

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

Instituto das Artes - Campus de São Paulo

Mestrado em Artes

s mulheres de
KLAXON
mensário
de arte
modernismo



o universo feminino a partir dos modernistas

WLADIMIR WAGNER RODRIGUES

São Paulo

2010

WLADIMIR WAGNER RODRIGUES

s mulheres de
KLAXON
mens rio
de arte
dern mo



o universo feminino a partir dos modernistas

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Abordagem Teórica, Histórica e Cultural da Arte.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento.

São Paulo

2010

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

R696 m	<p>Rodrigues, Wladimir Wagner, 1967- As mulheres de Klaxon: o universo feminino a partir dos modernistas / Wladimir Wagner Rodrigues. - São Paulo : [s.n.], 2010. 189 f.</p> <p>Bibliografia Orientador: Prof. Dr. José Leonardo Filho. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.</p> <p>1. Modernismo. 2. Mulheres na arte. 3. Feminismo e arte. I. Nascimento, José Leonardo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título</p>
-----------	---



Às grandes mulheres de minha vida



Agradecimentos

É verdade que, ao agradecer às pessoas que colaboraram com a realização desta pesquisa, corro o risco de ser injusto ao me esquecer de alguém. Entretanto maior seria a injustiça, se eu não o fizesse, dado o grande estímulo recebido durante este empreendimento.

Primeiramente, agradeço à Força Divina, sem a qual não teria chegado ao fim deste trabalho, ao me prover saúde e ao permitir que pessoas especiais cruzassem meu caminho e me proovessem de conselhos e informações preciosas que me serviram para refletir sobre o tema desta pesquisa.

Às mulheres de minha vida, como minha avó Clotilde (*in memoriam*), minhas tias Nena e Glória, e minha mãe Emília, minhas inspiradoras.

Ao meu orientador, Professor Doutor José Leonardo Nascimento, que colaborou com suas considerações pontuais, essenciais durante o levantamento de dados e a reflexão sobre o material recolhido.

Às professoras e amigas Loris Graldi Rampazzo e Paula De Vincenzo Fidelis Belfort, grandes responsáveis pela escolha do tema, e à Rejane Coutinho por suas sugestões valorosas a este trabalho.

Aos professores e amigos, Marco Antonio Guerra, que esteve ao meu lado durante todo o tempo, compartilhando em momentos de descontração, seu amplo conhecimento de História da Arte e da Cultura, e Bernard Barrandon, pelas preciosas aulas de francês e seu conhecimento musical, especialmente sobre as pianistas Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro.

Ao meu companheiro e amigo, Jediel Eleutério Gonçalves, por sua presença constante, suas palavras de incentivo e seu conhecimento de literatura (e de seu escritor preferido Marcel Proust).

Ao Grupo de Pesquisa “A Semana de 22: seus fomentadores, patrocinadores e seguidores - os artistas modernos”, com qual participei de muitas reuniões em que discutimos aspectos do modernismo no Brasil.

Aos colegas da Escola de Magistrados da Justiça Federal da 3ª Região que foram pacientes em minhas ausências durante o mestrado, especialmente para o cumprimento dos créditos e à realização de projetos culturais no âmbito do Tribunal Regional Federal da 3ª Região.

Aos amigos Célia, Rosíris, Shirley, Mazé, Nelson, Ricardo Canale, pelo apoio constante.

Aos amigos Clayton Gallo e Nilton Tadeu Alonso, que além da força, também colaboraram com a revisão desta dissertação.

Aos professores da Universidade São Judas Tadeu e do Instituto de Artes da UNESP, que em diversas disciplinas me deram elementos para compor o projeto desta obra.

Por fim, àqueles aos quais não mencionei nominalmente, mas que sabem que, de algum modo, estiveram envolvidos em alguma fase do processo de realização deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho tem como tema a visão dos modernistas sobre o universo feminino, a partir de *KLAXON – Mensário de Arte Moderna*, primeiro periódico modernista. Foram utilizados conceitos do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), como referência teórica para estabelecer ligações entre o campo artístico e o campo social, no momento em que aconteceram os movimentos Modernista e Feminista emergentes. A investigação seguiu os rumos que a arte brasileira tomava para a inserção da mulher neste campo, como agente ativo, tendo em mente, principalmente, o papel desempenhado pela pintora Anita Malfatti enquanto “estopim do modernismo”. O período analisado compreende as mudanças ocorridas no final do século XIX (com a aceitação de matrícula de mulheres na Academia Nacional de Belas Artes), no Rio de Janeiro e se estende até o início da década de 30, quando o Modernismo se consolida como movimento com grande participação feminina. O recorte se dá com base nas artistas citadas em *KLAXON*: Agnes Ayres (1898-1940), Anita Malfatti (1889-1963), Antonietta Rudge (Miller) (1885-1974), Bebé Daniels (1901-1971), Céline Arnauld (1893-1952), Gloria Swanson (1899-1983), Guiomar Novaes (1894-1979), Perola White (Pearl White) (1889-1938), Sarah Bernhardt (1844-1923), Tarsila do Amaral (1886-1973) e Zina Aita (1900-1967). Inclui, também, o estudo de três textos sobre mulheres: *Sarah*, de Rubens de Moraes; *As Cortesãs (das canções gregas)*, de Guilherme de Almeida; e *A Extraordinária História da Mulher que se tornou Infinita*, de Antonio Carlos Couto de Barros. Os resultados apontam uma visão mais aberta sobre o universo feminino, em relação ao século precedente, mas ainda com aspectos conservadores.

Palavras-chave: história da arte; feminismo, modernismo; *KLAXON*.

ABSTRACT

This work aims to reveal the judgments of Brazilian male modern artists concerning to female universe, and adopts as a main stream of arguments “*KLAXON*” – a monthly magazine of Modern Art, and the very first newspaper of Modernist Movement, in Brazil. Therefore, concepts and theories of the French-sociologist Pierre Bourdieu (1930-2002) were equally applied in order to put in a well-connected association some events from artistic camp and those from social camp, just a time when both Modernist and Feminist movements were exactly taking place in Arts and in society. This investigation keeps on following the route that had to be traced on Brazilian art and that had to give to those women some insertion at a powerful artistic scale, an example to have in mind is that one taken from the presence of the Brazilian female painter Anita Malfatti, whose role was very important for the so called “boom of Modernist Movement”. The historical period analyzed includes the changes that occurred by the final of the XIX century, when women were being admitted on the “Academia Nacional de Belas Artes”, in Rio de Janeiro, and its goes up to the end of the 30’s, a period when Modernist Movement is consolidated as a real movement, accompanied from a large contribution of women. The most precious examples that can be illustrated with female artists’ presence, cited by *KLAXON*, are: Agnes Ayres (1898-1940), Anita Malfatti (1889-1963), Antonietta Rudge (Miller) (1885-1974), Bebé Daniels (1901-1971), Céline Arnould (1893-1952), Gloria Swanson (1899-1983), Guiomar Novaes (1894-1979), Perola White (Pearl White) (1889-1938), Sarah Bernhardt (1844-1923), Tarsila do Amaral (1886-1973) e Zina Aita (1900-1967). It also includes a study of three texts about women: *Sarah*, by Rubens de Moraes; *As Cortesãs* (“The Courtesans”, those from the Greek songs), by Guilherme de Almeida;

and *A Extraordinária História da Mulher que se tornou Infinita* (“The Extraordinary History of the Woman who has become Infinite”), by Antonio Carlos Couto de Barros. The results obtained here point to a view placed over the female universe of resistance, opened to a nearer relation with the preceding century, but anyway delimited by some conservative aspects.

Key-words: History of Art; Feminist movement, Modern movement; *KLAXON*.

RÉSUMÉ

Ce travail prétend dessiner le regard que portèrent certains artistes masculins modernistes brésiliens vers l'univers des femmes, en tenant comme répercussion une analyse critique de *KLAXON* – le Mensuel d'Art Moderne, le premier périodique moderniste au Brésil. De même, afin de chercher à établir un rapport commun entre les situations du champs social et artistique et à expliquer l'ébullition sociale déclanchée à travers les mouvements moderniste et féministe, le choix d'apport théorique fut ici la « théorie des champs » du sociologue français, Pierre Bourdieu (1930-2002).

Cette enquête poursuit l'orientation que prît l'art brésilien dans l'intention d'inscrire le sexe féminin à l'intérieur du champs artistique comme source dynamique et efficace, en gardant toujours l'exemple majeur de l'artiste peintre Anita Malfatti, la femme responsable du « boum moderniste ».

Les périodes historiques analysées correspondent aux années des premières transformations, lorsque l'on commence à faire entrer les femmes à l'Académie Nationale des Beaux-Arts, à Rio de Janeiro, et au début des années 30, l'époque où le Mouvement Moderniste s'installe comme réelle manifestation artistique, soutenue évidemment par un grand nombre de contributions féminines. Le corpus analysé se restreint aux exemples d'artistes féminins cités par *KLAXON* : Agnes Ayres (1898-1940), Anita Malfatti (1889-1963), Antonietta Rudge (Miller) (1885-1974), Bebé Daniels (1901-1971), Céline Arnould (1893-1952), Gloria Swanson (1899-1983), Guiomar Novaes (1894-1979), Perola White (Pearl White) (1889-1938), Sarah Bernhardt (1844-1923), Tarsila do Amaral (1886-1973) et Zina Aita (1900-1967). Il y est présent également une étude de trois textes à propos des femmes : Sarah, par Rubens de Moraes ; As Cortesãs(das canções gregas) – « Les

Courtisanes » (des chansons grecques), par Guilherme de Almeida ; et A Extraordinária História da Mulher que se tornou Infinita– « L'Extraordinaire Histoire de la Femme qui est devenue Infinie », par Antonio Carlos Couto de Barros. Les résultats indiquent une vision à propos du sexe féminin, une vision ouverte par rapport au siècle précédent, pourtant toujours ancrée dans des aspects conservateurs.

Mots-clés : Histoire de l'Art ; Mouvement Féministe ; Modernisme ; *KLAXON*.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	15
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	20
CAPÍTULO I – A MULHER DO SÉCULO XX	28
1.1. As Mulheres de <i>KLAXON</i> a partir de Pierre Bourdieu	29
1.2. <i>KLAXON</i> : seu tempo e os feminismos	31
1.3. O Mensário de Arte Moderna: <i>KLAXON</i>	68
1.4. O Movimento Feminista no Brasil e o papel de Bertha Lutz (1894-1976).....	74
1.5. A imprensa e as manifestações feministas.....	78
CAPÍTULO II – AS MULHERES DE <i>KLAXON</i>	92
2.1 As pintoras: Anita Malfatti (1889-1964), Tarsila do Amaral (1886-1973) e Zina Aita (1900-1967).....	96
2.2 As pianistas: Guiomar Novaes (1894-1979) e Antonieta Rudge (1885-1974).....	117
2.3 A poetisa: Celine Arnauld (1893-1952)	127
2.4 As atrizes e o cinema: Sarah Bernhardt (1844-1923), Pérola White (Pearl White 1889-1938), Gloria Swanson (1899-1983), Agnes Ayres (1898-1940), Bébé Daniels (1901-1971).....	132
CAPÍTULO III – TRÊS OLHARES SOBRE O UNIVERSO FEMININO EM <i>KLAXON</i>	147
3.1. <i>Sarah</i> , de Rubens de Moraes	150

3.1.1. Rubens Borba de Moraes (1899-1986)	155
3.2. <i>As Cortesãs (das canções gregas)</i> , de Guilherme de Almeida.....	159
3.2.1. Guilherme de Andrade e Almeida (1890 - 1969).....	163
3.3. <i>A Extraordinária História da Mulher que se tornou Infinita</i> , de Antonio Carlos Couto de Barros.....	166
3.3.1. Antônio Carlos Couto de Barros (1896-1966).....	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	176

Lista de Ilustrações

- Figura 1. Capa de *KLAXON* - Mensário de Arte Moderna, n. 1, maio 1922 25
- Figura 2. Ilustração que apareceu em alguns números de *KLAXON*, referência à buzina que lhe empresta o nome..... 27
- Figura 3. Tarsila do Amaral, *Chapéu Azul* (1922), óleo sobre tela, 92 x 75,5 cm. Assin.: “T. do Amaral”. Disponível em: <<http://www.tarsiladoamaral.com.br>> Acesso em: 11 set. 2009 28
- Figura 4. Caricatura de uma feminista de Raul Pederneiras, publicada em *Scenas da Vida Carioca* (1924) 28
- Figura 5. Teatro Municipal, São Paulo, déc. de 1920 (catálogo da exposição *Mulheres Pintoras - a Casa e o Mundo*, 2004, p. 33)..... 32
- Figura 6. Fotografia desconhecido, *Académie Julian, 5, rue de Berri*. Coleção de André Del Debio, Paris. 35
- Figura 7. Abigail de Andrade, *Cesto de Compras* [s.d.], Col. Particular, Rio de Janeiro. Foto: César Barreto. (Simioni, 2008: 208)..... 36
- Figura 8. Abigail de Andrade, *Um canto do meu Ateliê* (1884), Col. Particular, Rio de Janeiro. Foto: César Barreto. (Simioni, 2008: 209) 36
- Figura 9. Abigail de Andrade, *Mulher Sentada Diante de uma Escrivainha*, [s.d.], Col. de Sérgio e Hecilda Fadel, Rio de Janeiro. Foto: César Barreto. (Simioni, 2008: 229)..... 37
- Figura 10. Arthur Timóteo da Costa, *Auto-retrato e alguns colegas* (1921), óleo sobre tela, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Georgina está retratada no centro, entre outros artistas e intelectuais de sua época. (Miceli, 1996)..... 39
- Figura 11. Georgina de Albuquerque, *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência* (1922), Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Foto: Rômulo Fialdini. (Simioni, 2008: 276)40
- Figura 12. Georgina de Albuquerque, *Lição de Piano* (1928), óleo sobre tela, 126 x 100 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo. Foto: Wladimir Wagner. 41
- Figura 13. Julieta de França em foto publicada na Revista *O Malho*, n. 1, 20 set. 1902, p. 643
- Figura 14. Julieta de França, *Mocidade em Flor* (1902). Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Foto: César Barreto. (Simioni, 2008: 256)..... 44
- Figura 15. Julieta de França, *Gesso patinado de bronze* (1905). Museu Dom João VI, Rio de Janeiro. Foto: César Barreto. (Simioni, 2008: 182)..... 44
- Figura 16. Eliseu Visconti, *Retrato da Escultora Nicolina Vaz de Assis* (1905), óleo sobre tela,

100 x 81,1 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.	45
Figura 17. Nicolina Vaz de Assis, <i>Fonte Monumental</i> , 1927. Praça Júlio Mesquita, São Paulo. (A e B) Uma das lagostas e uma das sereias em bronze que foram roubadas (B e E) Fotos da praça em 1928 (C e F) Fotos d praça em 2009. (Disponível em:< http://www.saopauloabandonada.com.br >. Acesso em: ago. 2010)	46
Figura 18. Nicolina Vaz de Assis, <i>Túmulo do General Couto de Magalhães</i> , [s.d.]. Cemitério da Consolação, São Paulo. Foto: Ana Paula C. Simioni. (Simioni, 2008: 182)	47
Figura 19 - Anita Malfatti nos anos 1930, fotografia. (Malfatti, 2009: 95).....	50
Figura 20. Retrato de Olivia Guedes Penteadado, fotografia extraída do catálogo da exposição <i>No tempo dos Modernistas - D. Olivia Penteadado a Senhora das Artes</i> (2002).	52
Figura 21. Victor Brecheret, <i>Dama Paulista - Olivia Guedes Penteadado</i> (1934), escultura em bronze. Coleção particular - fotografia extraída do catálogo da exposição <i>Brecheret - Mulheres de Corpo e Alma</i> (2010).	53
Figura 22. Victor Brecheret, <i>O Sepultamento - túmulo Olivia Guedes Penteadado</i> (1934), escultura em bronze, 47 x 77 x 33 cm. Cemitério da Consolação, São Paulo - fotografia (Disponível em: < http://pt.wikipedia.org >. Acesso em: ago. 2010).	54
Figura 23. Tarsila do Amaral, <i>Abaporu</i> (1928), óleo sobre tela, 85 x 73 cm, coleção Eduardo Constantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. (Amaral, 2003, anexo XI)	56
Figura 24. Retrato de Tarsila do Amaral, de meados dos anos 20, com cabelo preso e os longos brincos que a artista adotara na época como marca pessoal.(Amaral, 2003: 170).....	56
Figura 25. No Rio, na chegada dos paulistas para a exposição de Tarsila, em 1929. Da esquerda para a direita, na frente: Pagu, Anita Malfatti, Elsie Houston, Eugênia Álvaro Moreyra; atrás: Benjamin Péret, Oswald, Álvaro Moreyra e Maximilien Gauthier. (Boaventura, 1995: 145)	57
Figura 26. Em 1929, aa esquerda para a direita: Álvaro Moreyra, Augusto Frederico Schmidt, Oswald, Tarsila, Oswald Goeldi, João Ribeiro, Pettoruti, Eugenia Moreyra e Angelina Agostini. (Boaventura, 1995: 146)	60
Figura 27. Grupo de senhoras num vernissage. À direita, Regina Gomide Graz. (Catálogo da exposição <i>Mestres do Modernismo</i> , 2005, p. 165)	62
Figura 28. Tarsila em conferência sobre a arte do cartaz na União Soviética proferida no CAM de São Paulo, em 1933 (Amaral, 2003: 370).....	64
Figura 29. Tabela das mulheres mencionadas em <i>KLAXON</i>	66
Figura 30. Zina Aita, extratexto publicado em <i>KLAXON</i> - Mensário de Arte Moderna n. 4, 15 ago. 1922.....	67

- Figura 31. Anita Malfatti, extratexto publicado em *KLAXON* - Mensário de Arte Moderna n. 5, 15 set. 1922..... 68
- Figura 32. Retrato de Graça Aranha, por Tarsila do Amaral, extratexto publicado em *KLAXON* - Mensário de Arte Moderna n. 8/9, jan. 1923. 69
- Figura 33. À esquerda: *KLAXON*, número 3, 15 jul. 1922. À direita: livro *La Fin du Monde Filmée par L'Ange Notre Dame*, de Blaise Cendrars. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, Guilherme de Almeida teria se inspirado na capa do livro idealizada por Fernand Léger para o livro de Blaise Cendrars para a elaboração da capa de *KLAXON* (Amaral, 1997: 23).73
- Figura 34. Bertha Lutz (de chapéu e vestido claro) ao lado da líder feminista americana Carrie Chapman, no primeiro congresso feminino brasileiro, no Rio de Janeiro, em 1922. (*Nossa História*, Ano I, n. 3, jan. 2004, p. 18)..... 76
- Figura 35. “Revista Feminina” era um periódico de cunho feminista “católico” de ampla circulação entre as mulheres de classe alta e média dos anos 20, seus artigos variavam desde questões sobre o papel da mulher na sociedade até sugestões para atividades no lar. (A) capas da “Revista Feminina” e (B) artigos publicados na *Revista Feminina*, Anno X, n. 111, ago. 1923. (Foto: Wladimir Wagner)..... 80
- Figura 36. (A) Ilustração para a capa de *Para Todos*, por J. Carlos, com sua melindrosa no centro, despertando atenção de uma multidão de homens. *Para Todos*, Anno IX, n. 436, 23 abr. 1927. (B) “Sufragistas”, por Raul Pederneiras. Capa de *Fon-Fon*, 16 mai. 1914. (*Nosso Século*, Vol. 3, p. 131) 83
- Figura 37. Raul Pederneiras, *Scenas da Vida Carioca*, 1924. *Nossa História*, jan. de 2004, p. 17) 84
- Figura 38. Charge de Raul Pederneiras ridicularizando a inversão de papéis dos gêneros no âmbito da vida doméstica. (*Nossa História*, jan. de 2004, p. 15)..... 85
- Figura 39. Guerrilla Girls, exposição *Elle@centrepompidou*, 2009-2010, Centre Pompidou, Paris, França. (Fotografia: Wladimir Wagner).....90
- Figura 41. Fotografia da Escola de datilografia “Casa Odeon”, publicada em *A Cigarra*, Anno 9º, n. 178, 15 fev 1922.....92
- Figura 40. Capa de *A Maçã*, 11 fev. 1922. (Cardoso, 2005: 94)93
- Figura 42. Anita Malfatti: (A) *O Farol* (1915), óleo sobre tela, 43,3 x 61 cm, (B) *O Japonês* (1915/1916), óleo sobre tela, 61 x 51 cm, - USP Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros, (C) *Estudante Russa* (1915) óleo sobre tela, 76 x 61 cm, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros.....99
- Figura 43. Anita Malfatti retratada com alunas em São Paulo, nos anos 30 (Batista, 2006: 400).....102
- Figura 44. Anita Malfatti, Grupo dos Cinco (1922), lápis de cor e tinta, 26,5 x 36,5 cm, com a dedicatória “Ao Mario A.C.M.”, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - USP (Greggio, 2007: 69).....105

Figura 45. Tarsila entre as obras São Paulo e Morro da Favela na exposição na Galeria Percier, Paris, 1926 (catálogo <i>Mestres do Modernismo</i> , 2005, p. 174)	110
Figura 46. Hugo Adami de pé, de terno escuro, Zina Aita e Anita Malfatti, sentadas, e Mário de Andrade, em primeiro plano, na exposição individual de Zina, em março de 1922, em São Paulo. (Malfatti, 2009: 65)	111
Figura 47. Zina Aita, <i>Trabalhadores</i> (ou <i>Petrópolis</i> ou <i>A Sombra</i> ; 1922), óleo sobre tela, 22 x 29 cm, Coleção Particular. (Disponível em < http://www.itaucultural.org.br >. Acesso em: ago. 2010)	112
Figura 48. Verso contracapa dos n. 8 e 9 jan. 1923.....	115
Figura 49. Menotti Del Picchia, <i>Antonietta Rudge rodeada por participantes da Semana de Arte Moderna</i> . Não há referências de data, dimensão e técnica. (Reale, 1988: 51).....	111
Figura 50. Retrato de Menotti Del Picchia e Antonietta Rudge (Reale, 1988: 26).....	119
Figura 51. Retrato Guiomar Novaes em 1918 (Orsini, 1992: 17).....	115
Figura 52. Membros do grupo Dada de Paris, 1921: Louis Aragon, Théodore Fraenkel, Paul Eluard, Clément Pansaers, Emmanuel Fay; Paul Dermée, Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes; Tzara, Céline Arnould, Picabia, Breton. Fotografia desconhecido (Hemus, 2009: 166).....	127
Figura 53. Capa de <i>L'Esprit Nouveau</i> , n. 1, 1920. Coleção Centre Pompidou (Fotografia: Wladimir Wagner)	128
Figura 54. Página frontal de <i>Projecteur</i> , mai. 1920. Collection of Internacional Dada Archive, Special Collections, University of Iowa Libraries (Hemus, 2009, p. 189).....	129
Figura 55. Retrato de Pearl White, ca. 1915 (Menefee, 2004: 198).....	132
Figura 56. Retrato de Sarah Bernhardt, 1880, em <i>A Dama das Camélias</i> , de Dumas filho, seu maior papel romântico (Gold, 1994, imagem 43)	132
Figura 57. Iwao Takamoto criou a personagem Penélope Charmosa, a personagem de desenhos animados dos estúdios de Hanna & Barbera, sucesso televisivo nas décadas 70 e 80 do século XX, inspirado-se na atriz Pearl White.	136
Figura 58. Fotografias: Glória Swanson, 1928; Agnes Ayres, 1923; Bebê Daniels, 1925 (Corbis Images)	137
Figura 59. Fotografias: (A) atriz Ina Claire com Coco Chanel, 1931; (B) Atriz Louise Brooks com um corte a <i>la garçonne</i> , ca. 1920 (Corbis Images).....	138
Figura 60. Neste local funcionou o Bijou-Palace em São Paulo, 1907 (Fonte: Simões, 1990: 14).....	142
Figura 61. Capa de <i>Época</i> , n. 525, 19 jun.2008.....	136
Figura 62. Anita Malfatti, <i>nu feminino sentado</i> (1915/1916), carvão, 45,5 x 60,5 cm, Coleção	

Sylvia R. Souza e Silva (Greggio, 2007: 41).....	146
Figura 63. Anita Malfatti, <i>Ritmo (Torso)</i> (1915/1916), carvão e pastel, 46,6 x 61 cm, Coleção Museu de Arte Contemporânea do Estado de São Paulo (Greggio, 2007: 41)	149
Figura 64. Tarsila do Amaral, <i>O Lago</i> , 1928, óleo sobre tela, 75,5 x 93 cm, coleção particular, Rio de Janeiro (Amaral, 1986: X).....	151
Figura 65. Tarsila do Amaral, <i>E.F.C.B.</i> , 1924, óleo sobre tela, 142 x 127 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Amaral, 1986: VII)	152
Figura 66. Ema Voss, <i>Autoretrato</i> , s. d., óleo sobre tela, 48 x 32 cm, Coleção Isolda Bassi Brunch, São Paulo - imagem extraída do catálogo da exposição Mulheres Pintoras - a casa e o mundo, 2004.....	153
Figura 67. Tarsila do Amaral, <i>Antropofagia</i> , 1929, óleo sobre tela, 126 x 142 cm, coleção particular, São Paulo (Amaral, 1986: XIII).....	154
Figura 68. Helena Pereira da Silva Ohashi, <i>Mulher Dormindo (cópia de Chaplain)</i> , 1914, óleo sobre tela, Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Fotografia: Wladimir Wagner)	158
Figura 69. Anita Malfatti, <i>A Mulher e o Jogo</i> , 1925, óleo sobre tela, 58 x 74 cm, Col. Lucia e Paulo Tarso Flecha de Lima (Greggio, 2007: 72).....	161
Figura 70. Pagu, desenho publicado na Revista de Antropofagia, 2ª edição, n. 11, 16 jun. 1929, p. 10.	165

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 2004, meu interesse por *KLAXON – Mensário de Arte Moderna*, primeiro periódico modernista do Brasil, foi estimulado a partir de meu ingresso no grupo de pesquisa “A Semana de 22: seus fomentadores, patrocinadores e seguidores – os artistas modernos”, coordenado pela Professora Doutora Paula de Vincenzo Fidelis Belfort Mattos, da Universidade São Judas Tadeu, mesmo ano em que concluía o curso *lato sensu* em História da Arte. No ano seguinte, fiz minhas primeiras explanações acerca de *KLAXON* e de seus colaboradores em simpósios anuais da Universidade São Judas Tadeu. Busquei compreender a influência das vanguardas europeias no planejamento gráfico dessa revista, até em razão da minha atuação como designer gráfico. Tomei outro rumo à medida que me familiarizava com as contribuições de Anita Malfatti, Zina Aita e Tarsila do Amaral àquele periódico, por meio de seus “extra-textos” (ou *hors texte*, uma espécie de encarte especial, impresso em cada edição e assinado por um artista). A leitura do artigo de Mário da Silva Brito intitulado “O Alegre Combate de *KLAXON*”, publicado na edição facsimilar da revista *KLAXON* (1976), chamou-me atenção para a participação de mulheres no modernismo brasileiro. Finalmente, em 2006, entreguei uma monografia que deu origem ao projeto para esta dissertação, *KLAXON: Uma buzina a favor das mulheres*, sob orientação do Professor Doutor Francisco Cabral Alambert Junior, como trabalho de conclusão do curso de pós-graduação *lato sensu* “Fundamentos da Cultura e das Artes” do IA-UNESP.

No artigo que abre o primeiro número de *KLAXON*, duas atrizes são mencionadas representando épocas distintas: Sarah Bernhardt e Pérola White. Esta como protagonista de *Perils of Pauline*, e aquela como representante do século XX, e com as seguintes palavras: “raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida”. Desde já, essas palavras apontam, implícita e explicitamente, para uma mudança na forma de homens e mulheres se relacionarem. Naquele período, ocorria uma série de manifestações em prol dos direitos da mulher, algumas lideradas pela feminista Bertha Lutz. O apoio mútuo entre homens e mulheres, artistas e intelectuais, no movimento modernista, bem como as conferências proferidas durante a Semana de 22, este contexto me fez especular sobre a crença no surgimento de uma “nova mulher” entre membros daquele grupo. Que tipo de mulher seria esta? O que a tornaria diferente de suas antecessoras? De que modo as mulheres mencionadas em *KLAXON* indicariam o surgimento de uma “nova mulher” naquele início de século?

Poderíamos encontrar algumas respostas a essas indagações na conferência proferida por Menotti Del Picchia, em 1922, no Teatro Municipal, quando declara sua preferência pela “datilógrafa garota”, almeja uma “Eva ativa, bela, prática, útil no lar e na rua, dançando o tango e datilografando uma conta corrente”, e rejeita as figuras da mulher fatal e da mulher lírica? Nessa mesma ocasião, fez referências a uma mulher participante e dinâmica associada às novas tecnologias, em evidente contraste ao “desprezo à mulher” pregado pelo Manifesto Futurista. Haveria alguma indicação de que aquele grupo propunha outra forma de tratar suas parceiras, na vida e na arte?

A relevância da participação de mulheres no movimento modernista brasileiro também pode ser pontuada pela exposição de Anita Malfatti, em 1917, cuja polêmica provocou a catalização daqueles que romperam com a tradição acadêmica e, posteriormente, participaram da Semana de Arte Moderna, em 1922. Embora o grupo fosse constituído, em sua maioria, por homens, temos os registros do apoio e da contribuição de mulheres igualmente interessadas e empenhadas na renovação da literatura e das artes no século XX, sobretudo, a partir das duas primeiras décadas.

De fato, tivemos algumas mulheres de destaque: Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, como parte do Grupo dos Cinco encabeçando o movimento modernista no Brasil; a mecenas Dona Olívia Guedes Penteado, senhora da alta sociedade paulistana, fomentando discussões sobre a nova estética nos saraus que organizava em sua residência, a ponto de criar o Pavilhão de Arte Moderna em seu palacete, na rua Conselheiro Nébias, a despeito de críticas que sofria por se relacionar com os jovens vanguardistas; nos anos 30, há o registro da grande participação feminina nas atividades promovidas na SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna) e no CAM (Clube dos Artistas Modernos). Este cenário indica que os modernistas teriam aberto caminho para uma maior atuação feminina na arte brasileira, principalmente se comparada àquela das mulheres artistas que as antecederam?

KLAXON propõe uma reflexão: “Pérola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Pérola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Pérola White = século 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição.” Que lição seria essa? Por que o cinema seria a criação artística mais representativa do século XX? E como isso afetaria a relação entre gêneros e, particularmente, afetaria a mulher?

Na década de 20, quando a revista *KLAXON* foi publicada, discussões sobre o papel das mulheres estavam no auge, e havia muitas divergências sobre o impacto que os movimentos de emancipação feminina teriam na sociedade e na política. O pensamento científico legitimava a dominação masculina, acreditando que o sexo masculino era mais apto à vida pública, sendo uma mudança na natureza das coisas vista como ameaça. A imprensa ridicularizava a luta pelo sufrágio feminino com artigos cheios de ironia, crônicas e charges extremamente sarcásticas, como as que Raul Pederneiras fez para a revista *Fon-Fon*. O cinema criava novos estereótipos masculinos e femininos.

Em anos menos tumultuados para os artistas modernos, com a carreira artística consolidada, Tarsila do Amaral, em sua crônica “Feminilidade” (*Diário de S. Paulo*, 4/08/1937), escreveu que “a vida moderna pôs à prova muitas aptidões femininas que permaneceram desconhecidas nas épocas passadas”, e concluiu que não tinha cabimento falar da superioridade ou da inferioridade do homem sobre a mulher, em virtude das características peculiares de cada um. Decerto, a pintora dava importância a essas questões, que também a envolviam enquanto mulher e artista, afirmando que, “na arte, a feminilidade, longe de ser uma qualidade depreciativa, constitui uma afirmação de caráter”.

