

Renata Gomes Cardoso

**MODERNISMO E TRADIÇÃO: A PRODUÇÃO DE
ANITA MALFATTI NOS ANOS DE 1920**

Campinas
2012

**Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes**

Renata Gomes Cardoso

**MODERNISMO E TRADIÇÃO: A PRODUÇÃO DE
ANITA MALFATTI NOS ANOS DE 1920**

Orientadora: Prof^a. Dr.^a Maria de Fátima Morethy Couto

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de
Artes da Universidade Estadual de Campinas
para obtenção do Título de Doutora em Artes.
Área de Concentração: Artes Visuais.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE
DEFENDIDA PELA ALUNA RENATA GOMES CARDOSO E
ORIENTADA PELA PROFA. DRA. MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO



Campinas
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C179m Cardoso, Renata Gomes.
 Modernismo e tradição: a produção de Anita Malfatti nos
anos de 1920 / Renata Gomes Cardoso. – Campinas, SP:
[s.n.], 2012.

Orientador: Maria de Fátima Morethy Couto.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Malfatti, Anita,1896-1964. 2. Arte brasileira.
3. Modernismo. 4. Arte moderna. 5. Paris, Escola de. I. Couto,
Maria de Fátima Morethy. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em ingles: Modernism and tradition: Anita Malfatti in Paris, 1923-1928.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Malfatti, Anita,1896-1964

Brazilian Art

Modernism

Modern Art

Paris, School of

Área de Concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutora em Artes.

Banca examinadora:

Maria de Fátima Morethy Couto [Orientador]

Domingos Tadeu Chiarelli

Letícia Coelho Squeff

Maria Eugênia da Gama Boaventura Dias

Cláudia Valladão de Mattos

Data da defesa: 07-12-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

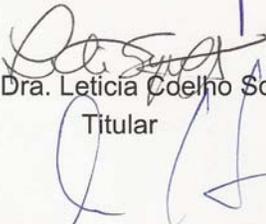
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Renata Gomes Cardoso - RA 971458 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



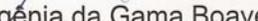
Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Presidente



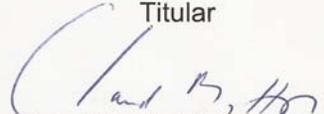
Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli
Titular



Profa. Dra. Leticia Coelho Squeff
Titular



Profa. Dra. Maria Eugénia da Gama Boaventura Dias
Titular



Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos
Titular

Para D. Maria
e meus queridos irmãos,
com amor.

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar à minha família: à minha falecida mãe, que sempre me ajudou e apoiou, mas não pôde ver este trabalho finalizado; aos meus irmãos Flávio, Rogério e Leandro, por estarem comigo e me ajudarem sempre em todos os momentos. Um especial agradecimento ao Leo, que mora no meu coração, por ter me resgatado nos momentos de dúvida, por ter sempre insistido para que eu seguisse em frente com o trabalho, me ajudando em todas as ocasiões em que precisei dele. Por seu apoio incondicional, pelo amor e carinho. Ao Billi, sempre paciente e sempre me recebendo em sua casa, nas várias temporadas passadas em São Paulo. À Fah, pelo incentivo, apoio e amizade. À Marina, que com seu jeito simples e alegre me mostrou a importância do trabalho.

Em seguida, remeto profundos agradecimentos à Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Morethy Couto, minha orientadora, por todo o seu apoio, dedicação e sobretudo sua paciência, seu incentivo e encorajamento, por todas as oportunidades que viabilizaram a conclusão desse trabalho. Meu interesse pela história da arte surgiu em suas aulas, há muitos anos, quando ainda cursava a graduação. Agradeço por essa longa convivência, por ter me ajudado a crescer também como pessoa, para além do crescimento acadêmico e profissional.

À Prof.^a Dr.^a Cláudia Valladão de Mattos, por ter aceitado participar da avaliação desta pesquisa desde a primeira etapa, quando da conclusão do mestrado, à última etapa, a defesa da tese, meu agradecimento pela leitura do texto, sugestões e indicações de leitura, pelo debate sobre o tema, que contribuiu para meu amadurecimento em história da arte.

À Prof.^a Dr.^a Letícia Coelho Squeff, por ter também aceitado participar da avaliação do trabalho em duas etapas: na qualificação de tese, com a leitura do texto e sugestões, que muito me ajudaram para a redação final da Tese e a reflexão sobre o tema; e, posteriormente, com sua participação na banca de finalização deste trabalho, com um debate muito produtivo sobre o tema.

Aos demais professores que aceitaram fazer parte da avaliação deste trabalho na etapa final de defesa da Tese, Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli e Prof.^a Dr.^a Maria Eugênia da Gama Boaventura Dias, pela leitura do texto e discussão sobre o tema, pelas sugestões e indicações. Aos demais professores que gentilmente aceitaram fazer parte da banca como suplentes: Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi, Prof.^a Dr.^a Paula Priscila Braga e Prof.^a Dr.^a Anna Paula Silva Gouveia. Remeto um especial agradecimento ao amigo Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi, por seu apoio ao longo dos anos de pós-graduação, por suas sugestões, indicações e conselhos.

Aos Professores do Instituto de Artes da Unicamp, que estão sempre promovendo o debate sobre a arte e suas questões, através das disciplinas propostas, nos cursos de graduação e pós-graduação.

Ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, pela disponibilização dos arquivos de Anita Malfatti e de Mário de Andrade para a pesquisa.

Às demais instituições e museus que permitiram a pesquisa em seus arquivos e acervos.

Ao amigo Aristóteles Angheben Predebon pela leitura, revisão do texto e sugestões. À amiga Rhea, pelos conselhos e apoio, cujo empenho com o doutorado me serviu de estímulo para seguir em frente.

Aos colegas de pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp, pelas trocas, ideias e apoio acadêmico. Um especial agradecimento à Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, pela simpatia, pelas conversas e toda ajuda que me concedeu ao longo do doutorado.

Aos amigos, de ontem e de hoje, pela convivência.

A Mauricio Henriques Serpa, por ter me ajudado a reencontrar o caminho perdido.

Aos funcionários do Instituto de Artes da Unicamp, que sempre estiveram dispostos a ajudar em suas funções. Lembro com estima todo apoio dado por Vivien Helena de Sousa Ruiz e Rodolfo Marine Teixeira, da CPG/IA, pela atenção e cuidado com que me receberam para resolver diversos problemas de ordem acadêmica e administrativa. Agradeço também às queridas Mariângela, Neusa e Alaíde, do Departamento de Artes Visuais, por todo apoio dado nos trabalhos com as turmas de Graduação.

Aos alunos do curso de Artes Visuais da Unicamp, pela participação em aulas, com os quais tive a oportunidade de debater sobre a história da arte brasileira, ao longo desses anos de pós-graduação.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

Ao Zuko e ao Platão, pela companhia alegre nas longas horas de redação da Tese.

Enfim, agradeço a todos aqueles que contribuíram de alguma forma para a realização desse trabalho.

“No processo de discutir essas pinturas estaremos envolvidos não tanto com a história da arte moderna quanto com o desenvolvimento de um certo conjunto de valores críticos, conhecidos em geral por ‘modernistas’. Isto não quer dizer, porém, que as próprias pinturas serão tratadas como objetos de interesse secundário. Ao contrário, perguntar se as propriedades e qualidades atribuídas a uma obra de arte são de fato discerníveis nela é colocar essa obra no foco específico de um amplo exame. Pois as coisas às quais nos referimos como obra de arte não são necessariamente vistas e conhecidas ‘em si’ e ‘por si’; existem para nós enquanto elementos de um universo de ideias, teorias, valores e crenças, dos quais são inseparáveis.”

Charles Harrison

Resumo

Este trabalho propõe um estudo sobre atividade artística de Anita Malfatti dos anos de 1920, com o objetivo de analisar a inserção dessa produção no debate sobre arte moderna do período e o posterior reflexo desse debate nos principais estudos sobre o Modernismo no Brasil. Essa análise pressupõe uma reflexão sobre a recepção crítica em torno da obra da artista, desde a primeira apresentação ao público brasileiro, até a exposição individual realizada em 1929, que apresentou um panorama geral de sua produção artística. Considerando que a relevância de Anita Malfatti na história da arte brasileira está pontuada entre 1917 e a Semana de Arte Moderna, procuramos abordar as obras realizadas durante o estágio em Paris, entre 1923 e 1928, analisando o diálogo dessa produção com algumas discussões em pauta nesses anos: a relação com a Europa, o nacionalismo, o debate entre tendências mais radicais ou mais moderadas no contexto da arte moderna.

Abstract

This study focuses on the artistic activity of Anita Malfatti in the 1920s. The main objective of this thesis is to analyse the relevance of her works in the modern art debate of the period, and the subsequent impact of this debate in the Modernism studies in Brazil. This analysis implies an understanding of the art criticism around her work, from the first presentation to the Brazilian public, until the exhibition held in 1929, which presented an overview of her artistic production. Whereas the relevance of Anita Malfatti in Brazilian art history is mostly discussed from 1917 to the exhibition of the Modern Art Week, this study deals with the paintings produced in Paris, between 1923 and 1928, by reflecting about their relations with modern art in Europe, nationalism in Brazil, and the debate between tradition and advanced art tendencies in the context of modern art.

Résumé

Ce travail discute la production artistique de l'artiste brésilienne Anita Malfatti aux années 1920, visant à analyser l'insertion de cette production dans le débat sur l'art moderne de la période et la réflexion ultérieure de ce débat dans les principales études sur le Modernisme au Brésil. Cette analyse suppose une réflexion sur la réception critique autour des oeuvres de l'artiste depuis sa première présentation au public brésilien, jusqu'à la réception de l'exposition qui s'est tenue en 1929, dans laquelle l'artiste expose une vue d'ensemble de son travail artistique, réalisé au fil des ans, mais qui contenait la plupart des travaux effectués dans la scène française, entre 1923 et 1928.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
1. ANITA MALFATTI EM PARIS	13
1.1. A PINTURA DE ANITA MALFATTI E A CRÍTICA DE ARTE.....	13
1.2. A DÉCADA DE 1920 NO CONTEXTO ARTÍSTICO FRANCÊS	55
1.3. A INTERPRETAÇÃO DO CONTEXTO ARTÍSTICO FRANCÊS PELOS BRASILEIROS: CARTAS, DISCUSSÕES E ENTREVISTAS.....	75
1.4. A PRODUÇÃO DE ANITA MALFATTI DA DÉCADA DE 1920	97
2. A PRODUÇÃO DE ANITA MALFATTI DA DÉCADA DE 1920 NO CONTEXTO DO MODERNISMO NO BRASIL	125
2.1. A EXPOSIÇÃO DE 1929: RECEPÇÃO CRÍTICA	125
2.2. RELAÇÕES ENTRE CRÍTICA DE ARTE E HISTÓRIA DA ARTE, NAS ABORDAGENS SOBRE ANITA MALFATTI	145
ENTRE O MODERNISMO E A TRADIÇÃO, DA EUROPA PARA O BRASIL...E VICE-VERSA..	179
REFERÊNCIAS	183
BIBLIOGRAFIA	191
IMAGENS.....	201

Introdução

O trabalho que aqui se apresenta teve início em uma pesquisa de mestrado, no qual analisamos, em sentido de revisão crítica, a produção de Anita Malfatti em duas fases iniciais de sua trajetória: o estágio na Alemanha, entre os anos de 1910 e 1914, e o dos Estados Unidos, nos anos de 1915 e 1916, em que a artista deu continuidade a sua aprendizagem artística¹. A exposição realizada em São Paulo, ao final de 1917, e que se estendeu até janeiro do ano seguinte, reuniu sua produção desses primeiros anos de atividade artística e foi considerada, posteriormente, como marco do início da arte moderna no Brasil, por figuras envolvidas com arte e crítica de arte, no contexto paulistano dos anos de 1920. A partir desse marco, o nome de Anita Malfatti esteve sempre em evidência nos estudos sobre a arte brasileira do início do século XX.

Apesar do destaque dado a essas duas fases iniciais da trajetória de Anita Malfatti, nos estudos sobre o Modernismo, a continuidade de sua produção era, até recentemente, quase uma incógnita, tendo em vista o número muito pequeno de comentários sobre o conjunto de sua obra realizada após o retorno dos Estados Unidos, em meados de 1916. O que aconteceu com a produção artística de Anita Malfatti ao longo da década de 1920, anos que são tão relevantes para o contorno do Modernismo no Brasil, pela concentração das várias manifestações que o define?

Essa questão foi em parte respondida após a leitura da biografia de Anita Malfatti, resultado de um longo estudo, o único inteiramente dedicado à artista, realizado por Marta Rossetti Batista². A partir desse trabalho ficamos cientes de outras fases do percurso de Anita Malfatti, que nos soaram muito relevantes, tanto pelos contextos em que se inseriam quanto pelas relações que demonstravam ter com as atividades de outras figuras de

¹ CARDOSO, Renata G. *A pintura de Anita Malfatti nos períodos iniciais de sua trajetória: proposta de revisão a partir da análise de obras*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2007.

² Listamos aqui as principais publicações de Marta Rossetti Batista sobre Anita Malfatti, às quais nos referiremos ao longo do texto: BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti e o início da arte moderna no Brasil*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes, USP, 1980; *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: IBM Brasil, 1985; São Paulo: Edusp; Ed. 34, 2006. BATISTA, Marta Rossetti (org.). *Mário de Andrade, cartas a Anita Malfatti*. RJ: Forense Universitária, 1989.

destaque do Modernismo no Brasil. Esse estudo percorria a trajetória esquecida da artista na continuidade de sua atividade, após os episódios mais destacados na história da arte brasileira. Os estudos da pesquisadora Marta Rossetti Batista demonstraram que a totalidade da produção da artista, em um arco que vai de 1910 a 1964, ano da morte de Anita Malfatti, questionava o seu lugar de conforto na história do Modernismo, em uma posição que está resumida nos cinco anos que separam a Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti, de 1917, posteriormente mais conhecida como *exposição histórica*, da realização da Semana de Arte Moderna, de 1922.

A reflexão sobre a artista e sua obra no contexto da história da arte brasileira mostra-se cada vez mais complexa ao se observar que apesar da importância que lhe é dada em um período considerado por alguns estudiosos como “embrionário” do Modernismo, sua posição nos estudos que compõem essa história aos poucos se reduziu à análise do impacto dessa exposição de 1917, especificamente, para a atuação de outras figuras que encabeçaram o movimento no Brasil. Entretanto, além da *exposição histórica* e da Semana de Arte Moderna, Anita Malfatti participou de outras etapas relevantes na consolidação do Modernismo, no contexto brasileiro: a artista também trabalhou na França, entre os anos de 1923 e 1928, tal qual outros artistas e personalidades que ganharam destaque nos anos de 1920, pela “atualização” artística e cultural apresentada em suas produções, proporcionada pela convivência no efervescente cenário artístico francês desses anos. Estavam na França ao mesmo tempo Vítor Brecheret, Antônio Gomide, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Sergio Milliet e Yan de Almeida Prado³; Anita Malfatti participou do júri do Salão histórico de 1931 do Rio de Janeiro, que se destacou na arte brasileira por se abrir para a participação de artistas da arte moderna; fez parte do grupo fundador da SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna) em São Paulo, além de estar presente em algumas exposições e manifestações dos anos de 1930, que circunscreveram o Modernismo desses anos no contexto paulistano, como o Salão de Maio, as exposições da Família Artística Paulista e os Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos. O grande destaque dado à narrativa de eventos

³ Cf. Batista, Marta Rossetti. *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris – Anos 20*. Tese de Doutorado, USP, 1987.

que caracterizaram o Modernismo revela, por outro lado, um distanciamento cada vez maior na abordagem da obra da artista, propriamente dita. Uma parte dos estudos sobre o Modernismo no Brasil, nos quais Anita Malfatti é sempre citada, repercute de certa forma “o imaginário que envolveu a obra e a pessoa [da] artista, (...) participa[ndo] do próprio ato de criação da obra, em seu percurso histórico, acrescentando a ela interpretações que (...) impregnam a própria matéria da obra de arte”.⁴

Ao mesmo tempo em que a historiadora Marta Rossetti Batista trazia à luz uma produção ainda pouco conhecida de Anita Malfatti, estudos paralelos e posteriores⁵ surgiram reavaliando os acontecimentos artísticos no cenário brasileiro de fins do século XIX e início do século XX, abrindo novas linhas de questionamento, sobretudo para o entendimento da relação de Anita Malfatti com esse contexto.

Ao entrar em contato com a longa trajetória de Anita Malfatti, algumas questões em torno de sua atuação e produção artística continuaram se destacando, sobretudo no que tange ao destino de Anita Malfatti na história da arte brasileira. Para a abordagem inicial que fizemos sobre a produção da artista, ainda nos anos do mestrado, procuramos a pesquisadora Rossetti Batista para conversar um pouco sobre essas questões. A professora afirmou que achava muito importante que outros estudos sobre Anita Malfatti e sua obra fossem feitos, de forma que pudessem ampliar o debate sobre sua produção artística e sua posição na arte brasileira, apesar de seu longo trabalho, que trouxe consequências muito positivas para as pesquisas sobre o Modernismo no Brasil, como a doação do arquivo de Anita Malfatti para o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, além das publicações da autora sobre Anita Malfatti. Essa conversa abriu as portas para dar continuidade à pesquisa.

Interessava-nos entender, analiticamente, por que a produção artística de Anita Malfatti dos anos de 1920 não se enquadrava com facilidade no conjunto de obras que demarcam o Modernismo no Brasil, o que está relacionado tanto com a recepção de suas obras no contexto brasileiro, quanto com as relações estabelecidas pela artista com os

⁴ MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 15.

⁵ Falaremos mais adiante, ao longo dessa introdução, sobre esses estudos, que contribuíram para nossa argumentação sobre o tema.

ambientes artísticos em que as mesmas foram criadas. Tal empresa não poderia ser alcançada apenas com a pesquisa de mestrado. Pensar a produção da artista no embate com sua recepção requeria refazer o seu percurso, conhecer com mais profundidade a longa bibliografia sobre o Modernismo, familiarizar-se com a produção de outros artistas relacionados a ele e ao seu passado, entender o aparato crítico que recebeu sua produção desde a primeira exposição, estudar os contextos artísticos internacionais com os quais as manifestações do período dialogavam. O trabalho de Rossetti Batista nos mostrava o caminho a percorrer. A análise crítica sobre a produção da artista no interior do Modernismo demonstrou ser uma questão a ser aprofundada e explorada, enquanto reflexão sobre o papel da artista nos anos modernistas.

O interesse em analisar as razões que levaram o grande conjunto de obras de Anita Malfatti dos anos de 1920 a um lugar de esquecimento na história da arte brasileira foi reforçado pela leitura de um texto de Tadeu Chiarelli⁶, que propunha um debate sobre a marginalização da produção de alguns artistas do Modernismo, tendo em vista o caráter de engajamento da crítica de arte modernista, que avaliava as obras dos artistas de acordo com as propostas do movimento. Nessa análise, Chiarelli contestava a história ideal do Modernismo, construída a partir da crítica de arte contemporânea aos eventos de maior destaque nessa história, para a qual apenas uma parte ou um momento da trajetória dos artistas demonstrava ser relevante.

De fato, como apontou Chiarelli, o pesquisador desse período da história da arte brasileira enfrenta o grande desafio de analisar os objetos artísticos de uma forma menos comprometida com as leituras críticas dos protagonistas do movimento, cujos textos demonstraram ser “estrategicamente articulad[os] para promover uma nova etapa artística no cenário nacional”⁷. Engajados no projeto de atualização das artes brasileiras, esses

⁶ O texto em questão é “Às margens do modernismo” que pioneiramente inaugurou a reflexão sobre a “marginalidade” da produção artística de Anita Malfatti no contexto do Modernismo, além de analisar a relevância da crítica de arte modernista para as posições que vários artistas aos poucos ocuparam na história da arte brasileira. Cf. CHIRELLI, Tadeu. “Às margens do modernismo”. In: AGUILAR, Nelson A. (Org.) *Bienal Brasil Séc. XX*. São Paulo: Fundação Bienal de SP, 1994, pp. 84-95.

⁷ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2002; Tal engajamento foi analisado por BOAVENTURA, da seguinte forma: “(...) os líderes do movimento pretenderam um balanço público das iniciavas empreendidas até então e fizeram questão de revelar para o

críticos por vezes elogiavam os artistas que melhor se adequavam, de acordo com o resultado de suas experiências, ao projeto de renovação cultural, ou desaprovavam suas propostas, quando o artista se desviava do padrão almejado pelo movimento. As tentativas, por parte dessa crítica de arte, de aproximar as obras do período a algumas preceptivas desse projeto são reveladoras de muitas contradições, que só podem ser compreendidas com a revisão dos critérios teórico-críticos por eles adotados, pautados, por sua vez, nas escolhas do momento, fossem elas estéticas, culturais ou ideológicas⁸. A crítica de arte que circulou no contexto dos principais acontecimentos que marcaram a arte moderna no país criou pontos de vista muito determinantes, que podem ser verificados ao longo da história do Modernismo no Brasil. Nesse sentido, estudar um conjunto de obras da artista Anita Malfatti implica adotar um rigoroso olhar crítico para a construção dessa história e as determinações com as quais Anita Malfatti foi e continuou a ser avaliada. As interpretações e análises que sua produção recebeu no momento em que era apresentada ao público parecem se refletir ao longo dessa história, ainda que essas considerações apresentem diversas contradições. Visto que grande parte das obras apresentadas na exposição de 1917 foram colocadas como o despertar da arte moderna no Brasil, a partir da apreciação de muitas figuras envolvidas com a arte e a cultura brasileiras, e admiradas, sobretudo, pelo teor vanguardista que algumas obras apresentavam em relação ao ambiente artístico do período, essa recepção, a nosso ver, ofuscou a avaliação das obras das fases seguintes da trajetória da artista. Nesse estudo propomos uma análise do reflexo dessas interpretações na

país o que São Paulo possuía de mais culto. A partir daí poderiam organizar melhor a perspectiva de progresso sonhado, conforme planejava Oswald de Andrade. A ambição do grupo era grande: educar o Brasil, curá-lo do analfabetismo letrado e sobretudo, pesquisar uma maneira nova de expressão, compatível com o tempo do cinema, do telégrafo sem fio (...). Havia unanimidade em torno do objetivo central do grupo (...): a atualização do código estético. Eram coincidentes as manifestações [que mostravam] as lideranças do movimento planejando de modo sistemático as festividades, inclusive a provocação crítica, partindo de articulistas pertencentes ao movimento, com o intuito de animar o debate.” Cf. BOAVENTURA, Maria Eugênia. “A Semana de Arte Moderna e a crítica contemporânea”. In, *Vanguarda e Modernidade nas artes brasileiras*. Cadernos da pós-graduação, IA/UNICAMP, ano 8, vol. 8, n. 2, 2006, pp. 19-24; Para uma discussão mais aprofundada sobre as estratégias desses escritores nos arredores da Semana, Cf. BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.

⁸ Cf. COLI, Jorge. “Pedro Américo, Vitor Meireles, entre o passado e o presente”, in CARDOSO, Renata G. DAZZI, Camila C. MYIOSHI, Alexander G. (org). *Revisão Historiográfica: o estado da questão*. Vol. 2. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2005, pp. 106-115. Cf. NAVES, Rodrigo. *A forma difícil – ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 2001, pp. 9-38.

história da arte brasileira, com o objetivo de debater esse ofuscamento. A crítica de arte do período, seja aquela que se ligaria à arte moderna, seja aquela oficialmente instituída no contexto paulistano, deu pouca importância ao grande conjunto de obras produzido pela artista a partir de seu retorno para o Brasil, após a viagem aos Estados Unidos, em meados de 1916. De forma semelhante, a então crítica modernista dos anos de 1920 dificilmente colocou em pauta a produção da artista desses mesmos anos, ao passo que outras produções concomitantes, de artistas ou escritores, eram colocadas em relevância para o contorno do Modernismo então em plena articulação, a exemplo das produções de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Lasar Segall, dentre outros, ou a produção literária de modernistas como Oswald e Mário de Andrade.

