 1922: modernismos em debate. Debate online promovido no canal do youtube do Museu da Arte Contemporânea (MAC) - USP, 2021. 1 vídeo (3:40:24). Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=0G04J4e9o9M&list=PLrRmfSeBV2C1MDXy-8_JnvcXoXHhMgQqa&index=6&ab_channel=MACUSP. [Acesso em 03 de dezembro de 2021].

PODCASTS

PODCAST DO IEB: 041 - As comemorações do Cinquentenário da Abolição Planejadas por Mário de Andrade. [Locução de]: Angela T. Grillo. [S. l.]: Difusão Cultural, junho de 2020. Podcast. Disponível em: <https://www.ieb.usp.br/podcast/>. [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

PODCAST DO IEB: 056 - A amizade entre Anita Malfatti e Mário de Andrade. [Locução de]: Denise de Almeida/ Elisabete Marin Ribas/Paulo Jose de Moura. [S. l.]: Difusão Cultural, julho de 2020. Podcast. Disponível em: <https://www.ieb.usp.br/podcast/>. [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

PODCAST DO IEB: 087 - O diário de Anita Malfatti de 1914 (1). [Locução de]: Carlos Pires. [S. l.]: Difusão Cultural, agosto de 2020. Podcast. Disponível em: <https://www.ieb.usp.br/podcast/>. [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

PODCAST DO IEB: 087 - O diário de Anita Malfatti de 1914 (2). [Locução de]: Carlos Pires. [S. l.]: Difusão Cultural, agosto de 2020. Podcast. Disponível em: <https://www.ieb.usp.br/podcast/>. [Acesso em 31 de janeiro de 2022]

PODCAST DO IEB: 087 - O diário de Anita Malfatti de 1914 (3). [Locução de]: Carlos Pires. [S. l.]: Difusão Cultural, agosto de 2020. Podcast. Disponível em: <https://www.ieb.usp.br/podcast/>. [Acesso em 31 de janeiro de 2022]