Na esfera internacional, quando se fala da participação feminina nos movimentos das vanguardas artísticas no início do século XX, encontrar-se-á bibliografia muito recente, trazendo uma revisão renovada da história social da arte, em que a mulher tem uma participação expressiva. No Brasil, os estudos voltados para a participação feminina da primeira geração modernista são poucos, mesmo com a multiplicidade de trabalhos em torno das biografias de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Parece evidente que essas mulheres protagonizaram papéis de destaque, notadamente com o apoio masculino, o que as distingue de suas colegas artistas, classificadas “amadoras” nos Salões Nacionais de Belas Artes patrocinados pela Academia Nacional de Belas Artes, sediada no Rio de Janeiro, no século XIX.

Para tentar encontrar respostas a essas indagações sobre qual a expectativa que os modernistas tinham a respeito da mulher do século XX, procurei compreender a condição social da mulher no contexto da Semana de 22, bem como comparar as pronunciações feitas sobre as mulheres em *KLAXON*, para, então, verificar se, de algum modo, suas conjeturas se concretizaram. Busquei, assim, indicações sobre a relevância da participação feminina na arte brasileira do início do século XX, em *KLAXON* e em outros escritos, propondo, inclusive, um diálogo entre as referências femininas reais e fictícias contidas no periódico modernista.

Os fundamentos teóricos aplicados a esta pesquisa têm uma abordagem histórica e sociológica, desvelando as relações existentes entre as artes e a estrutura de classes de uma sociedade capitalista, com foco no gênero feminino. Busquei na “teoria dos campos”, formulada por Pierre Bourdieu, uma explicação que pudesse ampliar a compreensão sobre a constituição e as características básicas do meio social em que as mulheres mencionadas neste trabalho estavam inseridas. Dois livros foram particularmente importantes para minhas reflexões: *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922*, da socióloga Ana Paula Simioni; e *Modernizando a Desigualdade: Reestruturação da Ideologia de Gênero no Brasil, 1914-1940*, de Susan Besse.



Figura 1. Capa de *KLAXON - Mensário de Arte Moderna*, n. 1, maio 1922

As Mulheres de **k l a x o n**

No que se refere à questão de gênero proposta para este trabalho, busquei encontrar indicações nos textos de *KLAXON*, centrando-me no modo como o modernismo tratou a posição da mulher nos campos social e artístico, à época de sua publicação.

Como fontes de pesquisa, recorri, primariamente, aos exemplares de *KLAXON*, a revistas da época, correspondências, artigos e textos dos integrantes do grupo que compunha a primeira geração modernista e, secundariamente, consultei estudos sobre a Semana de 22, entre eles, os de Mário da Silva Brito e Aracy Amaral, contidos em muitas publicações.

As ilustrações, caricaturas, charges, fotos e imagens de obras de arte, todas foram selecionadas no intuito de dialogarem com o texto, ao longo dos capítulos, priorizando as feitas por artistas mulheres. Metodologicamente o trabalho foi desenvolvido em três capítulos.

No primeiro capítulo, examino o contexto em que se dá a participação da mulher nas artes plásticas, século XIX até as duas primeiras décadas do século seguinte, especificamente no eixo Rio–São Paulo, quando a mulher artista deixa de ser vista como “amadora”.

As mulheres de *KLAXON* não compõem um grupo homogêneo, mas contêm uma característica comum: atraíram e direcionaram o olhar masculino para além da questão do gênero. O porquê de seus nomes terem sido registrados no primeiro periódico modernista brasileiro é analisado no segundo capítulo.

Em complemento a esses estudos, dedico um terceiro capítulo ao estudo de três textos de *KLAXON*, que fazem referência a mulheres: *Sarah*, de Rubens de Moraes; *As Cortesãs*, de Guilherme de Almeida; e *A Extraordinária História da Mulher que se Tornou Infinita*, de A. C. Couto de Barros, todos enfatizando o olhar masculino sobre a figura da mulher, aquela mulher presente nas páginas do periódico modernista.



Figura 2. Ilustração que apareceu em alguns números de *KLAXON*, fazendo referência à buzina que lhe empresta o nome

As Mulheres de
k l a x o n

Capítulo 1

A mulher do século XX



Figura 3. Tarsila do Amaral,
Chapéu Azul (1922),
óleo sobre tela, 92 x 75,5 cm.
Assin.: “T. do Amaral”
Disponível em: <<http://www.tarsiladoamaral.com.br>>.
Acesso em: 11 set. 2009

Não há nada de essencial na obra de Mário, de Oswald e de Guilherme de Almeida, de Sérgio Milliet, para falar somente dos autores que continuaram a escrever, que não fizesse parte da estética e da ideologia do grupo que se formou em 1921. Quanto aos que abandonaram a literatura militante, nada fizeram na vida que não estivesse ligado à ideologia de *KLAXON* de renovar tudo no Brasil e não somente pintura e literatura.

Rubens Borba de Moraes¹

Os escritores remeteram aos pintores uma imagem exaltada da ruptura heróica que estavam em via de realizar e, sobretudo, levaram para a ordem do discurso as descobertas que os pintores estavam em via de fazer na prática, especialmente em matéria de arte de viver.

Pierre Bourdieu²



Imagem 4. Caricatura de uma feminista de Raul Pederneiras, publicada em *Scenas da Vida Carioca* (1924)

1 MORAES, Rubens Borba de, *Correio Braziliense*, 21 fev. 1970 *apud* Amaral, 2005.: 296

2 BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte – Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 155

1.1. As Mulheres de *KLAXON* a partir de Pierre Bourdieu

A dificuldade de encontrar uma metodologia que abrangesse diversos aspectos dos seguimentos sociais e, ao mesmo tempo, desse cabo das particularidades do movimento modernista e do movimento feminista, de forma a responder às questões propostas, levou-me a escolha de um viés histórico e sociológico. Nesse contexto, encontrei como bases teóricas mais adequadas para a análise do objeto de pesquisa os textos do sociólogo francês Pierre Bourdieu, tendo como premissa a de que o *Mensário de Arte Moderna – KLAXON*, tem ‘alma coletiva’, ou seja, há um núcleo de indivíduos que se reuniram sob um objetivo comum para manifestarem seus pensamentos por meio impresso. As ideias de Bourdieu apresentam possibilidades interpretativas extremamente ricas para a leitura da sociedade moderna. Os escritos desse autor têm sido amplamente citados nos círculos acadêmicos, nacionais e internacionais, permitindo a elaboração de discussões aprofundadas em variadas áreas de conhecimento. O eixo do trabalho de Bourdieu está situado na discussão das relações de forças e dos processos que regulam as sociedades modernas, ou seja, na mediação entre o agente social e a sociedade³.

Bourdieu construiu sua concepção de arte no interior de um modelo explicativo, que tem como termos fundamentais os de “campo” e *habitus*. Para ele, a sociedade é repartida em diversos “campos”, cada um possuindo leis específicas e, simultaneamente, leis gerais que perpassam a todos. Em cada campo existe um conjunto de disputas e interesses específicos, o qual não se confunde com o de outros campos. Para um campo funcionar, é preciso que haja algum tipo de competição, tensão ou luta, o que significa que os integrantes estão dispostos a jogar. Para isto, é preciso que estes indivíduos sejam dotados de *habitus*, o que implica conhecimento e reconhecimento das regras do jogo.

³ VIANA, Nildo. *A Esfera Artística: Marx, Weber, Bourdieu e a Sociologia da Arte*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007, p. 41-60.

Dessa forma, nota-se que existe uma semelhança entre todos os campos (econômico, político, artístico etc.), bem como que esta semelhança é derivada de sua estrutura de funcionamento. Um campo possui uma autonomia relativa e mantém uma relação com os outros campos. Estes campos surgem do processo histórico de especialização e autonomia. Os indivíduos, em cada campo, possuem interesses específicos de que derivam seus investimentos. Daí a importância do *habitus*.

O *habitus* torna-se o princípio que gera as ações do indivíduo. Ele é construído por um sistema de disposições duráveis e transferíveis que funcionam como princípios organizadores e geradores de práticas. O *habitus*, então, orienta às práticas individuais e coletivas. A prática do indivíduo é o resultado da mediação entre o *habitus* (herdado de sua formação familiar, educacional etc.) e campo (no qual está inserido).

Por este modelo, poderemos compreender como o *habitus* determinou as mudanças ocorridas na sociedade paulistana no início do século XX e como os “campos” econômico, político e artístico articularam a inserção da mulher num novo modelo social criado para atender a demanda dos diferentes interesses envolvidos, e, a partir daí, discutirmos sobre a relevância da participação feminina no movimento modernista, o que também contribuiu para uma visão renovada sobre o papel social da mulher.

1.2. *KLAXON*: seu tempo e os feminismos

A cidade de São Paulo do início do século XX se tornara o cenário ideal para uma multiplicidade de movimentos sociais, entre os quais figuram o modernismo e o feminismo. Ainda pequena e de aspectos provincianos, ela atravessara profundas mudanças, adquirindo aspectos cosmopolitas, com uma população cada vez maior e diversificada devido à crescente industrialização e à imigração afluente desde a penúltima década do século XIX. Ademais, entre a Proclamação da República e a aproximação do Centenário de Independência do Brasil, um sentimento nacionalista se intensificava em torno das discussões sobre a identidade brasileira. Somando-se a isto, a elite paulistana viajava frequentemente à Europa, especialmente à França, de onde traziam as novidades, como tendências a serem seguidas.

No mesmo período, diversos movimentos artísticos haviam ocorrido na Europa encontrando ecos no ambiente cultural efervescente da cidade de Paris e, por difusão, chegando a outras partes do mundo, em maior ou menor grau:

Visto que o movimento modernista foi de caráter internacional, florescendo mais ou menos na mesma época em um grande número de países, é necessário vê-lo dentro de uma ótica internacionalista. Ele atraiu os escritores para as cidades, modernos centros de arte, onde fluíam as ideias, florescia o espírito, intensificavam-se as tensões do modernismo. Eram principalmente as grandes cidades cosmopolitas como Paris, Munique, Viena, Roma e, mais para o final, Nova York que se tornaram pontos de encontro de muitas tendências diferentes. (Bradbury, 1989 : 35)



Figura 5. Teatro Municipal, São Paulo, déc. de 1920 (catálogo da exposição *Mulheres Pintoras - a Casa e o Mundo*, 2004, p. 33)

No Brasil, a Semana de Arte Moderna realizada no Teatro Municipal de São Paulo, foi organizada por jovens intelectuais, literatos e artistas, a partir de uma sugestão de D. Marinette, esposa do mecenas Paulo Prado, de se fazer uma semana como a temporada de festivais culturais em Deauville⁴, na França (cf. Amaral, 2005: 128). Ressalto o nome da mulher que teria dado a primeira ideia do que poderia ser a “espécie de Conselho Internacional de Versalhes”, tal como se refere *KLAXON* àquela semana que inaugura o movimento modernista no Brasil, para destacar que a participação feminina no modernismo brasileiro tornou-se um ponto relevante em sua história, aspecto este que Brito defendeu em seu artigo “O Alegre Combate de *KLAXON*”:

⁴ De acordo com o depoimento feito à pesquisadora Aracy A. Amaral, mas que atribui a paternidade da “ideia da Semana” a Di Cavalcanti, que teria concretizado os primeiros contatos que resultaram no festival. Em depoimento, o artista afirmou que a ideia partiu dele, mas pelo que se pode inferir, é após a sugestão de D. Marinette, que outros encontros ocorreram, quando voltaram a falar sobre a “Semana de Deauville e outras semanas de elegância europeia” até que traçaram um plano de ação para aquela que seria “a nossa semana”, com apoio de Paulo Prado (Amaral, 2005: 129).

As Mulheres de **klaxon**

Uma mentalidade nova se impunha em tudo, por tudo e para tudo. Consequentemente, outra terá de ser também a atitude dos modernistas em relação à mulher, que vão valorizar em termos destoantes, do consenso geral, *vendo-a agora de modo diverso* e em choque com a concepção que o meio social estabelecera. (Brito, 1976, grifo nosso).

Importante lembrar que não eram permitidas as matrículas de mulheres nos cursos de Belas Artes, no Brasil e na França, até o fim do século XIX, em como as mulheres artistas, anteriores à Semana de 22, frequentemente eram vistas como “amadoras”. Mesmo aquelas que receberam algum reconhecimento oficial, tais como prêmios nas exposições patrocinadas pela Imperial Academia de Belas Artes e, posteriormente, pela Escola Nacional de Belas Artes, acabaram esquecidas⁵. A exemplo de outros campos de atividades, o campo artístico mantinha o predomínio masculino, o qual impunha algumas restrições à participação feminina.

Percorrendo os dicionários sobre artistas plásticos, tendo como ponto de partida a implantação da Imperial Academia de Belas Artes, em 1826, e como ponto final o ano simbolicamente sugestivo de 1922, cheguei a 91 nomes femininos. Mas, consultando fontes da época, em especial os catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes, obtive a surpreendente marca de 212 expositoras no período, a maior parte delas até hoje desconhecida.⁶

5 A esse respeito, consultar: SIMIONI, Ana Paula C. Eternamente amadoras: artistas brasileiras sob o olhar da crítica (1888-1927). In: FABRIS, Annateresa (org). *Crítica e modernidade*. São Paulo: ABCA/Imesp, 2006.

6 SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti In: SUGIMOTO, Luiz. Mulheres Invisíveis. *Jornal da UNICAMP*, Campinas, Edição 275, dez. 2004, p. 12.

Simioni ainda ressalta que no século XIX acreditava-se que homens eram criativos por natureza e inventores natos, enquanto as mulheres, apesar de mais sensíveis, possuíam faculdades imitativas e não tinham criatividade. Em razão desse pensamento prevalecente, a crítica de arte julgava a produção artística feminina inferior à masculina, rotulando-a de “amadora”.

As mulheres sofriam sérias privações à sua formação educacional e profissional, pois a maioria era educada para ser esposa e mãe, dentro dos padrões sociais que impunham à mulher um comportamento submisso. Sofriam limitações que impediam a expansão de sua criatividade, pois tinham acesso a aulas de “arte aplicada”, que as preparavam para o que já estavam destinadas, como a confecção de almofadas, rendas, bordados, flores artificiais. Não tinham acesso às principais academias de arte porque, nestes espaços, havia estudos a partir do modelo vivo, algo considerado indecente para mulheres de “boa família”. Tais estudos eram relevantes para o artista do século XIX, que deveria conhecer, e saber desenhar e pintar a anatomia humana, para retratar heróis nas pinturas de história e mitologia, segundo as regras acadêmicas vigentes. Somente os outros gêneros de pintura, como o retrato, a paisagem, a natureza morta e as flores, seriam estudados posteriormente.

Mesmo em Paris, foi somente a partir de 1897 que as mulheres puderam ingressar na École des Beaux-Arts. As mulheres que desejassem estudar pintura ou escultura deveriam recorrer aos ateliês privados, pagando o dobro do que era cobrado aos homens, com a inclusão de aulas de modelos vivos. Um dos mais procurados destes ateliês era a Académie Julian, cujos mestres eram os mesmos da École des Beaux-Arts (Figura 6).



Figura 6. Fotografia desconhecido, *Académie Julian*, 5, *rue de Berri*. Coleção de André Del Debio, Paris.

No Brasil, a Academia Nacional começou a receber matrículas femininas a partir de 1892, por meio de decreto promulgado⁷, com a condição de as mulheres terem aulas em salas separadas⁸. Mesmo assim, em 1895, somente dezessete mulheres integravam uma turma de oitenta e quatro alunos, pois a Academia ainda não possuía um ateliê exclusivamente feminino, como mandava a lei. Segundo Simioni, “A mistura com os homens talvez explique porque as alunas não se inscreviam em disciplinas mais ousadas, como as classes de pintura e escultura, e mais particularmente as aulas de modelo vivo”⁹.

7 Cf. o decreto n. 1159 de 3 de dezembro de 1892. *Colleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1892 In: SIMIONI, 2008: 104.

8 Até o final do século XIX, as Academias dos grandes centros de arte como a França e Alemanha não aceitavam mulheres em suas aulas. A França só aceitou a partir de 1897 e a Alemanha no século XX, de acordo com Rosângela de Jesus Silva em sua dissertação de mestrado *A crítica de arte de Ângelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. p. 48-9.

9 SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti In: SUGIMOTO, Luiz. *Mulheres Invisíveis*. *Jornal da UNICAMP*, Campinas, Edição 275, dez. 2004, p. 12.

Abigail de Andrade, natural de Vassouras, foi a primeira mulher a conquistar uma medalha de ouro de 1º grau em um salão nacional, em 1884, no último Salão Imperial, pelas telas *O cesto de compras* e *Um canto do meu ateliê* (Figuras 7 e 8).

Sobre esta última obra, encontraremos vários temas da pintura de gênero sendo representados em uma única tela: o retrato, a pintura religiosa, a pintura de flores, a natureza morta, as cenas do cotidiano, exceto a paisagem. Trata-se de um autorretrato, “pleno de símbolos perpassados por compreensão historicamente circunstanciada da condição feminina” (Simioni, 2008: 210).



Figura 7. Abigail de Andrade, *Cesto de Compras* [s.d.], Col. Particular, Rio de Janeiro. Foto: César Barreto. (Simioni, 2008: 208)



Figura 8. Abigail de Andrade, *Um canto do meu Ateliê* (1884), Col. Particular, Rio de Janeiro. Foto: César Barreto. (Simioni, 2008: 209)



Figura 9. Abigail de Andrade, *Mulher Sentada Diante de uma Escrivaninha*, [s.d.], Col. de Sérgio e Hecilda Fadel, Rio de Janeiro. Foto: César Barreto. (Simioni, 2008: 229)

Sua história pessoal foi um empecilho para que seu nome fosse listado ao lado de outros artistas de seu tempo, como Almeida Júnior, Rodolfo Amoedo e Belmiro de Almeida. O relacionamento amoroso com seu mestre, Ângelo Agostini – caricaturista, jornalista, abolicionista, italiano, casado e publicamente conhecido – que resultou na gravidez e no nascimento, em 1888, da filha Angelina Agostini¹⁰, tais fatos causaram um grande escândalo no Rio de Janeiro e obrigaram o casal a partir para Paris, em outubro daquele ano.

10 Segundo Tarsila do Amaral, todo o sistema de trabalho, ordenação, criação de ambiente de ateliê, deve-o à convivência do tempo que passou com a filha de Abigail, com quem dividiu o ateliê em Neuilly-sur-Seine, em Paris na sua primeira estada entre 1920 a 22. (AMARAL, A. Aracy, *Tarsila: Sua obra e seu tempo*, 2003, p. 64).

Em Paris, produzirá seu último autorretrato, *Mulher Sentada Diante de uma Escrivaninha* (Figura 9), no qual escolheu retratar-se em trajes refinados, aparecendo como uma leitora ou escritora, mas não como pintora, e com olhar distante. Imagem de mulher de elite e culta.

Na França, em abril de 1890, Abigail deu à luz seu filho, Angelo, que faleceu de tuberculose, ainda bebê. Ela faleceu logo depois, e foi esquecida¹¹.

A importância artística das obras de Abigail deixou de ser comentada, exposta, vendida, criticada, de tal modo que “sua morte fora também uma interrupção em sua projeção artística e, diferentemente do que ocorre com muitos pintores cuja obra é valorizada após uma vida de sofrimento, Abigail não se tornou, jamais, um mito romântico ou um símbolo feminista.” (Simioni, 2008: 230)

Dentre todas as artistas do circuito acadêmico do início do século XX, foi Georgina de Albuquerque (1885-1962) quem mais se destacou, sendo também a mais premiada.

Em 1904, aos 19 anos, Georgina de Moura Andrade foi morar no Rio de Janeiro e se matriculou na Escola Nacional de Belas Artes. Teve como mestre Henrique Bernardelli, irmão do escultor Rodolfo Bernardelli, que vinha dirigindo a instituição há mais de 15 anos. Casou-se dois anos depois, em março de 1906 com o pintor Lucílio de Albuquerque, que viera do Piauí para estudar pintura, sendo aluno da Escola desde 1896 e, à espera do casamento, já seguia o último ano, enquanto ela, o segundo.

11 Simioni chama atenção para a exclusão de seu nome entre os premiados no Salão de 1884, a XXVI Exposição Geral de Belas-Artes (Rio de Janeiro, 23/08/1884), na sala dedicada a este evento, existente na Pinacoteca do Estado de São Paulo (SIMIONI, 2008: 228).



Figura 10. Arthur Timóteo da Costa, *Auto-retrato e alguns colegas* (1921), óleo sobre tela, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Georgina está retratada no centro, entre outros artistas e intelectuais de sua época. (Miceli, 1996).

Tal casamento trouxe grandes benefícios à sua carreira, pois Lucílio de Albuquerque fora laureado com o prêmio da Escola Nacional de Belas Artes em 1905, de modo que Georgina teve de trancar sua matrícula para acompanhar o marido, e ambos partiram para Paris no ano seguinte, frequentando simultaneamente a *École Nationale des Beaux-Arts* e as aulas livres da *Académie Julien*¹², passagem quase que obrigatória para os bolsistas brasileiros.

Mesmo tendo alcançado o quarto lugar no processo seletivo para ingressar na *École Nationale des Beaux Arts*, o papel de esposa e mãe limitava sua atuação: “Sua estada em Paris não pôde apresentar igual produtividade à de Lucílio, pois eram irremovíveis os encargos domésticos com os filhos lá nascidos.” (Campofiorito, 1983: 32)

¹² Englobada na crise que a arte acadêmica sofria nesse período, a *Académie Julien* perdia seu prestígio, enquanto as vanguardas adquiriam força e remodelavam o campo artístico na França. No Brasil, a onda de nacionalismo existente desde os finais do século XIX encontrara uma verdadeira “cruzada” em prol da arte nacional, especialmente nas vozes de Oswald de Andrade e Monteiro Lobato que criticavam o envio de artistas brasileiros para estudar nas escolas francesas. Esses fatos levariam Georgina de Albuquerque a “esquecer-se” dos anos que passara por lá, em sua autobiografia. (Simioni, 2008.: 193-4).

Em 1911, o casal retorna ao Brasil, e instala um ateliê no Rio de Janeiro. Georgina percorreu todos os gêneros de pintura. Entre seus quadros figuram retratos, naturezas-mortas, nus, cenas do cotidiano, paisagens e marinhas. Em 1922, tornou-se pioneira no gênero de pintura histórica (até então, executado, no Brasil, somente por homens).

A pintura histórica de Pedro Américo, *Independência ou Morte* (1888), na qual há uma construção de D. Pedro I como herói da nação, era uma referência para os artistas contemporâneos de Georgina. Mas, na obra *Sessão do Conselho do Estado que decidiu a Independência* (Figura 11) podemos observar como ela desenvolveu sua maneira peculiar de registrar a história:



Figura 11. Georgina de Albuquerque, *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência* (1922), Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Foto: Rômulo Fialdini. (Simioni, 2008: 276)

A pintura de Georgina desafiava esse contexto mental ao se contrapor à de Pedro Américo em certos pontos: 1. adoção de uma imagem de herói diversa, centrada em um personagem feminino real e não alegórico; 2. composição diversa daquela “estética do acabado”, nas palavras de Pierre Bourdieu, que bem definem o estilo acadêmico e por um motivo extra-artístico; 3. autoria feminina de tela, algo raro em se tratando de gênero histórico, geralmente produzidas por mãos masculinas. (Simioni, 2008: 274)

Na obra *Lição de Piano* (Figura 12), percebemos a escolha de um tema feminino: uma menina tendo aulas de piano com sua professora. Ao fundo, um pequeno público, possivelmente amigos e parentes da aluna. Aulas de piano faziam parte da educação formal das moças de famílias abastadas e era símbolo de uma formação refinada. Nesta pintura percebemos a sua herança impressionista, capaz de nos fazer lembrar de algumas obras da pintora Mary Cassatt.

A partir de 1927, Georgina passou a integrar o corpo da Escola Nacional de Belas Artes, primeiro como livre-docente, depois como catedrática-interina e, finalmente, como titular, a cátedra de Desenho.



Figura 12. Georgina de Albuquerque, *Lição de Piano* (1928), óleo sobre tela, 126 x 100 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo. Foto: Wladimir Wagner.

Seu marido Lucílio de Albuquerque, faleceu em 1939, quando Georgina tinha 54 anos. No mesmo ano, ela assumiu a cadeira de desenho da Escola Nacional de Belas Artes, que fora ocupada por ele. Em 1952, tornou-se a primeira mulher a ocupar a diretoria dessa instituição; isto é, 30 anos após a Semana de 22.

O casal possuía mais de uma centena de quadros, razão pela qual ela tomou uma decisão: em sua própria casa, montou o Museu Lucílio de Albuquerque, ao qual incorporou todo o acervo familiar e, paralelamente, fundou também uma escola de desenho e pintura destinada a ensinar crianças.

Georgina de Albuquerque faleceu em 1962, aos 77 anos de idade. Está representada, por suas obras, nos grandes museus brasileiros, tais como o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Se nas artes, no final do século XIX, as artistas que optaram pela pintura sofreram preconceitos, as escultoras, como Camille Claudel, encontraram outros obstáculos na sua atuação profissional, vez que a modalidade da escultura estava ligada a uma atividade exclusivamente masculina. Foi então, em 1897, com a paraense Julieta de França (1870-?), que as mulheres passaram a frequentar uma classe com aula de modelo vivo nu, na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1900, contemplada com uma bolsa a Paris, estudou na Académie Julien e enviou trabalhos comprobatórios de seu aprimoramento técnico. No ano seguinte, estudou com os artistas August Rodin e Bourdelle.

Algumas de suas obras mostram o quanto ela se deixou influenciar pelas esculturas de seus mestres: o busto *Mocidade em Flor* (Figura 14) exemplifica a incorporação do *art nouveau* de determinada fase de Rodin; *Gesso patinado em bronze* (Figura 15) demonstra a busca evidente por um diálogo com *O Beijo*, do famoso escultor francês.¹³

13 SIMIONI, 2008: 181-3.



Figura 13. Julieta de França em foto publicada na Revista *O Malho*, n. 1, 20 de setembro de 1902, p. 6.

A revista O MALHO¹⁴, registra prêmios que a escultora ganhou na

Europa:

Julieta França - É uma patricia nossa, muito distincta, que estuda esculptura na Europa.

L' Académie Fulion, publicação mensal dos ateliers Julien, nos anuncia os triumphos dessa illustre paráense, assignalando as victorias que ella tem obtido.

No atelier de esculptura de R. Verlet, concurso da Academie de femme, de Novembro de 1901, premio de 50 francos de premio e medalha, obteve a 3a menção.

No concurso do mesmo atelier, de Março deste anno, cariathide homme, conquistou com grande talento o 2º logar, concorrendo com 300 competidores de diversos paizes.

Seu professor sente ser ella estrangeira, porque isso a impossibilita de concorrer ao premio de Roma.

Eis o que lhe disse Mr. R. Verlet:

¹⁴ Revista *O Malho*, n. 1, 20 de setembro de 1902, p. 6



Figura 14. Julieta de França, *Mocidade em Flor* (1902). Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Foto: César Barreto. (Simioni, 2008: 256)



Figura 15. Julieta de França, *Gesso patinado de bronze* (1905). Museu Dom João VI, Rio de Janeiro. Foto: César Barreto. (Simioni, 2008: 182)

“Je regrette que vous soyez étrangère; au contraire, je vous consellerai d’aller à L’École des Beaux-Arts, pour montrer aux messieurs comment l’on travaille pour un concours. Mais vous exposerez au ‘Salon’, vous aurez le concours de cette académie.”¹⁵

15 “Lamento que seja estrangeira; do contrário, eu te aconselharia ir à L’École des Beaux-Arts, para mostrar aos senhores como se trabalha para um concurso. Mas você exporá no “Salão” e terá o prêmio desta academia (tradução livre).

Destaque nos salões nacionais após seu retorno, Julieta de França desapareceria do cenário artístico depois de um incidente na exposição de 1906. Indignada com a desclassificação pelo júri de uma obra referente à Proclamação da República, a artista buscou, na Europa, a avaliação de expoentes nacionais e internacionais, entre eles, Rodolpho Amoedo, Elyseu Visconti, Rodin, Bourdelle e Carolus-Duran. Entregou as opiniões dos mestres, contrariando às da Academia, cujo diretor, Rodolfo Bernadelli, controlava os concursos. Segundo Simioni, esta poderia ter sido a razão de Julieta nunca mais ter participado dos salões oficiais e de seu quase desaparecimento nos dicionários especializados¹⁶.

16 Simioni, 2007, In: *Anais do Museu Paulista*. v. 15. n. 1. jan.-jun. 2007, 272



Figura 16. Elyseu Visconti, *Retrato da Escultora Nicolina Vaz de Assis* (1905), óleo sobre tela, 100 x 81,1 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Figura 17. Nicolina Vaz de Assis, *Fonte Monumental*, 1927. Praça Júlio Mesquita, São Paulo. (A e B) Uma das lagostas e uma das sereias em bronze que foram roubadas (B e E) Fotos da praça em 1928 (C e F) Fotos d praça em 2009. (Disponível em <www.saopauloabandonada.com.br>. Acesso em: ago. 2010)

Nicolina Vaz de Assis (1874-1941), considerada a primeira escultora brasileira a realizar uma obra pública, entrou na Academia Nacional de Belas Artes em 1897 e foi discípula de Rodolfo Bernardelli. Em 1904, foi estudar na Académie Julien, com recursos próprios, onde teve como mestre o escultor francês Jean Alexandre Joseph Falguière. Teve uma carreira premiada: recebeu menção de 1º grau nos salões de 1901 e 1906, medalha de prata em 1907, e foi aplaudida pela crítica. Dentre seus trabalhos, executados em São Paulo e no Rio de Janeiro, destaca-se a *Fonte Monumental* (Figura 17), na Praça Júlio Mesquita, em São Paulo, atualmente depredada, mas que deverá passar por uma restauração¹⁷. Esta obra em estilo *art nouveau*, que deveria, originalmente estar na praça da Sé, foi instalada na Praça Júlio Mesquita em 1927, e retrata o mito de Ulisses no momento em que é seduzido pelas sereias.

¹⁷ Folha de S. Paulo, 06 jul.2010, C3.



Figura 18. Nicolina Vaz de Assis, *Túmulo do General Couto de Magalhães*, [s.d.]. Cemitério da Consolação, São Paulo. Foto: Ana Paula C. Simioni. (Simioni, 2008: 182)

Sua escultura no túmulo do *General Couto de Magalhães* (Figura 18), no Cemitério da Consolação, pode ter sido a primeira manifestação do *art nouveau* em São Paulo, mostrando uma figura feminina, simbolizando a glória, em homenagem ao último presidente da Província de São Paulo.

Gonzaga Duque, importante crítico de arte em sua época, tecerá o seguinte comentário sobre a artista:

As Mulheres de **k l a x o n**

A Sra. Nicolina Vaz, sempre laboriosa, apresenta quatro trabalhos. *A sua maneira delicada d'esculpir, em que há certa feminilidade e, por isso, elegância e rapidez*, fez-se recomendável no Busto de *Gravina*, na *Meditação* e na *Oração*, três gessos que participaram da sua alma de artista para a sua intensidade expressivista. Em outro gênero, mas sem perder a marca da origem, é a *Cabeça Risonha* uma cabecinha de bambina alegre, e é o pequeno bronze *Segredo*, de um cupido que segrega uma rapariga cousas que a fazem concentrar o olhar num prazeroso esforço de atenção (Cf. L. Gonzaga Duque Estrada, op. cit., 1929: 168 In: Simioni, 2008: 266).

Nicolina obteve reconhecimento em vida e, diferente de Julieta de França, “jamais se indispos com seus mestres, colegas e segundo seus biógrafos, era de temperamento tímido, retraído e recatado” (Simioni, 2008: 265).

Com o avanço dos movimentos de vanguarda, a arte associada a um sistema acadêmico tornou-se algo pejorativo; deste modo, contribuiu para o desinteresse pelos artistas e por suas obras que antecederam os modernistas:

A voz crítica das vanguardas paulatinamente impunha-se no campo de sorte que tudo o que se associava a um sistema acadêmico, como o salão oficial, os seus artistas dominantes, seu método de ensino, passava a ser visto como reminiscência, obsoleta, de um passado que deveria ser enterrado” (Simioni, 2008: 193)

Essas artistas, incluídas no chamado período acadêmico da arte brasileira, têm sido “revisitadas” por um recente olhar historiográfico, que pretende resgatar a produção anterior ao movimento modernista.