Um debate sobre a crítica de arte modernista e suas determinações foi apresentado, entre outros, por Annateresa Fabris, quando considerou que “boa parte do que conhecemos do Modernismo foi produzida por seus protagonistas e por uma geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da causa da arte moderna que frequentemente esposou as razões de primeira hora sem contestá-las ou questionando-as muito timidamente”⁹. Fabris colocou em foco as ideias em circulação naquele período, através da análise de críticas de arte proferidas pelas principais figuras envolvidas com o debate sobre arte, afirmando que os críticos que defendiam ou combatiam a arte moderna ainda gestavam suas concepções de moderno, quando as produções dos artistas foram avaliadas. Esse estágio inicial de assimilação e reflexão sobre a arte, e sobre a necessidade de modernização dos meios da arte no ambiente brasileiro, na visão da autora, levou à inserção, no mesmo projeto de renovação, de produções artísticas plasticamente muito diferenciadas¹⁰. Essa análise de Fabris, aliada a outros estudos específicos sobre a formação

⁹ Cf. FABRIS, Annateresa. “Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro” in, FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, Mercado de Letras, 1994, p. 9.

¹⁰ O debate sobre o conceito de moderno com o qual os críticos de arte do período avaliavam as produções artísticas de seus contemporâneos foi analisado pela autora em seus estudos sobre o Modernismo no Brasil. Nesse trecho falamos especificamente do texto publicado pela autora no catálogo da 22.^a Bienal de São Paulo. Cf. FABRIS, Annateresa. “Modernismo: nacionalismo e engajamento”. In, AGUILAR, Nelson A. (org.) *Op. Cit.*, pp. 72-83.

intelectual de alguns críticos-chave do período¹¹, contribuiu para o questionamento, em nosso estudo, das interpretações realizadas pelos contemporâneos de Anita Malfatti ao se depararem com suas obras. Apresentamos no primeiro tópico desse estudo, uma análise das críticas de arte realizadas sobre as primeiras exposições de Anita Malfatti em São Paulo, com o objetivo de comparar a posterior recepção crítica, em 1929, da exposição realizada após o retorno da artista da França. Cada uma das fases da trajetória de Anita Malfatti se passou em um ambiente artístico específico, no momento em que circulavam questões centrais da arte moderna como um todo. Muitas das proposições críticas sobre sua obra, realizadas por seus contemporâneos, surgiram a partir de um conhecimento ainda muito superficial sobre esses estágios da artista no exterior e sobre as principais características desses contextos. Ao comparar as obras de Anita Malfatti com exemplos da arte internacional, observamos que as críticas de arte publicadas no Brasil sobre as obras da artista nas duas fases iniciais de sua trajetória apresentavam interpretações ambíguas.

Por essa mesma linha de abordagem, Chiarelli fez uma reflexão pioneira sobre a atuação de Anita Malfatti especificamente no cenário brasileiro, entre os anos de 1917 e 1923, momento em que Anita Malfatti se deparou com questões muito precisas, em debate no meio artístico de São Paulo, o que, somado a outros fatores, provocou uma mudança na proposta pictórica da artista, quando comparada com a produção artística dos anos americanos, nos anos de 1915 e 1916¹². Para além das questões biográficas e de gênero que também podem ter influenciado a mudança de abordagem na pintura de Anita Malfatti, Chiarelli propôs um interessante debate sobre as razões que dificultaram o enquadramento das obras desse período no contexto artístico-crítico nacionalista. O autor demonstrou que nesses anos Anita Malfatti buscou realizar um projeto artístico que dialogava com o naturalismo e o nacionalismo em pauta naquele momento, não sendo essas transformações uma consequência direta das críticas severamente negativas que a artista recebera, por se

¹¹ Falamos de estudos realizados especificamente sobre a atividade crítica de autores como Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Sergio Milliet, dentre outros.

¹² Cf. CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: USP, 1995, pp. 19-44.

colocar como moderna, como se lia comumente na história da arte brasileira, como uma herança das críticas modernistas.

Outros textos do autor seguiram contribuindo para repensar a arte brasileira do período, sobretudo naqueles em que Chiarelli analisava as relações do Modernismo no Brasil com o Retorno à ordem, uma tendência do ambiente artístico francês do período entre-guerras, que propunha uma revisão das transformações artísticas da vanguarda, aliada a uma retomada de modelos da tradição artística, o que resultava em um esquema formal moderado, em negação às tendências que se apresentavam com códigos de ruptura artística muito acentuados. O autor demonstrou como esses modelos para a criação de uma arte moderada, em comparação às vanguardas, serviriam mais às propostas artísticas modernistas, em gestação no contexto brasileiro, dada a questão, cara ao movimento, da busca de elementos característicos da cultura brasileira praticamente exigir uma filiação aos esquemas figurativos, retomados pelos artistas do contexto do Retorno à Ordem. Segundo apontou Chiarelli, no caso específico de Anita Malfatti, as transformações observadas em sua pintura após retornar do estágio americano estariam “aderindo ao clima de retorno à ordem internacional”, na medida em que a artista se aproximava, de maneira efetiva, da questão nacionalista, em pauta no contexto brasileiro desses anos, e se distanciava do aspecto formal mais acentuadamente moderno das pinturas americanas.¹³

Considerando esses estudos mais recentes que colocam em debate a crítica modernista e as determinações que contribuíram para a escrita da história da arte brasileira¹⁴, no que tange ao Modernismo especificamente, a presente pesquisa procurou,

¹³ Cf. CHIARELLI, Tadeu. “Tropical, de Anita Malfatti – Reorientando uma velha questão”. In, *Novos Estudos*, Cebrap, n. 80, Março de 2008, pp. 163-172.

¹⁴ Além dos estudos já citados de Chiarelli, Fabris, Boaventura e Couto, outros estudos contribuíram para a definição do conjunto de questões enfocadas nesse trabalho: FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1994; MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, c1996; CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999; MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall*. São Paulo: Edusp, 1997; CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: Ed. Senac, 2001. MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro – História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003; CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis, SC: Letras Contemporâneas, 2007; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista - Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.

finalmente, realizar um estudo sobre algumas obras de Anita Malfatti, da década de 1920, produzidas em sua maioria na Europa, na terceira viagem de estudos da artista, quando esta residiu na França, mas dessa vez subsidiada pelo *Pensionato Artístico do Estado de São Paulo*¹⁵, instituição que pressupunha o cumprimento de uma série de trabalhos, de acordo com seu estatuto, questão que será abordada ao longo do texto. Esse estágio se estendeu de 1923 a 1928, quando a artista retornou definitivamente ao Brasil. O grande conjunto de obras desse período, ao contrário de sua produção anterior, não obteve grande repercussão no contexto artístico de 1929, quando essa produção foi exposta em São Paulo, como uma das obrigações do Pensionato. O objetivo geral desse trabalho é, por fim, refletir sobre as relações de Anita Malfatti com a arte europeia daquele momento, observando as obras ali realizadas, e analisando a crítica de arte publicada sobre essa produção, bem como as relações entre a artista e outros modernistas brasileiros, no sentido de propor um debate, de comparação histórico-crítica, que possa contribuir para reinserir, nas discussões sobre a história do Modernismo no Brasil, a produção da artista desses mesmos anos.

Isso posto, o trabalho que aqui se apresenta parte da hipótese que a crítica de arte contemporânea a Anita Malfatti foi responsável não apenas pela fixação da posição específica que a artista ocupa na história da arte brasileira, como também, ao mesmo tempo, negou um espaço para debater ou mesmo contextualizar sua produção artística dos anos de 1920, realizada paralelamente à produção artística e literária de outros artistas e escritores, que compõem o conjunto de obras e textos do Modernismo no Brasil. Essa recusa da crítica modernista em reservar um espaço para colocar em pauta as características essenciais da produção artística de Anita Malfatti dos anos de 1920 resultou, a nosso ver,

¹⁵ O *Pensionato Artístico do Estado de São Paulo* foi um projeto lançado em 1892 e regulamentado em 1912 por decreto, tendo como principal objetivo o desenvolvimento do ambiente artístico paulistano, baseado no financiamento de artistas para sua formação e especialização, através de viagens de estudos a centros artísticos da Europa, como Paris e Itália. Esse deslocamento periódico de artistas de São Paulo para o exterior traria conseqüências muito positivas para o crescimento desse ambiente artístico, como a realização de exposições, a permanência de artistas na cidade com o estabelecimento de ateliês, o surgimento de colecionadores e de um mercado de arte, a fundação de acervos públicos (no mesmo período é criada a Pinacoteca do Estado), bem como o crescimento da crítica de arte e do debate em torno da arte. Cf. CHIARELLI. *Op. Cit.*, 1995, pp.46-48; Cf. MICELI, Sérgio. *Op. Cit.*, 2003, p. 25, 26; Cf. CAMARGOS, Márcia. *Op. Cit.*; Cf. CAMARGOS, Márcia. *Entre a vanguarda e a tradição: os artistas brasileiros na Europa*. São Paulo: Alameda, 2011.

em uma grande lacuna sobre a continuidade de sua atuação no cenário artístico brasileiro, que persiste ainda hoje em estudos mais gerais sobre a arte moderna no Brasil e está refletida na memória cultural, vista de uma forma mais ampla. Procuraremos demonstrar, ao longo de nossa Tese, que o conjunto de obras produzido por Anita Malfatti em seu estágio na França, continuava buscando um diálogo com as propostas artísticas pertencentes à arte moderna, que circulavam na França naqueles anos, e que os modelos artísticos buscados e praticados pela artista nesses anos se distanciava, por fatores que discutiremos, das questões em pauta no Brasil.

Como muitos dos trabalhos de Anita Malfatti da década de 1920 foram realizados na Europa, entendemos ser fundamental expor e analisar o ambiente artístico europeu desses anos, não apenas pelas relações de Anita Malfatti com esse contexto, mas também porque o Modernismo brasileiro tem uma relação fundamental com questões artísticas europeias desse período, para além das questões nacionais, e essas relações foram definitivas para a forma como as produções dos artistas brasileiros foram analisadas, avaliadas e situadas no decorrer da história. As características do meio cultural francês desse período são debatidas na segunda parte do primeiro capítulo.

Enquanto convivia com esse contexto artístico francês da década de 1920, Anita Malfatti trocou um grande número de cartas com Mário de Andrade, àquela época principal interlocutor de vários artistas e escritores interessados nas questões modernas. Essas cartas revelaram um interessante debate sobre arte e artistas, contendo pareceres sobre as principais exposições em circulação, bem como sobre o pensamento artístico que guiava tanto a produção de Anita Malfatti quanto o entendimento que Mário de Andrade tinha sobre a produção da artista e sua importância no contexto da arte moderna no Brasil. A exposição e análise desse debate, através das cartas guardadas por ambos e por outros artistas e intelectuais, compõem o terceiro tópico desse capítulo.

O quarto tópico apresenta algumas obras de Anita Malfatti desse período, procurando refletir sobre as relações e as referências que nortearam a artista para essa produção. Nessa parte, analisamos os distanciamentos e aproximações dessa produção em relação às fases anteriores da trajetória da artista, bem como suas relações com exemplos da arte internacional. Durante esse estágio, a artista submeteu sua produção para avaliação do

público europeu, participando de exposições coletivas e fazendo uma individual. Na análise dessa produção procuramos entender os princípios norteadores dessa recepção em contexto francês.

A primeira parte do segundo capítulo se ocupará da análise da recepção dessa produção dos anos de 1920 no Brasil, a partir da exposição realizada pela artista em 1929, em São Paulo, como parte das obrigações de Pensionista. A forma como a produção de Anita Malfatti foi avaliada antes, nas primeiras exposições e depois, no contexto de 1929, por seus contemporâneos, ficou refletida nos primeiros estudos que procuraram narrar e construir a história do Modernismo no Brasil, nos quais os artistas e sua importância foram pontuados. Apresentamos como fechamento do capítulo uma análise sobre os principais estudos que surgiram consecutivamente avaliando o movimento, nos quais a importância de Anita Malfatti aparece sempre destacada. Interessa-nos nessa análise final verificar como sua produção foi abordada nesses estudos posteriores, sobretudo no que tange à análise e contextualização das obras dos anos de 1920 no Modernismo, buscando indícios que ajudem a entender as razões dessa produção artística não ter ocupado um lugar de destaque na construção dessa história, para a qual apenas a produção apresentada em 1917 demonstrou ser mais relevante.

O recorte nos anos da década de 1920, passados na Europa, e finalizando com a exposição da produção desses anos, em 1929, deve-se ao tempo e possibilidades de realização da pesquisa, circunscrita em um doutorado, com prazos precisos, em uma empreitada que procurou considerar, além da própria produção da artista desses anos, a crítica de arte contemporânea a ela e alguns estudos posteriores inseridos na história da arte brasileira. Ressaltamos que existem ainda muitas questões a serem exploradas sobre o tema, sobretudo pensando nas obras realizadas já no Brasil após o retorno definitivo de Anita Malfatti da Europa, a partir de setembro de 1928. Enquanto estava na França, Anita Malfatti revelou qual era seu objetivo nesse estágio e qual seria a proposta artística a ser seguida por sua pintura após o retorno ao Brasil: “enriquecer-se com tudo o que encontrava (...) a fim de poder, no Brasil, fazer obra de pintor local e tirar partido do folclore e do

pitoresco brasileiro”¹⁶. Esse tipo de comentário era muito comum, àquela época, entre os artistas, tanto brasileiros quanto estrangeiros em geral, que circulavam em Paris. Essa ideia era também uma das premissas do próprio Modernismo praticado no Brasil, que buscava os motivos do “folclore e do pitoresco” nacional. As relações e participações da artista em certos grupos artísticos da década de 1930 apontam diversas aproximações entre temáticas e técnicas praticadas por outros artistas, que ganharam destaque nesse cenário, revelando que Anita Malfatti continuou tentando responder a essa demanda, tão pontual, da arte no Brasil.

¹⁶ Entrevista de Anita Malfatti a André Warnod, publicada em WARNOD, André. “Au Salon des Indépendents”, *Comoedia*, Paris, 28 de março de 1926.

1. Anita Malfatti em Paris

1.1. A pintura de Anita Malfatti e a crítica de arte

A forma como Anita Malfatti interpretou o contexto artístico francês enquanto foi Pensionista de São Paulo, de 1923 a 1928, pode ser observada a partir de sua produção artística do período, bem como por outros documentos, como as cartas trocadas com Mário de Andrade, nas quais ficou evidente um intenso debate sobre arte, abrangendo desde a produção e os acontecimentos em torno de artistas do circuito europeu à própria produção de ambos, Anita e Mário. Para entender o debate sobre arte estabelecido nesse momento entre essas duas personalidades, é necessário expor, ainda que brevemente, o contexto crítico no qual o nome de ambos passou a se destacar, no que tange à interpretação das questões artísticas do cenário brasileiro e do cenário francês. No caso de Mário de Andrade, sabemos que a produção de Anita Malfatti foi decisiva para sua formação e destaque enquanto protagonista e crítico nas questões de arte moderna no Brasil; no de Anita Malfatti, percebemos que os comentários sobre sua obra se repercutiram, de forma positiva ou negativa, nesse debate. A discussão sobre arte entre Mário de Andrade e Anita Malfatti, de uma maneira geral, se iniciou quando se conheceram, no contexto da exposição da artista, de 1917. Exporemos como introdução desse capítulo os conceitos artísticos que giraram em torno da obra de Anita Malfatti, pois estes conceitos são fundamentais para o entendimento dessa discussão sobre arte que permeou o diálogo entre Anita Malfatti e Mário de Andrade durante o estágio da artista em Paris. Do mesmo modo, as críticas de arte que circularam no contexto das primeiras exposições de Anita Malfatti realizadas no Brasil, são fundamentais para entender a posterior recepção às obras produzidas durante o estágio em Paris, expostas em 1929. Ao longo do trabalho demonstraremos como o conjunto dessas

críticas definiu o papel e o lugar da artista na arte brasileira daquele momento, e como essas determinações se encontram espelhadas na continuidade de sua posição e posterior avaliação crítica, na história da arte. Algumas dessas críticas foram citadas em outros estudos sobre o Modernismo e sobre Anita Malfatti, mas em nossa pesquisa percebemos que, em alguns desses estudos, algumas partes relevantes dessas críticas, que contribuem para entender os conceitos e questões colocados em foco diante da obra da artista, ficaram omitidas e não foram devidamente analisadas. Por isso, em algumas passagens, transcrevemos trechos maiores desses textos para uma melhor compreensão da ideia exposta pelo crítico. Esses textos foram pesquisados e lidos na íntegra, em fontes primárias.

O nome de Anita Malfatti começou a se destacar na crítica de arte paulistana a partir da primeira exposição realizada pela artista, no ano de 1914. Depois dessa exposição, a artista foi o centro de uma polêmica, causada pela *Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti*, a exposição de 1917, que se encerrou em 1918. Esta exposição provocou, como primeira consequência, o início de um debate quase militante em torno da arte em São Paulo. Deste debate participaram nomes importantes da cultura brasileira, como Monteiro Lobato, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, dentre outros. Essas críticas são fundamentais para entender a construção posterior da posição de Anita Malfatti na história da arte moderna no Brasil e as interpretações, coerentes ou não, que permaneceram sobre sua obra, ao longo dessa história.

O primeiro comentário que surgiu no contexto brasileiro sobre a pintura de Anita Malfatti foi publicado em um jornal de ampla circulação, no ano de 1914, em decorrência de sua primeira exposição individual, na qual foram expostos os resultados de quase quatro anos de estudos realizados na Alemanha. Constavam da exposição obras hoje já conhecidas do público, mas que não se destacam tanto dentre o conjunto de obras que marcou definitivamente a posição da artista no interior da história do Modernismo no Brasil, a exemplo de *O Homem Amarelo* [Fig.1], destacada como revelação da arte moderna para o jovem poeta Mário Sobral, posteriormente mais conhecido como Mário de Andrade. Em ambiente alemão, Anita Malfatti produziu obras como *Retrato de um Professor* [Fig. 2] e *Academia (Torso de Homem)* [Fig. 3], já trabalhadas, do ponto de vista pictórico-formal, na direção de uma pintura com características gerais tidas como “modernas”, já que, em

ambas, a artista abandonou códigos pictóricos tradicionais como noções de profundidade, equilíbrio formal e cromático, deixando longas pinceladas visíveis, carregadas de matéria.

O crítico do jornal *O Estado de S. Paulo* – que normalmente divulgava os eventos de maior importância artístico-cultural na São Paulo de início de século¹⁷, analisou o trabalho da artista da seguinte forma:

Exposição de Estudos de Pintura, diz o programa, e ela de fato não é mais do que isso. A senhorita Malfatti, muito jovem ainda, tem 2 anos de estudos em Berlim. Para os que acompanham o movimento artístico europeu, não seria preciso dizer que os seus estudos foram feitos na Alemanha. Todos esses trabalhos denotam flagrantemente a influência da moderna escola alemã que levou às últimas consequências o impressionismo em pintura. Mas a senhorita Malfatti não se limitou a imitar superficialmente os mestres alemães. No limitado tempo em que frequentou os cursos de Berlim adquiriu uma soma considerável de conhecimentos artísticos que vulgarmente não se encontram reunidos em pessoas da sua idade. Naturalmente os seus estudos não estão isentos de defeitos: mas como se trata de uma principiante, (...) é natural que apontemos, de preferência aos defeitos, as suas qualidades. É incontestável que a senhorita Malfatti possui um belo talento. Os seus estudos *tem uma espontaneidade, um vigor de expressão e uma largueza de execução*, de que só dispõem os temperamentos verdadeiramente artísticos, nos quais o poder de síntese logo se revela nos menores estudos e esboços. Além disso o seu *senso de colorido é rico e equilibrado, e os seus meios de expressão limitados ainda por uma técnica incipiente, embora notável para o seu tempo de estudo*, são já poderosos pela emoção que conseguem despertar¹⁸.

O crítico sugeriu pontos bastante coerentes em várias de suas considerações, apesar de não ser possível afirmar categoricamente sobre os conhecimentos que este possuía sobre a arte alemã do período. A “moderna escola alemã”, colocada pelo autor, e que levou “às últimas consequências o Impressionismo na pintura”, pode ser lida muito provavelmente

¹⁷ Uma análise aprofundada sobre as características e o papel dessa crítica de arte no ambiente artístico de São Paulo foi apresentada por CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, 1995, pp. 69-107.

¹⁸ “Anita Malfatti”. *O Estado de S. Paulo*, 29 de maio de 1914. Grifos nossos.

como uma referência à atividade de artistas como Max Liebermann [Fig. 4], Max Slevogt [Fig. 5] e Lovis Corinth [Figs. 6, 7, 8, 9, 10, 11], artistas atuantes no cenário alemão daquele momento, ao mesmo tempo em que cresciam na Alemanha tendências expressionistas, historicamente pontuadas, como as do grupo *Die Brücke* ou do *Der Blaue Reiter*. Esses artistas foram os fundadores e fizeram parte da chamada *Secessão* de Berlim, grupo que dera impulso ao desenvolvimento da arte moderna na Alemanha, como opositores da “herança acadêmica do século anterior”¹⁹, sobretudo pela organização de exposições, retrospectivas ou não, de artistas do Impressionismo, pós-Impressionismo ou ainda de artistas que foram fundamentais para os grupos de expressionistas mencionados, como Emil Nolde e Edvard Munch. Os artistas da *Secessão*, que eram de uma geração mais velha, tinham, por outro lado, um intenso diálogo com o impressionismo francês e não eram de todo adeptos às experiências mais recentes do período, pois demonstraram, ao longo dos acontecimentos do contexto da *Secessão*, divergências significativas em relação a essas novas propostas²⁰.

Anita Malfatti teve contato com um desses artistas da *Secessão*, Lovis Corinth, em sua primeira viagem de estudos, por pelo menos um ano²¹. A “espontaneidade”, o “vigor de expressão” e a “largueza de execução” que o crítico de *O Estado de S. Paulo* identificou nas obras da artista, são também características da pintura de Corinth²², o que indica que Anita Malfatti produziu na Alemanha em diálogo com essas questões impressionistas e pós-impressionistas. O autor da crítica reconheceu nas obras de Anita Malfatti esse diálogo, passível de ser estabelecido entre a produção da artista e a pintura alemã, somado também ao fato de que seu estágio na Alemanha era de conhecimento do público. As relações que o crítico foi capaz de expor refletem ainda as tendências que lhe eram mais familiares, sendo essas mais próximas do desenvolvimento do Impressionismo na pintura, movimento que já

¹⁹ MATTOS, Cláudia Valadão de. *Lasar Segall: expressionismo e judaísmo: o período alemão de 1906-1923*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 18.

²⁰ Cf. GORDON, Donald E. *Expressionism: art and idea*. New Haven: Yale University Press, 1987. Cf. MATTOS, Cláudia Valladão de. *Op. Cit.*; “Histórico do Expressionismo”, in GUINSBURG, J (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

²¹ Cf. BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.* 2006, pp. 59 - 65.

²² Cf. UHR, Horst. *Lovis Corinth*. Berkley: University of California Press, c.1990. Para as obras de Corinth, ver novamente as figuras 6, 7, 8, 9, 10 e 11.

era de conhecimento de artistas e críticos no país, no início do século XX²³. Como Anita Malfatti intitulou a exposição *Exposição de Estudos de Pintura – Anita Malfatti*, e não propriamente de pinturas, o crítico fez referência a esse dado, quando comentou que “seus meios de expressão [são] limitados ainda por uma técnica incipiente, embora notável para o seu tempo de estudo”. Vale lembrar que Anita Malfatti, antes de partir para a Alemanha, havia feito algumas pinturas sob a orientação de sua mãe, não tendo passado por nenhuma escola em São Paulo.