O discurso modernista, de algum modo, colaborou para que essa produção fosse esquecida, uma vez que estava associada à Academia, em oposição aos novos conceitos estéticos e às novas ideologias do início do século XX.

Uma reflexão sobre o resgate histórico da atuação dessas mulheres artistas nos induz ao pensamento de que o campo artístico a sua época exigia mudanças. A artista, vista como “amadora”, requeria ser reconhecida como profissional pelos meios oficiais e pelo sistema que os regia, num ritmo paralelo aos movimentos em prol dos direitos femininos. A atuação de Abigail de Andrade e de Georgina de Albuquerque demonstram que obstáculos deveriam ser vencidos para a inserção da mulher no campo artístico, tais como o preconceito em relação às capacidades criativas da mulher. O reconhecimento do crítico de arte Gonzaga Duque, ao elogiar as obras da escultora Nicolina Vaz, revela uma atitude em transformação. Foi dentro dos lares dos próprios artistas que o preconceito em relação a mulher artista começa a diminuir, conforme nos diz Ruth Sprung Tarasantshi, curadora da exposição *Mulheres Pintoras: a casa e o mundo* (2004):

Com o passar das décadas, este preconceito diminuiu em algumas famílias, geralmente naquelas onde havia homens que também eram artistas. Assim, o pai pintor incentivará a filha a pintar, como ocorre com Yvone Visconde e Helena Pereira da Silva; o irmão estudará contemporaneamente com a irmã, como vimos com Fédora do Rego Monteiro e Regina Graz; e o marido pintor aceitará a mulher pintora, como o caso de Georgina de Albuquerque, Haydéa Santiago, Regina Graz, Noêmia Mourão, Alina Orinaka. (Tarasantshi, 2004: 32)



Figura 19. Anita Malfatti nos anos 1930, fotografia. (Malfatti, 2009: 95).

Um olhar atento à crítica de Monteiro Lobato sobre a exposição de Anita Malfatti (Figura 19), em 1917, no polêmico artigo “Paranóia ou Mistificação?” (publicado originalmente com o título “A propósito da Exposição Malfatti” em *O Estado de São Paulo*, edição da noite, a 20 de dezembro de 1917) notaremos que ele não a trata como uma “amadora”, mas como uma artista de talento “merecedora da mais alta homenagem”, não como “uma moça que pinta”, como parte da qualidade de uma jovem prendada, futura esposa e “senhora do lar”. Lobato acreditava ser ousado para o meio em que vivia aquilo que ela pintava e que esquadrihava em sua produção, como uma *professional* das artes¹⁸.

18 SIMIONI, Ana Paula C. *Eternamente Amadoras: Artistas brasileiras sobre o olhar da crítica (1885-1927)* In: FABRIS, Annateresa (org). *Crítica e Modernidade*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 151-2; Chiarelli, 1995: 33.

Sobre a relevância do papel artístico de Anita Malfatti, há um consenso entre a maioria dos pesquisadores de arte brasileira, até em razão da exposição ocorrida em 1917, realizada na rua Libero Badaró, pela qual catalizou aqueles que queriam romper com a tradição acadêmica, levando à realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, e à publicação do primeiro periódico modernista, *KLAXON*. Sobre a trajetória dessa mulher e artista, pretendo discorrer, com mais detalhes, no próximo capítulo. Inserida num contexto de mudanças sociais simultâneas, seu nome tem sido citado como um divisor de águas no cenário artístico nacional. No entanto, que deve ser visto com ponderação¹⁹, uma vez que a história do movimento modernista foi basicamente construída pelos participantes do movimento e por seus defensores.

Os modernistas, convictos de suas crenças e empenhados por uma nova estética, forjaram a história do próprio movimento, muitas vezes, de modo impositivo. Em seu livro *Regras da Arte*, Bourdieu explica este tipo de articulação da seguinte forma:

Toda mudança ocorrida em um espaço e posições objetivamente definidas pela distância que as separa determina uma mudança generalizada. O que significa que não se há de buscar um lugar privilegiado da mudança. É verdade que a iniciativa da mudança cabe aos mais jovens, que são também os mais desprovidos de capital específico, e que, em um universo onde existir é diferir, isto é, ocupar uma posição distinta, existem apenas na medida em que, sem ter necessidade de o querer, chegam a afirmar sua identidade, ou seja, sua diferença, a fazê-la conhecida e reconhecida (“fazer um nome”), impondo modos de pensamento em vigor, portanto, destinados a desconcertar por sua “obscuridade” e sua “gratuidade”. (Bourdieu, 1996: 270-1)

¹⁹ Tadeu Chiarelli afirma em seu livro *Um Jeca nos Vernissages* que a primeira exposição ligada às tendências artísticas de vanguarda ocorrida em São Paulo não foi nem a de Lasar Segall, nem a de Anita Malfatti, mas a da artista Emma Voss (Anexo I), artista alemã ligada ao expressionismo, realizada em 1910 (Chiarelli, 1995: 83).



Figura 20. Retrato de Olivia Guedes Penteadado, fotografia extraída do catálogo da exposição *No tempo dos Modernistas - D. Olivia Penteadado a Senhora das Artes* (2002).

D. Olivia Guedes Penteadado (Figura 20), por seu apoio ao movimento modernista, participou ativamente desta articulação. Conheceu seus amigos vanguardistas em sua casa em Paris (foi ela quem trouxe para o Brasil, pela primeira vez, obras de Pablo Picasso, Fougjita, Léger e Marie Laurencin). Tinha grande apreço por novidades; por isso, criou o “pavilhão modernista” ou “salão modernista” em sua residência, na rua Conselheiro Nébias, em uma antiga cocheira, deixando a cargo de Lasar Segall a realização do projeto²⁰. O salão foi decorado com móveis modernos e serviu de ponto de encontro dos “futuristas”²¹. Era muito admirada pelos jovens intelectuais e artistas vinculados à “nova arte”, sendo por eles chamada, carinhosamente, de Nossa Senhora do Brasil. Tinha grande atuação nas áreas política e social, apoiando, inclusive, a candidatura de sua amiga Carlota Pereira de Queiroz, a primeira mulher a ser eleita deputada federal,

²⁰ Vera d’Horta Beccari sugere em sua pesquisa que isso se daria unicamente como “questão de moda”, como forma de distinção. In: Durand, 1989: 80, ver nota de rodapé.

²¹ “A palavra futurista tornou-se sinônimo de coisa nova, fora do comum, de maluquice para os bem-pensantes e tradicionalistas. Tudo que saía fora da tradição era futurista. Havia mobília, chapéus para senhoras, sorvete, louça, música de jazz, futuristas” (MORAES, 1970 in AMARAL, *Artes Plásticas na Semana de 22*, 2005: 297).



Figura 21. Victor Brecheret, *Dama Paulista - Olivia Guedes Penteado* (1934), escultura em bronze. Coleção particular - fotografia extraída do catálogo da exposição *Brecheret - Mulheres de Corpo e Alma* (2010).

em 1934, pelo Estado de São Paulo (Mattar, 2002: 57-75). Em 1927, junto com Mário de Andrade, fez uma longa viagem pelo norte do país, subindo o rio Amazonas até a fronteira do Peru, filmando toda a viagem, para dividir esta experiência com seus amigos (Amaral, 2001: 77).

Sua proximidade com os modernistas não era apreciada pela sociedade paulistana da época, de acordo com o que nos diz Mário da Silva Brito, em seu artigo “O Alegre Combate de *KLAXON*”:



Figura 22. Victor Brecheret, *O Sepultamento - túmulo Olivia Guedes Penteadó* (1934), escultura em bronze, 47 x 77 x 33 cm. Cemitério da Consolação, São Paulo - fotografia (Disponível em <<http://pt.wikipedia.org>>. Acesso em: ago. 2010).

As relações de dona Olívia Guedes Penteadó com os modernistas afetaram-lhe a reputação. Não entendiam os representantes da sociedade provecta como “tão digna senhora, de família tradicional” “se deixava contaminar pela loucura e abria sua casa aos sabotadores da arte, da inteligência e da moral!; os mais caridosos diziam que ela já estava de miolo mole, os outros, que a vaidade virara-lhe a cabeça. E começaram a circular histórias sobre as festas de dona Olívia, histórias que não se conseguia ouvir, pois só se prosseguiam depois que as crianças eram mandadas brincar lá fora” – rememora a escritora [Vera Pacheco Jordão], que a esta altura estava com doze anos confessos de idade.

Seu falecimento, em 1934, causou grande tristeza entre amigos, parentes e artistas, que admiravam seu caráter altruísta. Foi sepultada no Cemitério da Consolação, sendo seu túmulo ornamentado com uma escultura feita por Victor Brecheret²², *O Sepultamento* (Figura 22), encomendada por ela, anos antes.

Dois anos após sua morte, Tarsila do Amaral escreveu sobre o perfil de Dona Olívia, rememorando suas qualidades e seu interesse pelas artes:

²² Uma de suas obras expostas, em *Brecheret - Mulheres de Corpo e Alma* (2010), foi a escultura *Dama Paulista - Olivia Guedes Penteadó* retratando a mecenas sobre um divã (Figura 21).

Essa dama altamente aristocrática possuía certamente a ascedência longínqua daqueles maravilhosos espíritos da Renascença, daqueles espíritos que amavam a arte e os artistas, a beleza e os aspectos amáveis da vida.

[...]

Não podia misturar o passado e o presente, mas aceitava e cultuava ambos, separados e paralelos, sem conflitos e sem destruições. (Amaral, 2001: 77)

Por este comentário, podemos entender que Olívia Guedes Penteado teve um importante papel neste período de transição, mediando relações entre o velho e o novo, entre o passado e o presente, entre os valores conflitantes do início do século XX, naquela sociedade paulista em seu desejo de modernidade, mas com vistas no passado.

A mulher e artista de destaque na historiografia modernista, ao lado de Anita Malfatti, é a pintora Tarsila do Amaral. O historiador Mário da Silva Brito escreveu sobre a pintora de *Abaporu* (Figura 23): “O matriarcado modernista logo seria acrescido da presença bela e fascinante de Tarsila do Amaral, que daria a mais importante pintura feita por mulher - e até por homens - no Brasil.” (Brito, 1976)



Figura 23. Tarsila do Amaral, *Abaporu* (1928), óleo sobre tela, 85 x 73 cm, coleção Eduardo Constantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. (Amaral, 2003, anexo XI)



Figura 24. Retrato de Tarsila do Amaral, de meados dos anos 20, com cabelo preso e os longos brincos que a artista adotara na época como marca pessoal. (Amaral, 2003: 170)

Abaporu (“o homem que come”)²³, obra que a pintora Tarsila do Amaral deu como presente ao seu marido, o escritor Oswald de Andrade; daí, ele e Raul Bopp escreveram o Manifesto Antropófago, em 1928 (origem do Movimento da Antropofagia), que pregava a “deglutinação” de outras culturas e apropriação de suas qualidades: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. Uma descrição mais detalhada sobre a participação desta artista será elaborada no capítulo 2. Não há dúvidas sobre seu papel atuante no seio do movimento modernista. De família rica e tradicional, viajava frequentemente à Europa, especialmente Paris, de onde trazia novidades. Tinha estreita relação com Anita Malfatti, que conheceu no ateliê de Pedro

²³ *Abaporu* foi a tela mais cara vendida até hoje no Brasil, alcançando o valor de US\$1.500.000. Foi comprada pelo colecionador argentino Eduardo Costantini. (Disponível em: < <http://www.tarsiladoamaral.com.br/historia.htm> >. Acesso em: 11/09/2009)

Alexandrino. Como artista tinha sede pelo novo. Suas correspondências e seus artigos demonstram seu espírito crítico, uma observadora de seu tempo. Era uma mulher fora dos padrões sociais vigentes em sua época.

Na foto que registra a chegada dos amigos paulistas à repercutida exposição de Tarsila realizada no Palace Hotel, do Rio de Janeiro, em 1929 (Figura 25), podemos observá-la ladeada de outras mulheres integradas ao movimento modernista.



Figura 25. No Rio, na chegada dos paulistas para a exposição de Tarsila, em 1929. Da esquerda para a direita, na frente: Pagu, Anita Malfatti, Elsie Houston, Eugênia Álvaro Moreyra; atrás: Benjamin Péret, Oswald, Álvaro Moreyra e Maximilien Gauthier. (Boaventura, 1995: 145)

Entre essas mulheres, Patrícia Galvão, a Pagu (1910-1962), também considerada a musa do Movimento da Antropofagia, cuja personalidade rebelde e idealista fez com que se envolvesse em política, arte e cultura, nas suas diversas facetas: jornalista, poeta, crítica de arte, escritora e militante política. Fazia desenhos para a *Revista de Antropofagia* e, em *Homem do Povo*, mantinha uma coluna intitulada “Mulher do Povo”, com críticas ácidas e sarcásticas. Teve um relacionamento conturbado com Oswald Andrade, sendo o motivo da separação deste com Tarsila, do qual teve seu filho Rudá. Em 1931, foi uma das primeiras mulheres a serem presas por motivos políticos. Era filiada ao PCB (Partido Comunista do Brasil). Em 1933, sob o pseudônimo de Mara Lobo, escreveu *Parque Industrial*, em que desmistificou a figura feminina para além do espaço doméstico. Sob o pseudônimo de Gim, escreveu, pioneiramente, sobre televisão no jornal *A Tribuna*, da baixada santista. Impulsionou grupos amadores e estudantis de teatro, envolveu-se com a produção cultural e assumiu a presidência da União do Teatro Amador de Santos, até então ocupada por homens (Schumacher; Brazil, 2000: 465).

Elsie Houston (1902-1943) era amiga de Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Pagu, Manuel Bandeira e Murilo Mendes, entre outros, e ativista do movimento modernista. Era soprano, chegando a se apresentar ao lado de Arthur Rubinstein e Villa-Lobos. Casou-se com o poeta surrealista Benjamin Peret, que a incentivou a pesquisar sobre o folclore, vindo a gravar canções folclóricas com arranjos próprios. Ela e o marido colaboravam com a *Revista de Antropofagia* (Cipriano, 2004; Boaventura, 1995: 144). Sobre a artista comenta Emanuel Araújo:

Elsie era não apenas uma pesquisadora da música de sua terra, mas também sua intérprete, ou melhor dizendo, uma “disease” de suas canções: ela “dizia” o folclore do mundo ao seu público ouvinte, explicando o que cantava, rapidamente durante os concertos, ou de maneira mais extensa, como o fez em conferências que pronunciou em Paris. Quando não podia ou não sabia cantar uma música, Elsie tocava um disco para apresentá-la ao público, enriquecendo assim a metodologia didática usada para transmitir seu conhecimento.²⁴

Eugênia Álvaro Moreyra (1899-1948) é considerada a primeira repórter brasileira. Casou-se com o escritor e poeta Álvaro Moreyra, e com ele participou da Semana de 22. Trabalhou nos jornais *Última Hora*, *A Rua*, *A Notícia* e *O País*. Foi ativista no movimento feminista e na campanha em prol do sufrágio feminino. Iniciou um movimento de renovação do teatro brasileiro pela fundação do Teatro de Brinquedos. Participou da fundação da União Feminina do Brasil, em 1935. Participava da Aliança Nacional Libertadora (ANL). Foi presa em dezembro de 1935, sob acusação de envolvimento com o PCB e com a revolta comunista. Envolveu-se ativamente na campanha pela liberdade da neta de Leocádia Felizardo Prestes, Anita Leocádia Felizardo Prestes, nascida no campo de concentração nazista, em 1936, filha de Olga Benário e Luís Carlos Prestes, presos por razões políticas (ela deportada para a Alemanha nazista e ele, no Brasil, durante o governo de Getúlio Vargas). Eugênia era uma figura emblemática de mulher liberada: fumava em público, desafiando os costumes da época (Schumacher; Brazil, 2000: 209-10).

24 ARAÚJO, Manoel In: CIPRIANO, Zé Carlos. Elsie Houston – A Feminilidade do Canto. Disponível em: <<http://sovacodecobra.uol.com.br/2004/12/elsie-houston-a-feminilidade-do-canto/>>. Acesso em: 21 ago. 2010.



Figura 26. Em 1929, da esquerda para a direita: Álvaro Moreyra, Augusto Frederico Schmidt, Oswald, Tarsila, Oswald Goeldi, João Ribeiro, Pettoruti, Eugenia Moreyra e Angelina Agostini. (Boaventura, 1995: 146)

Angelina Agostini (1888-1973; Figura 26), pintora, filha do caricaturista, abolicionista e jornalista Angelo Agostini, que depois de lutas em São Paulo se fixara no Rio de Janeiro, unindo segunda núpcias à pintora Abigail de Andrade. Perdeu seu pai em 1910. Em 1913, ganha um prêmio de viagem a estudos para Paris com a tela *Vaidade*. A guerra obrigou a interromper seus estudos, trabalhando provisoriamente na Cruz Vermelha. Regressaria ao Brasil somente em 1929, trazendo então Dulce, filha de Tarsila, bem como Nonê, ambos a seus cuidados, a Tarsila e Oswald, então em São Paulo.

E mesmo durante as férias de Dulce – quando Tarsila estava no Brasil – era Angelina quem lhe fazia companhia. À Angelina, Oswald na linguagem íntima, por correspondência, chamaria depois de “Argelir”. Essa proximidade com o grupo de modernistas, torna-se um fato interessante, uma vez que Angelina Agostini tenha sido discípula de Henrique Bernadelli e produzido uma obra de caráter conservador. Além de retratos e, segundo consta, também composições inspiradas na Primeira Guerra Mundial, sua obra resultou em comentários simpáticos da crítica londrina e parisiense, mas ainda vinculada ao estilo acadêmico, como sua mãe. Referências a esta pintora são poucas: com exceção de sua amizade com Tarsila, não encontrei nenhuma referência que a vincule diretamente a alguma atividade no movimento modernista. (Amaral, 2003: 64, nota)²⁵.

²⁵ Ver também AYALA, Walmir; CAVALCANTI, Carlos. Dicionário brasileiro de artistas plásticos. Apresentação de Maria Alice Barroso. Brasília: MDC/INL, 1973-1980, p. 38.



Figura 27. Grupo de senhoras num vernissage. À direita, Regina Gomide Graz. (Catálogo da exposição *Mestres do Modernismo*, 2005, p. 165)

Uma pioneira, cuja trajetória não foi devidamente reconstruída e analisada, devido ao caráter utilitário de sua obra, é Regina Gomide Graz (1897-1973; Figura 27), decoradora, pintora e tapeceira. Frequentou a Escola de Belas-Artes e de Arte Decorativa, entre 1913 e 1919, ao lado do irmão, Antonio Gomide, e do artista John Graz, com quem se casaria. Em 1920, retornou ao Brasil e expôs tapetes, colchas, cortinas, almofadas e *panneaux*, influenciada pelos padrões *art déco*, no salão do Cinema Central, em São Paulo, juntamente com John Graz. Introduziu elementos das culturas indígenas em sua produção têxtil. Conjugou sua variada produção com a arquitetura,

uma novidade para São Paulo, porém em sintonia com o que então acontecia na escola alemã da Bauhaus. Em 1930, participou da decoração da Casa Modernista de Gregori Warchavchik. Nessa época, seus tecidos exclusivos e objetos tiveram grande aceitação nas casas da elite paulistana e sua reputação lhe rendeu inúmeras alunas. Realizou tapeçarias desenhadas por ela própria e também por John Graz e outros artistas. Seu ateliê chegou a ter oito teares e a empregar a técnica do aerógrafo, pouco conhecida na cidade. Abriu uma indústria artesanal de tapetes em 1941, a Indústria de Tapetes Regina Ltda., vendida em 1957 para Tecelagem Parahyba, pois não poderia mais competir com a concorrência industrializada (Catálogo da exposição *Mestres do Modernismo*, 2005: 162-3; Amaral, 1998: 42).

As atividades promovidas pela SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna) e no CAM (Clube dos Artistas Modernos), em 1932, contavam com o apoio e a participação de muitas mulheres. Nas primeiras reuniões da Sociedade participaram, entre outras, Anita Malfatti, Mina Klabin Warchavichik, Tarsila do Amaral, Regina Graz, Olívia Guedes Penteadó, Jenny Klabin Segall. O CAM tinha um caráter mais político e social, com um público bem diversificado, o que marca as atividades do grupo: exposições de arte (entre elas, uma mostra gráfica da expressionista alemã Käthe Kollwitz, e outra de cartazes russos); recitais de música erudita e popular (concertos de Camargo Guarnieri, Lavínia Viotti, Elsie Houston e Marcelo Tupinambá); conferências (de Caio Prado Junior, recém-chegado da então União Soviética; de Jorge Amado, sobre a vida nas fazendas de cacau; de Tarsila do Amaral, sobre arte proletária; do mexicano David A. Siqueiros). Na figura 28 vemos o registro da participação de Tarsila, fazendo uma conferência sobre a arte do cartaz na União Soviética.



Figura 28. Tarsila em conferência sobre a arte do cartaz na União Soviética proferida no CAM de São Paulo, em 1933.
(Amaral, 2003: 370)

Esses são exemplos de como o campo artístico foi sendo expandido de forma a integrar o gênero feminino como um agente ativo nas atividades culturais do país. Embora seja constatada uma abertura para a inserção da mulher no campo artístico, no final do século XIX, conforme demonstra a pesquisa da socióloga Ana Paula Simioni ao estudar as pintoras e escultoras acadêmicas, gradualmente encontraremos aquelas que serão vistas como profissionais. No seio do movimento modernista, isto parece ficar mais evidente a partir da exposição de Anita Malfatti, em 1917, quando elas passam a ter um papel mais ativo, com as propostas do ideário modernista, não apenas por meio de sua produção artística, mas também por integrar grupos de mobilização por uma nova estética e voltados para a pesquisa de novas linguagens. Seria ingênuo pensar que essa abertura tenha sido gratuita, posto que os mecanismos de luta e poder por trás disso são

complexos. A valorização da liberdade feminina está associada ao que é novo e moderno: mesmo setores conservadores iriam manipular seu discurso para que não fossem vistos como “fora de moda”. Devemos lembrar, contudo, que “a modernização do discurso masculino não era necessariamente acompanhada de mudanças reais em suas atitudes com as mulheres” (Besse, 1999: 212)

Nesse cenário, que favorecia uma nova mentalidade em relação à mulher, há uma aparente contradição em *KLAXON* - Mensário de Arte Moderna, cujas páginas não registram texto algum assinado por mulheres, mas apenas o pseudônimo feminino May Caprice, do artigo *Kine-Kosmos*, de autor não identificado (*KLAXON*, 1, p. 14; Lara, 1972: 20).

Além disso, observamos na relação de mulheres citadas em *KLAXON* (Figura 29), três pintoras, duas pianistas, cinco atrizes e apenas uma poetisa²⁶. Esse dado torna-se relevante quando sabemos que nesta época já despontam na literatura brasileira nomes como o de Gilka Machado (1893-1980) e Cecília Meireles (1901-1964)²⁷. Por outro lado, encontramos as contribuições das artistas Zina Aita (Figura 30), Anita Malfatti (Figura 31) e Tarsila do Amaral (Figura 32), na forma de encartes ilustrados chamados de “extratextos”.

²⁶ Trata-se de Céline Arnauld (1893-1952), na coluna “Cinema”, onde Mário de Andrade contesta sua crítica ao “sonho de Carlito” em artigo que comenta o filme *O Garoto (The Kid)* publicado na revista dadaísta *Action*.

²⁷ Lygia Fagundes Telles comentou que Oswald de Andrade “tinha uma ponta de preconceito com relação à escritoras” e por isso embirrava com Cecília Meireles (GRAIEB, Carlos. Pena Versátil. *Vêja* 17/06/1998. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/170698/p_144.html>. Acesso em: 28.jun. 2010).

Mulheres citadas em KLAXON - Mensário de Arte Moderna










	Nome e atividade artística	Número e página
	Agnes Ayres (1898-1940) Atriz de cinema mudo	1: 14
	Anita Malfatti (1889-1963) Pintora	2: 15 4: 11 5: Extratexto
	Antonietta Rudge (Miller) (1885-1974) Pianista	2: 13
	Bebé Daniels (1901-1971) Atriz de cinema mudo	1: 14
	Céline Arnould (1893-1952) Poetisa	5: 13
	Gloria Swanson (1899-1983) Atriz de cinema mudo	1: 14
	Guiomar Novaes (1894-1979) Pianista	2: 13 3: 7
	Perola White (Peal White) (1889-1938) Atriz de cinema mudo	1: 2, 14
	Sarah Bernhardt (1844-1923) Atriz de teatro e cinema mudo	1: 2
	Tarsila do Amaral (1886-1973) Pintora	5: 16 8/9: Extratexto
	Zina Aita (1900-1967) Pintora e ceramista	4: Extratexto

Figura 29. Tabela das mulheres mencionadas em KLAXON



Figura 30. Zina Aita, extratexto publicado em
KLAXON - Mensário de Arte Moderna n. 4, 15 ago. 1922.

As Mulheres de
k l a x o n

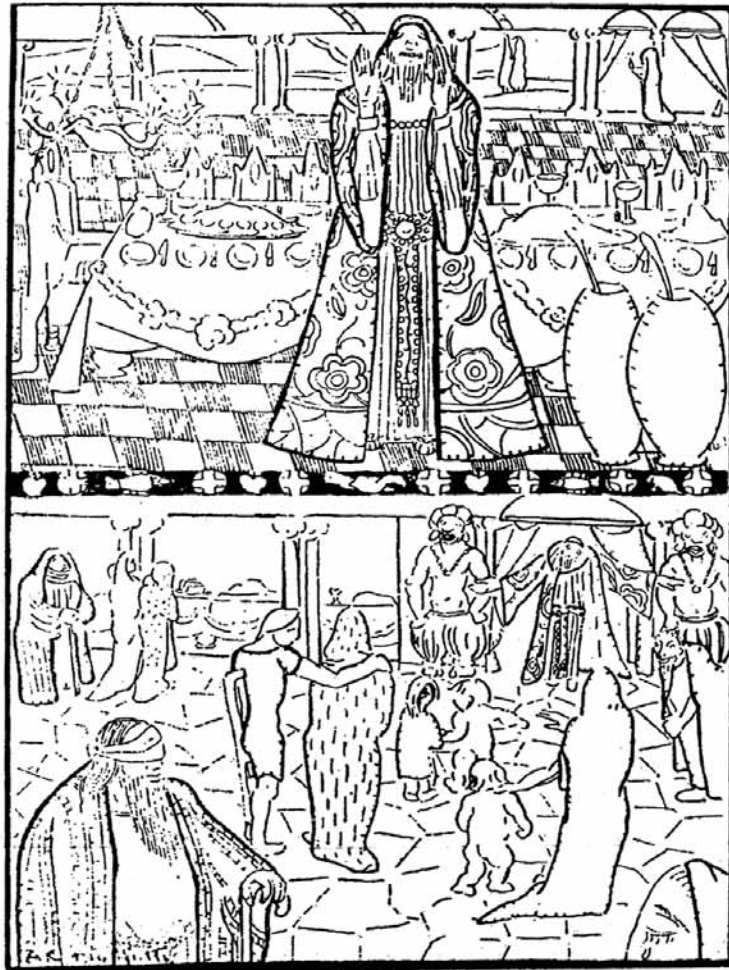


Figura 31. Anita Malfatti, extratexto publicado em *KLAXON* - Mensário de Arte Moderna n. 5, 15 set. 1922.



Figura 32. Retrato de Graça Aranha, por Tarsila do Amaral, extratexto publicado em *KLAXON* - Mensário de Arte Moderna n. 8/9, jan. 1923.

1.3. O Mensário de Arte Moderna: *KLAXON*

KLAXON - Mensário de Arte Moderna (Figura 33) durou apenas nove meses: de maio de 1922 a janeiro de 1923. Considerado o primeiro periódico modernista foi um veículo em que os novos ideais poderiam ser difundidos e discutidos, dando continuidade à proposta de uma revisão de valores iniciada na Semana de 22. O espírito da declaração que inicia o primeiro número indica isso: “Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias inadmissíveis. É preciso refletir. É preciso esclarecer. É preciso construir. Daí, *KLAXON*”.

O historiador Mário da Silva Brito refere-se a ele como “uma das peças do processo modernista, o ponto de partida para a evolução do movimento”. Essa afirmação pode ser compreendida ao lembrarmos que o suporte impresso foi uma das formas de difundir suas reflexões. Foi seguido o modelo dos movimentos europeus que publicavam suas próprias revistas, como o caso das revistas *L'Esprit Nouveau*, *Projecteur*, *Action* e *Cannibale* (esta dirigida por Picabia, “com a colaboração de todos os dadaístas do mundo”, de vida breve, somente com dois números: 25 de abril e 25 de maio de 1920). Pierre Bourdieu, no seu estudo sobre *A Educação Sentimental*, de Flaubert, no livro *Regras da Arte* defende que “os efeitos da dominação estrutural exercem-se também através da imprensa” (Bourdieu, 1996: 69). Embora o trabalho de Bourdieu compreenda um período que antecede às vanguardas européias, elucida como a imprensa foi utilizada pelos escritores e artistas para difundirem suas ideias:

Por intermédio de sua ação como críticos, os escritores-jornalistas instauram-se, com toda a inocência, como medida de todas as coisas de arte e literatura, autorizando-se, assim, a rebaixar tudo que os ultrapasse e a condenar todos os trabalhos capazes de colocar em discussão as disposições éticas que orientam seus julgamentos e onde se exprimem sobretudo os limites ou mesmo mutilações intelectualmente inscritas em sua trajetória e em sua posição (Bourdieu, 1996: 70).

Esse o caso se aplica à *KLAXON*, pois o artigo que abre o primeiro número assim nos diz: “A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas colunas do *Jornal do Commercio* e do *Correio Paulistano*”²⁸. Trata-se de uma referência aos artigos de Mário de Andrade e de Menotti de Picchia. Moraes registra que:

[...] se pretendêssemos expor ao público nosso pensamento e comunicar-lhe nossa ideologia, não dispúnhamos de meios para fazê-lo. Nenhum jornal, nenhuma revista aceitaria imprimir as lucubrações de jovens desconhecidos. Quando a existência de Mário de Andrade ficou sabida, os jornais não o levaram a sério. Conseguiu publicar sua série de artigos - “Os Mestres do Passado” - somente em fins de 1921, às vésperas da Semana de Arte Moderna e graças a amizade de Oswald de Andrade com Mário Guastini, proprietário do *Jornal do Commercio* de São Paulo.²⁹

Menotti era jornalista, repórter, propagandista do movimento, que trabalhava no *Correio Paulistano* e usava o pseudônimo de Hélios para defender o modernismo; apesar de toda sua boa vontade, não era realmente um modernista, de acordo com o depoimento de Rubens Borba de Moraes³⁰.

28 *KLAXON*, n. 1, p. 1.

29 Rubens Borba de Moraes. Recordações de um Sobrevivente da Semana de Arte Moderna. *Correio Braziliense*, Brasília, 21. fev. 1970. In: Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22*, 1998: 304-5.

30 *Idem*, p. 306-7

A existência de *KLAXON* só foi possível pela colaboração daqueles que criaram este periódico, entre eles Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia. Não havia uma hierarquia entre eles, como descreveram logo no artigo inicial: “*KLAXON* tem uma alma coletiva”. Reuniam-se para discutir os artigos que fariam parte de cada edição e as funções de cada um eram distribuídas conforme suas habilidades e disposições. O local de reunião era no escritório de Tácito de Almeida e de Antonio Carlos Couto de Barros, à Rua Direita, chamado de “escritorinho” por seus frequentadores. Queriam fazer “barulho” com suas novas ideias; por isso, a escolha apropriada do nome que a intitulou. *KLAXON* significa *buzina*, “um dos símbolos da vida moderna”³¹, e, segundo Menotti Del Picchia: “É uma buzina literária, fonfonando, nas avenidas ruidosas da Arte Nova, o advento da falange galharda dos vanguardistas.”³² Os “klaxistas” publicavam críticas literárias, contos, poesias e extratextos (encartes) e promoviam escritores e artistas modernistas. Há registros de apenas dois anunciantes que pagaram pela publicidade de seus produtos nos primeiros números e de um único assinante³³ durante sua curta existência.