Outra crítica do contexto dessa primeira exposição da artista também relacionou as obras com o Impressionismo. Essa relação talvez tenha sido apontada pela própria Anita Malfatti, ao falar ou explicar para o público sobre seus estudos e trabalhos realizados na Alemanha:

Conforme noticiamos, realizou-se anteontem (...) a inauguração da exposição de pintura de mlle. (*sic*) Anita Malfatti. A jovem artista, que é concorrente ao prêmio de viagem à Europa, apresenta-se em público com 33 quadros, dentre os quais se destacam, pela sua perfeição, pela combinação de cores e pelo efeito que causam, os seguintes: “Georgina”, retrato; “Cabeça de velho” e “Estudo de laranjeiras”, impressionistas; “Menino napolitano” e “Cabeça de moça”, águas-fortes; “Cabeça de Zuleika”, “Pequena aquarela” e “Mãe e filha”, desenhos.²⁴

Essas críticas que reconheceram o talento de Anita Malfatti, como a citada, apesar de tratá-la como iniciante, funcionaram como aprovação para que a família da artista, na figura do tio Jorge Krug²⁵, continuasse apoiando sua carreira artística. A apreciação de Jorge Krug sobre o trabalho de Anita Malfatti trazido da Alemanha foi exposta da seguinte forma por Doris Maria Malfatti, de acordo com o gosto artístico do tio, que se interessava por arte e compactuava, de certa forma, com o gosto artístico paulistano da época:

²³ Cf. CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, 1995, pp. 47-62.

²⁴ “Exposição de pintura”. *Correio Paulistano*, Seção Registro de Arte, 25 de maio de 1914.

²⁵ Rossetti Batista faz referência ao nome Jorge Krug, na p. 39 e nas seguintes, de *Anita Malfatti no tempo e no espaço*, 2006. Já Doris Maria Malfatti, sobrinha da artista, utiliza o nome “George”. Cf. MALFATTI, Doris Maria. *Minha tia Anita Malfatti*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2009, p. 19. Optamos por utilizar a mesma denominação de Rossetti Batista.

Enquanto viveu no Brasil, depois de deixar a Califórnia com a família, [Jorge Krug] dedicou-se ao seu trabalho de arquiteto civil e a recobrir as paredes de sua casa de quadros e mais quadros, assim como a forrar as várias mesas, suportes e mesinhas de esculturas grandes e pequenas. Nas pinturas não se viam traços ousados, linhas tortuosas, cores berrantes. Alguns dos nomes mais ilustres da escola acadêmica brasileira e estrangeira estavam lá. Tio George colecionava o que julgava o melhor e o mais belo. Quando pagou os estudos da sobrinha Anita, na Alemanha e, mais tarde, nos Estados Unidos, esperava encontrar, como resultado das longas aulas, obras tão belas quanto as que tinha dependuradas nas suas paredes. Quando Anita retornou da Alemanha, em 1914, foi fácil entender que ainda teria um longo aprendizado. *Seus trabalhos careciam de suavidade, do toque feminino tão apreciado nas mulheres pintoras e ausente nos quadros da sobrinha*²⁶.

Da mesma forma que o crítico de *O Estado de S. Paulo*, o tio de Anita Malfatti parecia ver nessa obra inicial da artista os defeitos do aluno iniciante, que precisava de mais aprimoramentos, não entendendo aquela produção como vinculada a um ponto de vista artístico específico. Com o apoio financeiro de Jorge Krug, Anita Malfatti foi aos Estados Unidos, ao final de 1914, para continuar seus estudos, já que a Europa se encontrava em guerra. O resultado desse período de experimentação artística foi exposto pela artista na exposição iniciada em dezembro de 1917, em São Paulo. Depois desse período nos Estados Unidos, Anita Malfatti deixou de lado o rótulo de “estudos” para se afirmar como “pintora moderna”, já a partir do título da exposição: *Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti*.

²⁶ MALFATTI, Doris Maria. *Op. Cit.*, p. 19. Os grifos são nossos. Sobre a atuação e trajetória das artistas no contexto artístico brasileiro de fins do século XIX e início do século XX, e o lugar específico que estas ocupavam nos ambientes artísticos de São Paulo e Rio de Janeiro, bem como suas dificuldades em serem reconhecidas nesse meio enquanto profissionais da arte, cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Op. Cit.*, sobretudo o capítulo “Amadora: Condição Feminina. A crítica de arte e as representações sobre as mulheres artistas brasileiras”, pp. 35-84, no qual a autora expõe uma rica análise sobre as posturas críticas de personalidades como Gonzaga Duque, Paulo Barreto (João do Rio), dentre outros, em relação à arte praticada pelas mulheres e a *relevância do gênero* nessas críticas, que impedia uma avaliação da produção das mulheres do ponto de vista especificamente estético, tal qual aquele utilizado para avaliar a atividade artística dos homens. A produção das mulheres foi sempre avaliada partindo-se da utilização de certos adjetivos, pertencentes à classe daquilo que seria caracteristicamente “feminino”, como os utilizados nessa passagem de Doris Maria Malfatti e muito comuns nas críticas de arte direcionada às mulheres, nesse período.

As obras apresentadas nessa exposição revelavam uma nova abordagem da atividade da artista em relação ao período alemão, com um distanciamento cada vez maior do aspecto natural dos motivos, com deformações acentuadas e cores fortes, contrastantes e expressivas, ainda pouco familiares ao ambiente artístico paulistano do período [Figs. 1, 12, 13, 14, 15, 16, 17]. Anita Malfatti apresentava ali uma nova pintura, de difícil acesso, mesmo para as personalidades brasileiras mais cultas daquele momento.

Um dos primeiros artigos publicados sobre a exposição elogiava a artista, descrevendo como original a nova abordagem da artista, reforçando a ideia de que aqueles trabalhos faziam parte de uma “arte moderna”, tal qual era sugerida pelo título da exposição, mas relacionando-a ainda com o Impressionismo, como já fora feito em relação às obras anteriores, do chamado período alemão:

A distinta pintora d. Anita Malfatti inaugurará hoje (...) a sua exposição de arte moderna, franqueada, por essa ocasião ao público. Da arte da sra. d. Anita Malfatti, já pelo que ela tenta realizar, já pelo que de positivo em seus resultados nos apresenta, não se poderia dizer senão com simpatia. Não é, como se vê, ainda pelos trabalhos expostos, uma prova definitiva ou que ao menos se lhe empreste tal significação. Há, porém, no variado conjunto que constitue o “salão”, quadros aos quais não se poderá negar indiscutível talento e mesmo alguma originalidade. Tentando o “impressionismo”, deixando de lado certos moldes clássicos cuja banalidade, pela sua abundância nos artistas medíocres, já se tornaram verdadeiros “expedientes” e “clichês” obrigatórios, d. Anita Malfatti causará aos olhos apreciadores da antiga “paisagem” alguma estranheza. Isto, porém, não vem ao caso. Que a distinta artista continue fazendo a sua arte moderena, procurando evoluir e sempre independente de sugestões.²⁷

O autor da crítica aproveitou que se tratava de uma exposição de arte moderna, ligada ao “Impressionismo”, para criticar a obediência de alguns artistas, considerados medíocres, a alguns modelos da arte clássica, que traria como resultado apenas a repetição de regras sem originalidade. Esse ponto favorável à artista, sua originalidade, servia ao

²⁷ “Exposição de Pintura”. *Correio Paulistano*, Seção Registro de Arte. 13 de dezembro de 1917.

mesmo tempo como forma de preparar o público para uma exposição na qual se veria obras diferentes, que poderiam “causar estranheza”.

Uma segunda crítica publicada no *Correio Paulistano* analisava novamente a aparência diferenciada da pintura da artista, como original e bizarra, oferecendo também a interpretação de que alguns dos retratos sugeriam o caráter do modelo, além de comparar a artista com modelos da arte europeia mais recente:

A exposição de Anita Malfatti, toda ela de arte moderna, apresenta um aspecto original e bizarro, desde a disposição dos quadros aos motivos tratados em cada um deles. “Tropical” e “Symphonia (*sic*) colorida”, são nomes que qualquer pintor daria até a uma paisagem, menos a uma figura, como tão bem o fez a visão impressionista de sua autora. Essencialmente moderna, a arte da senhorita Malfatti se distancia consideravelmente dos métodos clássicos. *A figura ressalta, do fundo do quadro, como se nos apresentasse, em cada traço, quase violento, uma aresta do caráter do retratado.* A paisagem é larga, iluminada, quase sempre tocada por uma luz crua, meridiana, que põe em relevo as paredes alvas, num embaralhamento de vilas sertanejas, onde a minudência se afasta para a mais forte impressão de conjunto. (...) *Tudo num traço largo e rápido*, como se a artista tivesse receio de que o detalhe prejudicasse a emoção. Essa é a arte que se faz atualmente nos mais adiantados meios de cultura. *Os desenhistas modernos da guerra fornecem-nos curiosos estudos no gênero, especialmente de figuras, singularizando-se uns pela concepção, outros pelo imprevisto do motivo*, mas todos mais ou menos iguais na técnica, na factura quase arbitrária do desenho.²⁸

O texto procurou instruir o público sobre as diferenças da obra da artista em relação ao que era comum no contexto artístico paulistano, explicando o caráter moderno da obra em oposição e no distanciamento dos métodos clássicos da pintura. Fazendo relação com a Europa, interpretava o traço da artista de acordo com “os desenhistas modernos da guerra”, consideração que pode ser lida como uma referência aos acontecimentos relacionados à *Primeira Guerra Mundial* e à atividade dos artistas europeus nesse contexto, sobretudo se

²⁸ “Exposição Malfatti”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 de dezembro de 1917. Grifos nossos.

pensarmos em alguns artistas relacionados com a vanguarda dos anos anteriores à *Primeira Guerra* e que se alistaram. Alguns periódicos europeus do período, como *Le Mot* e *L'Élan*, dos quais falaremos adiante, publicavam tanto desenhos e esboços, quanto textos e considerações dos artistas e intelectuais que estavam em combate, sobre os acontecimentos e as perspectivas da guerra. Esses trabalhos, apesar de já fazerem parte de um contexto de retomada da “ordem” estética, como uma reação às inquietações formais das vanguardas e ao próprio contexto da guerra, eram ainda compostos obedecendo as principais deformações características dessas transformações, já consolidadas na arte europeia.

O afastamento do “método clássico” não era, porém, uma questão absolutamente nova no contexto artístico brasileiro ou especificamente o paulistano daquele período [Figs. 18, 19, 20 e 21], já que muitos críticos desse contexto defendiam o desprendimento dos artistas dos meios mais rigorosos da arte, regidos então pela arte oficial do país, através dos seus Salões e premiações, filiação que restringiria a prática artística a certos modelos estéticos e à escolha de determinadas temáticas, modelos que eram contestados pelos críticos em São Paulo, em seus pareceres sobre os artistas e suas produções. Para essa crítica de arte, essas regras seriam apenas cerceadoras da integração do artista com a realidade do país, diferente da europeia. A negação dessas regras e a consciência do artista ao superá-las seriam as evidências de sua individualidade e interpretação, tanto do ponto de vista técnico quanto temático, se este partisse de exemplos locais para elaboração do assunto em sua produção. Essa atitude, na visão dessa parcela da crítica de arte, seria responsável por atualizar a obra do artista em relação ao contexto artístico brasileiro e suas especificidades, o que criaria uma verdadeira arte nacional, partindo dos elementos característicos do espaço social e natural brasileiro. A produção modelo para essa crítica era, por exemplo, a do artista Almeida Jr., em obras como o *Caipira picando fumo* [Figs. 22 e 23].

Um bom exemplo desse tipo de parecer crítico pode ser encontrado nas diversas críticas de arte de Monteiro Lobato²⁹ ou do grupo que foi definido por Chiarelli como

²⁹ Cf. LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1967.

adeptos de um “naturalismo nacionalista”³⁰. O método clássico, técnica ensinada nas instâncias oficiais da arte no Brasil, deveria ser superado, na visão dessa crítica de arte, pelo talento do artista, de forma a não resultar numa cópia servil dos modelos aprendidos, mas como uma reação aos próprios elementos da paisagem física e humana do país [Figs. 24, 25, 26 e 27].

O *Correio Paulistano* continuou noticiando as primeiras impressões sobre a pintura moderna de Anita Malfatti em exposição, passando uma impressão de que até então, apesar da originalidade e diferença das obras apresentadas, estas estavam sendo bem recebidas pelo público:

A exposição da senhorita Anita Malfatti (...) continua a ser o acontecimento artístico de mais interesse destes últimos dias. O público, pela afluência diária ao “salão” da senhorita Malfatti, vem provar que não é intolerante em questões de arte, sabendo apreciar um “capo lavoro”, talhado em moldes estabelecidos, ao mesmo tempo que um quadro “impressionista”, executado com talento e com a mais moderna visão estética. E assim vai logrando êxito real a exposição da jovem e talentosa pintora.³¹

É pertinente ressaltar aqui que a exposição de Anita Malfatti acontecia ao mesmo tempo que a exposição de Carlos Chambelland e que as notícias sobre as duas exposições aconteciam paralelamente nas mesmas edições do *Correio Paulistano*. Como era de praxe nos anúncios realizados nos jornais sobre as exposições que circulavam em São Paulo, o jornal trazia ainda a lista de visitantes da exposição, do dia anterior. O nome de Mário Sobral apareceu pela primeira vez na lista de visitantes da exposição de Anita Malfatti, no *Correio Paulistano* do dia dezesseis de dezembro, que se referia ao dia quinze. Mário de Andrade portanto, visitou a exposição de Anita desde o início, tendo retornado por várias vezes.

A primeira crítica de arte que colocou em foco o caráter moderno das obras apresentadas na *exposição histórica*, lendo de forma negativa a filiação à escola moderna já

³⁰ Cf. CHIARELLI. Tadeu. *Op. Cit.*

³¹ “Exposição Malfatti”. *Correio Paulistano*. Seção Registro de Arte, 16 de dezembro de 1917.

anunciada no título da exposição, foi a de Monteiro Lobato, publicada no jornal *O Estado de São Paulo* de 20 de dezembro de 1917. Lobato possuía uma ideia específica sobre o que era considerado moderno, sobretudo se relacionado à arte brasileira. Como foi dito anteriormente, havia nos pareceres sobre arte no contexto paulistano uma crítica à repetição dos modelos oficiais, que abordavam, além do método clássico, temas que não fossem voltados para a realidade do país. O ideário de atualização artística dessa crítica colocava em evidência outro conceito de “moderno”, diferente daquele exposto por Anita Malfatti com suas obras e outros trabalhos, de colegas que estudaram com ela nos Estados Unidos. O conceito de moderno de Monteiro Lobato girava em torno da negação dos limites impostos ao artista, em sua visão, pelos métodos de aprendizagem artística oficialmente instituídos. Esse ideia de moderno pode ser exemplificado por uma crítica de Monteiro Lobato sobre Brecheret, publicada na *Revista do Brasil* de 1920:

Despertar e Eva sugerem-nos de chofre grandes obras de grandes escultores mundiais. Porque os característicos essenciais destas — a vida, o movimento, a elegância da linha, a força da concepção e, sobretudo esse misterioso *quid* que é a alma perturbadora das verdadeiras obras de arte — são também os característicos que individualizam os trabalhos de Brecheret. (...) Honesto, fisicamente sólido, moralmente emperrado na convicção de que *o artista moderno não pode ser mero “ecletizador” de formas revelhas e há de criar arrancando-se à tirania do autoritarismo clássico* (...).³²

Lobato demonstrou com essa apreciação uma referência a aspectos formais da escultura – a elegância da linha, por exemplo – e à individualidade do artista na composição da obra, entendendo o ponto de vista “moderno” apresentado pelo artista por um outro parâmetro: não aquele que poderia aproximá-lo ou relacioná-lo às novas tendências modernas da arte europeia, em evidência nesses anos, mas porque este se distanciava, em suas características essenciais, das formas mais rigorosas da “arte acadêmica” e dos parâmetros que, para Lobato, não seriam mais adequados para a arte brasileira. Esse ponto

³² LOBATO, Monteiro. “Brecheret”, *Revista do Brasil*, n. 50, 1920 in, BATISTA. Marta Rossetti et alii. *Brasil: 1º. Tempo modernista 1917/25: documentação*. São Paulo: IEB, USP, 1972, p. 50. Grifo nosso.

de vista de Lobato caracterizava um artista moderno, não aquele ligado aos “ismos”, que foram severamente criticados pelo autor na crítica de arte sobre a exposição de Anita Malfatti³³, mas aquele artista que era capaz de fazer a ponte entre conhecimentos solidamente adquiridos por uma formação artística, como “proporção e equilíbrio, na forma e na cor”³⁴ e as reais necessidades de uma arte brasileira.

A crítica de arte de Monteiro Lobato em relação à exposição de Anita Malfatti, considerada posteriormente pelos modernistas como muito cruel e injusta, apresentava um ponto muito relevante para o contexto artístico daquele período: o fato de o autor reconhecê-la, em primeiro lugar, como *artista*, já que às mulheres era reservado um lugar específico naquele contexto³⁵. No momento em que Anita Malfatti expôs suas obras produzidas nos Estados Unidos, era pouco comum que uma mulher apresentasse um conjunto de obras que fugisse, ou mesmo que rompesse de forma tão aguda com o aspecto formal da arte do período, com uma produção que apresentava um caráter expressivo que não era próprio das “moças que pintavam”, assim caracterizadas pela crítica de arte atuante no meio.

Esse destaque da artista no contexto, em vista do distanciamento do nicho que era específico das mulheres, foi explicado por Dóris Maria Malfatti, sobrinha da artista, da seguinte forma:

Babynha [forma como a autora chamava Anita Malfatti] encontrou no Brasil a mesma situação modorrenta que deixara quando partiu. Pouco havia mudado. Em atividade, e bem cotados, trabalhavam dois pintores: Oscar Pereira da Silva e Pedro Alexandrino. Ambos lecionavam para viver. *Mulheres pintoras, muito poucas, dedicavam-se a temas apropriados para o dito sexo frágil: retratos de crianças ou mulheres, cenas domésticas ou paisagens com flores. Ou naturezas mortas com... flores. Fosse qual fosse a escolha, devia*

³³ LOBATO, Monteiro. “A propósito da exposição Malfatti”. *O Estado de S. Paulo*, 20 dez. 1917.

³⁴ Idem, *ibidem*.

³⁵ Cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Op. Cit.*, pp. 35-84. Ver também a discussão apresentada na p. 18 e na nota 26 da mesma página.

ser pintada de forma suave e delicada. Como um carinho. A pintura que Anita trouxe dos Estados Unidos era tudo menos carinho. Em vez de afagos, um soco na cara.³⁶

Essa postura inovadora de Anita Malfatti, ao organizar uma exposição e assumir a classificação de *pintora moderna*, colocou-a em uma posição de destaque enquanto *artista* e essa posição foi reconhecida e respeitada pela crítica de arte, mesmo considerando as linhas mais agressivas da crítica de Monteiro Lobato. O autor reconheceu em sua crítica o “vigoroso talento” de Anita Malfatti. A distinção entre a *artista* e as “moças que pintam” está presente em vários trechos de sua crítica:

Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se de qualquer daqueles quadrinhos como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem-número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. (...) Não fosse a profunda simpatia que nos inspira o formoso talento da Sra. Malfatti, e não viríamos aqui com esta série de considerações desagradáveis. Há de ter essa artista ouvido numerosos elogios à sua nova atitude estética. (...) o verdadeiro amigo de um artista não é aquele que o entontece de louvores, e sim o que lhe dá uma opinião sincera, embora dura, e lhe traduz chãmente, sem reservas, o que todos pensam sobre ele por detrás. *Os homens têm o vizo de não tomar a sério as mulheres. Essa é a razão de lhe darem sempre amabilidades quando elas pedem opinião.* (...) *Se víssemos na Sra. Malfatti apenas uma “moça que pinta”, como há centenas por aí, sem denunciar centelha de talento, calar-nos-íamos ou talvez lhe déssemos meia dúzia de adjetivos “bombons”, que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de moças. Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem que é tomar a sério o seu talento dando a respeito de sua arte uma opinião sinceríssima (...).*³⁷

Ou seja, na opinião de Lobato, se a artista fosse apenas uma “moça que pinta” ele não teria se dedicado a escrever uma longa crítica de arte, para a edição da noite do jornal

³⁶ MALFATTI, Dóris Maria. *Op. Cit.*, p. 44. Grifos nossos.

³⁷ LOBATO, Monteiro. *Op. Cit.* Grifos nossos.

O Estado de S. Paulo. Pode-se somar a essa perspectiva de Lobato o fato de que, sendo a exposição da artista composta por obras que divergiam de sua concepção estética e artística, o autor tenha simplesmente aproveitado a ocasião para expor ao meio artístico e cultural do período sua opinião contrária a essas novas tendências artísticas europeias. Visto dessa forma, seria indiferente tratar-se de uma exposição de *um* artista ou de *uma* artista, se a intenção era tão somente negar um ponto de vista artístico com o qual ele não concordava. Mas, já que se tratava de uma artista, para justificar a escrita de um longo texto sobre a pintura de *uma moça*, o que não era comum na época, o autor se viu obrigado a colocar sua arte no mesmo patamar que o do grupo masculino, reconhecendo o seu talento e posição. Nas palavras de Lobato, justamente por considerar o talento da artista, resolveu alertá-la para os perigos das teorias modernas da arte, inadequadas, segundo seu ponto de vista, para a arte em geral e, sobretudo, para as questões especificamente brasileiras.

Essa postura, de “tomar a sério” o trabalho da artista para avaliá-la “independentemente de ser ela uma mulher”, na análise de Simioni, destoava dos parâmetros usuais com os quais a arte praticada pelas mulheres era normalmente apreciada no meio, revelando uma “feição ousada do ponto de vista da ‘história das mulheres’, na qual Lobato, diferindo de críticos anteriores, “recusara peremptoriamente a ideia de que a própria arte tinha sexo, (...) [refutando] as crenças sobre as capacidades distintas e desiguais que naturalmente perpassavam os sexos”³⁸, no contexto sociocultural de fins do século XIX e início do XX. O autor colocava, portanto, em um contexto artístico regido por homens, “a possibilidade de uma artista ser compreendida como uma profissional das artes e não mais tão somente como uma amadora”.³⁹

Outra crítica que surgiu no contexto da *exposição histórica* de Anita Malfatti, foi a de Oswald de Andrade, no *Jornal do Comércio* de janeiro de 1918, publicada após o artigo

³⁸ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Op. Cit.*, p. 81, 82. A forma como a autora apresenta o nicho específico das mulheres nesse contexto contribui para o entendimento desse novo tratamento dado por Monteiro Lobato a Anita Malfatti, colocando-a por igual no rol dos *artistas*, de forma talvez até mais avançada que a de Mário de Andrade, por exemplo, já que, em algumas críticas deste em relação a Anita Malfatti, Simioni entende que a “retórica bastante tradicional das diferenças de gênero” foi apenas reatualizada, pois o autor “procurou enquadrar as telas como expressão, ainda que modernas, de uma “pintura feminina””. (idem, *ibidem*, p. 82)

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 82.

de Monteiro Lobato e na qual o autor procurou explicar aquela produção, interpretando as diferenças das obras em relação ao tipo de pintura que era mais comum naquele meio, defendendo a artista e colocando-se contrário ao ponto de vista estético de Monteiro Lobato:

Exigiria longos artigos discutir-se a sua complicada personalidade artística e o seu precioso valor de temperamento. Numa pequena nota cabe apenas o aplauso a quem se arroja a expor no nosso pequeno mundo de arte, pintura tão pessoal e tão moderna. Possuidora de uma alta consciência do que faz, levada por um notável instinto para a apaixonada eleição dos seus assuntos e da sua maneira (...) *A impressão inicial que produzem os seus quadros é de originalidade e de diferente visão. As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia.* Diante disso, surgem desencontrados comentários e críticas exacerbadas.⁴⁰

O autor, que fez parte do grupo que apoiou posteriormente as manifestações modernas no país, utilizou em seu discurso termos como “temperamento”, “impressão” e “diferente visão”, como tentativa de compreender e explicar as diferenças daquela obra para o público, sem, no entanto, relacioná-la a exemplos da arte moderna internacional. Oswald de Andrade reconheceu o distanciamento da proposta de Anita Malfatti da arte realista/naturalista a que o público estava habituado, dando destaque, na crítica, a essa característica essencial da obra. O distanciamento de uma representação fiel ao motivo foi caracterizado pelo autor como um ponto de originalidade da produção da artista, ao mesmo tempo em que criticou o fato de que nas exposições que normalmente circulavam na cidade, naquele período, esse ponto de vista realista/naturalista era sempre obedecido. Ser a “negação da cópia” foi uma característica elogiada por Oswald de Andrade, da mesma forma que a ousadia e a coragem da artista em expor esse ponto de vista moderno naquele contexto artístico.