31 LARA, Cecília de. *KLAXON e TERRA ROXA e outras terras: dois periódicos modernistas*, 1972, p. 22.

32 *Apud* Mário da Silva Brito, “O Alegre Combate de *KLAXON*”, nota 33.

33 Segundo depoimento de Dulce Salles Cunha Braga, esse assinante era contraparente de um dos “klaxistas” e por este pilhado, tendo pago adiantado pela assinatura. Costumava ler *A Cigarra*. Ao se dar conta do ocorrido, dissera aos editores da revista que podiam ficar com o dinheiro, mas que não mandasse tal “espantelho”. Como não podiam devolver o dinheiro já gasto, enviavam a revista mesmo assim. Surrupiam uns envelopes da redação de *A Cigarra*, com o título impresso em letras grandes e, todos os meses, enviavam *KLAXON* dentro do envelope de *A Cigarra*. (Braga, 1996: 21-2)

A criação da capa coube a Guilherme de Almeida, que foi à Tipografia Paulista, junto com Tácito de Almeida e Couto de Barros, escolhendo uma grande letra “A”, que serviria para todos os “aa” dos dizeres. Sérgio Buarque de Holanda, em depoimento à pesquisadora Aracy Amaral, conta outra versão: de que a capa de *KLAXON* teria sido inspirada na capa que Fernand Léger havia feito para o livro *La Fin du Monde Filmée par L’Ange Notre Dame*, de Blaise Cendrars, em que a letra “N” se destaca das demais e faz parte da maioria das palavras, para ilustrar a capa (Figura 33).



Figura 33. À esquerda: *KLAXON*, número 3, 15 jul. 1992. À direita: livro *La Fin du Monde Filmée par L’Ange Notre Dame*, de Blaise Cendrars. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, Guilherme de Almeida teria se inspirado na capa do livro idealizada por Fernand Léger para o livro de Blaise Cendrars para a elaboração da capa de *KLAXON* (Amaral, 1997: 23).

As Mulheres de
k l a x o n

‘*KLAXON* era internacionalista’, sendo assim, alardeou para outros países que o Brasil se encontrava em sintonia com os movimentos de vanguarda ocorridos na Europa e, para tanto, contou com a colaboração de escritores belgas, suíços, franceses, italianos e espanhóis, além de brasileiros que se expressavam em francês, língua internacional da época³⁴.

Com recursos próprios, seus editores a mantiveram até janeiro de 1923, quando houve uma edição dupla (números 8 e 9), ocasião em que cessaram os recursos financeiros ou os interesses por parte de seus idealizadores na continuidade de sua edição.

1.4. O Movimento Feminista no Brasil e o papel de Bertha Lutz (1894-1976)

No que se refere à mulher, seu papel na sociedade era a tônica de diversos discursos feministas e antifeministas existentes, especialmente no período que compreende o final da década de 1910 e a década de 1930. Havia desde “feministas católicas”, que pregavam que não haveria feminismo possível “sem Deus, Pátria, Honra e família”, até as que consideravam mulher emancipada aquela solteira que tinha um emprego assalariado, seguindo os modelos da Europa e dos Estados Unidos. As opiniões divergiam mesmo entre aquelas que participavam do movimento feminista organizado, como a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), fundado por Bertha Lutz, em 1922 (Besse, 1999: 183).

³⁴ *KLAXON* n. 8 e 9, contracapa.

Até o início do século XX, a sociedade brasileira caracterizava-se pela predominância do poder patriarcal; porém, à medida que avançam as pesquisas sobre o papel das mulheres até este período, descobre-se que, no passado, ele era mais abrangente do que se pensava até então. Há indícios da participação de mulheres em postos de lideranças no processo de colonização, na formação de vilas, em atividades comerciais e no âmbito familiar, de acordo com os estudos de Rachel Soihet³⁵. O que reforça essa tese é farta a documentação de uma variedade de casos jurídicos que relatam as primeiras reivindicações femininas pela igualdade de direitos, por volta de 1850, levando-nos à reflexão sobre como as mulheres teriam se organizado, em condições muitas vezes desfavoráveis, em prol de direitos e oportunidades que hoje nos parecem incontestáveis.

Seguindo a convenção social até então, a maioria das mulheres desejava se dedicar ao lar e aos filhos, sob a proteção de um marido. Porém, com o surgimento de novas oportunidades de trabalho e a possibilidade de independência financeira, um novo modelo passou a ser almejado por elas: a mulher atuante politicamente, inteligente e profissional em áreas antes ocupadas apenas por homens. Fez-se necessária uma revisão de valores morais e sociais, bem como ampliação de seus direitos, incluindo o voto feminino (concedido em 1932, após muitas manifestações).

Entre as protagonistas dos movimentos feministas no Brasil temos Bertha Lutz (1894-1976; Figura 34), que fundou a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino em 1922 (mesmo ano da Semana de Arte Moderna e da publicação da revista *KLAXON*). (Cf. Camargos, 2002: 154-5).

35 SOIHET, Rachel. Pisando no “sexo frágil”. *Nossa História*, São Paulo, Ano 1, n. 3, p. 14-20, jan. 2004.



Figura 34. Bertha Lutz (de chapéu e vestido claro) ao lado da líder feminista americana Carrie Chapman, no primeiro congresso femino brasileiro, no Rio de Janeiro, em 1922. (*Nossa História*, Ano I, n. 3, jan. 2004, p. 18).

Bertha Maria Júlia Lutz nasceu em 1894, filha da enfermeira inglesa Amy Fowler Lutz e do cientista Adolfo Lutz, diretor do Instituto Bacteriológico de São Paulo, que hoje leva seu nome, e fundador da medicina tropical no Brasil. Diferente da maioria das mulheres de sua época, que eram educadas para serem esposas submissas e donas do lar, Berta formou-se em 1918, em botânica, ciências naturais, zoologia, embriologia, química e biologia pela Sorbonne, em Paris, tornando-se cientista como seu pai. Foi durante esse período na Europa que conheceu a campanha sufragista inglesa, cuja influência se evidencia na sua atuação política por toda a vida. Retornou ao Brasil em 1919, ocasião em que se tornou a segunda mulher a ingressar no serviço público brasileiro, ao ocupar o cargo de secretária do Museu Nacional.

Em 1920, representou o Brasil na Conferência do Conselho Feminino da Organização Internacional do Trabalho, na qual foram aprovados os princípios de salário igual para ambos os sexos e a inclusão da mulher no serviço de proteção aos trabalhadores. No Brasil, criou a Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher e, posteriormente, a Federação Brasileira para o Progresso Feminino, fundada em 1922, dando início à luta pelo direito de voto às mulheres, na década de 20.

Bertha candidatou-se duas vezes (à constituinte, em 1933, e à deputada em 1934), ficando como suplente nas duas eleições. Assumiu o mandato em julho de 1936, com a morte do titular, Cândido Pessoa. Em sua atuação parlamentar, lutou pela mudança da legislação referente ao trabalho da mulher e do menor, propondo a igualdade salarial, a isenção do serviço militar feminino, a licença de três meses à gestante, sem prejuízo de vencimentos, e a redução de jornada de trabalho.

Com a implantação da Ditadura, em novembro de 1937, e o fechamento das casas legislativas, Bertha permaneceu ocupando importantes cargos públicos, entre os quais a chefia do setor de botânica do Museu Nacional, cargo no qual se aposentou em 1964. No ano de 1975, Ano Internacional da Mulher, estabelecido pela ONU, Bertha foi convidada pelo governo brasileiro a integrar a delegação do país no primeiro Congresso Internacional da Mulher, realizado na capital do México. Foi seu último ato público em defesa da condição feminina. Veio a falecer no Rio de Janeiro, no dia 16 de setembro de 1976.

Não obstante toda sua luta, as mulheres brasileiras só conquistaram a licença-maternidade remunerada na Constituição de 1988, e até hoje lutam pela igualdade de salários (com os homens).

1.5. A imprensa e as manifestações feministas

Ao falar de acontecimentos do fim do século XIX e início do século XX, cabe lembrar que grande parte da informação era difundida oralmente ou pela escrita³⁶, quando a imprensa no Brasil ainda se encontrava em expansão, com a concentração de grande parte das gráficas no eixo Rio-São Paulo. Essas cidades cresciam rapidamente, e com elas novos modelos de comportamento. As mulheres começavam a ingressar no mercado de trabalho e a manifestar suas ansiedades:

O surgimento da mulher na imprensa refletia, por um lado, mudanças nos papéis femininos e expectativas nascentes que se aceleravam com a rápida expansão da economia urbano-industrial no decorrer do pós-guerra. As mulheres das classes urbanas média e alta aproveitavam rapidamente as novas oportunidades dentro de uma sociedade em mudança contínua para ampliar sua própria participação social [...] Por outro lado, a obsessão com os papéis, comportamento e consciência das mulheres era reflexo de ansiedades profundas e disseminadas entre as elites urbanas ascendentes, relativas à rapidez e à desordem da mudança socioeconômica (Besse, 1999: 2)³⁷.

Nelly Novaes Coelho, em seu artigo “A Emancipação da Mulher e a Imprensa Feminina (séc. XIX – séc. XX)”³⁸ descreve o uso que as mulheres fizeram da imprensa para reivindicar, citando o exemplo de duas brasileiras, que impedidas de ingressar no ensino superior no Brasil pela legislação vigente à época, foram para os EUA estudar Medicina no *New York Medical College and Hospital for Women* e editaram o jornal feminino *A Mulher* – “Consagrado aos interesses e direitos da mulher brasileira” –, fundado e publicado em New York, em 1881, por Maria Augusta G. Estrella e Águeda J. F. M. Oliveira, no qual escrevem:

36 No livro *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*, organizado por Aracy Amaral, faz-se uma boa reflexão sobre os meios de comunicação daquele tempo: “cabe um esforço para que nos transportemos a uma época sem o recurso ao rádio, televisão, ou ao uso corrente do telefone, internet e fax. Na inexistência de meios imediatos ou rápidos de comunicação urbana, interurbana ou internacional, as pessoas se correspondiam com assiduidade, às vezes na mesma cidade, assim como hoje as pessoas mantêm longos diálogos telefônicos...” (AMARAL, *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*, 2001, p. 19).

37 Ver também *O Sexo Frágil e o Sportman. Nosso Século*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, Vol. 3, p. 130.

38 COELHO, Nelly Novaes. *A Emancipação da Mulher e a Imprensa Feminina (séc. XIX – séc. XX)*. Disponível em :<<http://kplus.cosmo.com.br>>. Acesso em: 16 out. 2006.

Com as mãos trêmulas pegamos na pena para discutir uma das mais delicadas matérias; a justificação de que a mulher é inteligente e digna de grandes cometimentos. Para justificar nossa opinião escudamo-nos na história. Queremos ver se podemos, autorizadas pela ciência e pela história, provar irrecusavelmente que os homens emitem uma opinião falsa. [...] É uma questão psicológica e de alta transcendência, que as mulheres reconheçam que os homens são injustos para com elas, julgando-as incapazes de concepções sublimes e cometimentos científicos. [...] Se, quanto ao Brasil, país novo ainda, existem senhoras que podem competir com os homens mais sábios que possuímos [...] quanto mais nos Estados Unidos, – país dotado por Deus para ser o berço da emancipação feminina.

Ana Luiza Martins, em seu livro *Revistas em Revista* (2001)³⁹, dedica um capítulo às publicações destinadas ao público feminino, que compreende o período de 1890 a 1922, esclarecendo que algumas continham artigos escritos por homens com pseudônimo feminino, ou mesmo editadas por homens, com mulheres como redatoras. Por exemplo, fundada em 1914 por Virgilina Salles Pinto, a *Revista Feminina* (Figura 35) discutia as questões cadentes do período, tais como as lutas femininas, crimes contra a mulher e o voto feminino, bem como, simultaneamente, mantinha em suas páginas colunas dedicadas às prendas domésticas: bordado, receitas de cozinha, cuidados com a casa e com o marido. Por trás dessa revista, estava Cláudio de Souza, médico e literato, membro da Academia Brasileira de Letras, que se dirigia à mulher através de habitual crônica, sob o pseudônimo de Ana Rita Malheiros.

Os textos escritos por homens dirigidos para mulheres tinham como objetivo conter um conflito que parecia evidente. Susan Karen Besse, em seu livro *Modernizando a Desigualdade - Reestruturação da Ideologia de Gênero no Brasil 1914-1940* (1999), explica:

³⁹ MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República. São Paulo (1890-1922)*. São Paulo, EDUSP, 2001.



Figura 35. “Revista Feminina” era um periódico de cunho feminista “católico” de ampla circulação entre as mulheres de classe alta e média dos anos 20, seus artigos variavam desde questões sobre o papel da mulher na sociedade até sugestões para atividades no lar. (A) capas da “Revista Feminina” e (B) artigos publicados na “Revista Feminina”, Anno X, n. 111, ago. 1923. (Foto: Wladimir Wagner)

A nova mulher ideal foi “liberada” da ignorância, mas os educadores projetavam currículos destinados a prepará-la, antes de mais nada, para desempenhar seu papel natural como agente racional da vida doméstica e como socializadora inteligente da geração futura [...] Os empregadores a recrutavam avidamente para o setor de serviços da economia urbano-industrial em expansão, mas o código civil de 1916 definia o marido como cabeça do casal perante a lei, investido de poder de autorizar ou proibir que ela seguisse uma carreira profissional. [...] Os homens avalizaram cautelosamente a modernização da família e a vida sexual, mas o fizeram numa tentativa de conter o conflito e propor mudanças fundamentais na estrutura da organização familiar, e não para dar mais autonomia de ação a suas esposas. (Besse, 1999: 11)

Martins argumenta que o resultado desse periodismo, consumido por mulheres e disseminador de comportamentos, foi a veiculação de duas imagens de mulher, uma do texto e outra da publicidade: a *mãe-esposa*, “rainha do lar”, de forte influência católica, de apelo nacionalista e voltada às tradições; e, a *mulher liberada*, esportiva, moderna, que fumava e dirigia automóveis, tendo na figura da melindrosa sua representação nesse período de transição.

A segmentação variada da imprensa feminina ilustra as múltiplas condutas e posturas em curso. Entre Anália Franco, exaltando o recato da mãe de família, clamando contra “o materialismo, a descrença, o estiolamento moral, a decadência de costumes com base na educação moral e religiosa do povo”, ou *O Ramilbete*, dirigindo-se à mulheres “representantes do belo sexo”, às “gentis *demoiselles*” e de outro lado a feminista Isabel Cerruti, voltada especialmente para a mulher operária, colocavam-se as representantes da Ordem, as mais frequentes e aceitas naquele periodismo, já ensaiando contestações. Presciliania Duarte de Almeida, de São Paulo, e Júlia Lopes de Almeida, do Rio de Janeiro, ilustram com propriedade esse segmento vitorioso da imprensa feminina, cujas revistas entravam “nas casas de família”, apregoando também em uníssono com a fala do poder - “o engrandecimento de nossa terra”. (Martins, 2001: 383)

Essa mulher de transição, a que se refere Martins, teve uma representação nas ilustrações do caricaturista J. Carlos, como aquela feita para a capa da revista *Para Todos*, em 23 de abril de 1927, cujo diretor de redação era Álvaro Moreyra. Nesta capa, observamos uma figura feminina sendo admirada por uma multidão de homens (Figura 36A).

Apesar da profusão de publicações destinadas à mulher, a imprensa das primeiras décadas do século XX ridicularizava a luta pela emancipação feminina com artigos cheios de ironia, crônicas e charges extremamente sarcásticas. Um exemplo disso são as caricaturas de Raul Pederneiras, crítico implacável das mulheres que pretendiam ampliar seu espaço de atuação na sociedade. Por ele, elas eram retratadas pelo estereótipo da mulher feia, masculinizada, magra ou gorda, com um livro na mão, em contraste ao modelo social da época (uma mulher bela, dona do lar, submissa ao marido), como as que observamos na capa da *Fon-Fon*, de 16 maio 1914 (Figura 36B), representando as sufragistas, ou nos diversos tipos femininos em *Scenas da Vida Carioca* (1924; Figura 37), em que algumas mulheres são representadas em ocupações até então predominantemente masculinas. Em outra caricatura (Figura 38), notamos a ridicularização da inversão de papéis na vida doméstica: um homem de aspecto abatido dando de mamar para um bebe, como que exercendo funções maternas, olhando para o relógio de parede, abaixo uma frase sugestiva: “... porque a ‘patroa’ não voltou do modista”.

A luta pelo voto feminino também era objeto de chacotas, como explica a crônica “Mais uma reivindicação” da revista *Fon-Fon* que dizia o seguinte:

As Mulheres de **k l a x o n**

A



B



Figura 36.

(A) Ilustração para a capa de *Para Todos*, por J. Carlos, com sua melindrosa no centro, despertando atenção de uma multidão de homens. (*Para Todos*, Anno IX, n. 436, 23 abr. 1927.)

(B) “Sufragistas”, por Raul Pederneiras. (Capa de *Fon-Fon*, 16 mai. 1914. Fonte: *Nosso Século*, Vol. 3, p. 131)

Já não são somente nas profissões, já não se limitam aos direitos civis e políticos; não param também nos vestuários e as reivindicações das nossas ardentes feministas. Há uma tendência pronunciada para usar coisas até agora permitidas ao sexo feio. É assim que brevemente aparecerá uma obra da ilustrada senhora X... reivindicando o direito de senhoras usarem barbas também. (*Fon-Fon*, 4 jan. 1908)⁴⁰

40 In: SOIHET, Rachel. Pisando no “sexo frágil”. *Nossa História*, São Paulo, ano 1, n. 3, p. 14-20, jan. 2004.



Figura 37. Raul Pederneiras, *Scenas da Vida Carioca*, 1924. (*Nossa História*, jan. 2004, p. 17)



Figura 38. Charge de Raul Pederneiras ridicularizando a inversão de papéis dos gêneros no âmbito da vida doméstica. (*Nossa História*, jan. de 2004, p. 15)

As Mulheres de **k l a x o n**

Apesar dessas circunstâncias, as mulheres se organizaram cada vez mais e melhor para lutarem por seus direitos, buscando apoio de autoridades e da opinião pública, a maioria das vezes fazendo uso de um discurso em tom moderado, por considerarem mais adequado à forma de expressão feminina e como estratégia política, como foi o estilo de Bertha Lutz, resultando na conquista de mais espaço na sociedade e de alguns objetivos.

Atenta às reivindicações femininas, Tarsila do Amaral faz uma reflexão sobre estes primeiros anos em que mulheres lutaram para que fossem reconhecidas suas aptidões, em sua crônica *Feminilidade*, publicada no *Diário de S. Paulo*, em 4 de agosto de 1937:

A vida moderna pôs à prova muitas aptidões femininas que permaneceram desconhecidas nas épocas passadas. Falar sobre inferioridade da mulher, como geralmente se faz, é falar sem penetrar no sentido das palavras. O inferior pressupõe o superior, e, entre o homem e a mulher tomados, cada um, como entidade diferente, não pode haver comparação que estabeleça esta distinção. Essa comparação pode ser estabelecida entre as suas qualidades isoladas. Em força física, a mulher, a mais forte, nunca poderá competir com o homem, o mais forte. O poder de abstração no homem é superior ao da mulher. Mas a percepção sensitiva da mulher é muito mais apurada, assim como a sua intuição. O homem possui em mais alto grau o espírito analítico, enquanto a mulher possui o sintético.

Está certo o mundo em que vivemos: pólos positivos e negativos, força centrípeta e centrífuga, atração e repulsão, todos os contrastes dos quais resulta a harmonia. Uma Vênus do apogeu da estatuária grega será mais bela que um Apolo? Considerando em si, em que um pinheiro será superior a um carvalho? Um possui características que o outro não tem⁴¹.

41 *Apud* BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas, SP: Unicamp, 2008, p. 266-7.

Tarsila estava comentando ideias do livro de Alexis Carrel, *O homem, este desconhecido*, para quem “as mulheres devem defender suas aptidões no sentido de sua natureza própria, sem procurar imitar os homens”. A artista ressalta o caráter da diferença entre os sexos, mas não confere superioridade ou inferioridade a um ou a outro. No que se refere à arte, irá completar: “Na arte, a feminilidade, longe de ser uma qualidade depreciativa, constitui uma afirmação de caráter, mas é preciso não confundir feminilidade com banalidade”. Ao ressaltar isso, quer conscientizar que pode haver distorções sobre o que é ser feminino. A preocupação procede, pois o que é *masculino* e *feminino* é uma discussão que continua na contemporaneidade, pois masculino e feminino não seriam definidos pela biologia, mas pela cultura, dentro do pensamento difundido por Sigmund Freud (1856-1939), de que “não se nasce homem e nem mulher”.

Outrossim, as conquistas do feminismo só encontrarão seu eco mais forte a partir da sexta década do século XX, quando há uma expansão da liberdade sexual e uma crescente desvinculação, na prática sexual, entre prazer e a reprodução⁴². Durante a década de 70, o termo *gênero* passou a ser usado como a melhor aproximação teórica para entender os sexos⁴³. No pensamento do sociólogo Pierre Bourdieu, teremos essa questão ampliada para o campo social:

42 Masculino e Feminino - Crise e transformação. *Café Filosófico*. TV Cultura Disponível em: < <http://www.cpfcultura.com.br/site/2010/01/12/masculino-e-feminino-crise-e-transformacao-2/> > Acesso em: 23 mai. 2010.

43 Ver Capítulo 1 - A Teoria do Gênero nas Ciências Sociais e Humanas, de TOFFANO, 2007, p. 21-33

A diferença *biológica* entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os *gêneros* e, principalmente, da divisão social do trabalho.[...] Dado o fato de que é o princípio da visão social que constrói a diferença anatômica e que é esta diferença socialmente construída que se torna o fundamento e a caução aparentemente natural da visão social que a alicerça, caímos em uma relação circular que encerra o pensamento na evidência de relações de dominação inscritas ao mesmo tempo na objetividade, sob formas de divisões objetivas, e na subjetividade, sob a forma de esquemas cognitivos que, organizados segundo essas divisões, organizam a percepção das divisões objetivas (Bourdieu, 2007: 20).

Ao acompanharmos as transformações ocorridas no final do século XIX e princípios do século XX, notaremos como os discursos foram se moldando às novas circunstâncias, bem como, uma nova visão sobre a mulher sendo construída. Os mais conservadores perpetuando a ideia da mulher como “ajudante” do marido, “rainha do lar” e o tipo da “mulher honesta”. Os grupos feministas pleiteando direitos à educação, ao trabalho, à liberdade de escolhas, como o direito ao voto, em igualdade aos homens. A publicidade e o cinema criando novos estereótipos, veiculando a imagem de uma mulher independente, inteligente e sensual. Diversos segmentos da sociedade construindo essa imagem da mulher ideal, da mulher moderna. Deste modo uma “nova mulher” vai surgindo, mas não livre de conflitos, à medida que se desenvolvem novos paradigmas: “Há uma ‘moral’ e ‘verdades’ diferentes destinadas às mulheres que são representadas e às mulheres que ambicionam ser sujeitos da representação” (Loponte, 2002).

Não se encontra manifestação explícita na revista *KLAXON* sobre a posição que seus colaboradores adotavam quanto aos movimentos feministas. No entanto, parece provável que não se opunham a esses, pois vislumbravam uma mulher moderna, uma “Eva ativa”, como se referiu Menotti Del Picchia, no tempo em que a mulher estava “quebrando as algemas de sua escravidão secular nos gúnceos eventrados pelas ideias libertárias *post-bellum*...”⁴⁴, enquanto a emancipação feminina “era vista pelos mais diversos setores sociais e tendências políticas como grave ameaça à ordem estabelecida, e o predomínio masculino encontrava legitimidade até no pensamento científico da época”.⁴⁵

44 Arte Moderna: A Conferência do Dr. Menotti Del Picchia no Municipal, *Correio Paulistano*, n. 21.058, 17 fev., 1922, p. 2 In: BARREIRINHAS, 1983, p.327-34.

45 SOIHET, Rachel. Pisando no “sexo frágil”. *Nossa História*, São Paulo, Ano 1, n. 3, p. 14-20, jan. 2004.



Figura 39. Guerrilla Girls, exposição *Elle@centrepompidou*, 2009-2010, Centre Pompidou, Paris, França. (Fotografia: Wladimir Wagner)

Nas artes, as mulheres aparecem sendo representadas desde os primórdios da humanidade em obras muito conhecidas, como é o exemplo de *Mona Lisa*, de Da Vinci, ou *A Grande Odalisca*, de Ingres. No entanto, a história registra poucas atuações femininas no campo artístico. Em Paris, em março deste ano, tive a oportunidade de visitar a exposição *Elle@centrepompidou - artistes femmes dans les collections du Centre Pompidou*, e constatar que as questões levantadas neste capítulo continuam. Nessa exposição havia cerca de 500 obras, produzidas por mais de 200 mulheres, artistas de várias nacionalidades, entre elas a brasileira Lygia Clark (1920-1988), entre modernas e contemporâneas, em meio a uma programação pluridisciplinar que permitisse aprofundar os domínios culturais das mulheres depois de um século no campo do pensamento, da

literatura, da dança, do cinema e das artes visuais. Um grupo de artistas anônimas, sob o pseudônimo de Guerrilla Girls, expôs uma série de cartazes relacionados à sua militância pela igualdade das mulheres em relação aos homens, no campo da arte. Denunciam que no Metropolitan Museum, na seção de Arte Moderna, menos de 3% das obras ali expostas são de autoria de mulheres, enquanto 83% são de obras em que há mulheres nuas sendo representadas (Figura 39).

O percurso desenvolvido neste capítulo me pareceu necessário para conhecermos o contexto em que o movimento modernista se deu, para a construção de uma visão do universo feminino de seu tempo, incluindo alguns desdobramentos que chegam até nossos dias.

No capítulo seguinte, optei por um estudo das mulheres citadas em *KLAXON – Mensário de Arte Moderna* que pudesse ampliar este panorama e elucidar um pouco da expectativa que os protagonistas da Semana de Arte Moderna tinham em relação à “nova mulher” que se configurava naquele período.

Capítulo 2

As Mulheres de *KLAXON*

É engraçado! A pintura brasileira hoje está dependendo das mulheres e nas mãos delas! Tu [Anita Malfatti], Tarsila e Zita sempre caminhando, enquanto os homens decaem – Mário de Andrade.⁴⁶

...cada ato artístico que marca época ao introduzir uma posição nova no campo “desloca” a série inteira dos atos artísticos anteriores – Pierre Bourdieu.⁴⁷



Figura 40. Fotografia da Escola de datilografia “Casa Odeon”, publicada em *A Cigarra*, Anno 9º, n. 178, 15 fev 1922.

46 ANDRADE, Mário de. *Cartas a Anita Malfatti*, p. 84

47 BOUDIEU. *Regras da Arte*, 1996, p. 185



Figura 41. Capa de *A Maçã*, 11 fev. 1922. (Cardoso, 2005: 94)

Quem seria a “Eva ativa”, “a datilógrafa garota”, a mulher moderna a que Menotti Del Picchia se referia? Seria aquela mulher veiculada nas páginas da revista *A Maçã* (Figura 41)⁴⁸? Ou aquelas moças desejosas de ingressar no mercado de trabalho como datilógrafas, as registradas na revista *A Cigarra* (Figura 40)? São perguntas provocativas à nossa mente, sem uma resposta simples.

Vimos como estava sendo construída a transição na imagem da mulher na virada do século XIX e princípios do século XX, que se deslocava entre a “rainha do lar” e a “mulher liberada”, em meio às reivindicações de seguimentos feministas e de seus críticos. Surgia a ideia de uma “nova mulher”.

Em seu livro *Mundo Moderno – Dez Grandes Escritores*, o escritor Malcom Bradbury descreve o pensamento moderno a partir da expressão “tornar novo”, cunhada pelo poeta americano Ezra Pound nos anos 1930, bem recebida especialmente entre os literatos. Ela exprime uma ideia que deixou marca em escritores da modernidade, ou seja, que as artes modernas teriam o dever vanguardista (no espírito da expressão *avant garde*), “de ir à frente de sua época e transformá-la, ao mesmo tempo que transformam a própria natureza das artes”.

Bradbury ressaltou que a tarefa que se impunha era simultaneamente de criação e de destruição, como deu a entender Friedrich Nietzsche, o filósofo alemão que tanto influenciou as novas ideias do século XX, através de seu personagem Zaratustra: “Todo aquele que quiser ser criativo no bem e no mal deverá antes ser um aniquilador e destruidor de valores” (Bradbury, 1989: 19).

48 A revista ilustrada *A Maçã* foi lançada em 11 de fevereiro de 1922, no Rio de Janeiro, dirigida ao público masculino. De tom satírico, considerada literatura licenciosa e transgressiva, foi editada por Humberto de Campos, eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 1920. (HALUCH, Aline. *A Maçã e a Renovação do Design Editorial na Década de 1920* In: Cardoso, 2005: 94-123).

Holdbrook Jackson observou que, principalmente na última década do século XIX, a palavra “novo” estava em todas as bocas, usava-se largamente expressões como “novo espírito”, “novo humor”, “novo hedonismo”, “novo teatro”, “novo sindicalismo”, “novo partido” e “nova mulher” e que “tudo isso fazia parte de interesse internacional pela ideia do moderno, que já vinha crescendo havia décadas”.

“Tornar novo” indicava um caminho espinhoso a ser seguido, uma experiência da modernidade que era uma aventura perigosa, nos limites da imaginação, pois vinha de uma atitude de liberdade das estruturas rígidas herdadas e a renovação de tudo, da filosofia por trás das artes, a visão básica que elas exprimiam: a relação entre forma e conteúdo, artista e plateia, indivíduo-criador e sociedade. O perigo se dava pelas possíveis consequências negativas que a ousadia pelas mudanças poderia trazer (Bradbury, 1989: 25-9).

Sob esse espírito de “tornar novo”, impregnado nas sociedades que se espelhavam em Paris e nos Estados Unidos como símbolos de modernidade, o artigo que abre o primeiro número de *KLAXON*, mencionou duas atrizes para representar épocas distintas: Sarah Bernhardt (século XIX) e Pérola White (século XX). Esta última, a protagonista de *Perils of Pauline*, como um símbolo de uma nova era.

As mulheres de *KLAXON* não compõem um grupo homogêneo, como vimos no capítulo precedente: encontraremos pintoras, pianistas, atrizes e uma poeta mencionada pelos seus colaboradores. Neste recorte, busca-se a compreensão do papel que cada uma dessas mulheres desempenharam no imaginário modernista e porque seus nomes foram registrados nesse periódico.

2.1. As pintoras: Anita Malfatti (1889-1964), Tarsila do Amaral (1886-1973) e Zina Aita (1900-1967)

Por volta de 1924, em uma carta endereçada a Anita Malfatti, Mário de Andrade escreveu que a pintura estava “dependendo das mulheres”, demonstrando a especial colaboração feminina no movimento modernista, evidente desde a polêmica provocada pela exposição da artista em 1917.

Mário da Silva Brito se referiu a Anita Malfatti como o “estopim do modernismo”, com o intuito de salientar sua importância no movimento. Mas foi Marta Rossetti Batista, por sua pesquisa, quem documentou sua trajetória, reforçando essa premissa.

Gostaria de salientar dois aspectos além da artista que foi Anita. O primeiro referente ao seu papel como mulher: não estava presa aos valores que destinavam a mulher à vida doméstica na sociedade de sua época. Estava determinada a seguir a carreira de pintora, como ela declara:

Ao terminar meus estudos no Mackenzie College, fiquei pensando em viajar para estudar pintura. Eu tinha cursado o que havia então para as meninas e moças. Pensava e pensava; comecei a lecionar e sempre em pensamento, durante e depois do trabalho eu só queria estudar pintura.

Minhas colegas, as mais chegadas, todas casando-se muito moças, não entendiam o meu desejo - tinham pena de eu não pensar em casamento... Uma ideia martelava minha cabeça - Você vai, mas é para a Europa estudar pintura; e não é este trabalho que ajudará a realizar esta viagem, e eu não cessava de querer.⁴⁹

49 MALFATTI, 1951 In: GREGIO, 2007, p. 18.

O segundo aspecto compreende sua atuação como docente, pouco divulgado e não menos importante, uma vez que nessa atividade divulgou o ideário modernista.

Para isso, considere, neste trabalho, seus anos de formação artística, aqueles que englobam seus estudos sistemáticos, o período que compreende a sua ida à Alemanha, em 1910, até seu retorno de Paris, em 1928.

No Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) há um acervo com anotações, cartas, recortes de jornais, planos de ensino, e outras documentações que têm servido para a compreensão de sua carreira como mulher, artista e docente.

Em 1903, Anita Malfatti ingressou no Curso de Madureza do Mackenzie College, onde veio a lecionar arte nas décadas de 20 e 30 (Séc XX). Esse é um dado importante porque será a base para a compreensão da atuação dela como docente, pois a Protestant College ou Escola Americana, como também foi chamada, fazia parte da Mission Schools e foi pioneira na renovação da metodologia de ensino empregada na primeira metade do século XX no Brasil. Entre os aspectos inovadores destaco dois: a escola mista para ambos os sexos e o uso da proposta educacional de John Dewey, para quem “a experiência educativa é a experiência inteligente, em que participa o pensamento, através da qual se vêm a perceber relações e continuidades antes não percebidas” bem como não poderia haver separação entre a vida e a educação. Esses princípios foram adotados pela artista em seus anos de docência em arte (Carvalho, 2007: 78-107).

Com ajuda de seu tio, Anita viaja para a Alemanha em 1910 e lá estuda com Fritz Burger, Bischoff Culm e Lovis Corinth na Academia Lewin Funcke de quem recebeu maior influência. Neste período, excursionou pelas cidades do interior da Alemanha a conselho de Corinth, podendo ter contato com as obras de Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Maurice Denis, Bonnard, Vuillard, Maillol, Matisse, Picasso, Braque e outros. Visitou a 4ª Sonderbund de Colônia, onde encontrou um ambiente em que as vanguardas artísticas eram discutidas, expostas e analisadas.

Em 1914, devido ao período da Grande Guerra na Europa, ela muda seus planos de viagem e vai para os Estados Unidos, país que vivia uma fase de grande progresso, e que, em consequência disso, fazia os norte-americanos iniciarem a renovação das tendências da arte. A cidade de Nova York havia se tornado um ambiente favorável e fértil aos artistas que se interessavam pelas questões que a arte moderna propunha, visto que havia muitos artistas refugiados da Guerra. Tais condições resultaram na realização da *Armory Show* em 1913, uma exposição com a participação das obras de Degas, Cézanne, Van Gogh, Brancusi, Braque e Matisse, entre outros.



Figura 42. Anita Malfatti: (A) *O Farol* (1915), óleo sobre tela, 43,3 x 61 cm, (B) *O Japonês* (1915/1916), óleo sobre tela, 61 x 51 cm, - USP Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros, (C) *Estudante Russa* (1915) óleo sobre tela, 76 x 61 cm, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros.

Mesmo não tendo visitado aquela exposição, Anita recebeu influência marcante de duas tendências: fauvismo e cubismo. Estudou na *Art Students League* com os artistas George Bridgman, Dimitri Romanovsky e Dodge. Nessa escola, buscava-se praticar os ideais de liberdade de ensino da Arte, mas tinha orientação realista. Não satisfeita, Anita foi estudar na *Independent School of Art*, com Homer Boss (artista que recebeu influência da *Armory Show*). Para Anita Malfatti, Homer Boss era um filósofo, para quem “a Arte era a pura filosofia da vida”. Ele a fizera pintar “à vontade” e ao ar livre sob “ventania, ao sol, na chuvarada e na neblina”, cuja sensação foi descrita como um “idílio pictórico”, vindo a produzir as marinhas, paisagens mais importantes de sua carreira (Batista, 2006: 118). Foi nesse período que ela produziu suas obras mais célebres, tais como: *O Farol* (1915), *O Japonês* (1915/1916) e *Estudante Russa* (1915) (Figura 42).

De volta ao Brasil, em 1916, Anita retorna “sem dúvidas em pleno idílio pictórico, pintara pela cor”, segundo ela mesma. Foi no ano seguinte que se tornaria alvo de polêmica com o artigo de Monteiro Lobato e “o estopim do modernismo” porque, em defesa dela e do que sua arte representava, juntaram-se os intelectuais, os escritores e os artistas que planejaram e realizaram a Semana de Arte Moderna de 1922.

Entre 1919 e 1920 estuda pintura: primeiro com Pedro Alexandrino, em seu ateliê, onde conhece Tarsila do Amaral; e, depois, com Georg Fisher Elpons, que também teve como aluno Di Cavalcanti.

Em 1923, viaja para Paris, com bolsa recebida do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, e aproveitou a liberdade de escolha para frequentar cursos e ateliês de sua preferência, apesar da orientação acadêmica que aquela instituição apresentava. Foi aluna, por pouco tempo, de Maurice Denis e fez cursos livres de desenho e contatos com Fernand Léger, Henri Matisse e Tsugouharu Foujita. Expôs em Paris entre 1924 e 1927 - com uma exposição individual, em 1926, na Galerie André. Estabeleceu-se em Montparnasse, um bairro do 18º distrito da cidade de Paris, muito frequentado por artistas. No período em que ficou por lá recebeu influências de Vlaminck, Marquet, Bonnard, Vuillard e Matisse, a quem ela admirava muito.

Ao retornar ao Brasil, novamente recebeu críticas; porém, desta vez, seus próprios colegas comentaram que seu trabalho não tinha o impacto de antes. Enfrentou a incompreensão, pois seus colegas ignoravam que uma onda de “retorno à ordem” tomava a Europa. Alguns anos depois, participou dos saraus da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e do Clube de Artistas Modernos (CAM). Todo esse histórico nos permite compreender porque Menotti Del Picchia se referiu a ela como um “mulher singular” (Brito, 1997: 53).



Figura 43. Anita Malfatti retratada com alunas em São Paulo, nos anos 30 (Batista, 2006: 400)

Prosseguiu sua carreira como docente⁵⁰. Na organização e planejamento de suas aulas, suas anotações, esboços para palestras, planos de ensino e recortes de jornal, verificamos que Anita era tão criteriosa quanto seu amigo, o escritor Mário de Andrade, que também fazia registros sistemáticos de seus trabalhos. É possível concluir que os anos de sua formação, não contribuíram apenas para sua vida como artista, mas também como docente, ocupação a que se dedicou grandemente após os anos de militância no movimento modernista, tanto em seu ateliê na Rua Ceará como na Associação Cívica Feminina e no Mackenzie College, ministrando aulas de desenho, pintura e história da arte por cerca de 30 anos (Figura 43).

50 Um estudo detalhado sobre a carreira docente de Anita Malfatti encontra-se na dissertação de mestrado *Um estudo sobre a docência na vida e na carreira de Anita Malfatti*, da pesquisadora Cibele Regina de Carvalho, defendida em 2007, na Universidade Mackenzie..

Em suas aulas, ela aplicava os princípios de John Dewey, para quem “a educação é um processo social, é desenvolvimento” e não a preparação para a vida, mas a própria vida. As experiências com seus mestres também foram refletidas em sua metodologia aplicada nas aulas de desenho, assim como descreve um artigo publicado no *Correio da Tarde*, em 01/12/1930:

Anita Malfatti certa vez mandou que seus alunos desenhassem um piquenique. Nós, se isso fôssemos solicitados, procuraríamos exprimir nos desenhos o nosso pensamento representando um grupo de pessoas banquetecendo-se alegremente num determinado lugar. Nenhum deles, porém, teve a sugestão do almoço. Uns desenhavam despertadores de vários tamanhos. Outros, um trem. Ainda outros, praias com banhistas... Parecerá estranha a diversidade. Finda-se todavia, subjetivamente, naquilo que produziu maior sensação na criança, ao ter em mente a ideia de piquenique.

Nos desenhos que a conhecida artista nos mostrou, depreende-se o elevado grau fantasista de seus alunos. Assim, por exemplo, a representação gráfica de uma sala. A autora desse trabalho, menina de doze anos, depois de desenhar um aposento luxuoso, guarnecido de tapeçarias e um jogo de poltronas estofadas, lembrou-se de equilibrar o desenho, colocando a um canto um bercinho. A conclusão a que chegou sua professora foi que ela naturalmente tinha um irmãozinho e lembrou-se dele na ocasião de fazer o trabalho (In: Carvalho, 2007: 87).

Denota-se dos comentários feitos acerca da metodologia que a artista aplicava em suas aulas o quanto isso parecia inovador para época, posto que ela demonstrava uma grande preocupação com o desenvolvimento de seus alunos. Anita e sua geração deram início ao que Ana Mae Barbosa (2002) chama de ensino modernista no Brasil. Sua história pessoal e profissional desmistifica a ideia de que ela era uma pessoa de personalidade frágil, não obstante o sofrimento que lhe foi causado, à época de sua exposição em 1917, pois manifesta as qualidades que representariam a “nova mulher” ou “a mulher do século XX” na ótica dos modernistas, tendo como pressupostos a conferência de Menotti Del Pichia durante a Semana de 22 e a representação de uma mulher “inteligente e solerte da batalha diuturna”.

As Mulheres de **k l a x o n**

Tarsila do Amaral talvez seja a pintora brasileira mais comentada e estudada, com vários livros sobre sua biografia e obra. A pesquisadora Aracy A. Amaral, na introdução do livro *Tarsila - sua obra, seu tempo*, descreve a fascinação que a artista exercia sobre as pessoas, dizendo que:

[...] a personalidade de Tarsila-mulher, alvo de cartas anônimas, homenagens não-reveladas por admiradores secretos, a mulher que todos causava admiração por sua simplicidade sonhadora vestida por Paul Poiret vanguardista, não podia deixar de ser focalizada com igual importância. (Amaral, 2003: 17)

Começou a aprender pintura em 1917, com Pedro Alexandrino. Mais tarde, estuda com George Fischer Elpons. Em 1920, viaja a Paris e frequenta a Académie Julien, onde é orientada por Émile Renard. De volta ao Brasil, em 1922, une-se a Anita Malfatti, Menotti Del Picchia, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, formando o chamado Grupo dos Cinco, que defende as ideias da Semana de Arte Moderna e toma a frente do movimento modernista no país (Figura 44).

Casa-se com Oswald de Andrade em 1926 e, no mesmo ano, realiza sua primeira exposição individual, na Galeria Percier, em Paris (Figura 45). A partir de então, suas obras adquirem fortes características primitivistas e nativistas e passam a ser associadas ao movimento Pau-Brasil e à Antropofagia. Em 1933, passa a desenvolver uma pintura mais ligada a temas sociais, da qual são exemplos as telas *Operários* e *Segunda Classe*. Expõe nas 1ª e 2ª Bienais de São Paulo e ganha uma retrospectiva no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) em 1960. É tema de sala especial na Bienal de São Paulo de 1963 e, no ano seguinte, apresenta-se na 32ª Bienal de Veneza.



Figura 44. Anita Malfatti, Grupo dos Cinco (1922), lápis de cor e tinta, 26,5 x 36,5 cm, com a dedicatória “Ao Mario A C.M.”, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros - USP (Greggio, 2007: 69)

Na opinião de Aracy A. Amaral,

“formações inversas separavam as duas pintoras que marcariam o Modernismo: uma, a precursora, a grande Anita de *O Farol*, *A Boba*, *O Japonês*; e outra, Tarsila, incontestavelmente a grande artista do nosso Modernismo (1923-1933). Enquanto depois uma se recolheria, a segunda assumiria as audácias por mais longo tempo, e às quais não se jogara repentinamente.”

Posto isso, quero destacar aqui alguns aspectos de sua formação que influenciarão na sua personalidade, tanto como mulher quanto como artista.

Tarsila era neta e filha de fazendeiros de café, em fins do século XIX, de uma família de elite que exercia seu grande poder de influência no campo político e na sociedade, desde o Império até o fim da República Velha, em 1930. A personalidade de Tarsila se desenvolveria entre os pólos tradicionalista e o progressista, aspectos que refletiriam posteriormente em sua arte⁵¹.

⁵¹ AMARAL, 1986, p. 25-6

A artista teve uma formação refinada. Foi alfabetizada por sua tutora Mlle. Marie van Varemberg d'Egmont, uma jovem professora belga que a ensinou a ler, escrever e bordar. Vivia entre o ambiente das fazendas e eventualmente da cidade de São Paulo, ainda em crescimento. Na fazenda, havia o hábito de falar francês como segunda língua e usar produtos franceses, estímulos que criou em seu imaginário um interesse por tudo que fosse francês. Essa França embrionária, posteriormente veio a “desabrochar em realidade”, quando viveu em Paris.

Começou a pintar, fazia pelo desejo de fazer, inicialmente copiando santinhos e quadros anônimos. Isso a levará aos seus futuros mestres em São Paulo: William Zadig, Mantovani, Pedro Alexandrino e Elpons. Sua curiosidade não se restringe ao campo das artes visuais: ela “faz sonetos, toca piano, almeja viajar depois de desfeito seu casamento⁵², sendo que isto já é, em si, uma revolução num meio pacato como o paulistano de então”⁵³. Chegou a ter alguns de seus sonetos publicados em *Castália*, revista do Ginásio Oswaldo Cruz, em suas incursões pela arte literária.

Em 1916, em viagem ao Rio de Janeiro, no ano comemorativo da vinda da Missão Francesa, Tarsila aproveita a ida ao Rio para procurar a poetisa Gilka Machado (1893-1980), a quem admirava. Recebe dois livros autografados, entre eles, *A revelação dos perfumes*, com uma dedicatória⁵⁴.

52 Casou-se com um primo de sua mãe, André Teixeira Pinto, com quem teve sua filha, Dulce, em 1906.

53 AMARAL, 1986, p. 27.

54 Poeta, sufragista e feminista. Filha de artistas e mãe de Eros Volúcia (1914-2004), bailarina que alcançou o sucesso com coreografias próprias inspiradas na cultura brasileira. Foi pioneira na utilização do erotismo na poesia feminina brasileira. Sua obra pertence a escola poética do Simbolismo, e dela adota as imagens mais recorrentes. Além do tema do erotismo, faz referência aos aspectos sociais que oprimem a mulher. Seu objetivo é discutir o desejo da mulher. Fez parte do grupo da professora Leolinda Daltro, quem fundou em dezembro de 1910 o Partido Republicano Feminino, do qual foi segunda-secretária. (Schumacher; Brazil, 2000: 249-50)

Com Pedro Alexandrino, em 1917, começou os estudos de desenho e a carregar sempre consigo seus caderninhos de bolsa. Aproveitava o tempo vago, retratava pessoas da família, cenas de pessoas no Jardim da Luz.

Desse tempo, a artista lembra-se de ter visitado a exposição de Anita Malfatti, em dezembro de 1917, da qual não gostou, possivelmente porque ainda estivesse presa à estética acadêmica.

Foi na sua viagem a Paris, nos anos 1920 e 1921, que começa a despertar seu interesse pela arte moderna, visitando museus e exposições. Sobre sua visita ao salão de Outono, no Grand Palais, comentou que tudo tendia “ao cubismo ou futurismo”, em carta dirigida a Anita Malfatti, datada de 26 de outubro de 1920. Escreveu sobre suas impressões, ainda confusas e contraditórias, das obras que viu, entre elas, as de Picasso e Maurice Denis. Porém, somente com o estímulo do grupo modernista, no seu retorno a São Paulo, em 1922, é que viria a aderir à nova estética, quando é apresentada ao grupo por Anita Malfatti. É nessa época que fará o retrato de Graça Aranha, no extratexto do último número de *KLAXON* (n. 8/9) (Figura 32), ocasião em que conhece Oswald de Andrade, com quem viria a se casar e passaria a ser definida como: “caipirinha vestida de Poiret”. Aracy A. Amaral concorda com essa definição, e acrescenta que ela era e seria sempre assim: “na sua dualidade da moça do interior altamente civilizada e sofisticada numa personalidade única em sua suavidade”(Amaral, 1986: 47).

José Carlos Durand, em seu livro *Arte, Privilégio e Distinção* (1989), ressalta que “o exame das afinidades entre Tarsila do Amaral e o vanguardismo dos parisiense dos anos vinte não pode abstrair sua condição e o que ela significava, associadamente à fortuna e beleza pessoal, no espaço das vanguardas plásticas”. Também argumenta que as discípulas de Léger apresentavam uma peculiaridade que podem ter uma relação com o sucesso que Tarsila viria a alcançar. Durand cita os estudos de Gladys C. Fabre, que reconstituiu algumas características sociais dos aprendizes de cubismo no ateliê de Fernand Léger na Académie Moderne, entre 1924 e 1931. Diferente de outras mulheres que se aventuraram no campo artístico, as discípulas de Léger apresentavam maior disponibilidade para as artes “puras”. Verificou-se que 90% delas jamais se casaram ou tiveram filhos, e que boa parte delas pode levar vida sexual excepcionalmente livre para os costumes de então.

Observa-se que as alunas de Léger receberam, no conjunto, formação artística mais longa e diversificada que a de seus colegas homens. Oriunda provavelmente de meios mais ricos, suas famílias subvencionaram por mais tempo as necessidades das jovens, e elas viajavam muito, difundindo tendências da vanguarda [...] Ao contrário, os discípulos rapazes se recolhiam a uma escola nacional ou se internavam em academias parisienses [...] No conjunto, os jovens tendem a encurtar seu período de aprendizagem a fim de se emanciparem mais cedo e tentarem viver de pintura, enquanto moças hesitavam mais. [...] Daí resultava que as mulheres tivessem um melhor conhecimento das correntes artísticas internacionais que seus colegas homens. Elas tiveram assim participação essencial na elaboração desta Abstração-Purista-Mecanicista que definirá o estilo geométrico desenvolvido em torno de Léger e Ozenfant.⁵⁵

55 GLADYS C. FABRE, La contribution des femmes à une avant-garde plastique. *Des femmes en mouvement hebdo*, Paris, n° 94, 28 de maio de 1982, p. 37-40 In: Durand, 1989, p. 80-1.

Em 1923, então com Oswald, em Paris, Tarsila se aproximará do poeta Blaise Cendrars, que se tornará um companheiro constante do casal e possibilitará contatos no campo cultural parisiense, como Léger, Lhote, Delaunay, Gleizes e Paul Poiret, o costureiro famoso e também pintor e colecionador de pintura de vanguarda. Por insistência de Oswald, Tarsila decidiu vestir-se de Poiret, cujo estilo reassegurava melhor o valor e a atualidade dos “exotismos” estrangeiros. Ser vestida por Poiret proporcionou um componente de elegância “ousada” e isto a colocava no ponto central da modernidade parisiense. Além disso, Tarsila tinha consciência de ser uma mulher bonita e como isso lhe abria oportunidades para promover sua carreira⁵⁶.

Ainda sobre a “caipirinha vestida de Poiret”, encontraremos uma outra leitura dessa expressão, feita por Susan K. Besse, falando sobre as mudanças ocorridas nas décadas iniciais do século XX, nas relações entre homens e mulheres:

A mudança rápida gerava tantas mensagens conflitantes que, frequentemente, homens e mulheres, manifestavam ansiedade sobre o modo de adaptar seus valores a novas realidades e definir comportamento adequado à luz das novas necessidades e oportunidades. As mulheres que deixavam de adquirir um verniz de modernidade eram submetidas ao ridículo e ao ostracismo social, enquanto às que levavam a sério as mensagens que transmitiam a possibilidade e a desejabilidade da emancipação social, econômica e sexual das mulheres ou eram encaradas como imorais ou estereotipadas como mulheres briguentas, feias e velhas. Esperava-se que as mulheres cultivassem uma aparência exterior de sofisticação moderna e ao mesmo tempo conservassem as “eternas” qualidades femininas de recato e simplicidade. Deveriam ser, ao mesmo tempo, símbolos da modernidade e baluartes da estabilidade contra os efeitos desmoralizadores do desenvolvimento industrial capitalista, protegendo a família das influências “corruptoras”. Essas contradições foram expressas na descrição que Oswald de Andrade fez da pintora moderna Tarsila do Amaral, descrição algo romântica que talvez refletisse mais exatamente o que ele desejava que ela fosse do que o que ela era realmente: “Caipirinha vestida de Poiret” (BESSE, 1999: 40).

⁵⁶ Em certa ocasião, gaba-se disso quando recebe um convite para expor no salão de festas do *Le Journal*, a convite de Maurice de Valeff (Amaral, 1986: 185).

Podemos tentar uma síntese de qual seria a visão do universo feminino que teriam a partir do que Tarsila do Amaral passou a representar para o grupo modernista neste período, ou ainda, que modelo de mulher poderiam ter concebido como a “nova mulher”. Na ocasião de sua morte, seria lembrada ainda como:

Fascinante figura de mulher, Tarsila se tornou famosa por sua excepcional beleza. Cantada no poema “Nemenis” por Mário de Andrade, musa inspiradora de Oswald de Andrade, personagem de “A Tormenta”, de Menotti del Picchia, forneceu a Manuel Bandeira ocasião para afirmar numa crônica: “Nunca vi boniteza tão brasileira como a da pessoa e dos quadros de Tarsila”. (*Folha de S. Paulo*, 18 jan. 1973)

Mas, como exposto por Besse, os valores daqueles dias estavam mudando muito rapidamente, deixando as pessoas confusas. No entanto, essa imagem construída de Tarsila tornou-se um ícone de mulher inteligente, elegante, talentosa e liberal, até nossos dias, amplamente divulgada pela mídia.



Figura 45. Tarsila vestida de Poiret entre as obras São Paulo e Morro da Favela na exposição na Galeria Percier, Paris, 1926 (Fonte: catálogo *Mestres do Modernismo*, 2005, p. 174)

Das três pintoras de *KLAXON*, Zina Aita⁵⁷ tem sua produção pouco conhecida, e grande parte de suas obras não é datada. A pintora realizou estudos em Florença, entre 1914 e 1918, com o artista Galileo Chini, com quem teria adquirido a tendência para as artes decorativas. De volta do Brasil, em 1920, no Rio de Janeiro, conheceu Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade (e Tarsila do Amaral e Vinicius de Moraes posteriormente). No mesmo ano, realiza a primeira mostra individual em Belo Horizonte, sendo considerada precursora do modernismo em Minas Gerais. Em 1922, participou da Semana de Arte Moderna, incentivada pelos amigos modernistas. Assim conhece Anita Malfatti com quem mantém amizade. (Nessa época colaboradora de *KLAXON*). Em março do mesmo ano, realiza uma mostra individual na livraria “O Livro”, de Jacinto da Silva, à rua 15 de novembro, em São Paulo com 46 trabalhos (Figura 46). Com grande sucesso de crítica, teve obras adquiridas por Graça Aranha, Trippa, Paulo Prado, Yan de Almeida Prado, Nestor Rangel Pestana e pelo escultor Wilhelm Haaberg. No ano seguinte, participa do 1º Salão da Primavera, no Rio de Janeiro.

Contra sua vontade, mas por circunstâncias de família (seu pai estava doente), em 1924, muda-se para a Itália, passando a residir em Nápoles, onde dirige uma fábrica de cerâmica.

Nos seis anos seguintes, realiza estudos em Roma, Florença, Milão e Veneza. Na Itália, torna-se conhecida como ceramista, participando de diversas coletivas. Viaja por um breve período ao Brasil, em 1953, visitando Teresópolis. Em 1990, ocorre no Museu de Arte da Pampulha - MAP a mostra *Jeanne Milde, Zina Aita: 90 Anos*.

⁵⁷ Na biografia realizada por Aracy A. Amaral encontram-se alguns detalhes de sua carreira como ceramista, que omiti aqui. No entanto, é na tese de doutorado de Ivone Luzia Vieira, *Vanguarda Modernista nas Artes Plásticas: Zina Aita e Pedro Nava nas Minas Gerais da Década de 20*, 1994, apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. ECA-USP, que podem ser encontrados mais dados sobre a sua obra na fase moderna.



Figura 46. Hugo Adami de pé, de terno escuro, Zina Aita e Anita Malfatti, sentadas, e Mário de Andrade, em primeiro plano, na exposição individual de Zina, em março de 1922, em São Paulo. (Malfatti, 2009: 65)

De sua primeira fase, de pintura, tem obras na coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, e em várias coleções particulares.

Voltando à exposição de Zina Aita, realizada em Belo Horizonte, em 1920, segundo Ivone Luzia Vieira, aquele teria sido o acontecimento mais significativo da modernidade na cultura de Minas Gerais na década, estabelecendo diálogos e rupturas num contexto conservador. Naquele tempo, em Belo Horizonte, as mulheres ainda não tinham autonomia de vida, e não podiam sair desacompanhadas. A palavra “moderno” para os habitantes mineiros poderia significar “liberdade”, algo pouco desejável para moças de famílias tradicionais. (Vieira, 1994: 89-90)

A exposição de Aita era um elemento de mediação do moderno no processo de mudanças da cidade. Durante o período que antecedeu o evento, a imprensa não somente criou expectativas em relação à arte moderna, mas neutralizou o seus efeitos servindo-se de linguagem ambígua:

A Sta. Zina Aita vae se apresentar com uma pintura bem diversa daquela que o público está habituado a ver. Isso não quer dizer que Belo Horizonte já não tenha admirado a *arte moderna*. Contudo, esta apresenta modalidades várias, tendo o artista patricio escolhido uma diversa das que têm sido exhibidas por aí. (*Diário de Minas*, 28 jan. 1920, In: Vieira, 1994: 91)

A imprensa deu destaque à exposição de Aita, que foi visitada por muitas autoridades, como o então Presidente do Estado de Minas Gerais, Arthur da Silva Bernardes; Affon Vaz de Mello, prefeito de Belo Horizonte; a comissão da Sociedade Mineira de Belas Artes, composta por Aníbal Mattos, Francisco Rocha e Jacinto das Neves; bem como as consulesas da Itália e a da Rússia. Aita foi felicitada, enquanto a exposição estava aberta, recebendo visitas da elite local. Esperava-se que a exposição de Aita quebrasse a separação entre a arte de elite e a vida na cidade. Desejava-se que fosse motivadora do público que frequentava os cinemas; dos estudantes das escolas superiores, dos funcionários públicos; do povo em geral de Belo Horizonte.

Em entrevista à imprensa, às vésperas de sua exposição em Belo Horizonte, Zina Aita revelou que a classificaram como “orientalista, symbolista e até futurista. Não sou nada disso, procuro apenas ser o que dita meu senso estético, seguindo os conselhos do meu mestre - Estuda, seja simples e fazes o que sentes.” (Aita, 1920, In: Vieira, 1994: 81)

Em estudos da biografia e da obra de Zina Aita, comenta o efeito que essa exposição teve sobre os visitantes, ao declarar que “foi a primeira que mostrou em Belo Horizonte uma realidade não só totalmente transformada em relação às suas conotações miméticas, mas também obrigou o olhar a organizar suas percepções em relação às obras neo-impressionistas, divisionistas apresentadas na exposição.” (Vieira, 1994: 101)

Aita manifestava consciência crítica em relação ao sistema. No diálogo registrado com Aníbal Mattos, na entrevista que concedeu ao *Diário de Minas*, em janeiro de 1920, falou sobre sua exposição no Rio de Janeiro, realizada no Liceu de Artes e Ofícios, a qual classificou de “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.”

Sua participação da Semana de Arte Moderna em 1922, recebeu críticas, como a de Sérgio Milliet, em artigo publicado na revista *Lumière*, em 15 de abril de 1922, referindo-se à pintura de Aita como “mais bizarra, que original, amando sobretudo a cor e moderna sobretudo nisso, pois ela conservou um certo realismo no desenho que não é de bom quilate” (Milliet, 1922 In: Amaral, 1998: 284). Na opinião de Yan de Almeida Prado, no entanto, considerou-a como “o melhor da mostra em pintura”. Uma de suas obras expostas parece ter sido *Trabalhadores* (Figura 47), de técnica pós-impressionista: a composição constante de manchas coloridas justapostas à Vuillard, podendo ser uma das mais avançadas apresentadas na Semana (Amaral, 1998: 179-80).



Figura 47. Zina Aita, *Trabalhadores* (ou *Petrópolis* ou *A Sombra*) (1922), óleo sobre tela, 22 x 29 cm, Coleção Particular. (Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>> Acesso em: ago 2010)

Seu primo Oswaldo Ballarin, um dos remanescentes da família de Aita no Brasil, em entrevista à pesquisadora Ivone Luzia Vieira, comentou que sua saída do Brasil foi ruim para a carreira da artista, e que até mesmo a fixação de sua residência em Nápoles a prejudicou:

Ela tinha muito boas amizades e participava de um círculo de pessoas importantes nas artes tanto em Roma quanto em Florença. Nápolis a distanciou de seu grupo e do centro mais significativo das artes da Itália. Ela voltou ainda ao Brasil mas aqui não permaneceu (Ballarin, 1993 In: Vieira, 1994: 75)

Por ocasião dessa entrevista, ficou-se sabendo que grande parte das obras da artista ficaram na Itália, em museus e coleções particulares, deixando muito a ser pesquisado sobre sua produção. Como uma das mulheres mencionadas em *KLAXON*, é a primeira a colaborar com extratexto e consta como o primeiro nome da lista de colaboradores da publicação (Figura 48).

As Mulheres de **k l a x o n**

klaxon
Revista Internacional
 — DE —
Arte Moderna

COLLABORADORES

BRASILEIROS:

Zina Aita, Guilherme de Almeida, P. Rodrigues de Almeida, Renato Almeida, Tarsila Amaral, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Luiz Aranha, Carlos Alberto de Araujo, A. V. Azevedo, Manoel Bandeira, Victor Brecheret, Sergio Buarque de Hollanda, Ronald de Carvalho, Alberto Cavalcanti, A. C. Couto de Barros, Ribeiro Couto, Di Cavalcanti, Joaquim Inojosa, Anita Malfatti, Durval Marcondes, Serge Milliet, Rubens de Moraes, Motta Filho, Menotti del Picchia, Plinio Salgado, Yan etc.

BELGAS:

Roger Avermaete, Bob Claessens, Joseph Billiet.

FRANCEZES:

Charles Baudouin, Nicolas Bauduin, Marcel Millet, Henry Mugnier.

HESPAÑHÓES:

Guillermo de Torre.

ITALIANOS:

Claudius Caligaris, Gaetano Cristaldi, Vin. Ragnognetti.

PORTUGUEZES:

Antonio Ferro.

Numero Avulso: 1\$000 - Assignatura: anno 12\$000

Figura 48. Verso contracapa do n. 8 e 9 jan. 1923

As Mulheres de
 klaxon

2.2. As pianistas: Antonieta Rudge (1885-1974) e Guiomar Novaes (1894-1979)

Antonieta Rudge e Guiomar Novaes são duas das três pianistas reconhecidas no campo da música erudita nacional, como as maiores pianistas de seu tempo, especialmente na década de 20 do século passado, a terceira sendo Magdalena Tagliaferro (1893-1991).

Em seu artigo “Pianolatria”⁵⁸, Mário de Andrade destaca como esse instrumento era valorizado pela sociedade da época⁵⁹. Em tom de crítica, o escritor de *Macunaíma*, comenta que havia “uma fada perniciosa na cidade que a cada instante dá como primeiro presente um piano e como único destino tocar valsas de Chopin”. Isso ocorria por duas razões: a primeira, o piano era um símbolo de ascensão econômica, de modo que uma família que quisesse anunciar seu *status quo* com a ideia de “civilização” e de boa educação apressava-se em comprar um piano e instalá-lo em sua sala de estar; a segunda, uma tradição que vinha do século XIX, em que moças bem-nascidas tinham que ter uma educação musical (entre outros requisitos para ser uma boa esposa), normalmente ministrada por professores particulares, cujo instrumento preferido era o piano.