⁴⁰ ANDRADE, Oswald de. “A exposição Anita Malfatti”, *Jornal do Comércio*, ed. de São Paulo, 11 de janeiro de 1918. Grifos nossos.

Por outro lado, o autor demonstrou certa dificuldade para analisar esse distanciamento, nessa produção, na qual a realidade vista e observada é distorcida e tratada por um pincel mais impulsivo. Essa aparente dificuldade diante de uma pintura nova para o contexto foi interpretada por Fabris como uma falta de referência histórica ou de um precedente artístico para a abordagem desse novo objeto⁴¹. Segundo a autora, não havia clareza, no entendimento desses críticos, quanto ao que seria especificamente moderno, pois esses estariam, naquele momento, “ainda elaborando uma visão crítica da arte moderna”⁴². A “originalidade” e “diferente visão” seriam talvez os meios encontrados pelo crítico para expressar o impacto das distorções características dos retratos, referenciadas no Cubismo e em outros modelos artísticos europeus, ideias que circulavam nos espaços americanos⁴³ frequentados por Anita Malfatti no momento em que produzia essas obras.

Essas deformações podem ser observadas também na nota pós-impressionista, característica das paisagens realizadas na Ilha de Monhegan, pintadas com a orientação do artista americano Homer Boss⁴⁴. Adiante o autor procurou explicar a produção da artista fazendo paralelos com conceitos que já eram discutidos entre a crítica brasileira, como o de Naturalismo, por exemplo:

No entanto, um pouco de reflexão desfaria, sem dúvida, as mais severas atitudes. Na arte, a realidade na ilusão é o que todos procuram. E *os naturalistas mais perfeitos são os que melhor conseguem iludir*. Anita Malfatti é um *temperamento nervoso e uma intelectualidade apurada*, a serviço do seu século. A *ilusão que ela constrói é particularmente comovida, é individual e forte* e carrega consigo suas próprias virtudes e os próprios defeitos da artista. Onde está a realidade, perguntarão, nos trabalhos de

⁴¹ Cf. FABRIS, Annateresa. “Modernismo: nacionalismo e engajamento”. *Op. Cit.*, pp 72-83.

⁴² Idem, ibidem, p 72.

⁴³ Cf. BROWN, Milton W. “The Armory Show and its aftermath” in, HELLER, Adele et alii. *1915 – The Cultural Moment: the new politics, the new woman, the new psychology, the new art and the new theatre in América*. New Brunswick: Rutgers Univ., c. 1991. p. 168; Cf. JOACHIMIDES, Christos, M. ROSENTHAL, Norman. *American Art in the 20th Century – Painting and Sculpture 1913-1993*. Munich: Prestel, 1993. Cf. UDELL, Susan S. *Homer Boss: The Figure and the Land*. Univ. of Wisconsin-Madson, Elvehjem Museum of Art, 1994.

⁴⁴ Cf. UDELL, Susan S. *Op. Cit.* pp. 18, 19.

extravagante impressão que ela expõe? A realidade existe, mesmo os mais fantásticos arrojos criadores e é isso justamente que os salva.⁴⁵

Se por um lado a crítica de arte em São Paulo se posicionava contrária à obediência cega aos métodos da academia, por outro lado, demonstrava ser ainda dependente do parâmetro de relação com a realidade ou de fidelidade ao modelo observado, no tratamento da superfície da tela, o que era muito contestado e questionado pelas novas tendências da arte internacional, as quais Anita Malfatti já havia observado, com certo distanciamento, como é possível observar na produção da artista dos dois estágios iniciais de sua trajetória. Oswald de Andrade procurou apontar as diferenças da obra da artista em relação a esse parâmetro, entretanto de uma forma ainda confusa. Esse esforço do autor seria “o sinal inequívoco de um exercício de autoeducação perante um código [ainda] não dominado”⁴⁶.

Se a obra de Anita Malfatti apresentada em 1917 ainda era um desafio à concepção de arte moderna do autor⁴⁷, a obra de Helios Seelinger, observada no mesmo ano de 1917, proporia a Oswald de Andrade uma análise em que podia por em prática seu conhecimento literário, apresentando uma abordagem mais segura no que tange à interpretação do tema e em relação às deformações propostas pelo artista:

(...) Helios Seelinger (...) é aqui o representante maior de uma corrente de alta significação moderna e que ainda recentemente na Itália, atingia o egipcismo (*sic*) nas ilustrações do livro *Fiabbe in Versi*, de Amália Guglielminetti. Bem que ficasse no pintor carioca a recordação naturalmente impressa na retina espantada dos tropicais, da primeira corrida nas florestas, céus e mares do carnudo Doré – n’ele a visão esquisita e torturada das coisas domina os surtos maiores e às vezes produz raridades de gosto que não mais esquecem. Sou pelo desvio do artista, da maneira sadia e plethorica (*sic*) de pintar monstros e mazelas – que, em vez de por esquálidos centauros e desgrehadas agonias nos corredores do *Inferno*,

⁴⁵ ANDRADE, Oswald de. “A exposição Anita Malfatti”, *Op. Cit.* Os grifos são nossos.

⁴⁶ FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, p. 73.

⁴⁷ Pela produção crítica do autor de “O Meu Poeta Futurista”, sabemos que no ano de 1917 Oswald de Andrade já havia “descoberto o futurismo”, segundo afirma Brito, datando de 1912 o contato do autor com as ideias desse movimento. Cf. BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro-Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

fez dos quadros decorativos dessa parte do Dante (...) rápido instantâneo cerebral do modelo que lhe reflita a própria personalidade. Essa feição em que a individualidade grita, predomina e ferra a garra no sonho visto (...). Helios vê e simboliza, apreende e transfigura. A sua escola, se hoje espanta, quem sabe se irá amanhã frutificar no sugestivo cenário de azul e de bruma da capital paulista, onde já existe, em noviciado, esse singular Di Cavalcanti – *ce morveux de Di*, que apresenta, para minha sincera admiração as probabilidades sinceras de vencer.⁴⁸

Elogiando a individualidade do artista, o autor renunciava esperar da arte em São Paulo atitudes e interpretações em que a personalidade do artista ficasse exposta, modificando a realidade em favor da expressão, por mais que o tema fosse comum e abordado diversas vezes. Por esse exemplo, entende-se parte da crítica realizada diante da obra de Anita Malfatti, havia a individualidade e o favorecimento da expressão, fugindo dos esquemas da arte do passado. Oswald de Andrade compactuava também com certa visão da crítica do contexto paulistano, em relação à necessidade de mudança nos temas realizados na pintura brasileira, o que ficou claro em seu artigo de 1915, intitulado “Em prol de uma pintura nacional” e publicado em seu jornal *O Pirralho*⁴⁹.

Oswald de Andrade também analisou a obra de Brecheret, nos anos vinte, de forma semelhante à crítica sobre Seelinger. A obra de Brecheret proporia ao autor, da mesma forma, uma abordagem “menos traumática”⁵⁰. Em artigo de 1920 publicado em *Papel e*

⁴⁸ ANDRADE, Oswald de. “A Mário Guastini”. In, *O Pirralho*, seção “Lanterna Mágica”, 22 de junho de 1917.

⁴⁹ Idem. “Em prol de uma pintura nacional”. In, *O Pirralho*, 2 de janeiro de 1915.

⁵⁰ Alguns pontos de vista de críticas de arte do período foram trabalhados por Brito, quando analisou o consenso entre Oswald de Andrade e Monteiro Lobato em relação à obra de Brecheret, mas fazendo ao mesmo tempo uma referência ao capítulo anterior, dedicado à Anita Malfatti, no qual contrapôs as críticas desses mesmos autores, quando Oswald de Andrade a defendia e Lobato reprovava. Cf. BRITO, Mário da Silva. *Op. Cit.*, pp. 112-114. Essa comparação entre as críticas do período, relacionadas a Brecheret e Anita Malfatti, foi retomada pelo artigo de Fabris, do qual emprestamos a interpretação de uma abordagem “menos traumática” para Oswald de Andrade em relação à obra de Brecheret. Nesse artigo, a autora procurou verificar o que havia de comum na produção dos dois artistas, Anita e Brecheret, de forma que ambos coubessem no projeto de renovação encabeçado pelo grupo dos modernos. Dessa forma, Fabris propôs um interessante paralelo entre os conceitos artísticos pelos quais os críticos eram guiados em seus pareceres, em torno de obras que seriam plasticamente distanciadas. Cf. FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, pp. 72-83.

Tinta, o crítico demonstrou conhecer o que era contemporâneo na arte, sobretudo na escultura, citando artistas conhecidos:

(...)Brecheret não se limitou apenas a estudar com aplicação as normas medicinais de escola, antes, possuído de uma clara inteligência de uma força criadora ainda rara neste país de lenta evolução, observou as idéias modernas na escultura (...) foram aparecendo Bourdelle, (...) e sobretudo esse grande, formidável Mestrovic sem dúvida a figura mais possante da arte dos nossos dias.⁵¹

Semelhante à crítica de Monteiro Lobato sobre Brecheret, a força criadora do artista, na visão de Oswald de Andrade, estaria ligada à capacidade de rearranjar, com uma linguagem mais atualizada, os conhecimentos antes adquiridos em academia, relacionando seu conhecimento do ideário moderno, referenciado em artistas contemporâneos. Apesar dessas referências, em que citou artistas escultores europeus, a análise do crítico acabou recaindo na abordagem de tom simbólico/alegórico, percebida também no artigo sobre Seelinger, concentrada no *tema* da obra:

A *Eva* serve de contraste [em relação à *Cabeça de Cristo*]. É uma mulher da terra, é a filha do limo, trazendo no sangue estuante o fogaréu interno do planeta, levando nos cabelos o cheiro verde dos vegetais e nos seios o milagre amoroso da germinação. Por isso ela enfia os dedos longos da mão esquerda na terra, num apoio de filha, enquanto com a mão direita acaricia as moedas lindas do pecado. Os novos jardins da Pauliceia clamam por que se lhes oferte para a glorificação a *Eva* de Brecheret.⁵²

O autor expunha com essa crítica a dificuldade em que o espectador brasileiro se encontrava, de maneira geral, para analisar uma obra de arte prescindindo desse parâmetro simbólico/alegórico – padrão que era muito comum nas críticas de arte brasileiras desse período. A produção de Anita Malfatti em questão, da *exposição histórica*, negava

⁵¹ ANDRADE, Oswald. “Brecheret”, *Papel e Tinta*, 1920. In, BATISTA, Marta Rossetti et alii. *Op. Cit*, p. 29.

⁵² Idem, *ibidem*.

justamente esse caráter interpretativo. A obra da artista apresentava uma deformação da realidade observada em favor da expressão, ponto inclusive comentado por Oswald de Andrade no artigo sobre Seelinger, mas se eximia da inserção dessa deformação em uma composição com temática reconhecível. Não havia um tema a ser interpretado, ou que permitisse uma análise sobre a abordagem com a qual o artista deformou a realidade enquanto exigência do tema tratado, de forma que sua individualidade ficasse expressa. Eram paisagens e retratos que serviram de pretexto para colocar em articulação os meios construtivos da obra, o que negava os padrões tradicionais de representação da pintura, distanciada de uma preocupação com uma elaboração temática. Se tomamos uma definição tão pontual para a arte moderna como a proposta por Fabris, na qual “a pintura moderna elude toda implicação literária, evita o conteúdo, ou melhor, dissolve-o na forma para que a obra não possa ser reduzida a outra coisa que não seja ela própria”⁵³, podemos concluir que, para Oswald de Andrade, era um desafio comentar uma produção na qual não se encaixava facilmente esse padrão de análise simbólico/alegórico, apesar de ser possível analisar o virtuosismo técnico do artista na deformação da realidade observada, do ponto de vista de uma construção realista/naturalista.

A solução para esse impasse de interpretação crítica talvez possa ser encontrada na postura crítica de Mário de Andrade, sobre a produção de Anita Malfatti. O autor se esforçou para tentar comentar a obra da artista a partir das definições de arte moderna com as quais, aos poucos, entrou em contato. A primeira apreciação do autor sobre a produção de Anita Malfatti foi publicada muito depois da *exposição histórica*, em 1921, no *Jornal dos Debates*⁵⁴, quando a produção da artista já se modificara, em virtude dos acontecimentos do contexto artístico paulistano no qual se inseria. Mário de Andrade foi

⁵³ FABRIS, Annateresa. “Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro” p. 10. In, FABRIS, Annateresa (org.) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Porto Alegre, RS: Ed. Zouk, 2010.

⁵⁴ Há um artigo na revista *A cigarra*, de São Paulo, n. 149, de 1 de dezembro de 1920, não assinado, cujo título é “Annita Malfatti” e cujas linhas se assemelham muito ao estilo de escrita de Mário de Andrade. Paulo Mendes de Almeida, em seu *De Anita ao Museu*, p. 19 e 20, deixa numa pergunta a indicação de que o texto seria de Mário de Andrade: “Quem seria o autor dessa nota não assinada, já a esse tempo [1920] demonstrando sua posição francamente modernista? Registre-se que somente bem mais tarde, em 1926, coincidindo, em linhas gerais, com os conceitos e ressalvas contidos na parte final da nota acima transcrita [citação do artigo de *A Cigarra* de 1920], Mario de Andrade viria dizer: [citação do artigo de Mário de Andrade de 1926, do qual falaremos adiante].”

um autor muito atencioso, no início dos anos vinte, com relação à necessidade de atualização também do crítico de arte diante das novas tendências artísticas, então em plena articulação na Europa. Segundo o próprio autor, foi em decorrência do contato com a obra de Anita Malfatti exposta em 1917, para a qual se via sem referências, que surgiu o seu interesse por novas formas de expressão artística; a partir do “despertar” provocado pela obra de Anita Malfatti, o autor se empenhou em tornar mais abrangente e atualizar seu conhecimento em arte, entrando em contato com algumas revistas francesas e alemãs.

Mário de Andrade foi leitor de revistas como a *Deutsche Kunst und Dekoration*, *L'Esprit Nouveau*, dentre outras⁵⁵. Pela revista alemã o autor entrou em contato, a partir de 1919, das primeiras informações sobre o Expressionismo⁵⁶ e, em 1920, apreciou um fragmento de Worringer, *Natur und expressionismus*, “em que o ‘belo’ é analisado em sua precariedade de moda e a arte é diferenciada da natureza, cada qual regida por suas próprias leis”⁵⁷. A partir do Expressionismo literário o autor encontrou alguns exemplos para os textos em que expôs suas novas considerações sobre a arte, expressas, por exemplo, no “Prefácio Interessantíssimo” de *Pauliceia Desvairada* ou em *A escrava que não é Isaura*⁵⁸.

A obra de Anita Malfatti que surpreendeu o jovem poeta Mário Sobral na época da *exposição histórica*, tornou-se mais tarde o exemplo mais próximo, no contexto brasileiro e no que tange à diferenciação formal da obra “não naturalista”, para as considerações de cunho ideológico-estético que Mário de Andrade acompanhava em suas leituras. A produção de Anita Malfatti apresentada em 1917 foi colocada em debate por Monteiro Lobato em vista das ligações que apresentava com uma arte moderna, que o crítico fora

⁵⁵ Cf. CARVALHO, Lílian Escorel de. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. Tese de doutorado, USP, 2008. pp. 45-91; Cf. PAULA, Rosângela Asche de. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. Tese de doutorado, USP, 2007; Cf. CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis, SC: Letras Contemporâneas, 2007, pp. 21-94; Cf. LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeandradeando*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996. pp. 17-35; Cf. GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e L'esprit Nouveau*. São Paulo: IEB/USP, 1969. Cf. MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1999.

⁵⁶ Cf. LOPEZ, Telê Ancona. *Op. Cit.*, pp. 17-35.

⁵⁷ Idem, p. 26. [segundo a autora, nota 14, p.33, esse fragmento é o publicado em *Deutsche Kunst und Dekoration*, n. 5. Darmstadt, fev., 1920, p. 265]. Para o texto de Worringer utilizamos a versão em francês: WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung*. Paris: Editions Klincksieck, 1986.

⁵⁸ Cf. LOPEZ, Telê Ancona. *Op. Cit.*, pp. 26, 27, 28.

capaz de ressaltar e de se contrapor. As diferenças dessa pintura em relação ao contexto artístico brasileiro, ressaltadas por Lobato em seu artigo, são justamente as que serviram de exemplo para os debates com que Mário de Andrade entrava em contato, nos quais as novas tendências artísticas eram discutidas. Essa produção, enquanto estética nova para o meio, se apresentava como o exemplo imediato para as novas ideias que o autor acompanhava em suas leituras: eram obras que “fugiam ao belo natural para seguir suas próprias leis”. As deformações que observou nas obras de Anita Malfatti, no âmbito da exposição de 1917, estavam de acordo com o entendimento do Expressionismo como uma “descoberta de um homem novo, atormentado, dividido, alógico, deformador, cuja arte acolhia, como mais congeniais ao seu espírito, as manifestações do Gótico, do Barroco, da arte primitiva e popular, em vez das manifestações centradas no ideal de beleza e imitação, próprio da arte clássica”.⁵⁹

No primeiro artigo de 1921 escrito sobre Anita Malfatti, o autor deixaria claro que, em seu parecer, existia a necessidade de uma interpretação ou análise do objeto artístico que procurasse se distanciar de uma filiação realista. Por outro lado, e apesar de tentar se afastar dessa filiação, não buscando na obra sua relação com o real, o autor recorreu a um padrão de interpretação simbólica semelhante ao que era comum no contexto artístico paulistano, procurando defender o distanciamento formal da obra, em relação aos padrões

⁵⁹ Cf. SOUZA, Gilda de Mello e. “Vanguarda e Nacionalismo na década de vinte”. In, *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 259. Nesse capítulo, entre as páginas 249-277, a autora faz uma análise sobre o entendimento e a evolução do pensamento de Mário de Andrade em torno do Expressionismo, a partir de seus estudos com autores e revistas internacionais. Achamos pertinente observar a ideia geral colocada por Gilda de Mello e Souza sobre Mário de Andrade, nesse trecho: “Não é por acaso que, na evolução do pensamento de Mário de Andrade, o interesse pelo Expressionismo acompanha de perto a elaboração de seu conceito de Nacionalismo. Na realidade, as propostas de ambos são paralelas. A volta à realidade brasileira tinha por objetivo “destruir a europeização do brasileiro educado”, para poder desentranhar os traços inconscientes e fatais da nacionalidade; a do Expressionismo visava à “destruição de homem clássico” (na conceituação de Hermann Bahr) e a valorização das características que tinham se desenvolvido fora do âmbito de influência da cultura mediterrânea. Nacionalismo e Expressionismo se empenhavam, por conseguinte, na descoberta de um homem novo, atormentado, dividido, alógico, deformador, cuja arte acolhia, como mais congeniais ao seu espírito, as manifestações do gótico, do barroco, da arte primitiva, popular, em vez das manifestações centradas no ideal de beleza e imitação, próprio da arte clássica”. Por enxergar na obra expressiva de Anita Malfatti os paralelos dessas ideias, Mário de Andrade sempre retornou e de certa forma sempre cobrou da artista os parâmetros da produção dos anos de 1915/16, ao avaliar a produção posterior da artista, da década de 1920, que será discutida nos capítulos seguintes.

da pintura, como um artifício da artista para enfatizar certas características psicológicas e/ou sociais de seus modelos:

Se Anita Malfatti vê uns cabelos brancos e neles sente o verde frustado das esperanças partidas [sobre *A mulher de cabelos verdes*], respeite sua comoção, a sua fantasia e será grande como foi pintando esse quadro forte. Será incompreendida pelos que só conseguem ver cabelos negros, loiros, brancos ou castanhos, mas despertará um pensamento vivaz, uma comoção mais funda naquele que souber elevar-se até a idade da artista. Mais vale dois a sentir, que a multidão, a aplaudir. (...) A nobre artista soube fazer não um retrato [sobre *A estudante russa*] indiferente de mulher desconhecida, mas uma comovida expressão de raça, a violenta cantiga dessa pátria – tumulto, orgulho e dor, erro e crença, beleza e crime que é a Rússia; é sem dúvida uma grande criadora.⁶⁰

Em vários trechos dessa crítica é possível observar essas interpretações, que procurando ressaltar certos “estados emocionais”, lidos a partir das cores “não naturalistas”:

(...) dentro da impetuosidade de seu temperamento, dentro da máscula força com que lida as suas cores e risca os seus esboços, ou da trágica energia com que escolhe seus assuntos, indelevelmente imprime aos seus trabalhos o delicioso que dá graça ou dá tristeza. Assim: *A mulher de cabelos verdes*, apesar da estranha fantasia é um poema de bondade e a figura fatídica do *Homem Amarelo* é feminilizada por uns olhos longínquos, cheios de nostalgia. Mas é principalmente nos retratos femininos que se encontrará a graça melindrosa do pincel de Anita Malfatti.⁶¹

Percebe-se também nessa crítica uma defesa da artista diretamente relacionada à crítica negativa de Monteiro Lobato sobre sua produção apresentada em 1917. Essa defesa fica evidente ao longo do segundo parágrafo do texto, dedicado inteiramente a uma análise sobre as posturas e o papel da crítica de arte, na qual Andrade condenou aquele crítico que se utilizava de “asperezas catedráticas” em seus julgamentos:

⁶⁰ ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. *Jornal dos Debates*, 1921.

⁶¹ Idem.

Há um parêntese que há muito estava por introduzir num dos meus artigos de crítica. Chegou o momento. Por várias vezes se tem dito que a crítica prescinde da frase literária e do entusiasmo lírico. Não creio. A crítica é antes de mais nada um esforço de compreensão. Desde que essa compreensão exista e entre o observador (mais tarde crítico) e a obra de arte se estabeleça a intimidade intelectual, a comoção é despertada. O crítico não só pode mas deve expressar liricamente as suas observações, porque toda comoção é semente de lirismo. O julgamento estético é um ato livre de amor, um esforço de aproximação, e as lições que contiver não precisam de aspereza catedrática, mas de carinho e de piedade, sem dúvida mais frutíferos e humanos. A crítica técnica, áspera como ferro, inflexível como ferro, não prova senão uma coisa: a impossibilidade em que está o crítico de compreender e portanto de comover-se. Os que clamam contra a crítica lírica, o julgamento florido em evoés de entusiasmo provam simplesmente que são um deserto de imaginativa e de poesia. Toda obra de arte tem uma origem: a expressão de um eu comovido. Toda obra de arte tem um fim: a revivescência dessa comoção no espectador. A técnica entra, sem dúvida, em ação para mostrar ao artista os meios de que dispõe e principalmente as falhas que não lhe permitiram atingir todo o seu ideal. As verdades adquiridas pelo crítico também podem não ser abandonadas; que tal abandono é difícilimo. Isso não é razão para que o crítico seja um frigorífico.⁶²

Mário de Andrade defendeu, em contrapartida, que a atitude do crítico de arte deveria ser um “ato livre de amor, um esforço de aproximação”. Nessa defesa de uma “expressão lírica” sobre a obra de arte, o crítico parecia querer justificar a defesa apaixonada que fazia da produção da artista, pois em suas primeiras críticas a julgava também como merecedora de apoio e compaixão, contribuindo, de certa forma para a criação do artista-herói, transformador e, no caso, mártir, por uma causa que seria então disseminada e desenvolvida pelos adeptos das novas tendências artísticas, no contexto brasileiro. Foi também nesse sentido de defesa da artista que Mário de Andrade ressaltou, nesse mesmo trecho sobre o papel da crítica, que o ato do julgamento estético deve conter “carinho e piedade”.