58 *KLAXON* n. 1, p. 8

59 Entenda-se aqui a sociedade como a elite social, pois o instrumento popular era o violão, associado à vagabundagem

Jaci Toffano, pesquisadora sobre as três pianistas, argumenta que o piano era uma peça importante no imaginário feminino do século XIX. A mulher do século XIX, pertencente a uma classe de elite, mas restrita a cuidar do marido e dos filhos, tendo no círculo doméstico o seu espaço, encontraria no piano um refúgio, um instrumento que lhe permitiria externar suas angústias. Segundo ela, seria uma geração de mulheres que se conformavam com tal situação a que eram submetidas e que afirmavam sua condição social no dedilhar de um piano. Dentre as leituras tiradas desse ato, que poderia ir desde o “matar o tempo” até a um refúgio no qual a mulher podia compensar a rotina machista deserotizante, a pesquisadora conclui:

O contado com o piano sugere a existência de uma auto-afirmação em um contexto no qual a mulher era diluída pela tradição patriarcal ainda dominante. Era também uma possibilidade de escapar das atividades femininas extremamente enfadonhas (Toffano, 2007: 157)

Mas houve mulheres que fizeram mais do que isso em relação a música de piano. Antonieta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro optaram por seguir como profissionais, intérpretes, realizando diversos concertos, com trajetórias de vida distintas.

Guiomar Novaes participou da Semana de 22, mas posteriormente enviou uma carta em que afirmava repudiar o caráter exclusivista e intolerante do evento. Sua atitude foi interpretada como tendo entrado mais como celebridade do que como membro ativo do movimento. Os julgamentos sobre sua participação são diversos: alguns favoráveis, outros considerando-a alheia e inconsciente sobre o propósito da Semana.



Figura 49. Menotti Del Picchia, *Antonieta Rudge rodeada por participantes da Semana de Arte Moderna*. Não há referências de data, dimensão e técnica. (Reale, 1988: 51)

Mário de Andrade era um de seus admiradores, dedicando-lhe dois artigos em *KLAXON*, “Guiomar Novaes I (Pianista Romântica)”⁶⁰ e “Guiomar Novaes II (A Virtuose)”⁶¹.

No primeiro artigo, tece elogios às pianistas Antonieta Rudge e Guiomar Novaes, dizendo que ambas estavam à mesma altura de qualquer virtuose estrangeiro. Lamenta que Antonieta não pode continuar a representar o Brasil no estrangeiro:

Infelizmente Antonieta Rudge Miller não pode continuar como representante das nossas possibilidades artísticas no estrangeiro. Mais infelizmente ainda nem aqui se faz ouvir. Grande pena! A extraordinária intérprete, com a continuação de nosso concertos, seria de um benefício eficaz para o desenvolvimento do espírito musical paulista.

⁶⁰ *KLAXON*, n. 2, p. 13

⁶¹ *KLAXON*, n. 3, p. 7.

Esse comentário deve fazer referência aos momentos em que Antonieta Rudge se recolhia, pois demonstrava falta de constância na sua disposição de se apresentar em público.

De ascendência inglesa, criada desde criança na vida urbana da cidade de São Paulo (que crescia vertiginosamente), aos 7 anos de idade já se apresentava em público, passando a ter como mestre o famoso Chiaffarelli, aos 9 anos, e muito estimulada pela família a estudar piano. Tinha uma qualidade nata e rara de memorizar músicas. Casou-se jovem, com seu primo Charles Miller, considerado o pai do futebol no Brasil. Viajou ao exterior pela primeira vez em 1907, e novamente em 1911, colhendo sempre críticas favoráveis. Apresentou concertos promovidos pela Sociedade de Cultura Artística de São Paulo em 1914, 1915, 1927, 1930, 1934 e 1938; como concertista no Teatro Municipal, em 1921, 1925, 1927 e 1928, no Teatro Lyrico, do Rio de Janeiro, em 1925. Depois disso, foi diretora do Conservatório de Santos, sua atuação mais destacada. Tinha muitos admiradores, entre eles Arthur Rubinstein e Ruy Barbosa. Foi numa conversa entre Tarsila do Amaral e Arthur Rubinstein que este disse, entusiasmado, que gostava de Antonieta Rudge porque ela “tocava como uma mulher”.⁶² Dizia ele que tinha três paixões na vida: Mozart, o Beethoven da segunda fase e Antonieta Rudge executando Mozart e Beethoven (Toffano, 2007: 100).

⁶² Tarsila do Amaral, *Feminilidade*, *Diário de S. Paulo*, 4 ago. 1937 In: Brannndini, 2008, p. 266-7

Ela tocava peças musicais de certa complexidade à primeira vista, como se as conhecesse de longa data, com muita facilidade. Além disso, empolgava seu público, quando as apresentava. Mas nunca ligou muito para a carreira, nada fazia para impressionar, era uma pessoa simples, modesta. Tinha uma certa dificuldade de se apresentar em público, gostava de tocar na intimidade. Não obstante essa atitude recatada, tinha outro lado de sua personalidade que revelava uma mulher modernizante na condução da sua vida pessoal e artística, considerada avançada para a época: foi uma das primeiras a cortar o cabelo *a la garçon*. Tinha facilidade de conviver com intelectuais de seu tempo, apesar de sua formação ter sido apenas musical. Frequentava o circo do palhaço Piolim. Adotava ideias e ideais modernos e mantinha uma ligação intensa com os modernistas.

As especulações para não ter continuado a carreira como pianista compreendem questões de saúde, o fato de pertencer a uma família abastada e de prestígio, ou, ainda, sua vida afetiva, tendo encontros e desencontros com os dois parceiros que teve Charles Miller e Menotti Del Picchia.

A decisão de separar-se de seu primeiro marido para viver com Menotti Del Picchia foi considerada, na época, inapropriada e, como tal, deve ter provocado um impacto em sua carreira. Pesava contra ela o fato de Charles Miller ser de ascendência inglesa, um homem conceituado e aceito pela sociedade, e de ter-se unido a um outro homem também conhecido, agora do mundo da intelectualidade modernista, o que deve ter sido um escândalo.



Figura 50. Retrato de Menotti Del Picchia e Antonietta Rudge (Reale, 1988: 26)

Segundo depoimento de sua filha, foi uma paixão intensa, e ambos mantinham uma grande sintonia: gostavam de música, pintura, arte... conversavam horas e horas num diálogo de alto nível. Depois de anos juntos, quando ficaram viúvos, oficializaram o relacionamento, casando-se.

Antonietta continuou na música como professora, tocando para deleite próprio ou para um círculo de pessoas muito restrito.



Figura 51. Retrato Guiomar Novaes em 1918 (Orsini, 1992: 17)

Guiomar Novaes era dez anos mais nova que Antonietta Rudge, com quem chegou a ter aulas, quando esta se tornou assistente de Luigi Chiaffarelli.

Diferente de sua colega de origem abastada, Guiomar nasceu em berço modesto no interior de São Paulo, na cidade de São João da Boa Vista. O pai era major do Exército e dividia a casa com mais 18 irmãos. Segundo a pianista, sua mãe tinha seus próprios sonhos de uma carreira artística, o que talvez tenha sido projetado na futura pianista.

Autodisciplinada e devota do catolicismo, foi tomar aulas com o mestre Chiaffarelli e participava intensamente das audições promovidas pelo seu professor, extremamente criterioso e rigoroso quanto à qualidade puramente artística de suas programações. No início de sua carreira, contou com vários patrocínios: a ajuda de sua madrinha Alda da Silva Prado e, para sua ida a Paris, com o auxílio do governo do Estado de São Paulo.

Em 25 de novembro de 1909, Debussy escreve uma carta em que comenta o talento de Guiomar Novaes, aos 13 anos, na época de sua admissão no Conservatório de Paris: “Ela não é bonita, mas tem os olhos ‘ébrios de música’ e aquele poder de isolar-se de tudo que a cerca – faculdade raríssima – que é a marca bem característica do artista” (Orsini, 1992: 69).

Em 1911, foi-lhe concedido um prêmio pelo Conservatório de Paris, que contribuiu para a ascensão de sua carreira no exterior. Onde tocava, recebia elogios. Foi nos Estados Unidos, no entanto, que sua carreira se sedimentou, colhendo críticas favoráveis. Gozou de prestígio entre as autoridades. Foi assistida pela princesa Isabel em 1º de março de 1912, num de seus concertos no Théâtre Chatelet. Autoridades como o presidente Roosevelt, o príncipe e a princesa de Mônaco a cumprimentaram após suas apresentações.

Muito devota, chegou a pensar em seguir a carreira religiosa, pois se dizia muito ajudada por Santa Cecília, sua protetora. Quando criança era muito incentivada pela mãe, de certo modo pressionada, a ponto de renunciar a alguns sonhos, passando a colocar a música em primeiro lugar. Segundo Toffano, ao longo do tempo, apresentaria um descompasso entre o lado pessoal e o lado artístico, vivendo relativamente isolada da família, e tocando piano como se nada existisse à sua volta.

Esse comportamento tornou-se sua marca, uma postura singular de traços serenos e discretíssimos. Era simples, natural, de gestos sóbrios e olhar dirigido aos céus. Sua empatia parece ser um dos fatores responsáveis pelo seu sucesso, o que possivelmente a fez ser muito aceita nos Estados Unidos. Bidu Sayão (1906-1999)⁶³, comentando sobre o preconceito sobre mulheres pianistas naquele país, nos esclarece porque esse fato merece uma atenção especial:

Quando se sabe do preconceito que existe nos Estados Unidos a respeito das pianistas mulheres, quando se pensa naquele país onde se exibem as maiores notabilidades artísticas do mundo, acreditam sinceramente que o temperamento feminino na arte musical é inferior ao masculino e que as pianistas mulheres não conseguem quase nunca vencer esse preconceito, então se pode bem aquilatar do valor de Guiomar Novaes, que tem seu lugar definitivamente conquistado e consolidado entres os maiores intérpretes do piano na América do Norte. É uma honra ser-se patrícia de Guiomar Novaes. (Orsini, 1992: 216)

Era muito solícita, tinha muita dedicação ao ouvir uma pianista jovem e dava orientações. Esse aspecto realçado em sua biografia, elaborada por Maria Stella Orsini (1992), especialmente no que se refere à Bidu Sayão e à Carmen Miranda, para as quais teria aberto o caminho artístico.

Segundo Toffano, parece que essa qualidade lhe trazia problemas na vida pessoal e como mulher. Era vista como incapaz para tomar certas decisões, principalmente quando poderiam desagradar alguém.

⁶³ Bidu Sayão, cantora lírica carioca que conquistou fama internacional desde a década de 1920, também conhecida como “Pequena Rouxinol”.

Quando conheceu seu futuro marido e resolveu casar-se, recebeu críticas de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, uma delas sugerindo que o casamento seria prejudicial para sua carreira.⁶⁴ No entanto, seu marido, Octávio Pinto, deixou de exercer sua profissão de arquiteto e passou a dedicar-se inteiramente à carreira dela, tornando-se seu único empresário. Toffano sugere que o fato de Octávio ter sido, também, aluno de Chiaffarelli e, talvez, ter nutrido o sonho de ser pianista, seja a razão desse apoio à sua esposa. Além disso, tomava conta dos filhos, escrevia cartas e fazia tudo o que ela queria.

Quando se torna mãe, muda sua vida, mas se mantém apegada à carreira. Com a ajuda de amigos e parentes, delega tarefas maternas.

Com a morte do marido, em 1950, começou a ter muitos problemas: passou a desconfiar de todos, e demonstrava grande insegurança. Começou a ter problemas com dívidas. Em 1979, quando morreu, jornais noticiaram que havia morrido muito pobre.

Na leitura de Toffano, embora Guiomar tenha sido uma grande estrela do piano, seu desenvolvimento social não a habilitou para lidar com o mundo masculino, a gerir bens e propriedades, ou mesmo a conduzir situações corriqueiras. Conservava aspectos de uma mulher voltada para o mundo doméstico, rindo ao lado de alguns amigos, cuidando do cachorro, dando recomendações à empregada e cuidando da cozinha (Toffano, 2007: 119).

⁶⁴ Em carta de 14 set. 1921, dirigida a Tarsila do Amaral, Anita Malfatti comenta sobre o casamento de Guiomar Novaes com desalento (Amaral, 1986: 58).



Figura 52. Membros do grupo Dada de Paris, 1921: Louis Aragon, Théodore Fraenkel, Paul Eluard, Clément Pansaers, Emmanuel Fay; Paul Dermée, Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes; Tzara, Céline Arnauld, Picabia, Breton. Fotografia desconhecido. (Hemus, 2009: 166)

2.3. A poetisa: Céline Arnauld (1893-1952)

Estudos contemporâneos vêm revelando, cada vez mais os importantes papéis de mulheres à frente dos movimentos de vanguarda do início do século XX, tanto no Brasil como em outros países. Esse é o caso da poetisa Céline Arnauld⁶⁵, citada por Mário de Andrade no quinto número de *KLAXON* - Mensário de Arte Moderna, primeiro periódico modernista lançado após as Semana de Arte Moderna, em 1922.

⁶⁵ Seu nome foi grafado como Celina Arnauld. *KLAXON*, n. 5, p. 13.



Figura 53. Capa de *L'Esprit Nouveau*, n. 1, 1920. Coleção Centre Pompidou (Fotografia: Wladimir Wagner)

Céline Arnould, nasceu entre 1893 e 1895, na Romênia, cujo nome verdadeiro é Carolina Goldstein. Participou ativamente junto ao grupo Dada parisiense, ao lado de Louis Aragon, Théodore Fraenkel, Paul Eluard, Clément Pansaers, Emanuel Fay, Benjamin Péret⁶⁶, Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes, Tzara, Picabia, André Breton e Paul Dermée⁶⁷, seu marido. Produziu onze volumes de poesias, um romance e uma antologia de 1914 a 1948, mas foi, nos anos 20, que teve uma participação expressiva colaborando com as proeminentes publicações da *avant-garde* como *391*, *Action*, *Ça ira*, *Cannibale*, *Contimporanul*, *Dadaphone*, *L'Esprit Nouveau* (Figura 53), *Littérature*, *Le Pilbaou-Thibaou*, *Le Phare de Neuilly*, *Proverbe* e *Z*, além de ter sido a editora da revista *Projecteur* (Figura 54).

⁶⁶ Marido da brasileira Elsie Houston, soprano brasileira.

⁶⁷ Um estudo entre os textos de Mário de Andrade e de Paul Dermée, bem como a influência da revista *L'Esprit Nouveau* nas ideias do escritor de *Macunaíma* encontra-se no livro *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*, de Maria Helena Grembecki, 1969.



Figura 54. Página frontal de *Projecteur*, mai. 1920. Collection of Internacional Dada Archive, Special Collections, University of Iwoa Libraries (Hemus, 2009: 189)

Com o surgimento de divergências entre Picabia, Tzara e Breton, houve a cisão do grupo inicial, e seus membros se aliaram a uma facção ou outra. Arnauld não foi exceção. Em julho de 1921, ela contribuiu para a publicação de Picabia, *Le Pilhaou-Thibaou*, o que demonstrou seu rompimento com Tzara e Breton. Em 1925, ela anunciou seu próprio manifesto: o *projectivisme* (projetivismo).

Além de suas contribuições literárias, Arnauld participou de dois eventos de grande importância: 1) em 27 de março de 1920, seu nome consta no programa de *Manifestation Dada de la Maison d'Ouvre*, como tendo participado como a *femme enceinte* (a gestante) na primeira performance parisiense de Tzara, *La Première Aventure Céleste de M. Antipyrina* (A Primeira Aventura Celeste do Sr. Antipyrina); e 2) em 26 de maio de 1920, participou do Festival Dada na Salle Gaveau. Neste caso, ela foi tanto *performer* quanto autora de uma das peças de destaque, com um diálogo intitulado *Jeu d'échecs* (Jogo de Xadrez).

O corpo do trabalho de Arnauld caracteriza-se como uma intersecção entre o Dada e o Surrealismo, exibindo uma série de aspectos interessantes, que se relacionam com cada movimento. Essencialmente focado na experimentação livre, tendo a linguagem como material, e desafiando a prevalência da linearidade, a racionalidade e a lógica. Com um desafio dirigido às artes. Suas prosas e seus manifestos são ataques explícitos às convenções estéticas ultrapassadas. A poetisa defendia a libertação da linguagem das regras e convenções rigorosas, o que refletia, também, sua posição contrária às hierarquias sociais. Apesar de suas manifestações, seu nome e rosto permanecem largamente esquecido. Em 1952, suicidou-se um mês depois do falecimento de Dermée.

O *status* de Arnauld como escritora e editora nesses círculos torna o seu caso de particular interesse por não figurar entre a maioria dos escritores experimentais de vanguarda, seja em razão de equívocos ou por falta de pesquisa, ou mesmo porque, dentro de algumas concepções, seria intolerável a presença de uma escritora vanguardista. Apesar de novas pesquisas começarem a mudar o conceito da *avant-garde* como algo puramente masculino, o *status* das mulheres escritoras continua minimizado. Céline Arnauld constitui o único nome feminino do campo literário mencionado em *KLAXON*, em artigo escrito por Mário de Andrade, comentando a opinião da “adorável dadaísta”, editada na revista *Action*, sobre filme *O Garoto*, de Charles Chaplin.

A lembrança de Céline Arnauld merece uma reflexão sobre como o movimento modernista lidou com a participação feminina. Sabemos da importância atribuída pelo grupo a Anita Malfatti (que tinha talento para ser escritora, mas preferiu ser pintora) e de Tarsila do Amaral (que gostava de escrever sonetos quando jovem, e publicou suas crônicas em jornais de São Paulo e Rio de Janeiro, entre 1934 e 1956). Em 1928, o grupo paulista terá a presença da escritora e jornalista Patrícia Rehder Galvão, a Pagu, que colaborou com *Revista Antropofagia*. Porém, mesmo o grupo modernista de São Paulo, que teve uma participação feminina expressiva, teria preconceitos com mulheres escritoras, o que parece ter ocorrido em relação a poetisa e escritora Cecília Meireles (1901-1964).

Cecília Meireles estreou como poetisa em 1919 com *Espectros*, de características simbolistas. Nessa ocasião, estava bastante próxima do grupo carioca que editava a revista *Festa*, encabeçado pelos poetas Tasso da Silveira e Murilo Araújo. Embora seus adversários o acusasse de ser um grupo de passadista, seus membros diziam que seu propósito era renovar, mas sem romper com a tradição. E mesmo tendo alguma proximidade com membros do grupo paulista, Cecília acreditava que era segregada, não apenas pela característica de sua obra atrelada, ao grupo de Festa, mas também por ser mulher. Segundo a escritora Lygia Fagundes Telles (1923-)⁶⁸, isso poderia ter um fundo de verdade, pois recorda que Oswald de Andrade era um dos que embirravam com Cecília.

Isso poderia ser a razão de não encontramos nenhum texto escrito por mulheres em *KLAXON*, mas somente as participações de Anita Malfatti, Zina Aita e Tarsila do Amaral, com gravuras encartadas em suas edições de *KLAXON*.

68 GRAIEB, Carlos. Pena Versátil. *Veja* 17/06/1998. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/170698/p_144.html>. Acesso em: 28 jun.2010



Figura 55. Retrato de Pearl White, ca. 1915 (Menefee, 2004: 198)



Figura 56. Retrato de Sarah Bernhardt, 1880, em *A Dama das Camélias*, de Dumas filho, seu maior papel romântico (Gold, 1994, imagem 43)

2.4. As atrizes e o cinema: Sarah Bernhardt (1844-1923), Perola White (Pearl White 1889-1938), Gloria Swanson (1899-1983), Agnes Ayres (1898-1940), Bébé Daniels (1901-1971)

Segundo o artigo, em forma de manifesto, que abre o *KLAXON* - Mensário de Arte Moderna, “a musa dos seriados de aventuras”, Perola White (Figura 55), protagonista de *Perils of Pauline* e *The Exploits of Elaine*, seria o ideal de uma *nova mulher*⁶⁹, associada a uma nova arte, o cinema, e a um novo tempo, em que “todas as normas e valores

⁶⁹ O uso da palavra “novo”, no final do século XIX e início do século XX, era empregado amplamente a tudo que fosse considerado “moderno”; estava em todas as bocas naquele período, e adquire um sentido de abandono aos valores julgados caducos, em prol da construção de outros. (Bradbury, 1989: 27).

estavam sujeitos ao questionamento”, em “oposição com a maior diva da *belle époque*, Sarah Bernhardt” (Figura 56) (Singer, 2004: 115; Schwartz, 1995: 216):

KLAXON sabe que o cinematógrafo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Perola White = século 20. A cinematografia é criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar a lição.

Das artes não contempladas na Semana, o cinema ganha espaço destacado em quase todos os números editados, pois para os “klaxistas”, a cinematografia era a arte mais representativa do século XX e seria preciso observar-lhe a lição. É significativo que *KLAXON* tenha feito uma contraposição entre duas mulheres famosas, isto é, as atrizes Sarah Bernhardt e Perola White para representar duas épocas. Sendo a atriz do cinema mudo⁷⁰, protagonista das aventuras em *Perils of Pauline*, a representante de um novo conceito, nas seguintes palavras: raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida.

Durante a Belle Époque, Sarah Bernhardt (1844-1923) protagonizou alguns escândalos. Na Inglaterra vitoriana, colaborou com Oscar Wilde na montagem da peça *Salomé*, obra que enfocava abertamente as questões sexuais do tema e que causou uma grande polêmica, caracterizando-se por uma rebelião contra os valores de seu tempo. Os jornais e as críticas chegaram a dizer que a peça era de mau gosto, repulsiva e nojenta⁷¹.

70 Ver MENEFEE, David W. *The first female stars: women of the silent era*. USA, Praeger Publishers, 2004.

71 *Belle Époque 1890-1914*. The Metropolitan Museum of Art. Home Video Collection, 1983, VHS

Sarah Bernhardt, ou Henriette-Rosine Bernard (seu nome verdadeiro) era filha de uma cortesã, a holandesa Julie Bernard, que a abandonou ainda criança. Foi criada em um convento. Sarah entrou para o Conservatório de Paris por insistência e influência do meio-irmão de Napoleão III, o duque de Morny, que foi um dos amantes de sua mãe. Passou por várias companhias teatrais, entre elas a companhia nacional de teatro Comédie-Française e Odéon. Era conhecida como Divina Sarah pelo público conquistado por suas interpretações entusiásticas. O escritor Victor Hugo e o príncipe de Gales, futuro rei Eduardo VII da Inglaterra, estavam entre seus amigos íntimos famosos. *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, foi seu papel mais marcante. A atriz fez várias turnês por toda a Europa, pelo Oriente Médio e pela América do Norte, inclusive quatro delas no Brasil (na última sofreu um acidente que resultou na amputação de sua perna). Sarah era uma espécie de artista multimídia dos dias de hoje, uma espécie de Madonna⁷²(a *popstar*) do século XIX, que misturava vida e arte, que construiu sua própria imagem, desafiando os padrões morais de seu tempo. Gravou diversos cilindros e discos de diálogos célebres de várias produções. Um desses foi feito na década de 1880, durante uma visita a Nova Iorque, na casa de Thomas Edison, registrando a fala de *Fedra*, de Jean Racine. Seus dotes artísticos incluíam a pintura e a escultura, tendo exposto obras no Salão de Paris, entre os anos 1874 e 1896.

A fama alcançada pela atriz Pearl White nos primórdios da história do cinema americano elucida as afirmações de *KLAXON* na correspondência estabelecida com as palavras “raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida”.

⁷² Veja o artigo Madonna, mito da indústria cultural, de Elaine Mesquita de Oliveira. Disponível em: <<http://overmundo.com.br/banco/madonna-mito-da-industria-cultural>>. Acesso em: 14 mai. 2009.

Pérola White ou Pearl White (1889-1938)⁷³, foi uma atriz do cinema mudo, convidada em 1910, por Pathé Frères para atuar em *The Girl From Arizona*, o primeiro filme americano de uma companhia francesa em um estúdio localizado em Bound Brook, em New Jersey, EUA. Trabalhou em filmes de curta duração no Lubin Studios e diversos outros estúdios independentes, e no Crystal Film Company, em Manhattan.

Em 1914, conhecida do público, Pearl White recebeu uma oferta do diretor Louis J. Gasnier de Pathé para o papel que a projetou como estrela no filme seriado *Perils of Pauline*, baseado em uma história escrita por Charles W. Goddard, em que a protagonista, Pauline, era uma espécie de heroína em uma história de ação, papel ideal para o perfil atlético de Pearl White. *Perils of Pauline* teve vinte episódios de grande sucesso, que fizeram da atriz uma celebridade, levando-a a estreitar outro sucesso, *The Exploits of Elaine*. Nesses papéis ela voava em aviões, participava de competição de carros, nadava atravessando rios e outras diversas aventuras, correndo muitos riscos e vindo a sofrer diversos ferimentos, que a forçaram a usar uma dublê nas cenas perigosas, em filmes posteriores. Os filmes interpretados por Pearl White eram observados por aqueles que percebiam neles as marcas da modernidade e, com ela, as mudanças que ocorriam naquele período:

⁷³ Iwao Takamoto criou a personagem Penélope Pitstop (Penélope Charmosa, no Brasil; Figura 57), a personagem de desenhos animados dos estúdios de Hanna & Barbera, inspirando-se na atriz Pearl White.

Os filmes seriados do início da década de 10, como *The Perils of Pauline* e *The Exploits of Elaine*, aperfeiçoaram todas as formas de perigo físico e espetáculo sensacional em explosões, colisões, engenhocas de tortura, lutas elaboradas, perseguições e resgates no último minuto. Não é de surpreender que a vanguarda modernista, atraída pela intensidade de emoções da modernidade, tenha se apossado dessas séries, e do cinema em geral, como um emblema da descontinuidade e da velocidade modernas. Marinetti e outros futuristas celebraram a agitação do cinema como uma “mistura de objetos e realidade reunidos aleatoriamente”. Para os surrealistas franceses, séries sensacionalistas “marcaram uma época” ao “anunciar as reviravoltas do novo mundo”. Esses autores reconheceram a marca da modernidade tanto no conteúdo sensacionalista do *ciné-feuilleton* (“crimes, partidas, fenômenos, nada menos que a poesia da época”) quanto no poder do cinema como veículo para transmitir velocidade, simultaneidade, superabundância visual e choque visceral (como Eisenstein, Vertov e outros cineastas/teóricos iriam em breve reelaborar). (Singer, 2004: 114-5).



Figura 57. Iwao Takamoto criou a personagem Penélope Charmosa, a personagem de desenhos animados dos estúdios de Hanna & Barbera, sucesso televisivo nas décadas 70 e 80 do século XX, inspirado-se na atriz Pearl White.



Figura 58. Fotografias: Glória Swanson, 1928; Agnes Ayres, 1923; Bebé Daniels, 1925 (Corbis Images)

A segunda década do século XX foi marcada pela prosperidade e pela liberdade, como reação às consequências da Primeira Grande Guerra Mundial, o “fogo de artifício internacional de 1914”, mencionado no primeiro artigo de *KLAXON*. Foi também a era do Jazz e uma década de grandes mudanças, principalmente no comportamento feminino. As mulheres copiavam as roupas e os trejeitos das atrizes famosas, como Gloria Swanson, que com seus “beijos e olhos cor da esperança”, torvava seus espectadores; Agnes Ayres e Bebé Daniels (Figura 58). Nesse período, o cinema ganhava impulso e Hollywood estava em alta, de modo que muitas atrizes tornaram-se famosas com a difusão de sua imagem, adquirindo prestígio perante um público cada vez maior, sendo admiradas por homens e mulheres em grande parte do mundo. O universo da moda “pega carona” nessa corrida cinematográfica e, sendo assim, a maioria dos grandes estilistas da época criaram roupas para as grandes estrelas. Foi o caso da estilista francesa Gabrielle Bonheur Chanel, conhecida como Coco Chanel (Figura 59), com seus cortes retos, capas, blazers, cardigãs, colares compridos, boinas e cabelos curtos, lançando uma nova moda após outra, sempre com muito sucesso; e também do



Figura 59. Fotografias: (A) atriz Ina Claire com Coco Chanel, 1931; (B) atriz Louise Brooks com um corte a *la garçonne*, ca. 1920 (Corbis Images)

francês Jean Patou que criou roupas esportivas e trouxe a novidade dos maiôs para serem usados na praia. A silhueta feminina dos anos 20 era tubular, pois havia se livrado do espartilho, que era usado até o final do século anterior, além disso, as mulheres poderiam mostrar os tornozelos e usar maquilagem. A moda feminina do pós-guerra pedia vestidos mais curtos, leves e elegantes, geralmente em seda, deixando braços e costas à mostra, para facilitar os movimentos exigidos pelo Charleston. As meias eram em tons de bege, sugerindo pernas nuas. O chapéu ficou restrito ao uso diurno e o modelo mais popular era o cloche (como a atriz Ina Claire está usando na figura 59 A), enterrado até os olhos, para ser usado com os cabelos a “*la garçonne*”, como da atriz Louise Brooks (Figura 59 B). O conceito de mulher sensual, muito divulgado pelo cinema, era aquela sem curvas, seios e quadris pequenos.

Os modernistas acompanharam essas mudanças e estavam atentos, pois “queriam construir a alegria”. Estavam cientes de seu tempo, “a era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicarrão, de Carlito, de Mutt & Jeff”, a “era do riso e da sinceridade, a era de *KLAXON*”⁷⁴. O artigo intitulado “Kine-Kosmos”⁷⁵, também no primeiro número, assinado pelo pseudônimo feminino de May Caprice (talvez Oswald de Andrade), mostra-nos isto citando Einstein e destacando “o riso, a força, o inverossímil científico” do mundo cinematográfico. O periódico modernista ressaltou várias vezes o cinema como arte, e que, a seu modo manipulava ou expunha o comportamento hipócrita nos círculos familiares de sua época. Especialmente no que era concernente à mulher. Em um de seus artigos, *KLAXON*, ironicamente, exortou aos “pais que querem ensinar certas feições da vida às suas filhas” que as levassem para serem educadas, no cinema onde a “moral estava ao preço de ocasião”, enquanto eram entretidas com os romances cheios de dificuldades e mistérios, havendo, por parte de seus pais, maior preferência pelos papéis simpáticos, mesmo que fossem interpretados por atores medíocres. Ou seja, quando meninas pobres casavam com homens ricos, e mulheres milionárias se apaixonavam por pobretões virtuosos. No entanto, as “vampires” eram detestadas, pois seduziam maridos ou jovens incautos.

74 *KLAXON*, n. 1, p. 3.

75 *KLAXON*, n. 1, p. 14.

O periódico ainda denuncia que “o povo tem o vício de gostar das qualidades que os outros fingem possuir, e que ele não pratica”. Entre comentários sobre atuações cinematográficas, menciona o tipo de homem cínico que engana meia dúzia de mulheres e todas acreditam ser a única. Interpretado por Eric von Stroheim, um conquistador comove liricamente a sua criada, “e empalma-lhe todas as economias com serenidade”. Essa é uma referência ao filme “Esposas Ingênuas”⁷⁶. No filme, o conde Karanzin, “apesar de feio e desprezível tem algo de Dom Juan”, papel que para ser interpretado, segundo *KLAXON*, o ator empregou um pensamento prevalecente na época, aquele que dizia “que para obter o amor das mulheres é preciso desprezá-las ou batê-las, segundo a classe social a que pertencem”, mas também usou o “sistema da doçura” na conquista das personagens femininas. Como punição por sua conduta, acaba sendo “jogado num esgoto”. Personagens como esses mudaram a rotina das pessoas, pois o cinema “acentuou ainda mais a decadência do mau hábito dos serões em família, enfadonhos e intermináveis, mesmo quando se falava da vida alheia”. Outros assuntos pareceriam mais interessantes, como falar das mocinhas ou dos mocinhos, em que se espelhavam ou dos vilões, que desprezavam.

KLAXON “sabia que o moto lírico produtor da obra de arte é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza”. O cinema, como arte, parece fazer isso muito bem desde aquela época, cada vez com mais intensidade, seja nos levando a um mundo de fantasia ou denunciando uma realidade mais próxima, entre donzelas em perigo e *vampires* em busca de suas vítimas, não faltam referências às imagens femininas construídas pelo cinema, arte em que a mulher ocupa um espaço tão importante quanto o homem e também influencia gerações.