⁶² Idem

Considerando que o trecho em questão se encontra no primeiro artigo assinado que o autor escreveu sobre Anita Malfatti, pode-se entender que essa distinção feita a respeito da postura e do papel do crítico de arte se refere, mais uma vez, ao fato de se tratar das obras de *uma moça*, para além do vínculo com a arte moderna. Na crítica de Mário de Andrade, quando se tratava de defender a artista da crítica contrária à sua produção moderna, esse dado foi colocado sempre em destaque e levado em consideração. Ainda de acordo com o que salientou Simioni, as categorias utilizadas por Mário de Andrade para defender a artista da crítica “naturalista” repetiam o mesmo discurso de gêneros utilizado por outros críticos, quando se tratava da arte das mulheres⁶³. A defesa da artista, por parte dos futuros adeptos da arte moderna, se pautou muitas vezes na questão do gênero, incluindo-a novamente no grupo das mulheres, excludente e pejorativo, no qual estas seriam merecedoras, como ressaltou Mário de Andrade, de carinho e compaixão, de um olhar diferenciado dos críticos para abordar suas produções, o que se afastava do padrão especificamente artístico e/ou profissional para a análise ou avaliação da obra.

Ao analisar a produção exposta na *exposição histórica* de Anita Malfatti, Mário de Andrade sempre se utilizou do paralelo feminino/masculino em sua interpretação, definindo como uma “força máscula” o caráter expressivo de algumas obras, observado principalmente na composição de certas figuras e retratos. O autor via, portanto, nas obras da artista, características que eram mais usuais na arte dos homens. Segundo a leitura de Mário de Andrade, e de certa forma, em consenso com o que já havia sido considerado por Monteiro Lobato na crítica à *exposição histórica*, a força expressiva do trabalho de Anita Malfatti estava muito distante daquilo que normalmente se via a partir da pintura das “moças” da época:

São Paulo possui meia dúzia de espíritos femininos de valor. Entre eles: Anita Malfatti. Mas poder-se-á dizer que a senhorinha Malfatti seja um *espírito feminino*? Sim; porque dentro da *impetuosidade do seu temperamento*, dentro da *máscula força com que lida as suas cores* e risca os seus esboços, ou da *trágica energia com que escolhe seus assuntos*,

⁶³ Cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Op. Cit.*, pp. 35-84.

indelevelmente imprime aos seus trabalhos o delicioso que dá graça ou dá tristeza. (...) Os seus últimos trabalhos, *a estranha e masculina liberdade dos seus novos esboços* provam que não perdeu (...) os seus meios de expressão e a prodigiosa fantasia.⁶⁴

Tendo em vista que a crítica de arte sempre ressaltou essa questão na obra da artista, do distanciamento em relação às características normalmente atribuídas à pintura “feminina”, pode-se entender a obra de Anita Malfatti, produzida em seus primeiros anos de estudos no exterior, como um ponto de rompimento não apenas com o padrão artístico característico do contexto paulistano – dos profissionais do sexo masculino, mas também com o padrão da pintura até então praticada pelas mulheres. Essa crítica, dominada por homens de letras, fez necessariamente referência a esse dado, mesmo quando partiu da parcela mais adepta às novas questões da arte, como demonstrou a crítica de 1921 de Mário de Andrade. Além de ter sido ressaltada por Monteiro Lobato, outra crítica, já no contexto da exposição da artista de 1920 chamou novamente a atenção para essa questão, distinguindo a artista do grupo das “moças que pintam”:

Quando a senhorita Anita Malfatti fez a sua primeira exposição em S. Paulo tivemos oportunidade de louvar-lhe os raros predicados, augurando-lhe um belo futuro.⁶⁵ *Os seus trabalhos não eram, como em geral as produções femininas, obra de “moças prendadas” que se dedicam à pintura por passatempo ou para aplicá-la às almofadas de seda e aos vasos de barro. Havia neles um vigor de execução e uma seriedade de aplicação que denunciavam um temperamento verdadeiramente artístico.*⁶⁶

De uma forma inconsciente, visto que não parece ter sido a intenção da artista esse distanciamento ou rompimento com o nicho característico das mulheres⁶⁷, em uma postura

⁶⁴ ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. *Jornal dos Debates*, 1921, grifos nossos.

⁶⁵ O autor se refere à exposição de 1914.

⁶⁶ “Anita Malfatti”. *O Estado de S. Paulo*, 29 de novembro de 1920. Grifos nossos.

⁶⁷ A partir de textos de Anita Malfatti em relação ao período americano é possível verificar que a artista, envolvida pelo clima de produção artística que circulava nos Estados Unidos, não tinha uma ideia clara sobre o distanciamento dessa produção do que era comum no contexto brasileiro: “Voltei sem dúvidas, sem preocupações, em pleno idílio pictórico. Durante esses anos de estudos pintara simplesmente pela cor. Devo confessar, não fora para iluminar a humanidade, não fora para enfeitar as casas, nem fora para ser

que poderia ser apontada como vanguardista, deu um salto na hierarquia artística instituída naquele ambiente, obrigando a crítica de arte a inserir a sua produção na categoria profissional da arte, já que o traço característico das pinturas exigia uma abordagem centrada no ponto de vista especificamente artístico, cujo *vigor*, repetindo aqui um termo muito usado pela crítica brasileira, era somente passível de ser visto na pintura masculina. Esse “vigor” artístico obrigava a crítica a inseri-la, como finaliza a crítica acima, dentre os temperamentos verdadeiramente artísticos, socialmente hierarquizados na profissão de artista.

Contudo, esse marco que inaugura o início das inquietações em torno da arte moderna no Brasil foi caracterizado mais pela discussão crítica em torno do conceito de moderno na arte, do que propriamente pelo caráter vanguardista de deslocamento da pintura feminina de uma posição inferior. Interessa-nos aqui mais especificamente analisar as considerações feitas por contemporâneos da artista em relação a esse conceito de moderno no início do século XX. Nesse sentido, em 1926, e já quando do estágio de Anita Malfatti em Paris, Mário de Andrade inseriu definitivamente em seus comentários sobre a obra da artista uma referência direta ao *Expressionismo Alemão*, da forma como ele o entendia naquele momento, como uma relação apropriada para a interpretação da produção da artista, vista na exposição de 1917⁶⁸:

Anita Malfatti fraquejou. Fraquejou sim uns pares de anos, andou querendo fazer o Impressionismo em que toda a gente inda parava. E brigando todo dia consigo mesma porque tudo nela dizia “Faça obra Expressionista”, porém a vontade berrava “Faça obra Impressionista pros outros quererem bem” e a mão dela, indecisa, tremendo entre essas

artista. Não houve preocupação de glória, nem de fortuna, nem de oportunidades proveitosas”; “Não tive a menor preocupação sobre a natureza do efeito de toda essa pintura”. Malfatti, Anita. 1917, 1939; *Notas Biográficas de Anita Malfatti*, 1949; *A chegada da arte moderna no Brasil*, 1951. Arquivo Anita Malfatti - IEB/USP. Na sucinta biografia proposta por Doris Maria Malfatti, esse ponto também encontra-se ressaltado: “A ousadia de Anita nada tinha de proposital. Suas pinturas poderiam escandalizar em São Paulo, mas em Nova York, quando foram feitas, não escandalizaram ninguém. Além do mais, Anita não tinha temperamento polêmico ou desafiador” (Malfatti, Doris Maria. *Op. Cit.*, p. 50).

⁶⁸ A discussão sobre a recepção das obras dessa fase (1923-1928) está apresentada no Capítulo 2. Nesta parte, utilizamos a crítica mariodeandradeana sobre a produção da artista apenas como exemplo para o conjunto geral de análises sobre a recepção crítica das obras do contexto da exposição de 1917, com o objetivo de entender como essa recepção estará espelhada ou não nos estudos subsequentes sobre a artista e sua obra.

ordens diferentes, se perdia pouco a pouco e se perdeu. (...) Quando ela voltou para São Paulo depois dos estudos na Alemanha estava artista livre e completa. Possuía uma técnica fortíssima dirigida para orientação artística a que se filia, o Expressionismo Alemão. Dessa época datam os quadros másculos dela: A onda (...), um Nu a pastel (...); a Estudanta Russa e mais o Japonês e o Homem Amarelo.⁶⁹

O esforço de Mário de Andrade para situar a produção da artista na linha das tendências expressionistas se baseava na ideia de oposição às análises que consideraram a obra da artista como filiada ao Impressionismo. Essa negação de uma ligação da obra de Anita Malfatti com o Impressionismo já estava presente no artigo de 1921:

Mas a senhorinha Malfatti muito bem compreendeu o seu engano, de novo voltando para dentro de sua personalidade, em tão má hora abandonada (...) *ao contacto das teorias impressionistas que não são as suas* (...). Observai-lhe o possante colorido, que não procura servilmente imitar a natureza, mas, libertado desse preconceito, como Cézanne, como Ewald conhece o poder expressivo, o pretígio da cor. O colorido da pintura é de uma abundância extraordinário. (...) E a ciência construtiva...*Anita Malfatti afasta-se totalmente de impressionismo*. Representa com eficácia o retorno à construção equilibrada, que é um dos anseios da arte contemporânea.⁷⁰

O vínculo criado com as tendências expressionistas, do eixo alemão principalmente, é reforçado pelo fato de Anita Malfatti ter estagiado na Alemanha, entre os anos de 1910 e 1914, além dos próprios estudos feitos pelo autor a partir das revistas alemãs e francesas sobre as transformações artísticas europeias. Entretanto, “os quadros másculos dela”, a partir dos quais a relação com o Expressionismo Alemão é colocada, são frutos da produção dos anos de 1915 e 1916, quando a artista residiu nos Estados Unidos, momento em que o Cubismo era o grande motivo de discussão entre artistas e intelectuais,

⁶⁹ ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. *A Manhã*, Suplemento de São Paulo, 31 de julho de 1926.

⁷⁰ ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. *Jornal dos Debates*, 1921, grifos nossos.

americanos ou estrangeiros⁷¹. Anita Malfatti se expressou da seguinte forma sobre esse período:

(...) Um dia nos lembramos da ciência dos valores e da distância. Estávamos de volta a Nova York (*sic*). Começamos a nos lembrar do movimento dos músculos, da anatomia e construção geométrica do desenho básico. (...) Neste ano e meio de minha vida, conheci muita gente interessante. Os modernistas franceses procuram refúgio contra a guerra e a fome nos Estados Unidos. Mr. Croti e sua esposa, Juan Gris e o bonito Marcel Deschamps (*sic*) que pintava sobre enormes placas de vidro. Pela manhã os artistas visitavam nosso professor, o filósofo Homer Boss. Todos eram bem vindos. Isadora Duncan, com suas meninas, aparecia e às vezes vinha um homem russo, reservado, que nos constrangia...era Maximo Gorki. (...) Marcel Deschamps (*sic*) fez uma dissertação engraçadíssima sobre a maneira de fazer a barba num dia de tristeza. *Eles só falavam no cubismo, e nós de macaquice começamos a fazer as primeiras experiências. (...) Começamos a usar todos os termos das meninas de Isadora, até que nosso professor, indignado, achou melhor que voltássemos aos cubos.*⁷²

⁷¹ Cf. BROWN, Milton W. “The Armory Show and its aftermath” in, HELLER, Adele et alii. *1915 – The Cultural Moment: the new politics, the new woman, the new psychology, the new art and the new theatre in América*. New Brunswick: Rutgers Univ., c. 1991. p. 168; JOACHIMIDES, Christos, M. ROSENTHAL, Norman. *American Art in the 20th Century – Painting and Sculpture 1913-1993*. Munich: Prestel, 1993.

⁷² MALFATTI, Anita. “1917”, *RASM-Revista Anual do Salão de Maio*, n. 1, São Paulo, 1939. Grifos nossos. Por Marcel Deschamps a artista se referia certamente a Marcel Duchamp, que circulou pela *Independent School* nessa época. As referências sobre Juan Gris não apontam a passagem desse artista pelos Estados Unidos nesse período. Gris permaneceu na França durante os anos da guerra, deslocando-se entre Paris e Beaulieu, cidade de sua esposa, Josette. Cf. SOBY, James T. *Juan Gris*. Ayer Publishing, 1980, p. 117. Rossetti Batista sugere que Anita Malfatti provavelmente confundiu Gris com outro cubista que circulava pela escola de Homer Boss, Albert Gleizes. Cf. BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.*, p. 132. A passagem de Gleizes pelos Estados Unidos está registrada na cronologia proposta pela Fundação Gleizes: “Dispensado [do exército] em 21 de agosto [1915], Gleizes casa-se com Juliette Roche em Paris em 8 de setembro. De Bordeaux (para evitar os submarinos alemães) o casal embarca para os Estados Unidos em 11 desse mês. Em Nova York (...) os Gleizes encontram-se também com Picabia, Duchamp, Man Ray e Jean Crotti, irmão de Duchamp. [1916] Os Gleizes encontram-se com os pintores americanos Stuart Davies, Max Weber, Man Ray e Joseph Stella. Em abril Gleizes participa de uma exposição coletiva na Galeria Montross em Nova York com Metzinger (que permaneceu na França), Duchamp e Crotti.” Cf. BRIEND, Christian. *Albert Gleizes chronology*. Fr: Fondation Gleizes, 2007, p. 6, 7. Disponível em <http://www.fondationgleizes.fr/aaa-GB/pdf-gb/fag-chronologie-gleizes-gb.pdf> . Livre tradução.

Em seu estudo sobre Homer Boss, Udell reforça o impacto do Cubismo a partir da exposição do *Armory Show*, no cotidiano da *Independent School of Art*, escola Homer Boss:

O impacto do Armory Show nos artistas da nação foi imediato. Em nenhum lugar isso ficou mais evidente do que na *Independent School*, onde Boss e outros estavam totalmente absorvidos pela experimentação das últimas tendências da arte da Europa. Alguns ex-alunos de Henri [Robert Henri] continuaram na escola e, agora, lembrando de sua filosofia que estimulava a experimentação e a expressão individual, estavam aptos para olhar as inovações europeias com mente aberta. Entretanto, alguns se perguntavam como Henri pôde viver e trabalhar na Europa sem ter sido afetado por essas tendências da arte; Henri foi por eles considerado *passé*, e como relembra Emil Holzhauser, “rapidamente, apenas exemplos do pós-impressionismo, do cubismo e do futurismo foram produzidos na escola”.⁷³

Cabe observar que nos depoimentos, manuscritos e anotações de Anita Malfatti⁷⁴ sobre seu estágio na Alemanha, não se encontram referências diretas ao Expressionismo Alemão, especificamente. Nessa documentação, a artista registrou a surpresa e o impacto provocado pelo contato com a arte francesa, citando alguns pintores e a impressão causada por suas obras, incluindo entre eles Van Gogh, o que contribui para o entendimento da obra da artista na linha das tendências expressionistas do período. Esses artistas foram vistos em algumas exposições que Anita Malfatti visitou, como a *Sonderbund* de Colônia, realizada em 1912, modelo para o *Armory Show* americano de 1913. A *Sonderbund* parece ter marcado profundamente a artista brasileira, tendo em vista as referências que são feitas a essa exposição em seus depoimentos e manuscritos:

(...) Continuava a ter medo da grande pintura como se tem medo de um cálculo integral. Os flamengos então mais me entristeciam, mas continuava a frequentá-los assiduamente. (...) Fiz uma viagem para o sul da Alemanha para ver a 1ª. grande exposição dos pós-impressionistas, Pissarro, Monet, Sisley, Picasso, o Douanier Rousseau, Gauguin e Van

⁷³ UDELL, Susan S. *Op. Cit.*, p. 17, 18. Livre tradução.

⁷⁴ MALFATTI, Anita. *Op. Cit.*

Gogh. Vi também Cézanne e Renoir. Foi o fim das minhas reservas. Estava feliz. Segui para Paris e fui ao Louvre, a todos pequenos museus e vi o romantismo de Rodin, mas só lembrava da exposição de Colônia.⁷⁵

Em relação à arte alemã especificamente, Anita Malfatti sempre citou os nomes dos professores com os quais entrou em contato quando esteve na Alemanha, relacionados à *Secessão* e às questões impressionistas e pós-impressionistas: Fritz Burger, colocado por ela como um divisionista; Lovis Corinth, cujas pinturas muito a impressionaram e despertaram o interesse em estudar com aquele pintor; e, por último, Bischoff-Culm, artista pouco conhecido hoje em dia. Em um documento posterior, de 1933⁷⁶, no qual Anita Malfatti descreve um interessante panorama sobre a arte moderna, a arte alemã não foi incluída, não aparecendo nem mesmo os nomes de seus professores do estágio alemão. Nesse manuscrito em que a artista expôs uma *história da arte moderna*, foram citados desde Delacroix, Courbet e Daumier a Manet e Pissarro, escolhidos por apresentarem propostas novas e terem relevada importância na linha que faria o caminho da arte até o Impressionismo, para depois chegar em Cézanne e nas principais transformações ocorridas na pintura até o Cubismo, finalizando com o Futurismo. Em todo esse percurso apresentado pela artista nenhum artista da arte alemã foi citado. Teria sido conscientemente excluída a arte alemã por causa das questões relacionadas à guerra?

No artigo de Mário de Andrade de 1926 o autor falou também de uma fragilidade da artista em relação às críticas negativas que recebeu no contexto de 1917-1918, considerações que lembram, pelo teor, a explicação sobre o papel da crítica de arte, abordada pelo autor no texto de 1921. As considerações de Mário de Andrade nesses dois textos contribuíram para criar e reforçar uma imagem da artista enquanto mártir, incompreendida e com uma vida artística “carregada de dramas”, interpretação que foi relida muitas vezes ao longo da história da arte brasileira ao se tratar da caracterização da obra de

⁷⁵ Idem. Nesse trecho a artista fala sobre o estágio na Alemanha.

⁷⁶ MALFATTI, Anita. *Cadernos de História da Arte. Caderno 6-Arte Moderna*, c.1933 (manuscrito). Arquivo Anita Malfatti - IEB/USP. A artista escreveu uma série de *cadernos de história da arte*, englobando desde a arte primitiva, à arte egípcia, chinesa, japonesa e antiguidade clássica, provavelmente para serem utilizados em suas aulas de arte, que oferecia em São Paulo. Esses cadernos, que são inéditos, foram consultados em nossa pesquisa e contribuíram para a análise do pensamento artístico de Anita Malfatti.

Anita Malfatti no grupo dos expressionistas. Na crítica de 1926 em discussão Mário de Andrade criou também um subtítulo para Anita Malfatti, muito usado posteriormente por outros autores, ao falar da artista:

Faz muito, desde os tempos agitados da primeira exposição dela em São Paulo nós dois vivemos numa fraternidade muito verdadeira e eu bem que pude seguir passo por passo toda a luta de Anita Malfatti contra si mesma. Bem e só contra si mesma se pode falar por que não sei de alma carecendo mais de ser compreendida amada e louvada que a dessa *sensitiva do Brasil*. Assisti bem de perto essa luta sagrada e palavra que considero a vida artística de Anita Malfatti um desses dramas pesados que o isolamento dos indivíduos apaga pra sempre feito segredo moral. O povo passa, o povo olha o quadro e tudo neste mostra vontade [artística] e calma bem definidas, o povo segue seu caminho depois de ter aplaudido a obra boa sem saber que poder de miserinhas quotidianas maiores que o Pão de Açúcar aquela artista diariamente bebeu com o café da manhã. Pois essa é Anita Malfatti [um] dos mais inquietos, dos mais elevados e sérios temperamentos artísticos deste nosso dia brasileiro.⁷⁷

Em um artigo de 1927, quando a obra de Anita Malfatti já não apresentava mais as deformações plásticas características das obras de 1915-1916, Mário de Andrade fez uma conclusão geral sobre o caminho da arte, das questões modernas ao Expressionismo, colocando em prática os estudos que acompanhava desde o início dos anos vinte. Nessa conclusão o autor expressou o seu entendimento sobre a aglomeração de várias tendências artísticas, nas referências e utilizações do termo Expressionismo. O texto foi escrito como comentário a um texto de Worringer, que debatia “as condições contemporâneas das artes plásticas”, lido por Mário de Andrade no “Monthly Criterion”, de Londres:

Depois de verificar que o Expressionismo está morre não morre, (e sob a designação do Expressionismo o crítico inclui todos os “ismos” contemporâneos) o prof. Worringer expõe as causas sociais e psicológicas dessa decadência. Entre estas, o crítico salienta o estranho

⁷⁷ ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. A *Manhã*, Suplemento de São Paulo, 31 de julho de 1926.

absurdo das artes plásticas atuais que, recheadas de tese e intelectualismo, se tornaram mais propriamente fatos de inteligência que fenômenos sensoriais. Daí conclui, terem perdido a força psicológica que possuíram pintura e escultura, em tempos passados. Deixaram por isso de ser elementos sociais da humanidade, não atuam mais como elementos de unanimismo popular, para se tornarem mera circunstância decorativa de paredes, cuja essência é meramente livresca e individualista. As conclusões do prof. Worringer são perfeitamente certas e o seu admirável estudo contém constatações exatíssimas sobre psicologia contemporânea. O que há de verdadeiramente falso no seu estudo é a afirmativa preliminar de que o Expressionismo está morrendo. O que aliás em nada prejudica as conclusões acertadas do ilustre crítico. O Expressionismo, dado este nome geral a todos os “ismos” contemporâneos, não está morrendo não; está simplesmente evoluindo. Mesmo os que reagem contra o excesso de intelectualismo teórico e livresco, que levou as artes plásticas à estranha contradição apontada pelo crítico, são ainda e necessariamente formas evolutivas e mais atuais do chamado Expressionismo. A arte não se secciona em datas históricas bem determinadas; a arte vive em evolução contínua (...). E quanto a tendências, basta ver o que os expressionistas deveram à tese de Seurat, à solução plástica de Cézanne, ao colorido dos impressionistas, em geral, para notar que o Impressionismo, em vez de morrer, evoluciona para o Expressionismo e estes nomes são apenas ideologias, com que tornamos compreensível o tempo artístico. Da mesma forma é fácil ver, no realismo a que atingiram Picasso (em certas obras), Kirling, Dix, Grosz, Severini e tantos outros, apenas uma desintelectualização do Expressionismo, que vai conduzindo a deformação artística para uma sensorialidade mais legitimamente plástica.⁷⁸

Esse entendimento de transformação, partindo de um processo “evolutivo” da arte, do qual participa uma fase inicial mais radical, com propostas de contestação de um processo imediatamente anterior, e uma fase de legitimação dessa transformação, resultando em uma sensibilidade mais apurada para o contexto do momento, parece ter

⁷⁸ ANDRADE, Mário de. “Questões da arte”, *Diário Nacional*. São Paulo, 30 de setembro de 1927. Esse artigo de Mário de Andrade nos foi sugerido pela leitura anterior de um texto de Jorge Schwartz. Cf. SCHWARTZ, Jorge. “O expressionismo pela crítica de Mário de Andrade, Mariátegui e Borges”. In, BELLUZO, Ana Maria de M. *Modernidade: Vanguardas artísticas na Am. Latina*. São Paulo: Ed. Unesp, 1990, pp. 81-97.

ampliado a abordagem crítica de Mário de Andrade, para analisar a obra “modificada” e “moderada” de Anita Malfatti, em relação à sua fase mais “radical”:

O que se sabe por enquanto sobre a nova pintura dela [o trabalho realizado no estágio francês, entre 1923-1928] é que apresenta uma técnica extraordinariamente sábia, com um colorido sutil e finíssimo. *Como sensibilidade ela se mostra agora mais mulher, procurando as inspirações suaves e realizando-as com uma delicadeza excepcional.* O trabalho que ela tem feito na Europa, é extremamente sério e sabe-se principalmente que abandonou todo e qualquer modernismo tendencioso e berrante, se contentando simplesmente em ser moderna.⁷⁹

A questão do gênero reaparece aqui, tal qual analisada por Simioni, quando esta interpretou que o crítico, em algumas passagens, reatualizou a retórica com a qual as mulheres artistas eram tratadas, “enquadrando as telas como expressão de uma pintura feminina”. No momento de publicação desse texto, artistas brasileiros como Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti já haviam intensificado o contato com a arte europeia e Mário de Andrade chamava constantemente a atenção para os riscos de um “modernismo tendencioso e berrante”, que seria influenciado por formas muito deformadoras da arte moderna, e não responderia pelas reais necessidades da arte brasileira. O autor aliava-se a alguns ideais mais conservadores da arte europeia, o que permitia formular a renovação das artes no Brasil sem contrariar a necessidade de adequação ao ponto de vista figurativo.⁸⁰ A produção de Anita Malfatti mais elogiada pelo crítico é aquela que mais se aproximava da deformação moderna que nesses anos o autor já reavaliava e condenava. Paradoxalmente, a produção da artista que procurou se distanciar desse modernismo “tendencioso e berrante”, em diálogo com movimentos de tendência moderada europeus, foi aceita com ressalvas por Mário de Andrade, que tanto admirava a primeira produção da artista.⁸¹

⁷⁹ ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. *Diário Nacional*, 11 de fevereiro de 1928. Grifos nossos.

⁸⁰ Cf. CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, 2007.

⁸¹ Discutiremos o diálogo entre Anita Malfatti e Mário de Andrade sobre a produção da artista dos anos de 1920 no item 1.3.

Através dessas primeiras críticas de arte escritas em função da pintura de Anita Malfatti, nesses primeiros anos de Modernismo no Brasil, Mário de Andrade aos poucos se familiarizava com os termos da arte moderna, tão dificilmente utilizados pela crítica de forma geral, e expunha esse exercício de compreensão, procurando traçar relações entre, por exemplo, o termo Expressionismo e as diversas manifestações artísticas do início do século XX, das quais, no Brasil, a pintura de Anita Malfatti era o principal exemplo. Voltando à crítica do autor de 1921, em um dos trechos Mário de Andrade conseguiu indicar ao público alguns aspectos formais que seriam característicos dessa pintura moderna:

Se a perspectiva lhe é indiferente, se a superposição igual dos planos, como entre os primitivos, serve-lhe mais ao fim que pretende: ria da perspectiva e conscientemente abandone essa prerrogativa defeituosa dos nossos olhos, para ser o que é: uma rapsódia de volumes ricos de comoção. *Anita Malfatti não é uma inconsciente. Julga e prescinde voluntariamente dos meios, das regras que lhe são dispensáveis para o fim pretendido.* Por isso possui a verdadeira técnica subjugada pela personalidade. A técnica é um trampolim, que à nossa vontade se alçará, para o nosso salto ao Ideal.⁸²

As considerações de Mário de Andrade, sobretudo no que tange à linguagem expressionista ou, mais especificamente, ao caráter expressionista da obra de Anita Malfatti, muitas vezes associando-a ao Expressionismo Alemão diretamente, é uma abordagem que será muito retomada em outros estudos sobre Anita Malfatti, ao longo da história do Modernismo no Brasil. Em todo caso, com relação ao entendimento e utilização desses termos por Mário de Andrade, faz-se necessário considerar as distâncias conceituais que poderiam existir entre essas considerações e a obra da artista.

Além de Mário e Oswald de Andrade, outra figura do Modernismo que escreveu comentários sobre a produção de Anita Malfatti nesse período foi Menotti del Picchia. Em 1920 Anita Malfatti realizou uma terceira exposição, na qual expôs as obras de sua produção mais recente, inserindo poucos trabalhos que fizeram parte da *exposição*

⁸² ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. *Jornal de Debates*, 1921. Grifos nossos.

histórica.⁸³ Dentre essas obras, estavam *Roupas ao vento*, *A lavadeira* [Fig. 28], *A carroça* [Fig. 29], *Paisagem (Casa à Beira do Rio)*, *Cozinha de Roça*. No contexto dessa exposição, Menotti del Picchia escreveu seu primeiro parecer sobre a obra de Anita Malfatti. De início, o autor defendeu a artista, considerando que não via naquela exposição os absurdos colocados pela crítica anterior de Monteiro Lobato, afirmando que as obras não apresentavam um conteúdo tão escandaloso como foi levado a acreditar. Del Picchia, além de afirmar que não havia presenciado a exposição anterior, colocou a artista como protagonista do rompimento dos padrões da pintura em São Paulo, não comparando, entretanto, o padrão artístico das telas que presenciou em relação à pintura geral do contexto paulistano dessa época:

Monteiro Lobato (...) tem no diabólico prestígio da sua pena um mágico poder de sedução às vezes perigoso. (...) Caí, a respeito de Anita Malfatti, no visgo do seu estilo e, preso por ele, julguei, com o critério de Lobato, sem ver todas as obras da artista, toda obra dela. Comigo, milhares de paulistas, aprioristicamente, assim julgaram essa mulher singular que, quando não tivesse outro mérito, teria o de haver rompido, com audácia de arte independente e nova, a nossa sonolência de retardatários e parálíticos da pintura. Quando, pois, subi as escadas do Clube Comercial para ver as pinturas da Malfatti, esperava ver ginásticas de monos em árvores de pedra, maxixes de elefantes em tapetes da Pérsia, galopes de seriemas, valsas macabras de copos, a agonia mística do chafariz morrente e outros delírios dos cubistas e dos futuristas da vanguarda. Não vi nada disso. Quanto defrontei as telas de Anita, comecei a matutar se a acidez de Lobato era justa, e acabei achando-o cruel e exagerado na formidável catilinária que pespegou na nossa brilhante partrícia. Pensei que seria injusto não colocar uma voz de defesa ao lado dessa interessante pintora, que, a meu ver, entre as telas que expõe agora, nos mostra algumas que, em qualquer outro centro, consagrariam o nome de um pintor moderno. Não vi a primeira exposição da Malfatti; não posso, pois, julgar se nessa ocasião lhe cabia a descalçadeira; entretanto, o que hoje apresenta me leva à convicção firme de que, por mais bizarras que

⁸³ Não foi encontrado o catálogo dessa exposição; as informações sobre as obras expostas constam do catálogo organizado por BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.*, 2006, p. 225. Segundo a autora, apenas *A onda* e *Lalíve*, obras expostas em 1917-1918, participaram dessa exposição.

fossem suas obras, não poderiam ser ausentes de qualidades e sérias virtudes. Creio mesmo que Lobato, diante dessa segunda exposição, não teria a impiedade e o ardor iconoclasta que teve na primeira.⁸⁴

O autor não viu nas telas expostas as razões do escândalo da exposição passada, obviamente porque o conjunto de telas apresentado já era bastante diferenciado do anterior. Apesar de indicar possíveis “qualidades e virtudes” daquilo que viu, o autor não fez qualquer descrição ou comentário mais específico sobre alguma obra. Ao final do artigo, quando Del Picchia expressa, em tom de desculpas, ter-se aliado às considerações de Lobato sem ter de fato visto as telas, afirma que a opinião de Lobato certamente seria diferente diante dessa “segunda” exposição da artista. Vale ressaltar que a assinatura de Monteiro Lobato consta do livro de visitas da artista relativo a essa exposição de 1920, levando a crer que o autor tinha realmente interesse pela produção da artista, que dessa vez se mostrava diferente.

Em outro artigo, já de 1921, Del Picchia revelou ter visto as obras de Anita Malfatti em seu atelier e colocou como foco de seu texto a necessidade de uma “reabilitação” da artista no contexto da “Pauliceia”. O autor parece ter direcionado o artigo à leitura de Monteiro Lobato, na esperança de que este último seguisse o seu exemplo, publicando um artigo de retratação, no caso de Lobato, em relação à crítica publicada em 1917:

Falta, ainda, à Pauliceia, a vitória de uma reabilitação. Anita Malfatti, grande artista incompreendida, teve certa vez a má ideia de expor uns magníficos quadros, cuja beleza e cuja ousada técnica poucos souberam apreciar. Monteiro Lobato, num artigo irrefletido e pouco sensato (...) levantou o tapete de uma verrina e esmigalhou, de uma só tapada, as possibilidades de êxito da grande pintora paulistana. O público, fascinado pelo estupendo estilista dos *Urupês* baliu como carneiro, não raciocinou, e julgou todos os trabalhos de Anita Malfatti com o mesmo daltonismo estético com que os vira o pai de Jeca Tatu.

⁸⁴ Hélios [psedônimo de Menotti del Picchia]. “Crônica Social: Uma palestra de arte”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 nov. 1920, p. 4. ; O artigo está também reproduzido em DEL PICCHIA, Menotti. *O Gedeão do Modernismo*. Intr. Org. e notas Yoshi Sakiyama Barreirinhas. RJ: Civilização Brasileira; SP: Secretaria de Estado da Cultura, 1983, pp. 177, 178.

Surpreendida, apavorada, a artista retirou-se para o silêncio de seu atelier, (...) e certamente chorou, nesse involuntário ostracismo, o mal de ter nascido artista brasileira...(...). Agora, porém, que Monteiro Lobato alargou seu horizonte estético, (...) estou certo de que será o primeiro a fazer justiça à vibrante criadora de uma arte moderna, forte, livre, penitenciando-se do mal que, com tanta injustiça e irreflexão, fez.⁸⁵

A premissa de Del Picchia não se cumpriu, ao que se sabe, pois não houve outro pronunciamento escrito de Monteiro Lobato, nos jornais da época, sobre Anita Malfatti. Pelo tom que Monteiro Lobato é tratado em algumas passagens do texto de Del Picchia, transparece que na visão deste último, Lobato talvez pudesse ainda se aliar às questões modernas em São Paulo. Em outra “crônica social” em que descreve com poucas palavras as figuras intelectuais que faziam parte da *intelligentsia* paulistana da época, como o próprio Mário de Andrade, Del Picchia assim descreve o autor de *Urupês*: “Monteiro Lobato: Pinceladas divisionistas de estilo ensolarado sobre crostas falsas de artificialidades raciais...”.⁸⁶

No primeiro artigo que Mário de Andrade escreveu sobre Anita Malfatti, de 1921, essas modificações de sua pintura também foram ressaltadas. Em um momento do texto essas transformações são vistas de forma negativa: o autor interpretou as telas modificadas como um recuo da artista, a partir do qual poderia perder sua individualidade. Mário de Andrade via esse recuo como uma consequência do contexto artístico “ultrapassado” que São Paulo apresentava nessa época, mas essa avaliação negativa tinha como fundo a comparação que o autor realizava com as deformações inspiradas na pintura moderna, características da maioria das obras expostas em 1917-1918, sobretudo pela aproximação que essas obras apresentavam, para o autor, com as questões expressionistas, estudada naqueles anos:

Anita Malfatti é já um temperamento desenvolvido. Não é promessa de futuro. É realização.

Essa realização condensar-se-á naturalmente com a idade. Tornar-se-á mais inflexível, mais

⁸⁵ DEL PICCHIA. “Palestra das Segundas”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 nov. 1921, p. 3. Esse artigo está também reproduzido em DEL PICCHIA, Menotti. *Op. Cit.*, pp. 298, 299.

⁸⁶ Idem, p. 303.

profunda. Não sei no entanto se adquirirá maior profundidade da já alcançada em certos quadros já feitos. *Certamente no entanto a pintora se isentará de certas fraquezas pueris que teve, como, por exemplo, o esforço, no fundo louvável que fez para construir obras mais acessíveis ao nosso público. Abandonando a sua 1ª. maneira, na qual realizou uma exposição inesquecível, e os ensinamentos expressionistas que recebera na Alemanha, procurou fazer arte mais de toda gente. Erro gravíssimo. A fraqueza de sua segunda exposição provou-o claramente. Havia, é certo, 4 ou 5 obras muito boas, mas tinha-se a impressão dum artista que tivesse perdido a sua própria alma.*⁸⁷

Por obras mais “acessíveis”, Mário de Andrade provavelmente se referia a obras em que a proximidade com o parâmetro da pintura em São Paulo se faziam evidentes, já que, como foi visto anteriormente, para se aproximar desse padrão artístico a artista se afastava do ponto de vista formal de sua produção anterior. Por outro lado, outra passagem dessa mesma crítica sugere outra interpretação para obras em que essas modificações, formais ou temáticas, podem ser observadas. Sobre *Tropical* e *Lalive* [Figs. 30 e 31], o autor propôs uma comparação não com a questão expressionista propriamente, ou ainda, a nacional, mas com uma “ciência construtiva”, observada em alguns artistas, e se referiu ao retorno à construção equilibrada na pintura, evidenciando na análise o seu contato com as ideias da revista francesa *L'Esprit Nouveau*:

Parece incrível que quem fez a “Egypcia” da coleção do Dr. Breno Muniz de Souza, tenha feito a “Paisagem” (*sic*) da coleção Oswaldo de Andrade e ao mesmo tempo os verdes e amarelos brasileiros de certos trechos do nosso interior. (...) O equilíbrio de algumas obras suas como a “Cabeça de Negro”, a “Mulata vendedora de frutas” [o autor se refere a *Tropical*], o “Homem Amarelo”, “O Retrato de Lalive” *denotam uma sciencia (sic) abalisada e um conhecimento profundo da serena arquitetura de um Inglês (sic) ou dos*

⁸⁷ ANDRADE. Mário de. “Anita Malfatti”, *Jornal dos Debates*, 1921. Grifo nosso. O autor se refere, na verdade, à terceira exposição, pois considerava como primeira exposição da artista a *exposição histórica*, de 1917.

*artistas do Renascimento. O equilíbrio é justamente sua melhor qualidade, como a cor é a sua maior força expressiva.*⁸⁸

Na crítica de 1926 Mário de Andrade procurou apontar as mudanças na obra da artista desse período intermediário partindo de uma análise sobre as diferentes abordagens artísticas às quais Anita Malfatti recorreu para compor seus retratos, analisando mais uma vez a questão psicológica e emocional relacionada à questão plástica:

Toda a força psicológica, toda a energia masculina dessas obras [os retratos americanos] admiráveis fugiu. E nesse período de fosco de transição também a gente sofria não podendo aplaudir e descobrindo as desilusões [que] nasceram nos olhos da pintora, foi triste. *Poucos trabalhos podem permanecer (...) dessa fase, talvez mesmo apenas os três retratos meus, feitos com espaço largo entre um e outro, esses três retratos fixam perfeitamente a evolução estética da artista.* O primeiro muito pouco ou nada valioso sob o ponto-de-vista plástico, e uma obra interpretativa delirante, caracteristicamente expressionista, desvairando em cores vivas chocantes, plasticamente desequilibradas e apesar de berrantes, sombrias. Também nesses tempos Paulicea (*sic*) Desvairada saíra de mim...Mais tarde quando vivíamos em reuniões felizes quotidianas todos juntos Oswaldo de Andrade, ela e eu no ateliê de dona Tarsila do Amaral, Anita Malfatti fez a pastel o segundo retrato, uma impressão, quasi esboço, obra admirável de energia, carácter e calma. Um ano depois veio o terceiro fixar a orientação mais atual da artista, obra muitíssimo mais plástica, excelente, em que Anita Malfatti procurou em vez de expressão psicológica fixar um tipo físico(...). Me dirão que fixar um tipo físico é também fixar o carácter psicológico. Nem sempre mas reconheço que mais ou menos é. Porém sob o ponto-de-vista plástico caracteriza o defeito (...) principal do Expressionismo; e vai mostrar o progresso imenso que fez Anita Malfatti para atingir o seu realismo expressivo atual. Quando a gente procura expressar com efeitos plásticos a impressão psicológica que tem de um homem, dum paisagem, cai fatalmente nessa deformação simbólica do expressionismo. Essa deformação apenas (...) ou quase

⁸⁸ Idem, *ibidem*.

nunca é plástica. Nada tem que ver com a natureza e as condições do quadro porém é inteiramente subjetiva e hieroglífica.⁸⁹

Essa observação abre um espaço para se discutir a modernidade de Anita Malfatti no âmbito de certas exigências da proposta modernista, que começava a se delinear nesses anos, passando pelos eventos da Semana de Arte Moderna e se consolidando ao longo da década de 1920. Como as obras americanas não apresentam qualquer referência a elementos nacionais, e algumas obras feitas no Brasil buscam a elaboração desses assuntos⁹⁰, a artista não conseguiu, por outro lado, satisfazer a opinião da crítica, nem a modernista, nem aquela ligada ao naturalismo, em relação a essas temáticas, e à sua dedicação em trabalhar nas obras motivos que expusessem as “raízes do Brasil”. Sempre foi cobrado, pela crítica modernista, o caráter moderno apresentado pela produção dos anos de 1915-1916, realizada quando a artista residiu nos Estados Unidos. A respeito das obras com temática nacional o comentário crítico foi normalmente um lugar comum, ou sucinto, como é o caso da crítica de 1921 de Mário de Andrade, na qual o autor ressaltou as modificações e as concessões formais da obra então observada, mas não a tentativa da artista em dialogar com a questão nacional. Essa modificação foi vista, sobretudo por Mário de Andrade, como uma hesitação em continuar praticando as lições da arte moderna, em um ambiente em que esse aspecto fora criticado muito negativamente e severamente, contexto considerado por Mário como desprovido das condições necessárias para receber a obra plasticamente “avançada” de Anita Malfatti.

A tentativa de diálogo de Anita Malfatti com o contexto paulistano, através de sua produção desses anos, foi vista por essa crítica modernista como um momento de dúvida e mesmo de abandono de sua formação moderna, muitas vezes interpretada com o argumento de que a artista teria “se perdido”, como foi visto nas críticas de Menotti Del Picchia e de Mário de Andrade. Por outro lado, a tentativa de retornar ao aspecto formal da primeira produção, pelo estímulo do grupo modernista [Figs. 32, 33, 34 e 35], resultou em uma

⁸⁹ ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. *A Manhã*, Suplemento de São Paulo, 31 de julho de 1926.

⁹⁰ No item 1.4, no conjunto de análises das obras do período francês, apresentamos uma análise sobre *Tropical*, obra que é um exemplo dessa elaboração temática.

produção sempre tratada por essa mesma crítica modernista como inferior ao sucesso ou à originalidade da produção apresentada em 1917. Nas palavras de Mário, Anita Malfatti nunca seria a mesma, após a crítica lobatiana. Todavia, compreendemos e procuraremos demonstrar que as mudanças na pintura de Anita Malfatti estão relacionadas com uma postura e uma proposta artística definida, de diálogo com as tendências e questões que circulavam nos ambientes artísticos por onde passou, seja o brasileiro, entre os anos de 1917 e 1923, seja o da França, durante o último estágio que realizou no exterior.

1.2. A década de 1920 no contexto artístico francês

Após os cinco anos de *Pensionato Artístico do Estado de São Paulo*, Anita Malfatti retornou da França, em setembro de 1928. Em uma entrevista concedida a Geraldo Ferraz, a artista expressou de que forma vivenciou o variado ambiente artístico francês, destacando alguns artistas e colocando ao mesmo tempo em evidência manifestações ou tendências artísticas que lhe seriam mais relevantes. Nessa entrevista, a artista apontou uma definição que é comum, hoje em dia, para a chamada *Escola de Paris* ou ainda para um conceito muito discutido sobre a década de 1920 na arte europeia, o *Retorno à Ordem*:

Em Paris, no ano em que lá cheguei, 1923, encontrei o ambiente que é o mesmo, quase, dos dias de hoje: um movimento generalizado dos artistas, *norteados definitivamente por tendências modernistas (...) [mas] um pormenor não pode passar despercebido: os extremistas não têm mais lugar de destaque. As correntes modernas a que me referi representam tendências moderadas, sem, contudo, deixar de ser caracteristicamente novas.* Dominando essas correntes existem os grupos que seguem a orientação de Cézanne e Renoir. São esses os que dirigem, ainda, as maiores massas de artistas, sem contar os que como Rousseau, exercem influência destacada graças à sua “maneira” (...) Os nomes em evidência eram, então, o do francês Derain, o espanhol Picasso, e alguns outros como o russo (*sic*) Vlaminck, os franceses Marquet e Matisse(...). Não recebi nenhuma influência de nenhum desses grandes nomes, embora nos dois primeiros anos de minha permanência em Paris eu fosse apenas uma colegial (...) pois precisava inteirar-me de tudo quanto acontecia ali. Frequentei academias de cursos livres, visitei os ateliês, rebusquei nos salões o que se fazia de mais avançado...E depois mantive-me independente dentro do movimento da época. Aprofundei-me nos primitivos, aproveitei a sua técnica, a sua maneira simples e

fortemente característica (...) Eu escolhia rigorosamente: se havia algo aproveitável, aproveitava; se não havia passava adiante, levando a experiência que falhava.⁹¹

A artista enfatizou nessa entrevista nomes do circuito artístico francês que não apareciam com frequência nas discussões de outros brasileiros naquele momento, sobretudo pensando nas atuações de outros artistas e intelectuais, como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Sergio Milliet ou Di Cavalcanti. Apesar de nomes como Fernand Léger, Albert Gleizes e André Lhote aparecerem em algumas das cartas trocadas entre Anita Malfatti e Mário de Andrade, ao expor o ambiente francês para o jornal brasileiro, a artista não os distinguiu da grande quantidade e diversidade de artistas que circulavam na França. Anita Malfatti expôs sua interpretação sobre um movimento generalizado, que caracterizava o contexto francês nesses anos posteriores à Primeira Guerra Mundial: o das tendências moderadas, que revisavam as propostas vanguardistas, de forma a balancear as novas conquistas estéticas, inserindo-as na tradição artística, através do recurso a essa mesma tradição, como modelo.

Em sua entrevista, Anita Malfatti enfatizou Cézanne e Renoir como os dois pilares que orientavam a grande massa dos artistas, colocando em relevância artistas de uma geração mais velha, mas que demarcaram com suas produções questões artísticas de extrema importância para a arte moderna. Falaremos mais à frente sobre esse interesse de Anita Malfatti em se relacionar e se referir, visualmente, a artistas já historicamente pontuados na arte moderna europeia daqueles anos, como “precursores” e formadores de tendência, não dando tanta atenção para nomes mais recentes, que se encontravam em destaque pelo teor vanguardista de suas produções. A fala de Anita Malfatti está muito próxima de algumas ideias expressas nos textos publicados, por exemplo, na revista *L'Esprit Nouveau*, cujo primeiro número, que data de 1920, colocava Cézanne como o precursor de todas as tendências modernas. Se esses dois artistas, Cézanne e Renoir, serviam como exemplo para a arte francesa do período, ainda segundo a leitura de Anita Malfatti, os nomes de Pablo Picasso, Henri Matisse e André Derain também estavam em

⁹¹ “A pintora Anita Malfatti regressou da Europa”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1928. Grifos nossos.

destaque nesse circuito, mas não foram colocados pela artista como grandes referências para a sua própria produção daquele momento, apesar das obras de Anita Malfatti desse período apresentarem essa relação de uma forma muito evidente, o que demonstraremos ao final deste capítulo.