⁷⁶ *KLAXON*, n. 7, p. 16.

Edgard Morin, em seu livro *As estrelas de cinema*, destaca que, no início da década 20, com a consolidação da indústria do cinema americano, alguns estereótipos femininos foram criados e difundidos amplamente, a ponto de moldar o comportamento de homens e mulheres. Criou-se a estrela de cinema “feita de uma matéria mista de vida e sonho” e as “estrelas modelos-de-vida”, que corresponderiam “a um apelo mais profundo das massas no sentido de uma salvação individual”, que se concretizava “num novo sistema de relações entre real e imaginário” (Morin, 1972: 31-2). Esse aspecto foi explorado na obra “A Hora da Estrela”, de Clarice Lispector, cuja protagonista, Macabéa, que desejava ser atriz como Marilyn Monroe, traz a lume alguns aspectos do universo feminino, como no aforismo “o destino de uma mulher é ser mulher”. Karen Besse em seu livro *Modernizando a Desigualdade – Reestruturação da ideologia de gênero no Brasil 1914-1940*, comenta sobre a influência de Hollywood no comportamento feminino:

Mais do que tudo, porém, foi o cinema que atraiu maciçamente o público e causou o maior alvoroço. As salas de projeção proliferaram a partir de 1910 e, na década de 1920, ir ao cinema estava entre os passatempos mais populares para jovens e velhos, homens e mulheres, ricos e pobres. Em São Paulo, o número de exhibições cinematográficas quadruplicou entre 1915 e 1927, passando 2115 a 8407, e a média de capacidade das salas aumentou de 600 para 1500 lugares. Embora cinemas mais luxuosos exigissem traje a rigor nas noites de exibição das melhores superproduções de Hollywood, os modestos cinemas de bairro ofereciam sessões especiais para crianças e uma *soirée* das moças, quando as mulheres pagavam meia entrada. Muitos filmes eram exibidos como seriados em até vinte capítulos que se interrompiam nos momentos de maior suspense, de modo a atrair o público de volta semana após semana (Besse, 1999: 24-5).



Figura 60. Neste local funcionou o Bijou-Palace em São Paulo, 1907 (Simões, 1990: 14)

Os filmes, além de ser uma nova atividade de lazer, como ainda é, à medida que conquistavam rapidamente a imaginação popular, apresentavam aos espectadores um novo mundo, o dos astros de Hollywood e os modos de vida e valores culturais norte-americanos. As mulheres frequentadoras de cinema passaram a ter como modelos e exemplos as melindrosas e sensuais atrizes e moças independentes que trabalhavam fora de casa, as quais muito se afastavam dos papéis tradicionais de resignação e recato. Os astros de Hollywood – especialmente as estrelas – tornaram-se os heróis e símbolos da vida moderna. Em seu editorial de 1922, a revista de vanguarda *KLAXON* proclamou que o cinema e a imagem da nova mulher, por ele exibida, constituíam elementos indispensáveis da estética moderna. As revistas populares, como *A Cigarra*, *A Vida Moderna* e *Eu Sei Tudo*, bem como novas revistas especializadas em cinema, publicavam regularmente retratos de estrelas de Hollywood, acompanhados de artigos que atiçavam a curiosidade dos espectadores de cinema, revelando detalhes íntimos das vidas privadas dos rostos que apareciam nas telas.

A moralidade do cinema tornou-se tema extremamente controverso. Um artigo de *KLAXON*⁷⁷ indagava: “Como é que um pai há de ensinar à filha certas feições da vida?” E respondia:

O meio mais fácil é levá-la ao cinema, cuja lata moralidade, reduzida à expressão mais simples, dá a fórmula:

TUDO MAU É CASTIGADO

O BOM ACABA VENCENDO

E RECEBE COMO PRÊMIO O CASAMENTO

E, SE CASADO, ... UM FILHO”

Mas os conservadores discordavam disso, respondendo com cartas de leitoras que pediam uma “campanha pela moralização do cinema”.

Como vimos, as vanguardas europeias do início do século XX tinham estreito interesse no cinema e naquilo que ele representava enquanto modernidade. Algumas explicações sugerem que o cinema, diferente de outras formas de comunicação, trouxe novos estímulos à sociedade, sobretudo às massas, que começavam a se formar em cidades como São Paulo.

No início do século XX, “os filmes eram a expressão da nova experiência metropolitana”, segundo uma declaração feita pelo crítico alemão Hermann Kienzl, em uma coluna de jornal em 1911. Hauser, por sua vez, aponta para a diferença fundamental entre o cinema e as outras artes, destacando que, “em sua representação do mundo, as fronteiras de espaço e tempo são fluídas – o espaço tem um caráter temporal, o tempo, em certa medida, um caráter espacial” (In: Singer, 2004: 116; Hauser, 2000: 970-1).

Segundo Walter Benjamin, o cinema fornecia um treinamento em lidar com os estímulos do mundo moderno.

⁷⁷ *KLAXON*, n. 8/9, p. 30.

“O cinema é a forma de arte que acompanha a ameaça crescente à vida que o homem moderno tem que enfrentar. A necessidade do homem de se expor aos efeitos do choque é o seu ajustamento aos perigos que o ameaçam” (Singer, 2004: 118).

Ben Singer cita Benjamin, a partir de “Some Motifs in Baudelaire”, para reforçar como o cinema mudou a vida das pessoas:

O cinema corresponde a mudanças profundas no aparelho perceptivo – mudanças que são experimentadas, em uma escala individual, pelo homem na rua, no tráfego, na cidade grande e, em uma escala histórica por qualquer cidadão dos dias de hoje”. O ritmo rápido do cinema e sua fragmentação audiovisual de alto impacto constituíram um paralelo aos choques e intensidades sensoriais da vida moderna: “Em um filme a percepção na forma de choques foi estabelecida como um princípio formal. Aquilo que determina o ritmo de produção em uma esteira rolante é a base do ritmo de recepção no cinema” (Singer, 2004: 115-6).

Por isso, *KLAXON* podia afirmar “A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição.”

No que diz respeito às questões de gênero, teve um forte reflexo nas relações entre homens e mulheres, pelo que se pode inferir dos dizeres de *O Estadinho* de 24 de março de 1919:

Se fosse possível indicar, pelos traços de um diagrama, tudo quanto veio influenciando sobre os rapazes e as moças de hoje, o “football” e o cinematographo é que teriam, provavelmente, os pontos mais culminantes na curva. Porque, em verdade, nada tem empregado mais os rapazes do que o sport do ponta-pé e, quanto as meninas, nada as tem interessado mais do que o cinematographo” (Simões, 1990: 13)

Os papéis e gêneros tradicionais estavam sendo questionados: “O cinema foi, talvez, a mais óbvia das revoluções modernas das comunicações que contestaram (pelo menos em certa medida) os estereótipos e papéis de gêneros tradicionais” (Besse, 1999: 26).

Como uma revolução, trouxe novos parâmetros e, como consequência, a substituição dos valores, em contestação aos papéis do homem e da mulher tradicionais, criando novos estereótipos. E isso não parece ter mudado ao longo do tempo. A revista *Época*, de 19 de junho de 2008 (Figura 61), publicou um artigo de capa, em que aborda o seriado de televisão *Sexy and City*, o que teria “inventado a mulher moderna”. O artigo comenta a repercussão que o seriado teve e entrevista algumas mulheres que se identificavam com cada uma das quatro protagonistas.

Em breve síntese, nesse capítulo, busquei relacionar a história das mulheres citadas em *KLAXON* e suas atuações para o campo artístico. Além disso, como o cinema está vinculado à modernidade e à imagem construída da mulher, bem como os reflexos dessa vinculação na mudança de seu comportamento, ainda no início do século XX.



Figura 61. Capa de *Época*, n. 525, 19 jun.2008.

As Mulheres de **k l a x o n**

Capítulo 3

Três olhares sobre o universo feminino em *KLAXON*



Figura 62. Anita Malfatti, nu feminino sentado (1915/1916), carvão, 45,5 x 60,5 cm, Coleção Sylvia R. Souza e Silva (Greggio, 2007: 41)

- Jovens amigos, ousai! A arte é como a mulher: vence-se mais com a audácia do que com outros meios! Crede: é uma mulher que o diz... - Monna Lisa (pseudônimo)⁷⁸

Tudo, na gênese do *habitus* feminino e nas condições sociais de sua realização, concorre para fazer a experiência feminina do corpo o limite da experiência universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros - Pierre Bourdieu⁷⁹

78 Fanfulla, São Paulo, 21 fev. 1922 (seção "Cronache d'Arte") In: Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22*, 1998, p. 282)

79 BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*, 2007, p. 79

Este capítulo pretende articular os dados e as informações precedentes com uma leitura de três textos de *KLAXON* que fazem referência a mulheres: *Sarah*, de Rubens de Moraes; *As Cortesãs*, de Guilherme de Almeida; e *A Extraordinária História da Mulher que se Tornou Infinita*, de A. C. Couto de Barros.

Em comum, discorrem sobre o olhar masculino diante da figura da mulher presente nas páginas do periódico modernista.

Neste ponto, tomei a liberdade de colocar vozes masculinas da literatura interagindo com as pinturas realizadas por mulheres: o discurso e o olhar cifrados, o masculino e o feminino, a literatura e a arte!



Figura 63. Anita Malfatti, Ritmo (Torso) (1915/1916), carvão e pastel, 46,6 x 61 cm, Coleção Museu de Arte Contemporânea do Estado de São Paulo (Greggio, 2007: 41)

As Mulheres de **k l a x o n**

3.1. *Sarah*, de Rubens de Moraes⁸⁰

Entrou. Sentou-se a um canto. Ninguém pos-lhe reparo. Mas o mestre, que limpava modelos velhos, descobriu-a e perguntou-lhe:

– Que vieste fazer aqui?

Respondeu:

– Vim desenhar.

E ele compreendeu que ela não era como os outros e indagou que preferia desenhar.

– Um torso.

A história se passa num atelier, num lugar indeterminado, longe do Brasil (uma caminhada de dois anos e dois dias), contada em nove partes, em tempos indeterminados. Possivelmente um grupo de artistas que se reúnem de modo espontâneo, ou um artista que não cobra para ensinar sua arte, pois ali “não se paga” para desenhar. O narrador deve ser um dos artistas do grupo, pois volta para São Paulo, para o Brasil. O grupo aceita mulheres como artistas. Além de Sarah, havia uma “aluna nariz de trombeta” na turma. Quando o escritor menciona que Sarah “não era como os outros”, podemos inferir que tinha uma atitude diferente dos frequentadores habituais, talvez curiosos, para ver os artistas trabalharem; outrossim, teria vindo com um objetivo específico: desenhar um torso.

O mestre propõe que desenhe e ela desenha um torso grande e belo. Foram necessárias mais folhas de papel para o tamanho do desenho.

⁸⁰ Veja texto integral nos anexos (p. 156-7).



Figura 64. Tarsila do Amaral, *O Lago*, 1928, óleo sobre tela, 75,5 x 93 cm, coleção particular, Rio de Janeiro (Amaral, 1986: X)

Cativa o grupo com sua simplicidade, pois quando expressa seu desconhecimento do significado da palavra “anatomia”, ao saber que se tratava do estudo dos músculos, explica o conhecimento adquirido por observação: “quando as galinhas corriam e quando banhava-se no rio”. O grupo a aceita.

Manifesta sua preocupação de não poder pagar as aulas, e parece ter origem humilde, porque não poderia voltar depois de um tempo, por causa dos sapatos gastos. Sarah está determinada, volta todos os dias.

O tempo que se passa entre uma parte e outra do texto, permite a dedução de que a menina cresce e sua relação com o narrador fica mais próxima.

Pedir para cortar o cabelo parece indicar o seu desejo de andar na moda em relação às outras mulheres, na década de 20, quando o texto é publicado, considerando-se que a moda feminina era cortes curtos à *la garçonne*.

As Mulheres de **k l a x o n**



Figura 65. Tarsila do Amaral, *E.F.C.B.*, 1924, óleo sobre tela, 142 x 127 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Amaral, 1986: VII)

No aniversário do artista, ganha de Sarah uma reprodução de *Gangin*⁸¹. Percebe-se que há uma maior intimidade entre o narrador e Sarah, quando ela entra em seu quarto e entrega-lhe o presente na presença de todos. Ele a beija. Para comprar o presente, trabalhou posando como modelo por cinco dias, o que revela um afeto especial pelo narrador.

Quando narrador voltou a São Paulo, em sua despedida, ela não chorou, mas seus lábios tremiam quando o beijou.

No atelier, alguém começou a recordar-se do narrador e ela manifesta seu desejo de vê-lo. Mestre e alunos tentam explicar que seria muito difícil ir vê-lo no Brasil, fazem as contas sobre a distância e a viagem.

⁸¹ Não localizei o artista; especulo que possa ser uma referência ao artista Gauguin.

O tempo passa. Vem a frase: “Espero-a. Sei que virá.” Ainda que o tempo seja indeterminado, revela uma certeza. Talvez porque o narrador tenha conhecido a determinação de Sarah.

Outro tempo se passa, e o texto finaliza: “Sarah!...”

Existe uma sugestão de espanto, de surpresa, de alegria, mais do que de saudade. O pressuposto é que finalmente Sarah tenha vindo a São Paulo, encontrar seu amigo narrador.



Figura 66. Ema Voss, *Autoretrato*, s. d., óleo sobre tela, 48 x 32 cm, Coleção Isolda Bassi Brunch, São Paulo - imagem extraída do catálogo da exposição *Mulheres Pintoras - a casa e o mundo*, 2004.



Figura 67. Tarsila do Amaral, *Antropogogia*, 1929, óleo sobre tela, 126 x 142 cm, coleção particular, São Paulo (Amaral, 1986: XIII)

As Mulheres de **k l a x o n**

3.1.1. Rubens Borba de Moraes (1899-1986)⁸². Bibliófilo, bibliógrafo, bibliotecário e ensaísta. Faz sua graduação em letras na Universidade de Genebra, concluída em 1919. De volta ao Brasil, é um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, mas acaba não participando do evento por estar doente nos dias sua realização. Colabora ainda para a criação de algumas das revistas literárias mais expressivas do período: a Revista *KLAXON*, de 1922, e a *Revista de Antropofagia*, de 1928. Publica, em 1924, seu primeiro livro de ensaios, *Domingo dos Séculos*. Já em 1935, assume o cargo de diretor da atual Biblioteca Pública Municipal Mário de Andrade, permanecendo no cargo até 1943. Durante sua gestão, coloca em prática seu plano de estabelecer uma rede de bibliotecas na cidade de São Paulo. Participa da fundação do Departamento de Cultura de São Paulo, atual Secretaria Municipal. Atua como professor e organiza, em 1936, um curso de biblioteconomia, que oferece respaldo para organização e documentação do acervo do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Funda, dois anos depois, a Associação Paulista de Bibliotecários. Em 1939, ganha bolsa da Fundação Rockefeller e vai estudar biblioteconomia nos Estados Unidos, onde também faz estágios na área. Em 1945, é nomeado diretor da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, cargo que ocupa até 1947, e exerce uma administração de destaque no que diz respeito à organização e à metodologia da instituição. Assume então o cargo de vice-diretor da Biblioteca da Organização das Nações Unidas - ONU, em Nova York, entre 1948 e 1949, quando é nomeado diretor do Centro de Informações da ONU, o que o leva a residir em Paris, até o 1954. De volta a Nova York, retorna também à Biblioteca da ONU, agora como diretor, quando, por fim, se aposenta compulsoriamente, em 1959. Entre 1963 e 1970, trabalha como professor na Universidade de Brasília. Morre em São Paulo, em 1986, deixando seu vasto acervo de livros para a Biblioteca José Mindlin.

⁸² Fonte: Site do Itaú Cultural. Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5751&lst_palavras=&cd_item=35> Acesso em: 27 ago. 2010.

Sarah

I
Entrou. Sentou-se a um canto. Ninguem poz-lhe reparo. Mas o mestre, que limpava modelos velhos, descobriu-a e perguntou-lhe :

— Que vieste fazer aqui?

Respondeu:

— Vim desenhar.

E elle compreendeu que ella não era como os outros e indagou que preferia desenhar.

— Um torso.

Deram-lhe um pedaço de papel. Mas pediu uma folha muito grande. Não havia folha bastante grande. Então uniram varias sobre uma prancha; e ella começou a desenhar um torso. Mas o torso era tão grande que não cabia no papel. Pouco importava, porque era bello.

E o mestre perguntou:

— Onde aprendeste anatomia?

— Que é anatomia?

— O estudo dos musculos, disseram-lhe.

Compreendeu e lembrou:

— Ora! vi tantas vezes as gal-

linhas que corriam quando lhes levava milho; e meus musculos tambem, ao me banhar no rio...

E todos a amaram e lhe disseram que voltasse a desenhar. Respondeu que não tinha dinheiro. Mas o mestre acariciou-lhe os cabellos e disse:

— Aqui não se paga.

II

Voltou todos os dias. Sentada a um canto desenhava torsos, mas belos e puros.

Uma vez chegou-se ao mestre e disse:

— “Me” corte os cabellos?

Elle, sorrindo:

— Nunca fiz isso, mas vou tentar.

E com uma enorme thesoura enferrujada cortou-lhe os longos cabellos negros, que tombavam mortos, em torno della.

Quando acabou, ella disse:

— Sinto-me bem. Obrigada.

E partiu, feliz, a nuca fresca.

III

Chegou-se para nós e fallou:

— Não posso voltar mais. Estou sem sapatos.

k l a x o n

As Mulheres de **k l a x o n**

2

Mas um dos rapazes lembrou:
 — Tenho tres irmãos menores.
 As botinas do mais velho talvez
 te sirvam. Trarei um par usado.
 Trouxe-lho. E ella continuou
 a vir diariamente, com os cabel-
 los cortados e botinas de menino.

IV

Fiz annos.
 Todos no meu quarto. Ella en-
 trou e entregou-me uma repro-
 dução de Gangin, dizendo :

— Dou-te isto.

Beijeia-a; depois perguntei on-
 de achará dinheiro para comprar
 o presente.

— Posei cinco dias, murmurou.

Quando voltei para São Paulo
 não chorou. Mas, ao beijar-me,
 seus labios tremiam.

VI

Escreveu-me. Sobre a pagina
 branca havia:

“Tenho
 duas cerejas uma para mim
 outra guardo-a para
 ti.”

Só. Para que mais?

VII

Um dia, no atelier. recorda-
 vam-se de mim. E ella disse:

— Quero ir vel-o no Brasil.

Mas o mestre contou-lhe que
 era muito longe o Brasil. Tão

longe que não sabia calcular
 quanto tempo gastava para lá ir.

Então um rapaz muito pallido
 e magro fallou:

— Sei sommar; e vou fazer a
 conta.

Sentaram-se todos em roda.
 Puzeram deante d'elle uma fo-
 lha de papel; mas como a som-
 ma era muito comprida pegaram
 uma grande folha de papel.

E o rapaz muito pallido e ma-
 gro sommou dia por dia quanto
 tempo ella precisava para vir ao
 Brasil. Quando a somma estava
 prompta uma alumna que tinha
 nariz de trombeta aconselhou:

— Ponha dois dias para as do-
 res de cabeça.

E o rapaz muito pallido e ma-
 gro ajuntou mais dois dias para
 as dores de cabeça e annunciou
 que era preciso caminhar dois
 annos e dois dias para vir ao
 Brasil.

Mandaram-me o resultado da
 somma. Não mandaram todo o
 calculo, porque era muito gran-
 de.

VIII

Espero-a. Sei que virá.

IX

Sarah!...

RUBENS DE MORAES

k l a x o n

As Mulheres de **k l a x o n**



Figura 68. Helena Pereira da Silva Ohashi, *Mulher Dormindo* (cópia de *Chaplain*), 1914, óleo sobre tela, Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Fotografia: Wladimir Wagner)

3.2. *As Cortezãs (das canções gregas)*, de Guilherme de Almeida⁸³

ellas passam no poente, junto ao cáes. Seus vultos
volantes, nos stróphios curtos,
azues, doirados e lilazes,
são leves e subtis: parecem grandes aves

As cortezãs passam no occaso cor de malva.
As suas joias cantam um canto fino de ouro,
e os seus cabellos lavados fazem um rolo
de trigo maduro, sobre a nuca alva.
Na tarde do cáes, contra o sol obliquo,

ellas erguem a ventarola
sobre os olhos verdes: e olham o mar longíquo,
E, aos pés de cada uma, o sol desenrola
uma longa sombra rôxa sobre as pedras pretas,
como si atirasse punhados de violetas...

O poema descreve as mulheres à beira de um cais, que saem ao pôr do sol. De pele branca, cabelo alourado e olhos verdes, erguem seus leques, olhando para o mar. Ficam ali até o anoitecer.

⁸³ A página de *KLAXON* em que se encontra esse texto está reproduzida na página 164.

O termo *cortesã*, no sentido figurado, pode significar: “a amante favorita de um rei”; a “mulher dissoluta que tem uma posição de relevo na sociedade e vive luxuosamente, sem que, no entanto, faça comércio do seu corpo”; “prostituta elegante, cujos serviços seriam apanágio de uma abastada minoria”; e “a meretriz” que, na definição romana, “alimenta o corpo com o corpo”⁸⁴ e se entrega a qualquer “sem escolher dinheiro”⁸⁵, a mesma que o vulgo chama de rameira⁸⁶ e de outros nomes vulgares (Faraco, 1999: 9).

Na Grécia antiga as relações sexuais pagas, mantidas com mulheres não constituíam crime, nem eram condenadas. Não havia falsos pudores e o Estado organizava e regularizava o ofício. A prostituição havia sido estatizada pelo legislador Sólon e o Estado estabelecia normas a serem seguidas. Algumas prostitutas se tornaram famosas: Áspasia de Mileto, viveu ao lado de Péricles durante mais de 16 anos; Taís, amante de Alexandre, o Grande; e Frineia, a ponto de Apeles tomá-la como modelo de Afrodite.

Mas, a partir do século XIX, as prostitutas passaram a ser associadas, através das imagens literárias, aos perigos das “perversões sexuais” e à ameaça da destruição de lares. Alguns discursos as responsabilizaram pela degeneração da raça, pela disseminação de doenças venéreas, pela corrupção moral de jovens, pela difusão do ópio e da cocaína. No cinema, as personagens de Theda Bara (1885-1955) e Louise Brooks (1906-1985), como Salomé e Lulu, incorporando as “vamps” e “fatais”, eram destacados nos discursos das elites. Na medicina, o médico Italiano Lombroso atribuía formas de reconhecer a “prostituta nata” por suas características físicas.

Esse horror à prostituição não impediu o crescimento das “casas de tolerância” em várias cidades brasileiras, no início do século XX.

84 *Quoe alit corpus corpore.*

85 *Palam sine pecuna accepta.*

86 Porque, em Portugal, as tabernas tinham um ramo de árvore pendurado na porta.

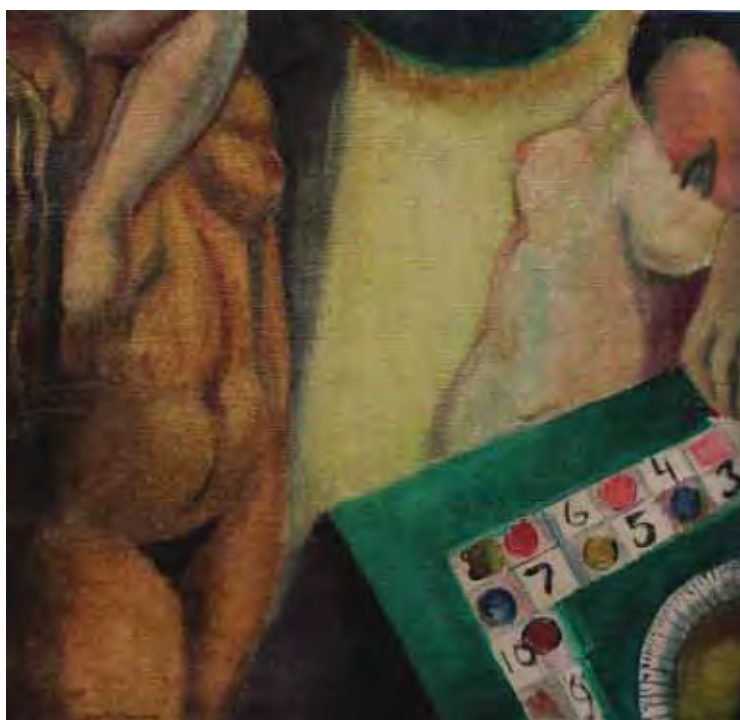


Figura 69. Anita Malfatti, *A Mulher e o Jogo*, 1925, óleo sobre tela, 58 x 74 cm, Col. Lucia e Paulo Tarso Flecha de Lima (Greggio, 2007: 72)

As Mulheres de **k l a x o n**

Em São Paulo, na década de 20, advogados, escritores, médicos, delegados de polícia, jornalistas e artistas frequentavam o Palais de Cristal, o Maxim's, o Palais Elegant, o Hotel dos Estrangeiros, bordéis que traziam para a cidade o que havia de mais moderno em Paris. (Rago, 2006: 55-6).

Em certa ocasião, Menotti Del Picchia parecia desconfiado da “nova mulher”, e indagou, 1920:

“Caso ou não caso? Eis o dilema que arrepia a espinha do celibatário [...] Os moços, com razão, andam ariscos [...] Será justo um moço trabalhador e honrado entregue seu nome nas mãos de uma cabecinha fútil e doidivasas [...]? Antigamente as mulheres “não serelepeavam nos asfaltos, irriquietas e sirigaitas; não saíam sozinhas [...] nem se desarticulavam nos recambolios do tango e do maxixe”.⁸⁷

Recebeu como resposta de uma mulher intelectual de Minas Gerais, com pseudônimo de Rosa Bárbara, na edição de junho da revista aquilo que denominou a “outra face da medalha”⁸⁸:

Os “rapazes honestos” a quem os senhores Menotti Del Picchia e seus colegas de crítica se referem, os chamados “filhos-famílias”, tomam por elegante e bom tom passar suas noites “nas casas de divertimentos livres, ao jogo ou nos cafés, embrutecendo o espírito, aviltando a alma e arruinando o corpo pelas bebidas, cocaína, morfina ou cartas de pôquer”. É a esses homens pouco educados que as esposas se entregam. E a autora finaliza: ainda teremos o “prazer de ouvir uma moça quedar-se indecisa, mirando e remirando a elegância do pretendente, interrogar-se com prudência... Caso ou não caso?”

As cortesãs faziam parte do cotidiano daqueles rapazes dos anos 20, e certamente de algumas fantasias.

87 *Revista Feminina*, jan. 1920 In: NOVAIS; Sevcenko, 2008, p.372-3

88 *Revista Feminina*, jul. 1920 In: NOVAIS; Sevcenko, 2008, p.372-3

3.2.1. Guilherme de Andrade e Almeida (1890 - 1969)⁸⁹. Poeta, ensaísta, tradutor e jornalista. Forma-se em direito pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco da Universidade de São Paulo - USP, em 1912. Publica seu primeiro livro, *Nós*, em 1917. No ano de 1922, participa da Semana de Arte Moderna e da fundação da revista modernista *KLAXON*. Entra, em 1928, para a Academia Paulista de Letras e, dois anos depois, é eleito para a Academia Brasileira de Letras - ABL. Em 1931, torna-se co-proprietário dos jornais paulistas *Folha da Noite* e *Folha da Manhã*, em que mantém a coluna “Sombra Amiga” até 1945. Participa da Revolução Constitucionalista de 1932, o que o leva a se exilar por oito meses em Portugal. Depois de ser apresentado, em São Paulo, ao cônsul japonês Kozo Ichige, Almeida conhece o haicai (forma clássica de poesia japonesa) e começa a utilizar essa estrutura em suas criações, desenvolvendo uma fórmula própria na língua portuguesa e a inclui em seu artigo “Meus Haicais”, de 1937. Em 1949, ao lado do produtor de teatro Franco Zampari (1898 - 1966), é um dos fundadores do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC . Distingue-se também como heraldista - especialista no estudo de brasões -, o que lhe rende convites e o leva a produzir, entre outros, o brasão de armas da cidade de São Paulo. Sua obra é de tendência classicista, e mesmo nos momentos em que está mais próximo dos adeptos do modernismo, jamais adere inteiramente aos preceitos desta escola. Algum tempo após os eventos da Semana de 22, retoma os aspectos e formas originais de sua lírica, ligados aos modelos exaltados na poesia simbolista e parnasiana. Como tradutor, verte para o português obras do escritor, poeta e músico indiano Rabindranath Tagore (1861 - 1941), dos escritores franceses Charles Baudelaire (1821 - 1867), Paul Verlaine (1844 - 1896) e Jean-Paul Sartre (1905 - 1980).

⁸⁹ Fonte: Site do Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5176&lst_palavras=&cd_item=35> Acesso em: 27 ago. 2010.

5

*O féeriques Babylones
Empires décadents
Extases et opiums
Et quelle richesse en philosophies audacieu
ses, explications inédites de l'univers, poèmes absolus dans la relativité
du temps... Et quels tombeaux insondables de douleurs toute saignantes
rouges
bleues
blanches
Vive la France!
Marseillaises enivrantes,
enthousiastes, symphonies diaphanes, opéras, dadaïstes dans des décors
subconscients... en jouir dans ma solitude!
Ah! vous pouvez parcourir tous les pays du monde
photographier tous les paysages
Le pays de mon âme moi seul le connais
et moi seul vous pouvez livrer
quelques bribes difformes
quand il me plaît...*

Serge MILLIET

As Cortezãs

(Das "Canções Gregas")

ellas passam no poente, junto ao cáes. Seus vultos
volantes, nos stróphions curtos,
azues, doirados e lilazes,
são leves e subtis: parecem grandes aves.

As cortezãs passam no occaso cor de malva.
As suas joias cantam um canto fino de ouro,
e os seus cabellos lavados fazem um rolo
de trigo maduro, sobre a nuca alva.

Na tarde do cáes, contra o sol oblíquo,
ellas erguem a ventarola
sobre os olhos verdes: e olham o mar longinquo.
E, aos pés de cada uma, o sof desenrola
uma longa sombra rôxa sobre as pedras pretas,
como si atirasse punhados de violetas...

GUILHERME DE ALMEIDA

k l a x o n

As Mulheres de **k l a x o n**

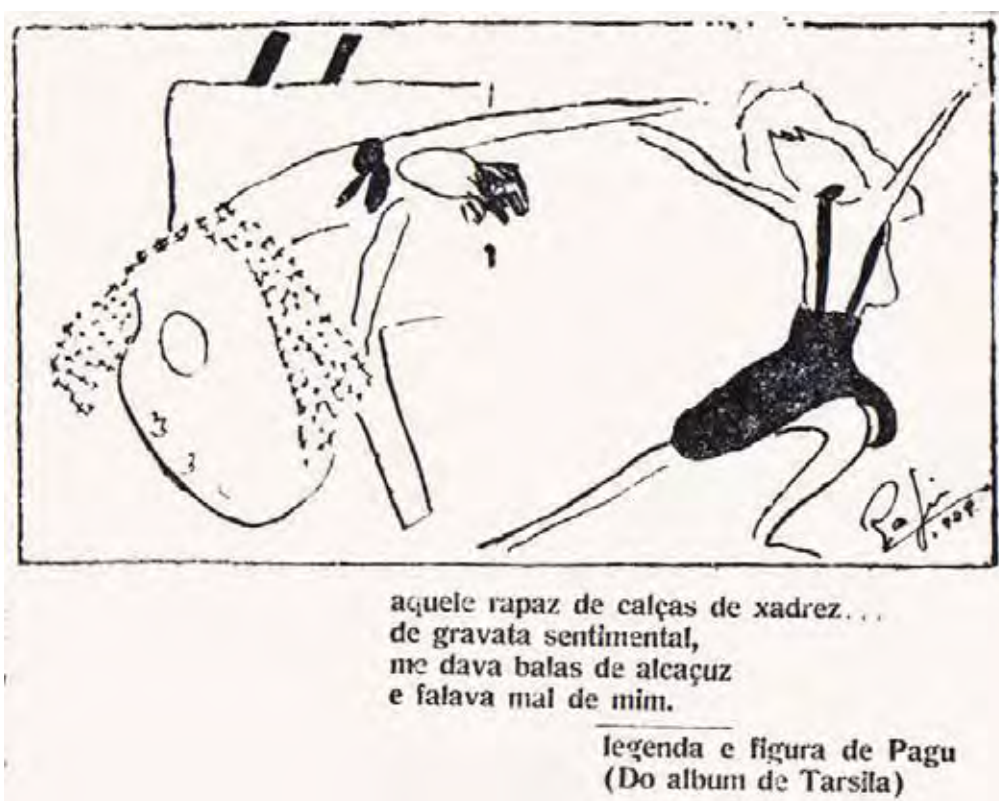


Figura 70. Pagu, desenho publicado na *Revista de Antropofagia*, 2ª denteção, n. 11, 16 jun. 1929, p. 10.