O contexto artístico francês desse período já foi analisado em estudos sobre o Modernismo no Brasil, já que, além de Anita Malfatti, vários artistas e escritores brasileiros ligados ao movimento estabeleceram alguma relação com a capital francesa, nesses anos. Abordaremos nessa passagem algumas características desse ambiente que foram, a nosso ver, importantes para o estágio de Anita Malfatti e para algumas questões em desenvolvimento no Modernismo do Brasil. Tendo como principais características a diversidade de manifestações, um grande número de artistas de vários países, alguns apenas de passagem, outros que imigraram definitivamente, o contexto artístico francês na década de 1920 se apresentava como uma infinidade de possibilidades de pesquisa e de aprendizado para artistas em formação. Para artistas estrangeiros, a participação em um dos salões da capital ou mesmo uma individual seguida de críticas publicadas em periódicos do período serviam como forma de colocar a produção à prova, e de verificar como essa produção seria recebida em um centro artístico como o francês. A apreciação da crítica francesa serviria também, como é o caso de muitos artistas brasileiros, como uma forma de legitimar o trabalho do artista no Brasil. Os periódicos brasileiros, por exemplo, ao falarem de um artista que estava trabalhando na França, ressaltavam o fato, quando era o caso, de o artista ter obtido bons comentários na crítica francesa.

O termo *Escola de Paris* foi utilizado pela primeira vez por André Warnod, em um artigo para *Comoedia*, intitulado *L'Etat e l'art vivant*, de 4 de janeiro de 1925, para designar o ambiente artístico parisiense do período como uma grande escola de arte moderna, da qual participavam artistas de várias nacionalidades, mas trabalhavam de acordo com uma tradição moderna francesa. A ideia foi posteriormente retomada pelo

escritor em seu livro *Les Berceaux de la jeune peinture*, cuja capa trazia um desenho de Amadeo Modigliani⁹².

Muitos dos autores que realizaram um estudo sobre a produção artística desse período, considerando igualmente o fenômeno de sua recepção, analisaram os novos trabalhos de alguns artistas antes ligados ou vinculados às manifestações de vanguarda, tomando-os como exemplos de uma transformação significativa em direção a um ponto de vista estético menos transgressor, com a retomada de certos modelos e elementos da tradição artística europeia, e uma intensa revalorização da produção de alguns artistas do passado. A partir da Primeira Guerra Mundial, o debate entre arte moderna e tradição encontrou novos ecos, tendo como fundo não apenas uma preocupação propriamente estética, mas também interligada às noções sociais e políticas de reconstrução e ordem, sugeridas pelo contexto da guerra.

Nos primeiros anos do conflito, alguns ideais de reconstrução e união foram difundidos nos periódicos que circulavam na França. Esses ideais, discutidos em textos que debatiam sobre a guerra, a arte, a cultura e o momento histórico vivido por escritores e artistas, encontraram notória repercussão nas práticas artísticas do período.⁹³ Por um lado, esses ideais em circulação durante a guerra geraram um clima de negação das experimentações artísticas e literárias do pré-guerra, características das vanguardas de início de século, que tinham um caráter de ruptura da linguagem artística e de contestação do *status quo* da arte. Nesse debate, conceitos como os de subjetividade, individualidade ou originalidade, característicos do contexto das vanguardas, foram questionados e colocados como antagônicos à atual situação de guerra e ao sentido de reconstrução e ordem, que tiveram maior peso com o pós-guerra. Para a reorganização social e cultural iniciada no pós-guerra, ideais como os de racionalização, objetividade e, sobretudo, de universalidade, passaram a ganhar maior destaque, nas discussões divulgadas na imprensa.

⁹² André Warnod foi “jornalista do *Figaro* no entre-guerras, romancista, [e] também, no início do século, autor de várias obras sobre Paris e sobre o velho Montmartre, da mesma forma que sobre a pintura francesa, principalmente montmartriana”. DÓRLEAC, Laurence Bertrand. “L’École de Paris, un problème de définition”. In, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 2, 1995/96, pp. 249-270.

⁹³ Cf. SILVER, Kenneth E. *Esprit de corps: the art of the Parisian avant-garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton: Princeton Univ., c1989, pp. 01-61.

Os primeiros sinais de reação às transformações artísticas propostas pela vanguarda da virada do século podem ser observados em uma série de publicações que circulou na França já nos primeiros anos da guerra. A revista *Sic*, por exemplo, considerada uma revista da vanguarda francesa⁹⁴, realizou uma enquete entre seus leitores, em 1916, no sentido de verificar quais influências a guerra poderia exercer na arte. Uma das respostas recebidas foi a de Gabriel Boissy, que servia na guerra e era redator-chefe da revista *Commedia*: “esta guerra consolida nossas sensações, nossos sentimentos, nossas ideias. Ambas [a arte e a guerra] repousam sobre a realidade, não mais em sonhos ou lembranças”⁹⁵. De acordo com o estudo de Silver, a fala de Boissy seria o eco de uma ideia bem difundida nesses anos, segundo a qual os anos anteriores à guerra eram considerados como um “maremoto sem limites, sem escala ou proporção”, e o período em que a guerra começou seria sua antítese: “se antes da guerra a cultura francesa era onírica, sem raízes, amorfa, cosmopolita, exótica, defeituosa e quimérica, a partir da guerra seria vitoriosa, magistral, respeitando hierarquias, consciente e limitada”⁹⁶. Silver se utiliza de outras publicações para demonstrar que, na visão do público francês, as consequências da guerra seriam muito positivas para a arte. As inquietações da guerra iniciaram um fluxo de reavaliação da arte, que pode ser observada através das obras de alguns artistas, nas quais as características de ruptura de códigos artísticos dos anos anteriores foram aos poucos transformadas, para dar espaço a uma volta às formas imutáveis e atemporais da arte, referenciadas na tradição. Em clima de guerra não haveria a necessidade de oposição a um sistema artístico estabelecido, tipo de prática que acontecia ao longo da arte europeia, mas que se concretizou de forma mais aguda com os artistas e grupos da vanguarda da virada e de início do século XX. Nesse novo contexto de guerra as propostas iconoclastas passaram a ser severamente criticadas, tanto por grupos de artistas quanto de intelectuais, enquanto algumas produções adquiriam uma dimensão mais política, unidas por sua vez contra um inimigo comum, a Alemanha.⁹⁷

⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 23.

⁹⁵ Idem, *ibidem*.

⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 24.

⁹⁷ Essas ideias são também discutidas na introdução sobre esse período do contexto artístico francês, em HARRISON, Charles et alii. *Art in Theory: 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Cambridge: Blackwell Publisher Inc., 1992, p. 221.

Como as propostas das vanguardas foram severamente criticadas em alguns periódicos, durante os anos de guerra, como uma manifestação artística derivada de uma má influência cultural alemã⁹⁸, que seria aberrante e decadente, duas publicações surgiram na França em sua defesa, tanto no que tange às questões estéticas propostas e exploradas pelos movimentos da primeira década, quanto à sua indubitável filiação francesa: as revistas *Le Mot* e *L'Elan*, de Jean Cocteau e Amadée Ozenfant, respectivamente. *Le Mot* [Fig. 36] teria um viés mais patriótico, a partir do qual movimentos da vanguarda como o Cubismo e o Fauvismo foram reivindicados como parte de uma “pura tradição francesa”. A revista homenageou alguns artistas de destaque da vanguarda que se alistaram e participavam diretamente na guerra: Albert Gleizes, André Lhote, Roger de La Fresnaye e André Dunoyer de Segonzac, que foram citados e colocados como prova de que as principais transformações artísticas do período tinham suas raízes na França. Nessa revista Gleizes publicou um artigo intitulado “C’est en allant se jeter à la mer que le fleuve reste fidèle à sa source” (n.17, 1 de maio de 1915) e teve uma obra reproduzida, *Retour* de 1915. No artigo, Gleizes fala sobre o espírito francês e a continuidade das transformações na arte, que serão alcançadas olhando para o passado:

Le Mot quer, a partir de agora, preparar-vos para o pós-guerra e afirmar que sua presença é sempre viva e que as esperanças mais caras são colocadas em vós. Tendências espirituais provindas do nosso Mundo moderno, orientações novas para o apuramento do pensamento – é o que preocupa no momento os Estados Unidos – é o orgulho do nosso valor francês que vos abre os braços. (...) *Le Mot* cuida do Espírito da França, audaciosamente criativo. Os Escritores e Artistas, que um dia reivindicarão a honra de ser de sua raça, estão quase todos na linha de fogo. Contudo, nada lhes cega a consciência e o amor. O passado é passado. Ele foi grande. Saibamos não odiá-lo abdicando dele. Nós o seremos fiéis, seguindo com coragem o mais longe possível.⁹⁹

⁹⁸ Cf. SILVER, Kenneth E. *Op. Cit.*, pp. 01-61.

⁹⁹ GLEIZES, A. “C’est en allant se jeter à la mer que le fleuve reste fidèle à sa source”. In, *Le Mot*, n.17, 1 maio de 1915. Livre tradução.

Essa fala de Gleizes foi analisada por Silver como uma forma de promover a continuidade das transformações artísticas anteriores à guerra, mas ao mesmo tempo como uma tentativa de destacar o Cubismo como um movimento de vanguarda especificamente francês:

O pintor e teórico cubista não prevê um novo começo para a França, com grandes rupturas com o passado, mas o contrário: ele promete ser fiel ao passado, o que só pode fazer continuando a dar mostras de audácia. Gleizes reescreve também o passado como ele gostaria de ver; quando explica o dessarano dos movimentos artísticos dizendo que “os chefes estão no exército”, ele finje, comodamente, ignorar a presença, em Paris, do principal modernista parisiense, Picasso, que trabalhava assiduamente. Esta tendência de eliminar Picasso da história da arte tornar-se-ia um *leitmotiv* nos anos de guerra e pós-guerra.¹⁰⁰

A ideia de consolidar o Cubismo na linha das grandes manifestações da arte francesa não era nova. No *Du Cubisme*, manifesto escrito por Albert Gleizes e Jean Metzinger, no ano de 1912, já era possível perceber essa tentativa de ligação do Cubismo a artistas da tradição francesa, que haviam consolidado transformações artísticas muito significativas para a arte, como um todo:

Para avaliar a importância do cubismo é necessário voltar a Courbet.

Esse mestre – após David e Ingres terem colocado magnificamente um fim ao idealismo secular – ao invés de se desperdiçar em servis repetições como Delaroche e Déverias, inaugurou um desejo de realismo que é sentido em todas as obras modernas. Entretanto, ele continuou como escravo das piores convenções visuais. Desconhecendo que, para descobrir uma verdadeira relação é necessário sacrificar um grande número de aparências superficiais, aceitou, sem o mínimo de controle intelectual, tudo o que sua retina lhe comunicou (...). A realidade é mais profunda que receitas acadêmicas, e mais complexa também (...). Edouard Manet também marcou um estágio mais avançado. Da mesma forma,

¹⁰⁰ SILVER, *Op. Cit.*, p. 40.

seu realismo está ainda sob o idealismo de Ingres e sua *Olympia* é pesada perto da *Odalisca*. Nós o amamos por ter transgredido as regras decadentes da composição e por ter diminuído o valor da anedota na pintura (...). Nisso reconhecemos um precursor, para o qual a beleza da obra reside expressamente na obra, e não naquilo que fora o seu pretexto. Chamamos Manet de realista menos por ter representado eventos do cotidiano do que por ter expressado com radiante realidade muitas qualidades potenciais embutidas nos mais ordinários objetos. Depois dele houve uma clivagem. O desejo de realismo foi dividido em realismo superficial e realismo profundo. O primeiro pertence aos Impressionistas: Monet, Sisley, etc.; o segundo a Cézanne (...). Cézanne esteve entre os grandes que orientaram a história, e é inapropriado compará-lo a Van Gogh ou Gauguin (...). Ele nos ensina como dominar o dinamismo universal. (...) Dele aprendemos que, para mudar a cor de um corpo, deve-se corromper sua estrutura (...). Aquele que entende Cézanne, está próximo do Cubismo.¹⁰¹

O debate em relação à tradição artística francesa, identificado neste texto da vanguarda, passaria a ter uma nova abordagem com o contexto da guerra. Esse debate sobre a tradição francesa e as transformações que aos poucos modernizavam ou transformavam os meios da arte poderia também ser encontrado no contexto francês alguns anos antes dessa retomada da tradição que ficou mais evidente a partir da guerra, nos anos das principais exposições que caracterizaram o contexto da vanguarda francesa. O historiador Christopher Green, por exemplo, ressaltou a importância dada por Henri Focillon, em um texto de 1928, ao fato do Salão do Outono ter sido criado a partir da ideia de se colocarem juntas, em suas exposições, as produções mais atuais ao lado de retrospectivas dos mestres do passado, mais recente ou mais distante¹⁰². De fato, o prefácio do catálogo do Salão do Outono de 1905, escrito por Élie Faure, destacava as produções de Ingres e Manet, colocados como duas tendências antagônicas, mas que mostrariam ao mesmo tempo ao público que “os revolucionários de hoje são os clássicos de amanhã”. Alguns textos de

¹⁰¹ GLEIZES, A. METZINGER, J. *Du Cubism*, 1912. In, HARRISSON, Charles et alii. *Op. Cit.*, pp. 194-195. Livre tradução.

¹⁰² Cf. GREEN, Christopher. *Art in France, 1900-1940*. New Haven: Yale Univ. Press, 2000, pp. 186-230, “History, Tradition and the French Nation”.

Faure, de certa forma, traçavam relações entre a arte francesa e a tradição artística e estavam em circulação na França nesses anos ¹⁰³.

Nessa linha de debate entre as questões da arte mais recente e a tradição estaria também o texto de Camille Mauclair *Trois crises de l'art actuel*, de 1906¹⁰⁴, no qual o autor, partindo de uma análise sobre o Impressionismo, coloca-o como uma renovação da tradição francesa, ligado a artistas do século XVIII, como Fragonard e Boucher. Nesse texto, Mauclair analisou também as manifestações artísticas após o Impressionismo, destacando o papel de Maurice Denis na continuidade dessa tradição e sua ligação com o Classicismo, diretamente buscado na Itália, nas viagens do pintor. Denis, que era um artista muito conhecido no cenário francês, destacou-se também como teórico: um de seus textos “Definition du Neo-traditionnisme”, publicado em 1890 em *Art et Critique*, reapareceria em 1912, em uma reunião de textos do autor, *Théories 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* ¹⁰⁵. No prefácio da edição de 1913, Denis ressaltou uma reavaliação que fez, com o passar dos anos, do termo “neo-traditionnisme”:

As primeiras dessas folhas foram escritas há mais de vinte anos (...) sob o título estranho de **Definição do Neo-tradicionismo** e foi um manifesto do simbolismo. Assim esta coleção mostrará as origens, as razões e o encadeamento de uma evolução doutrinal que levou a uma nova ordem a cultura e as energias francesas. ¹⁰⁶

Ciente do impacto de seus textos para o contexto artístico do período – a década de 1910 – o autor ressaltou na quarta edição, com um prefácio datado de 1920, a importância que sua célebre frase “Lembrar-se que um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma

¹⁰³ Cf. FAURE, E. *Histoire de l'art [Histoire de l'art]*. Paris: H. Floury, Libraire-Éditeur, 1909-1914, 3 vol. Vol. 1: *Art antique*, 1909, 236 p. ; vol. 2: *Art médiéval*, 1912, 338 p. ; vol. 3: *Art renaissant*, s. d., 318 p.]. Na análise da arte medieval, por exemplo, o autor faz comparações entre as formas da arte francesa desse período com a arte grega, esta tomada em sentido evolutivo. Cf. FAURE, Élie. *Histoire de l'art – L'esprit des formes I*. Paris: Gallimard, c1991, pp. 41-54.

¹⁰⁴ MAUCLAIR, Camille. *Trois crises de l'art actuel*. Paris: Ed. Fasquelle, 1906. pp. 269, 270; 208. Livre tradução.

¹⁰⁵ DENIS, Maurice. *Théories 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris: Bibliothèque de l'Occident, 1912.

¹⁰⁶ DENIS, Maurice. *Théories 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris: Rouart et J. Vatelín Éditions, 1920, pp. V-VI. Livre tradução.

mulher nua, ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores colocadas em uma certa ordem”¹⁰⁷, exerceu na arte como um todo:

É a primeira parte, e na primeira parte a primeira frase, que foi a mais lida, a mais citada. Eu a escrevi há mais de vinte anos, sob a influência das ideias de Gauguin e de Sérusier. Ela coloca a noção do quadro que fora perdida. Mas ela tende com todo o seu contexto, a orientar a pintura na forma da abstração; e a distorção na qual eu formulei a teoria devia ser aplicada na prática dos ateliês. Foi claramente vista; mas aqueles que me criticaram, não falaram da segunda parte do livro, na qual a pesquisa dos princípios me levaram a descobrir duas coisas: a imitação da natureza e a disciplina clássica.¹⁰⁸

A frase em destaque foi certamente uma fonte de inspiração para muitos dos movimentos de vanguarda, que declaradamente se colocavam como herdeiros de Cézanne, artista admirado por Denis, sobre quem havia escrito um artigo em 1907, em *L’Occident*¹⁰⁹, e dedicado-lhe, anteriormente, uma de suas obras [Fig. 37].¹¹⁰ Cézanne estaria, segundo essas leituras sobre a tradição artística francesa, no auge das transformações artísticas que atualizariam o processo artístico de acordo com as premissas da modernidade, um exemplo a ser observado e estudado pelas novas propostas. A citação de modelos da tradição na produção artística francesa, portanto, era ressaltada por críticos e escritores, e essa referência à tradição permeava toda a produção de meados do século XIX ao início do século XX, apesar das transformações no plano pictórico contestarem e questionarem os modelos pictóricos/formais do passado, como podem ser observados em exemplos do Cubismo e do Fauvismo.

Maurice Denis analisou também as relações da arte francesa com a arte alemã, em um texto de 1916, criticando os comentários negativos que circularam na França, a partir da guerra, sobre as questões da vanguarda e suas ligações com a arte alemã, tidos como uma

¹⁰⁷ “Se rappeler q’un tableau – avant d’être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.” Idem, *ibidem*, p. 1. Livre tradução.

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. VII. Livre tradução.

¹⁰⁹ Idem, *ibidem*, pp. 248-261.

¹¹⁰ Maurice Denis, *Hommage à Cézanne*, 1900.

influência ruim. Segundo Denis, ao contrário do que se dizia nos jornais e revistas, os jovens artistas alemães haviam sentido a influência das novas tendências francesas de fins do século XIX e início do XX. Nesse sentido, o artista procurou demonstrar em seus textos relações específicas entre as manifestações da vanguarda francesa e questões artísticas colocadas por figuras de destaque da própria história da arte francesa.¹¹¹

Outra revista que surgiu nos anos da guerra foi *L'Élan*, de Amadée Ozenfant, que publicou, por sua vez, um artigo de André Lhote, intitulado *Totalisme*¹¹², no qual o autor reafirmou a importância de se voltar ao passado artístico, abandonando as experimentações do pré-guerra. Segundo o artigo, “o individualismo e os exageros adotados pelos artistas no pré-guerra dariam lugar a uma produção mais equilibrada, partindo de consciências mais estudadas”, que revisariam o processo pictórico como um todo. Para finalizar, Lhote indicou que era o momento de aproveitar essas férias trágicas (dos artistas que combatiam na guerra) para tentar “uma totalização expressiva dos valores pictóricos”.

Lhote se fixou no contexto francês também como um teórico, que buscava as relações da arte moderna com o passado artístico, escrevendo periodicamente para a *Nouvelle Revue Française*. Considerado por Jane Lee como um “crítico conservador da mesma forma em que o era também na pintura, [Lhote] era partidário do Cubismo como um novo Classicismo”¹¹³; em seu primeiro artigo para a *Nouvelle Revue Française*, em 1919, Lhote considerou que o Cubismo de Picasso e Braque era um *rappel à l'ordre* que nenhum pintor poderia ignorar, se declarando um seguidor das experiências desses dois pintores. No texto histórico de Maurice Raynal, Lhote é apresentado fazendo uma revisão das ideias que expôs sobre a abordagem do Classicismo, em autocrítica:

Sim, eu havia descoberto Cézanne e Picasso. O último me parecia uma continuação do primeiro. Eu desisti das cores violentas e passei a pintar em cinzas e azuis, para

¹¹¹ Cf. DENIS, Maurice. Le présent et l'avenir de la peinture française, 1916. In, *Nouvelles Théories – Sur l'art moderne, sur l'art sacré*. Paris: Rouart et J. Vatelín Éditions, 1922. p. 25, 26.

¹¹² *L'Élan*, n.9, fevereiro de 1916 Apud, SILVER. *Op. Cit.*, p. 48.

¹¹³ LEE, Jane. “André Lhote, art critic for *La Nouvelle Revue Française*”. In, GEE. Malcolm (ed.). *Art Criticism since 1900*. Manchester: Manchester Univ. Press, 1993, p. 86.

experimentar com a forma sem referência à cor. (...) Por eu ter escrito sobre David ¹¹⁴ e me referido ao ideal clássico, fui acusado de ter iniciado o movimento Neo-clássico que está arruinando as gerações mais jovens. – Em primeiro lugar, isso seria exagerar a minha influência; em segundo, isso significa desconstruir minhas próprias ideias. Aquele movimento foi odioso e estéril, como são todos os *neo* movimentos. A verdade é que achei que era necessário (em uma época em que eu era ainda ingênuo) apoiar o ideal clássico de gravidade e precisão contra o culto *Fauve* do espontâneo, do confuso e do aproximativo. Isso foi apenas um impulso de reação da minha parte, não a formulação de uma teoria permanente, uma disciplina para a vida.¹¹⁵

Algumas obras de Lhote do período evidenciam essa aproximação com Cézanne e o interesse na paisagem de um ponto de vista formal [Figs. 38, 39 e 40]. Para outros autores, a atuação de Lhote enquanto teórico teria também um interesse pedagógico, em que buscava explicar as questões artísticas do período a um público mais abrangente, de forma a reconciliar o grande público com a arte de vanguarda, trazendo as relações dessa arte com o passado artístico, mas ressaltando os nomes de relevância nas transformações artísticas do período.¹¹⁶

Além da questão da tradição ser discutida no âmbito propriamente estético, o sentimento nacionalista foi uma das principais características desse contexto na França, como apontou Silver. Dentre a produção do período circulava a ideia de uma França vitoriosa, com todas as virtudes intelectuais e humanísticas características de um “espírito francês”. Os novos trabalhos artísticos teriam um caráter patriótico não apenas no embate com a Alemanha nos anos de 1914-1918, mas também no sentido histórico de união contra um inimigo comum, que já derrotara a França anos antes, na Guerra Franco-Prussiana.

¹¹⁴ Provavelmente no texto sobre a reabertura do Louvre, no pós-guerra, “Première visite au Louvre”, de 1919. Cf. LEE, Jane. *Op. Cit.* p. 85, 86.

¹¹⁵ LHOTE, André, citado em RAYNAL, Maurice. *Modern French Painters*. NY: Arno Press, 1969 [Ayer Publishing, 1928], p. 117, 118.

¹¹⁶ Cf. BOUILLER, Jean-Roch. “Art Criticism and Avant-Garde: André Lhote’s written works”, in BEEKMAN, Klaus & DE VRIES, Jan (ed.). *Avant-Garde and Criticism*. Amsterdam: Ed. Rodopi BV, 2007, pp. 15-25.