3.3. *A Extraordinária História da Mulher que se tornou Infinita*, de Antonio Carlos Couto de Barros ⁹⁰

O bem-humorado conto de A. C. Couto de Barros relata a situação de um casal, com a diferença de 15 anos de idade. Após o matrimônio, a jovem esposa começa a engordar freneticamente. O marido desenvolve uma neurose ao ver sua amada mulher naquele estado, vindo a perder o juízo, para a tristeza de D. Brazilia.

Outro estudo poderia revelar outros aspectos do conto, como, por exemplo, se o texto seria uma metáfora sociopolítica à época de sua publicação, visto que parte do nome da esposa é Brazil.

Mas, examinado por uma perspectiva de gênero, o conto denuncia alguns preconceitos em relação à mulher, prevaletentes no período. O lado sarcástico, típico dos modernistas que participaram da publicação de *KLAXON*, também é evidente. O texto não acompanha nenhuma imagem, mas é rico em metáforas e poderia muito bem ser ilustrado por Di Cavalcanti, ou mesmo pelo famoso caricaturista Raul Pederneiras, colaborador com as revistas *Fon-Fon* e *O Malho*, além de crítico mordaz do movimento feminista. Sobre o conto, Cecília de Lara comenta:

⁹⁰ Veja o texto integral nos anexos das páginas 172-3.

Original pela sua concepção é o conto de A. C. Couto de Barros, cuja estrutura predefinida. É o melhor exemplo do gênero em *KLAXON*. Toma um fato comum e o leva ao plano do extraordinário, pelo paulatino alargamento dos limites do possível: trata-se do aumento progressivo da gordura de uma mulher que se torna infinita. Humoristicamente ridiculariza, inicialmente, os prognósticos mais comuns para a felicidade ou infelicidade no casamento. E coloca como causa da ruptura da harmonia desse casal, um fato incomum: o aumento desenfreado da gordura da mulher, que mata o amor do marido e rouba-lhe a razão, quando se dedica a busca da explicação do fenômeno. O autor cria oportunidades para referir-se a conceitos científicos: doenças, pesquisas matemáticas, que levam ao marido ao colapso mental, ao identificar a silhueta da esposa o símbolo matemático do infinito. A sequência do conto deixa a questão suspensa, como se o processo não se interrompesse, realmente. Original, leve, com intenções satíricas, capta o limiar em que o real e o irreal convivem sem choque (Lara, 1972:139).

O conto revela o interesse público na vida alheia ao mostrar as opiniões emitidas por aqueles que testemunharam o matrimônio do casal e lançavam seus prenúncios sobre seu destino. Não faltam referências sobre a forma de como os homens enxergavam as mulheres:

“O casamento de Adoasto com d. Brazilizia foi comentadíssimo.

[...]

O escrivão Proença, por exemplo, ponderava que a diferença de idade constituía seguro indício de bem-aventurança eterna. E rematava dogmaticamente: “a mulher deve ser sempre mais moça que o homem”.

[...]

“Para Alberico só o fato de ser esposo mais velho 15 anos que a esposa, deixava aquela situação melindrosíssima”

[...]

Mas o que é a opinião dos homens, miseráveis formigas a roer mármore branco do mistério, comparada com a sabedoria muda e irônica do Destino?”

O autor parodia diversas teorias científicas e paracientíficas muito em voga na década de 20:

Daí para a Teosofia e a Metafísica não foi senão um passo. – o mundo é minha representação, monologava o aflito sujeito. Aquela condensação excessiva de átomos, porque não poderei reduzi-la, pela aplicação diuturna na minha energia espiritual inconsciente?

[...]

Finalmente, a esposa é vista como o símbolo matemático do infinito, também conhecido como lemniscata:

“Adoasto teve a impressão de ver um 8 deitado, símbolo do infinito matemático. Assustado, tremendo, delirante, saíu a correr pelas ruas gritando: “Socorro! Socorro! Acudam que minha mulher ficou infinita”. Tinha perdido o irremediavelmente o juízo”.

Simbolicamente, a lemniscata⁹¹ representa o equilíbrio dinâmico e rítmico entre dois polos opostos. O símbolo da lemniscata nos remete diretamente ao Arcano Maior do Tarot de número XIV: “A Temperança”, onde vemos uma mulher que mistura e equilibra, através de sucessivas misturas, dois jarros que contém água: um com água fria, outro com água quente. Conforme as sucessivas passagens de fluidos de um jarro a outro, e deste de volta ao primeiro, se processam, obtém-se o elemento morno (temperado). Esta carta corresponde à letra hebraica “Nun” na Cabalah. Da mesma forma, a lemniscata foi largamente usada nos desenhos celtas e insistentemente reproduzida em seus intrincados desenhos de formas. A lemniscata, principalmente em suas representações celtas, nos remete diretamente ao “Ouroborus”, símbolo antiquíssimo, resgatado pela tradição alquímica, onde se vê uma serpente que morde o próprio rabo e devora-se a si mesma. O Ouroborus é também representação simbólica do Infinito e do equilíbrio dinâmico universal.

Carl Gustav Jung refere-se a este símbolo como o “Mysterium Conjunctionis” (Mistério da Conjunção), resultado do “Hieroghamos” (Casamento Sagrado), equilíbrio do Masculino e do Feminino Universais, essência fundamental da mente humana e, em uma visão mais ampla, da existência humana em si.

Essa contextualização simbólico-literária pode nos remeter novamente ao texto de Tarsila do Amaral⁹²:

91 A lemniscata foi descrita primeiramente por Jakob Bernoulli, em 1694, como uma modificação da elipse, que é o lugar geométrico de pontos para o qual a soma das distâncias para cada um de dois focos fixos é uma constante. A Oval de Cassini, por sua vez, é o lugar de pontos para os quais o produto dessas distâncias é constante. No caso onde a curva atravessa o ponto no meio caminho entre os focos, a oval é uma lemniscata de Bernoulli. Bernoulli chamou isto de lemniscus que é latim, significa “faixa suspensa”. A lemniscata pode ser obtida como o inverso geométrico de uma hipérbole, com o círculo de inversão centrado no centro da hipérbole (bisetriz de seus dois focos). A lemniscata também pode ser descrita pelas coordenadas polares abaixo, pelas respectivas coordenadas bipolares, ou pela equação paramétrica: A curva tem a forma similar ao numeral 8 e o símbolo de infinito. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Lemniscata_de_Bernoulli>. Acesso em: 30 jun. 2009.

92 *Apud* BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas, SP: Unicamp, 2008, p. 266-7.

“Está certo o mundo em que vivemos: pólos positivos e negativos, força centrípeta e centrífuga, atração e repulsão, todos os contrastes dos quais resulta a harmonia. Uma Vênus do apogeu da estatuária grega será mais bela que um Apolo? Considerando em si, em que um pinheiro será superior a um carvalho? Um possui características que o outro não tem” (Amaral, 2001: 128).

A. C. Couto de Barros demonstra um olhar peculiar, expondo os preconceitos em relação ao papel da mulher e do homem numa relação matrimonial, em “A Extraordinária História da Mulher que se Tornou Infinita”, retratando, sarcasticamente, modos de pensar sobre o universo feminino, no período em que o conto foi escrito. D. Brazilia é apenas uma das mulheres de *KLAXON* e uma das peças que compõe “o enigma da mulher” mencionado por Oswald Andrade, no *Manifesto Antropófago*, para compreender o olhar sobre a mulher, a partir das mudanças sociais ocorridas naquele início do século XX.

3.3.1. Antônio Carlos Couto de Barros (1896-1966) Advogado, escritor, jornalista e professor. Participou ativamente do movimento modernista brasileiro, integrando a comissão organizadora da Semana de Arte Moderna de 1922. Nesse mesmo ano, fundou e dirigiu, ao lado de vários companheiros, a revista *KLAXON*, cuja redação funcionava em seu escritório de advocacia, de que era sócio o também modernista Tácito de Almeida, irmão de Guilherme de Almeida. Dirigiu, com Antônio de Alcântara Machado, o quinzenário *Terra roxa e outras terras* (1926). Colaborou em muitos outros periódicos da época, escrevendo inúmeros artigos, crônicas, contos e resenhas. Além disso, foi redator-chefe do jornal paulistano *Diário Nacional*, órgão de imprensa ligado ao Partido Democrático, que também ajudou a fundar. Diretor da Liga de Defesa Paulista, por ocasião da Revolução de 1932, contribuiu de modo relevante para a causa constitucionalista. Couto de Barros foi ainda criador, professor (História Econômica do Brasil) e secretário geral, durante muitas décadas, da Escola de Sociologia e Política de São Paulo, instituição fundada em 1933. Fazendeiro e empresário, participou da organização da Viação Aérea São Paulo (VASP), tendo sido eleito seu primeiro vice-presidente. Traduziu a obra *História econômica contemporânea*, de Laurent Dechesne. Escrevia também sob vários pseudônimos, entre eles, Clodomiro Santarém.

20

A EXTRAORDINARIA HISTORIA DA MULHER QUE SE
TORNOU INFINITA.

O casamento de Adoasto com d. Brazilia foi commentadissimo. Sobre a felicidade e o futuro do casal, corriam prognosticos os mais desconhecidos possiveis. O escrivão Proença, por exemplo, ponderava que a differença de idade entre marido e mulher constituia seguro indicio de bemaventurança eterna. E rematava dogmaticamente: "a mulher deve ser sempre mais moça que o homem". Em attitude diametralmente opposta, plantava-se Alberico, o caixeiro, homem que lhe a tresda com facilidade. Para Alberico só o facto de ser o esposo mais velho 15 annos que a esposa, deixava aquelle em situação melindrosissima. Imaginem, dissertava o sabio, quando Ella tiver os seus trinta annos, a idade perigosa das mulheres, Elle já estará exgoledissimo, morre não morre. E o que acontecerá depois... só Deus sabe! Aos que não estavam dispostos a aceitar os seus vaticinios, o caixeiro arremessava sem hesitação o tremendissimo Balzac e a sua Mulher dos Trinta Annos. Os outros, ante tanta massa, ficavam atordoados e gaguejavam escapatórias.

Mas, que é a opinião dos homens, miseraveis formigas a roer o marmore branco do misterio, comparada com a sabedoria nuda e ironica do Destino?

D. Brazilia era bonitinha, bem feitinha, cheia de pequenas linhas curvas, por onde toda a graça inquieta do seu corpo escurria encantadoramente. Isto foi a perdição de Adoasto. Casada, d. Brazilia deu de engordar. A principio como que fazendo cerimonia, estufando um pouco o rosto, as pernas e toda a região consideravel que vai desde o diaphragma até a fossa iliaca. D. Brazilia, tomada de vergonha, quiz disfarçar aquelle augmento inesperado do seu physico e

começou alargando os vestidos do enxoval, desamarrando os apatos, remendando as meias, que cediam ante a inopinada invasão da gordura. Desculdado, Adoasto olhava para aquella distensão organica como quem olha para um divertimento publico: sorria. Chegava a achar graça nas veleidades economicas da esposa, a aproveitar os mingnados vestidos que trouxera. Com o tempo, entretanto, d. Brazilia deixou de lado as ceremonias e principiou a distender-se á vontade e a comprar novo stock de roupas, o que motivou certa apprehensão ao desprevidido espirito de Adoasto. O terrivel era que o engordar de d. Brazilia não obedecia a nenhuma previsão scientifica. Si fosse uma evocção lenta, pausada, acompanhando, *pari passu* o deteriorar normal da indumentaria, tudo iria muito bem. Ao contrario: era uma gordura frenetica, desenfreada, gallo-pante. Os gastos augmentavam assustadoramente com a compra de materia prima para abastecer o poder nascente das novas carnes de d. Brazilia. Adoasto chegou a pedir á esposa que comprasse os seus vestidos um pouco mais folgados do que os de costume, para prevenir, dizia elle, para o que dér e vier. Retorquia-lhe a esposa, desdenhosa: então, você pensa que vou apparecer mais gorda do que na realidade sou? Deita você está livre!

Os gastos, entretanto, não era o que affligia Adoasto. O que lhe causava a mais desoladora melancolia era ver o seu amor diminuir á medida que a sua esposa augmentava. Seu amor estava na razão inversa da massa de d. Brazilia. Quando Adoasto, por exemplo dizia: "a minha carne metade", esta expressão perdia qualquer cunho metaphorico, para exprimir com exactidão a ver-

k l a x o n

As Mulheres de **k l a x o n**

21

dade nua e crua; dizendo "cara metade", Adoasto referia-se ao corpo primitivo da esposa, o qual, bem contra a vontade dos conjuges, duplicára de peso e de volume.

Na casa, já havia certo mal estar. Todo parecia pequeno, acanhado para d. Brazilliza. E como o seu organismo ainda continuasse naquella desastrosa distensão organica, deu de reclamar o exiguo espaço occupado pelo marido. E Adoasto, conciliador e prudente, ante aquella obstinada reivindicação de espaço que lhe fazia a mulher, começou a ceder, com incrível resignação, o pequeno logar que o Creator lhe destinára no mundo: entrou a emmagrecer, a diminuir-se, a apagar-se... Não parou ahí a tragedia gordurosa. D. Brazilliza triplicou-se, quadruplicou-se. Foi quando Adoasto se alarmou seriamente. O seu amor não podia alcançar mais aquella distancia, pois o que amára na mulher não passava agora de infima fracção, que, diga-se de passagem, não era impropria...

Consultando um amigo medico, este, entre jocoso e sério, retrucou-lhe: o unico remedio que entrevejo, é uma operação. Operação mathematica, bem entendido: extrai a sua raiz quadrada... Dolorosa ironia! Desde então Adoasto, ensibeezuiu-se na terrivel cianúria do seu Eu. Nada de confidencias. Atraz destas, veem sempre as remoqueas e os sorrisos tortos da piedade. Deliberou solucionar por si proprio o caso. E afundou-se desordenadamente em estudos mathematicos, biologicos, physicos e metaphysicos. Leo, de um tolego, a obra de Biaringnem: "Les transformations brusques des êtres vivants". A seguir, o calculo infinitesimal de Newton e as "Dores do Mundo", de Schopenhauer. Obras de Spinoza, Leibnitz, Hartman e, de mistura, um volume vermelho de vulgarização scientifica. Neste ultimo, topou com uma affirmação transcendente: "O que para os antigos physicos, parecia caracterizar a materia era a massa, um coefficiente constante, absoluto. Não assim, ante as novas conquistas da sciencia. A massa, esse ultimo reducto da substancia, varia, é uma função da velocidade; a materia não existe: é apenas modalida-

de transitoria da energia, unica realidade tangivel e irreductivel". Neste ponto, não se conteve e desatou em gargalhadas polyphonicas, em que havia prodigiosos sarcasmos.

Dahi para a Theosophia e a Metapsychica não foi senão um passo. — O mundo é minha representação, monologava o afflicto sujeito. Aquella condensação excessiva de atomos, porque não poderei reduzi-la, pela applicação diurna de minha energia aspritus! Inconsciente?

E em casa, frente a frente com d. Brazilliza, o seu deformado sonho de amor, encarava-a fixo, o olhar vidrado, indice de tremendas concentrações infra e ultra psychicas. Era o prenuncio da loucura proxima. A mulher, inquietta, refugiava-se nos vizinhos pacatos e todos accendiam veias, que ardiam unanimemente deante de santos barbudos, de massa, que ameaçavam milagres.

A endocrinologia offereceu-lhe margens para profundas inferencias practicas. O meu mal, suspirava, está naquella miseravel glandula tyroide. Ah! Ah! Ah! Ele queria dizer "extrair a tyroide" e disse "raiz quadrada". Passava por metaphoras, o demonio. Ah! Ah! Ah!

Neste estado de espirito, Adoasto, sembra humana, a força de ceder espaço á esposa, entrou, cheio de intenções cirurgicas, no seu desventurado lar. Encontrou d. Brazilliza estendida num divan, a cintura apertadissima, a dividir-lhe o corpo em duas rotundissimas metades. Contemplando-a, Adoasto teve a impressão de ver um 8 deitado, symbolo do infinito mathematico. Assustado, tremendo, delirante, sahia a correr pelas ruas, gritando: "Soccorro! Soccorro! Acudam! que a minha mulher ficou infinita". Tinha perdido irremediavelmente o juizo.

Quanto á d. Brazilliza, chorou duas lagrimas gordas e esparramou-se de uma vez, affim de preencher piedosamente o vacuo que o marido abri- ra no lar domestico.

A. C. COUTO DE BARROS.

k l a x o n

As Mulheres de **k l a x o n**

Considerações Finais

Notamos que a partir da aceitação da matrícula de mulheres na Academia Imperial de Belas Artes e, adiante, na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), gradualmente as mulheres ampliaram seu espaço no campo artístico. Antes, sob a pecha de “amadoras”, passaram a obter o reconhecimento oficial de sua produção como profissionais, enfrentando de início, obstáculos sociais, à semelhança do que acontecia em outras atividades, até então predominantemente masculinas. Entre os movimentos sociais, neste contexto, destaca-se o feminismo.

O Modernismo, ao legitimar a produção da pintora Anita Malfatti não só impõe aos seus opositores uma nova estética a ser defendida, como também sua posição mais aberta permite às mulheres uma postura mais ativa no seio do movimento.

A personalidade e a presença marcante de Tarsila do Amaral será outro fator preponderante, quando, respeitada no exterior, com sua obra colocará o Brasil no epicentro das vanguardas europeias, por meio dos contatos travados com intelectuais e artistas em Paris, mediados pelo poeta Blaise Cendrars.

Outras mulheres marcarão o movimento modernista: D. Olivia Guedes Penteado, Zina Aita, Regina Graz, Pagu e Eugênia Moreira, Elsie Houston, apenas para citar alguns nomes.

Os meios de comunicação de massa da época, principalmente o impresso e o cinema, contribuíram à formação de novos modelos de comportamentos, criando estereótipos masculinos e femininos, por vezes resultando em visões confusas e deturpadas sobre o papel entre os sexos; no caso feminino, criando duas imagens transitórias e confusas, o da “mulher honesta” e o da “mulher emancipada”, além de uma fusão de ambas, a “nova mulher”, na figura da melindrosa.

Em *KLAXON* observamos que as mulheres ali mencionadas não apresentam as figuras estereotipadas da mídia, mas foram suas características peculiares que abriram espaço para a sua atuação e a de outras mulheres, ao quebrarem os códigos vigentes na arte e na sociedade.

Durante a realização desta pesquisa, esperava encontrar elementos que pudessem formar uma ideia sobre a visão modernista do universo feminino. A reflexão, como desenvolvida nos capítulos precedentes, resulta na impossibilidade de uma resposta única, face aos diferentes discursos que tentaram (e ainda tentam) circunscrever a mulher a um papel, ora no lar, ora nas ruas, no lazer ou no trabalho. No entanto, o que se pode comprovar, é que, de fato, a liberdade de expressão, a liberdade por uma autonomia como indivíduo, foi sendo conquistada pelas mulheres, e os homens, alguns contrariados, outros titubeantes, outros apoiadores por diversos interesses, cederam (ou perderam) espaço. Creio que meu êxito foi trazer à tona um aspecto do modernismo ainda pouco discutido e reunir referências que possam ampliar o entendimento deste período relevante da cultura brasileira.

As mulheres de *KLAXON*, nem sempre compreendidas, fizeram-se vistas e ouvidas.

Referências Bibliográficas

ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22 – A Aventura Modernista no Brasil*. São Paulo: Scipione, 2004.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3ª Ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

_____. (org.). *Tarsila Cronista*. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3ª Ed. São Paulo: EDUSP, 1986.

AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. São Paulo: Celebris, 2004.

ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III / Mário Pedrosa*. São Paulo: EDUSP, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1994.

AYALA, Walmir; CAVALCANTI, Carlos. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: MDC/INL, 1973-1980.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2002, 5ª edição.

BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama (org.) *Menotti Del Picchia – o Gedeão do Modernismo: 1920/22*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BARRETO, Carolina Marielli. *Ensino de arte e profissionalização feminina: um diálogo com a Escola Profissional Feminina de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2007.

BASSANEZI, Carla (coord.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2007.

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço* Biografia e estudo da obra/ Catálogo da obra e documentação. São Paulo: Editora 34; EDUSP, 2006.

_____ (org.). *Mário de Andrade, cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

BECCARI, Vera D’Horta. *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

As Mulheres de **k l a x o n**

BESSE, Susan K. *Modernizando a Desigualdade: Reestruturação da Ideologia de Gênero no Brasil, 1914-1940*. São Paulo: EDUSP, 1999.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O Salão e a Selva. Campinas*. São Paulo: Editora Unicamp/Ex Libris, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte – Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRADBURY, Malcom. *O mundo moderno - dez grandes escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAGA, Dulce Salles Cunha. *Autores Contemporâneos Brasileiros – depoimento de uma época*. São Paulo: Giordano, 1996.

BRANDINI, Laura Taddei (Org.). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas, SP: Unicamp, 2008.

BRITO, Mário da Silva. *KLAXON – Mensário de Arte Moderna*. São Paulo: Livraria Martins, 1976. (Edição fac-similar).

_____. *História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

As Mulheres de
k l a x o n

CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22 – entre vaías e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. 2ª Ed. São Paulo: Senac, 2001.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A República e a Decadência da Disciplina Neoclássica 1890-1918*. Rio de Janeiro : Pinakothek, 1983.

CAMPOS, Augusto de. *O Homem do Povo*. Coleção completa e fac-similar dos jornais escritos por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Arquivo do Estado, 1984.

_____. *Revista de Antropofagia – Reedição da Revista Literária Publicada em São Paulo – 1ª e 2ª “Dentições” – 1928-1929*. São Paulo: Abril, 1975. (Edição fac-similar).

CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005

CHARNEY, Leo R.; SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad Thompson, Regina. 2ª Ed. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2004.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.

COSTA, Cristina. *A Imagem da Mulher – Um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

As Mulheres de **k l a x o n**

DORLIN, Elsa. *Sexe, genre et sexualités*. Paris: Universitaires de France, 2008.

DUQUE, Luiz Gonzaga; CHIARELLI, Tadeu. *A Arte Brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1989.

FABRIS, Annateresa (org.). *Crítica e Modernidade*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

FARACO, Sergio. *Livro das Cortesãs - 1500-1900* (Poetas portugueses e brasileiros). Porto Alegre, RS: L&PM, 2004.

FERRAZ, Geraldo Galvão. *Paixão Pagu: uma biografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FURLANI, Lúcia M. Teixeira (org.). *Croquis de Pagu – E outros momentos que foram devorados reunidos*. Santos, SP: UNISANTA; São Paulo: Cortez, 2004.

GOLD, Arthur. *A divina Sarah: a vida de Sarah Bernhardt*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GREGIO, Luiza Portinari. *Anita Malfatti: tomei a liberdade de pintar a meu modo*. São Paulo, Magma, 2007.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEMUS, Ruth. *Dada's Women*. New Haven & London: Yale University, 2009

JUSTINO, Maria José. *O Banquete Canibal – A Modernidade em Tarsila do Amaral*. Curitiba: UFPR, 2002.

LARA, Cecília de. *KLAXON & TERRA ROXA e Outras Terras; dois periódicos modernos de São Paulo*. São Paulo: IEB/USP, 1972.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MALFATTI, Dóris Maria. *Minha Tia Anita Malfatti*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2009.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República. São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MATTAR, Denise (org.). *No tempo dos Modernistas; D. Olívia Penteadó, a Senhora das Artes*. São Paulo: FAAP – Fundação Armando Álvares Penteadó, 2002.

MENEFEE, David W. *The first female stars: women of the silent era*. USA, Praeger, 2004.

As Mulheres de
k l a x o n

MILLIET, Maria Alice (introd. e coord.). *Mestres do Modernismo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Fundação José e Paulina Nemirovsky; e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

MOCELLIN, Renato. *As mulheres na Antiguidade*. São Paulo: Brasil, 2000.

MORIN, Edgard. *As estrelas de cinema*. Lisboa: Horizonte, 1972.

NOVAIS, Fernando A; SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ORSINI, Maria Stella. *Guiomar Novaes - Uma Arrebatadora História de Amor*. São Paulo: C.I., 1992.

PRIORE, Mary Del (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2007.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. São Paulo: Aleph, 2006.

SCHUMAHER, Schuma (org.). *Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2000.

SCHWARTZ, Jorge. *Da Antropofagia a Brasília 1920-1950*. São Paulo: FAAP – Fundação Alvares Penteado e Cosac & Naify Edições, 2002.

_____ (org.). *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: EDUSP, 1995.

SEVCENKO, Nicolau: *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

SIMIONI, Ana Paula C. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922*. 1. ed. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

_____ . Eternamente Amadoras: Artistas brasileiras sobre o olhar da crítica (1885-1927) In: FABRIS, Annateresa (org.). *Crítica e Modernidade*. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de Cinema em São Paulo*. São Paulo: PW; Secretaria Municipal de Cultura; Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo R.; SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2ª Ed. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2004. p. 95-155.

SOIHET, Rachel. *Mulheres Pobres e Violência no Brasil Urbano*. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das Mulheres do Brasil*. 9ª Ed. São Paulo: Contexto, 2007. p. 362-400.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve História do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção Tudo é História).

TOFFANO, Jaci. *As Pianistas dos Anos 1920 e a Geração Jet-Lag – O paradoxo feminista*. Brasília: UnB, 2007

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. 3ª Ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

VIANA, Nildo. *A Esfera Artística: Marx, Weber, Bourdieu e a Sociologia da Arte*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

WEISBERG, Gabriel P.; BECKER, Jane R. *Overcoming all obstacles: the women of the Académie Julian*. New York, NY: Dahesh Museum, 1999.

Catálogos de exposição

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Mulheres Pintoras do Brasil*. Catálogo da Exposição *Mulheres Pintoras – a casa e o mundo*. Curadoria: Ruth Sprung Tarasantchi. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo: agosto/outubro de 2004. p. 9-33

Catálogo do Acervo Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Banco Santos, 2002.

Dissertações e teses

CARVALHO, Cibele Regina de. *Um estudo sobre a docência na vida e na carreira de Anita Malfatti*. Dissertação de Mestrado. Universidade Presbiteriana Faculdade Mackenzie. Orientador: Prof. Dr. Marcos Rizzoli, São Paulo, 2007.

SILVA, Rosangela de Jesus. *A crítica de arte de Ângelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. Dissertação de mestrado. Curso de Pós-Graduação em História da Arte. UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, São Paulo, 2005.

SIMIONI, Ana Paula. *Profissão Artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. Tese de doutorado. USP. Orientador: Prof. Dr. Sergio Miceli Pessoa de Barros. São Paulo, 2004.

VIEIRA, Ivone. *Vanguarda Modernistas Nas Artes Plásticas : Zina Aita e Pedro Nava nas Minas Gerais da Década de 20*. Tese de Doutorado. Curso de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. ECA-USP. Orientador: Prof. Dr. Walter Zanini. São Paulo, 1994.

Artigos/Periódicos

GUERRA, Marco Antonio. A Mulher no Cinema, As Grandes Divas, As Deusas do Amor. *Revista Opção Lacaniana*, 1996.

LOPONTE, Luciana Grupelli. Sexualidades, Artes Visuais e Poder: Pedagogias Visuais do Feminino. *Estudos Feministas*, jul.-dic., ano/vol. 10, n. 2. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil, pp. 283-300.

MENDONÇA, Martha; PIEMONTE, Marianne. Como o seriado Sex and the City inventou a mulher moderna. *Época*, São Paulo, n. 525, p. 116-125, jun. 2008.

RAGO, Margareth. Os prazeres da noite. *Nossa História*, São Paulo, Ano 3, n. 27, p. 58-61, jan. 2006.

SAMARA, Eni Mesquita. Sexo Forte. *Nossa História*, São Paulo, Ano 2, n. 17, p.14-18, mar. 2005.

SARAIVA, Renata. Cor de rosa-choque. *Pesquisa Fapesp*, São Paulo, n. 104, p. 88-91, out. 2004.

SOIHET, Rachel. Pisando no “sexo frágil”. *Nossa História*, São Paulo, Ano 1, n. 3, p. 14-20, jan. 2004.

SUGIMOTO, Luiz. Mulheres Invisíveis. *Jornal da UNICAMP*, Campinas, Edição 275, dez. 2004.

A Cigarra, Anno 9º, p. 178, p. 38, 15 fev. 1922.

As Mulheres de **k l a x o n**

Dossiê - A História da Alcova. *História Viva*. São Paulo, Ano VII, n. 81. p. 26-47, 2010.

O Malho, Rio de Janeiro, n. 1, p. 6, 15 fev. 1922.

Revista Feminina. Edições de jan., fev., mai., ago., set., out., nov. 1921; mai., ago., set. 1923

Mídias e Internet

CIPRIANO, Zé Carlos. Elsie Houston – A Feminilidade do Canto. Disponível em: <<http://sovacodecobra.uol.com.br/2004/12/elsie-houston-a-feminilidade-do-canto/>>.

Acesso em: 21 ago. 2010.

COELHO, Nelly Novaes. A Emancipação da Mulher e a Imprensa Feminina (séc. XIX – séc. XX). Disponível em: <<http://kplus.cosmo.com.br>>. Acesso em: 16 out. 2006.

DOUGLAS. Abandono Monumental. Artigos. 13/04/2009. Disponível em: <<http://saopauloabandonada.com.br/abandono-monumental>>. Acesso em: 18 ago. 2010.

GRAIEB, Carlos. Pena Versátil. *Veja* 17/06/1998. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/170698/p_144.html>. Acesso em: 28 jun. 2010.

OLIVEIRA, de Elaine Mesquita de Oliveira. *Madonna, mito da indústria cultural*. Disponível em: <<http://overmundo.com.br/banco/madonna-mito-da-industria-cultural>> Acesso em: 14 mai. 2009.

VITORINO, Paulo. *Mulheres na pintura brasileira*. Disponível em: <<http://www.pitoresco.com.br>>. Acesso em: 5 out. 2006.

_____. *Georgina de Albuquerque (1885-1962)*. Disponível em: <www.pitoresco.com.br> Acesso em: 05 out. 2006.

Mulheres de A a Z. Isto é on-line. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoegente/100mulheres/mulheres/index.htm>> Acesso em: 06 out. 2006.

Masculino e Feminino - Crise e transformação. Café Filosófico. TV Cultura. Disponível em: < <http://www.cpfcultura.com.br/site/2010/01/12/masculino-e-feminino-crise-e-transformacao-2/>>. Acesso em: 23 mai. 2010.

O Malho. Disponível em: <<http://www.jotacarlos.org>> Acesso em: 27 ago. 2010.

Para Todos. Disponível em: <<http://www.jotacarlos.org>> Acesso em: 27 ago. 2010.

Um Só Coração. Minissérie (DVD). Globo.

Belle Époque 1890-1914. The Metropolitan Museum of Art. Home Video Collection, 1983 (VHS)

WISNIK, José Miguel. *Macabéa, virtiginosamente outro*. Grandes Personagens da Literatura Brasileira (DVD).

k l a x o n
As Mulheres de



As Mulheres de **k l a x o n**