O artigo de Ozenfant, *Notes sur le cubisme*, publicado no n.10 da revista *L'Élan*, logo após o de Lhote, reafirmou a não filiação do Cubismo com a cultura alemã. O autor ressaltou o papel histórico do Cubismo para a arte do século XX, enquanto uma transformação essencial, que teria consolidado um plano “purista” de limpar as artes visuais de elementos expressivos sem valor. No artigo, o autor apontou o Cubismo como o movimento sucessivo numa linha que começava em Ingres, passando por Cézanne, Seurat e Matisse, os quais colocaram em relevo, em suas produções, “as qualidades essenciais da matéria visível”. O Cubismo fecharia esse ciclo ao apontar que os efeitos visuais adquiriam importância formal através de suas harmonias e dissonâncias, para além de qualquer aspecto descritivo ou de representação.¹¹⁷ A tradição francesa, nesse caso, era vista como herdeira legítima da Renascença e da Tradição Clássica, sendo o Cubismo o movimento que coroaria essa tradição.¹¹⁸

Contudo, o texto de Ozenfant que ganhou mais destaque no contexto francês da década de 1920 foi o *Après le Cubisme*, escrito em conjunto com Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) no ano de 1918, como acompanhamento à exposição protagonizada pelos dois artistas nesse ano. Como antecipa o título, o texto se apresenta como o manifesto para um novo movimento no contexto artístico do pós-guerra e que seria pós-cubista, o *Purismo*. O texto apresenta as novas convicções artísticas pautadas nos princípios de racionalidade e universalidade das formas, prestando homenagem ao Cubismo no sentido desse movimento ter “purificado” o vocabulário da pintura pela insistência na utilização da forma pura¹¹⁹. As ideias puristas apresentadas posteriormente na revista *L'Esprit Nouveau* colocavam em questão as ações da vanguarda anterior, mas expunham da mesma forma uma apreciação da arte do ponto de vista histórico, elegendo como exemplos alguns modelos do passado que tinham um sentido mais racional e universal, ao mesmo tempo em que negavam outros modelos, os que eram mais ligados ao subjetivismo ou ao

¹¹⁷ OZENFANT, Amédée. “Notes sur le cubisme”. *L'Élan*, n.10. Paris, dezembro de 1916. In, HARRISSON, C. et alii. *Op. Cit.*, p. 226.

¹¹⁸ HARRISSON, C. et alii. *Op. cit.*, p.222.

¹¹⁹ Cf. OZENFANT, A & JEANNERET, C. *La Peinture Moderne, Collection de “L'Esprit Nouveau”*. Paris: Les Éd. Crés & C, sd. [1925], pp.I-V, p. 87-133; Cf. GOLDING, John. *Visions of the modern*. Los Angeles: Univ. of California Press, 1994. p.143.

individualismo. Em carta a Maurice Raynal, Ozenfant reafirmou essas novas convicções artísticas, que propunham esse novo conjunto de questões como enfoque para a produção artística do pós-guerra:

Realmente acredito que as obras que realmente contam são aquelas que apresentam universalidade e durabilidade. Eu fundei *L'Esprit Nouveau* e dentre outros *slogans* insisti no seguinte: se os egípcios e os negros e os gregos e os chineses...nos tocam por meio da arte, é porque eles empregam métodos universais. Os homens diferem em raça, período e individualidade, mas eles são muito mais similares do que diferentes, por tudo isso. (...) Purismo: uma tentativa de pintar pelo uso de fatores comuns aos sentidos e à alma e não por um tipo de código simbólico de um período em particular.¹²⁰

O *Purismo* propunha a utilização de alguns elementos universais da pintura, de forma a “purificar” a linguagem plástica, ação que, segundo seus protagonistas, teve sua origem em Cézanne e posteriormente na experiência cubista. No primeiro número da revista *L'Esprit Nouveau*, lida e anotada por Mário de Andrade em seus estudos sobre arte, os dois autores, Ozenfant e Jeanneret, no artigo “Sur la plastique”, expõem quais são esses elementos fundamentais da plástica pura, essenciais para o ofício do artista [*métier*]:

O *métier* compreende de uma parte a ciência da composição, de outra parte, a técnica de execução. Diremos desde já: uma estética que não dispõe de meios suficientes, tem que limitar a concepção à medida dos seus meios de realização. Só se concebe claramente o que se pode executar perfeitamente. (...) A obra de arte é um objeto físico artificial destinado a produzir reações subjetivas. A necessidade de ordem é a mais elevada das necessidades humanas. Ela é a causa primeira da arte. Elementos primários [desenhados um triângulo, um quadrado e um círculo]: essas formas são os elementos primários de toda obra plástica. Ritmo: Essa associação [dos elementos primários], em virtude sempre do *princípio de ordem*, se torna sensível através do ritmo; o ritmo é o fio condutor imperativo do olho.¹²¹

¹²⁰ RAYNAL, M. *Op. cit.*, p. 130-133.

¹²¹ OZENFANT, A. & JEANNERET, C. “Sur la plastique”. In, *L'Esprit Nouveau*, n. 1, [1920], pp. 39-47. Coleção Mário de Andrade, IEB/USP.

No mesmo artigo estão listados os artistas que tiveram sucesso na utilização desses elementos universais:

Portanto, depois de um século, apenas contam, antes de certos CUBISTAS, INGRES, COROT, CÉZANNE, SEURAT e mesmo esse excelente ROUSSEAU. Por quê? Ao se conhecer a vida desses artistas observando-se suas obras, constata-se a inexorável teimosia com a qual eles guiaram a estrutura de suas obras. A estrutura de suas obras são idênticas como são idênticas as de POUSSIN, CHARDIN, ou de RAFAEL. É necessário avaliar que todos os movimentos recentes baseados na exaltação da sensibilidade, na libertação do ser e seu afastamento das contingências, das condições “tirânicas” do métier (composição, execução), se colapsam lamentavelmente umas após as outras. Isso acontece porque eles repudiaram ou ignoraram a física da arte. Os pintores, hoje, parecem procurar apenas a fuga das leis da pintura, os arquitetos da arquitetura. O homem físico e terrestre procura fugir das condições constantes da natureza e isso é um pouco ridículo.¹²²

O autor fala sobre uma ciência da arte, estudada por esses artistas que estão em destaque. De certa forma, como veremos no tópico seguinte, essa questão tornou-se central para a atividade de Anita Malfatti nesse cenário.

Em um artigo publicado em 1918, Apollinaire também propôs a ligação do espírito artístico francês com a antiguidade:

O novo espírito, que dominará a poesia do mundo todo, não teve em nenhum lugar tanta importância como na França. A forte disciplina intelectual que os Franceses sempre se impuseram, da mesma forma que seu espírito, permite-lhes de ter uma concepção da vida, da arte e das letras, que, sem ser simplesmente uma retomada da antiguidade, não são também um contraponto à beleza romântica. O novo espírito que se faz ouvir busca acima de tudo herdar dos clássicos o som do bom senso, um espírito crítico ciente, perspectivas do

¹²² Idem, *ibidem*.

universo e da alma do homem, e o senso de dever que mostra nossos sentimentos e limites ou ainda contém suas manifestações.¹²³

A atenção dada à tradição pictórica e às especificidades da atividade artística é sintomática nas produções de artistas no período da guerra e no pós-guerra, não apenas os franceses, propriamente ditos, ressaltados nesses periódicos como filiados ao Cubismo, mas também em outros artistas-chave dos movimentos anteriores da vanguarda, como Matisse e Picasso. Todavia, algumas produções desses artistas no período da guerra e do imediato pós-guerra não tratam diretamente de motivos de cunho patriótico: a questão da tradição, colocada em relevo no sentido de moderação das experiências anteriores, é sugerida através de uma abordagem histórico-artística, com motivos que remetem diretamente às obras de artistas consolidados na história da arte, por vezes em verdadeiras releituras, como é o caso de algumas obras de Picasso [Fig. 41] e Juan Gris [Figs. 42, 43]. O retrato naturalista de Max Jacob, de Picasso [Fig. 44], também é um exemplo dessa mudança de abordagem artística em face das questões debatidas no contexto da guerra, revelando um diálogo com a produção gráfica de Ingres, tido como um dos artistas mais importantes da tradição francesa, citado e colocado em relevância em vários artigos nos periódicos e textos do período, como foi visto anteriormente.

Nesse processo de referência histórica e revisão das propostas vanguardistas, o desenho teve uma participação muito significativa na produção dos artistas, como mostram os exemplos de Picasso [Figs. 45, 46 e 47], Gris, Gleizes e Lhote, dentre outros. A importância do desenho nesse momento efetivou-se através de várias exposições, algumas delas inteiramente dedicadas ao desenho, o que não era comum, na época. Picasso realizou duas exposições apenas com desenhos, em 1919 e de 1924, na galeria de Paul Rosenberg. A respeito da exposição de 1919, Roger Allard pontuou esse novo leque de referências na tradição, que se apresentava na produção de Picasso: “tudo, de Leonardo, Durer, Le Nain, oIngres, Van Gogh, Cézanne, sim, tudo, exceto Picasso”¹²⁴, ou seja, o artista havia exposto

¹²³ APOLLINAIRE, G. “L’Esprit nouveau et les Poètes”, *Mercure de France*, 1918. In, HARRISSON, C. et alii. *Op. Cit.*, pp. 228-229. Livre tradução.

¹²⁴ Cf. SILVER, *Op. cit.* p. 244, 245.

em sua produção o elogio a esses artistas, partindo da referência visual da obra, ao mesmo tempo em que abandonava algumas características das obras que o identificava como o protagonista do Cubismo.

A relevância de Ingres para esse contexto é confirmada também pelas exposições retrospectivas de sua obra, como a do Salão do Outono de 1905¹²⁵ e em outra exposição, inaugurada no ano de 1921, que geraria diversos comentários no ambiente crítico e artístico do período, mas de forma especial e mais acentuada no periódico *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, surgido no pós-guerra, de responsabilidade de Henri Lapauze, que continha artigos de diversos autores¹²⁶. A referência ao passado na produção desses artistas foi valorizada pelos críticos em sintonia com essas transformações, como é o caso, por exemplo, de Apollinaire em relação a Picasso. No prefácio ao catálogo da exposição Matisse/Picasso, realizada no início de 1918 na Galeria Paul Guillaume, o crítico avaliou positivamente a mudança de direção de Picasso, ao rever sua própria trajetória e se referir a artistas do passado, colocando também em discussão a relação de Picasso com um lirismo que seria característico da arte como um todo.¹²⁷ Em outra ocasião, Apollinaire situa alguns artistas desse passado na comparação com Picasso: “gostaria de vê-lo fazer grandes pinturas como Poussin, qualquer coisa lírica como sua cópia de Le Nain”.¹²⁸

A utilização de temas recorrentes da tradição pictórica francesa pode ser observada também em obras de Matisse desde o período *fauve*, nas diversas “paisagens decorativas”, como *Joie de Vivre e Luxe, Calme et Volupté*, nas quais temas pastorais e arcádicos foram retrabalhados com variedade e intensidade cromática. De acordo com Perry, em *Joie de Vivre* Matisse reelaborou o tema de uma arcádia clássica, em um ambiente idílico, semelhante aos temas pastorais de Poussin, nos quais elementos mitológicos eram cuidadosamente compostos na paisagem¹²⁹. No caso de Matisse, o período da guerra também significou um momento de reflexão, em que a abordagem cromática característica

¹²⁵ Cf. ALTSHULER, Bruce. *The avant-garde in exhibition – New Art in the 20th Century*. Univ. of California Press, 1998, p. 10-23.

¹²⁶ Cf. SILVER, *Op. Cit.*, 218.

¹²⁷ APOLLINAIRE, Guillaume. *Chroniques d'art 1902-1918*. Paris: Gallimard, 1960. p. 538.

¹²⁸ Idem, Apud, SILVER, *Op. Cit.*, p.242. Livre tradução.

¹²⁹ PERRY, Gil. “Primitivism and the modern”. In, HARRISON, C. et alii. *Primitivism, Cubism, Abstraction: the early Twentieth Century*. New Haven and London: Yale Univ. Press, 1993, p. 49.

de trabalhos do período *fauve* foi repensada, ganhando em muitos trabalhos um aspecto menos sintético e mais descritivo [Figs. 48, 49, 50, 51 e 52]. Considerando obras já datadas do pós-guerra, a referência de Matisse à tradição francesa como um todo fica mais uma vez evidente nas suas abordagens das *Odaliscas* [Figs. 53, 54], nas quais trabalhou “o nu feminino em um cenário oriental, sugerindo com frequência o harém ou a prostituição, que era um tema popular do Salão Francês, ao qual artistas como Ingres e Delacroix [Figs. 55, 56, 57, 59] conferiram um estatuto histórico”¹³⁰, tratado ao longo da arte francesa também por outros artistas, dentre eles Renoir [Fig. 60]. Esse tema foi trabalhado por Matisse em muitas obras da década de 1920.

A busca por modelos da tradição artística e a referência a esses modelos, bem como o debate em torno do classicismo, intensificado no pós-guerra, tem sua origem, portanto, anos antes daquilo que delimita o conhecido “Retorno à Ordem”, no contexto artístico europeu, normalmente colocado como um fenômeno do pós-guerra¹³¹. Os trabalhos de Derain, por exemplo, apresentam diversas diferenciações no tratamento pictórico já por volta de 1907, quando o artista aos poucos se afastou do cromatismo característico da fase *fauve*, se interessando, em algumas paisagens, pela estrutura compositiva de Cézanne [Figs. 61 a 65]. Segundo Golding, Derain foi um dos primeiros artistas a buscar soluções simplificadas a partir dos complexos procedimentos de construção pictórica de Cézanne¹³². A obra de Derain passou também por um período de interesse pela arte primitiva – o artista foi pioneiro como colecionador de objetos das culturas consideradas àquela época “primitivas”, compartilhando-os com Picasso e Braque – aproximando-se também da experiência cubista. No ano de 1916, Paul Guillaume organizou a primeira exposição individual de Derain, com o prefácio do catálogo escrito por Apollinaire, realçando o nome do artista no contexto francês¹³³. O interesse pelo Renascimento e pela arte clássica pode ser entendido também a partir de um artigo que o autor escreveu sobre Rafael¹³⁴ e por uma viagem à Itália, no ano de 1921. Nas composições do artista nesta fase pós-fauvismo o

¹³⁰ Idem, *ibidem*, p. 59.

¹³¹ Cf. “Neo-Classicism and the Call to Order”. In HARRISON, Charles et alii. *Op. Cit.*, pp. 226-249.

¹³² GOLDING, John. *Op. Cit.*, p. 45, 46.

¹³³ Cf. CLEMENT, Russel T. *Les Fauves: a source book*. Westport: Greenwood Press, 1994, p. 396, 397.

¹³⁴ Cf. DRAIN, A. “On Rafael”. In, HARRISSON, Charles et alii. *Op. Cit.*, p. 245.

cromatismo foi profundamente modificado, o que pode ser observado também em retratos e nus [Figs. 66 a 70].

A união dos conceitos característicos da arte tradicional, termo aqui empregado de forma ampla e não na sua acepção pejorativa, sobretudo no que tange a seus “princípios imutáveis” – equilíbrio, universalidade – com as características essenciais da arte do início do século XX, através de transformações como as do Cubismo e do Fauvismo, abriu o leque de tendências artísticas na França do pós-guerra, ampliando o caráter de diversidade de tendências desse ambiente, no qual artistas de várias nacionalidades transitavam, produzindo e expondo suas produções. Apesar da abordagem que aqui se propôs, mais concentrada na atividade artística considerada “moderada” do contexto artístico francês, ressalta-se que, na pluralidade de tendências do contexto da década de 1920, circulavam também outras questões artísticas, da Abstração ao Dadaísmo e o Surrealismo, que não são contempladas diretamente nesse trabalho, mas aparecem citadas nas discussões apresentadas sobre as relações entre os artistas brasileiros e a crítica de arte.

1.3. A interpretação do contexto artístico francês pelos brasileiros: cartas, discussões e entrevistas.

No estágio parisiense de Anita Malfatti a discussão sobre o que seria moderno e as questões do retorno a uma pintura equilibrada ficou evidente nas cartas trocadas com Mário de Andrade¹³⁵. A mudança de direção na pintura de Anita Malfatti continuou a ser observada com críticas, por outros brasileiros que se encontravam em Paris. O conteúdo das cartas revela também como a artista recebia a produção dos colegas brasileiros. Como pode ser observado na entrevista de Anita Malfatti ao jornal carioca de 1928¹³⁶, quando de seu retorno da França, a fala de Anita Malfatti estava de acordo com algumas ideias divulgadas pelos textos de artistas, escritores e críticos do contexto artístico francês, debatidas anteriormente. Os nomes colocados em relevo nessa entrevista eram nomes que se encontravam em voga naquele contexto. A questão do retorno à tradição e da busca de uma pintura moderada ou equilibrada, referenciada em artistas do passado, mas que colocava também em prática o léxico artístico mais recente dos movimentos da vanguarda, foi entendida por Anita Malfatti e pode ser observada não apenas em sua produção, mas também nos documentos sobre esse estágio da artista, sejam cartas, entrevistas, recortes ou manuscritos.

Em um trecho da primeira carta enviada a Mário de Andrade, Anita Malfatti expôs as primeiras impressões sobre a atuação dos outros brasileiros em Paris:

¹³⁵ As cartas de Anita Malfatti enviadas a Mário de Andrade durante esse estágio da artista na Europa, que constam no Arquivo Mário de Andrade do IEB/USP, ainda eram inéditas quando realizamos a leitura das mesmas no arquivo do IEB. Nesse mesmo arquivo, disponibilizado pelo IEB/USP, realizamos também a leitura de cartas de outros artistas e escritores a Mário de Andrade, de forma a compor esse tópico de nosso trabalho. Foram lidas as cartas de Sérgio Milliet, Yan de Almeida Prado, Di Cavalcanti e Brecheret. Para as cartas de Tarsila do Amaral para Mário de Andrade utilizamos a publicação realizada por Aracy Amaral. As cartas não pesquisadas no Arquivo estão devidamente referenciadas, de acordo com a publicação. As cartas de Anita Malfatti a Mário de Andrade foram citadas e comentadas na recente publicação de Márcia Camargos sobre o *Pensionato Artístico do Estado de SP*. Cf. CAMARGOS, Márcia. *Op. Cit.*, 2011.

¹³⁶ Essa entrevista foi comentada na p. 55 e 56, e na nota 91.

Passemos às notícias de Paris – Moro no mesmo hotel com Brecheret, Di e Maria ¹³⁷ – Di, *cubista*, cheio de coisas, entrevistas, ao princípio nos víamos sempre, agora tendo todos o que fazer, quase nunca – Tarsila vejo-a raramente, *faz cubismo absoluto*, vais gostar. Oswald é o Homem da Hora, sempre apressado (...). Tarsila e Oswald são íntimos dos grandes modernos. (...) “Mise au tombeau” de Brecheret é um colosso – uma vitória definitiva da arte brasileira em Paris (...). ¹³⁸

Ao se referir aos “grandes modernos”, aos quais Tarsila e Oswald se ligaram, a artista não os distinguiu, mas inseriu as produções de Tarsila e de Di Cavalcanti dentro das experiências cubistas do período. Em resposta, Mário de Andrade parecia mais preocupado em saber como estava a produção da artista nesses primeiros meses de Europa, e se já voltara à sua “primeira maneira” de pintar, de acordo com a produção dos anos de 1915-1916. Por mais que nesses anos Mário de Andrade estivesse a par das ideias mais moderadas, em voga no contexto europeu, e de certa forma se filiasse a elas, sua curiosidade em relação à produção de Anita Malfatti desse período girava em torno do possível retorno da artista aos princípios expressivos das obras do período americano, que tanto admirava e defendia, mesmo que o caráter expressivo daquele conjunto pudesse destoar das questões em voga desses anos. Mário de Andrade também se recordava do primeiro recuo da artista, que ele situava entre os anos de 1916 e 1923, quando Anita Malfatti modificou sua pintura, através de transformações do plano pictórico, alterando tanto aspectos formais quanto a abordagem de motivos, na medida em que convivia com o ambiente artístico de São Paulo, nos anos que antecederam sua viagem à França. Mário de Andrade temia que Anita Malfatti se perdesse novamente, já que havia avaliado essa mudança de forma negativa, acreditando que a artista havia recuado e se perdido, enquanto proposta artística, em vista das críticas negativas que a produção americana recebeu a partir da exposição de 1917.

¹³⁷ Di Cavalcanti e sua esposa, Maria.

¹³⁸ Carta de Anita Malfatti a Mario de Andrade. Paris, 27 de outubro de 1923. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP. Grifos nossos.

Tendo em vista a produção artística de Anita Malfatti do período intermediário que se estendeu de 1917 a 1923, e diante do silêncio sobre sua produção nos primeiros meses desse estágio, Mário de Andrade enviou-lhe uma carta, preocupado por causa das primeiras notícias de Paris que recebeu por cartas de outros brasileiros. O autor parecia temer que o recuo anterior continuasse nessa nova etapa, apontando para Anita Malfatti a importância de seus primeiros trabalhos e a necessidade de se manter firme na posição de moderna:

Que fazes, que fazes, QUE FAZES????????? Sei que trabalhas, pelo Oswald. Disse-me ele que fizeste já umas coisas muito boas. *Que teu último trabalho já recorda o bom tempo do Homem Amarelo, do Japonês...Bravíssimo! Lembras-te?* Tu mesmo me confessaste que depois desse período nada fizeras que te satisfizesse totalmente...Foi uma das últimas frases tuas, quando conversamos pela última vez, na tua casa. Creio que agora estarás de novo contente.¹³⁹

Na carta seguinte, Mário de Andrade relacionou o trabalho da artista com os *fauvistas*, provavelmente se referindo novamente aos trabalhos do período de 1915-1916, pois o autor ainda não havia visto qualquer obra da nova fase:

Fiquei satisfeitiíssimo em saber que trabalhas muito. Que curiosidade de ver as coisas que terás feito por aí. Tu tens uma certa tendência para te ligares aos *fauves*, disso sei muito bem. Mas justamente por isso não posso imaginar o que estarás fazendo. Lembra-te bem disto: entre os *fauves* é preciso ser completamente inédita, absolutamente pessoal, não lembrar ninguém, nenhum outro, nem Matisse, nem Chagall, nem ninguém, porque sinão (*sic*) perde-se grande parte o valor, pela recordação da obra de outrem. Entre os construtivistas, certa semelhança até vai bem. Mostra as ideias de escola. Mas o *fauvisme* é baseado no individualismo absoluto. O eu domina sobre a humanidade. É verdade também que o teu *fauvisme* é mitigado e tem certos princípios e intenções construtivas. *A mim, tu te*

¹³⁹ Carta de Mário de Andrade a Anita Malfatti, 3 de janeiro de 1924. In, BATISTA, Marta Rossetti (org.) *Op. Cit.*, 1989, p.66. Grifos nossos.

aparenta em França ao grupo dos Lhote, La Fresnaye, Segonzac e sobretudo aos dois admiráveis Luc-Albert Moreau e André Derain.¹⁴⁰

Mário de Andrade provavelmente conhecia esses artistas a partir das revistas que lia e pelo intercâmbio de outros intelectuais e artistas brasileiros com a França, que, além de tecerem comentários sobre eles, adquiriam obras a pedido do escritor.¹⁴¹ Um dado sobressai nessa carta, em relação ao individualismo, característico de certos movimentos da arte europeia de vanguarda e bastante criticado no contexto francês a partir da *Primeira Guerra Mundial*. Segundo Chiarelli, Mário de Andrade começara a se preocupar com as questões do individualismo na arte analisando esse caráter no Impressionismo, em um artigo sobre Debussy, publicado na *Revista do Brasil*, em 1921¹⁴²:

Nota-se neste texto algumas posturas que o autor manterá sobre os movimentos que transformaram a arte do início do século XX, estabelecidas a partir de sua leitura do Impressionismo: essas tendências, devido ao franco individualismo que pregam, transformam os artistas em ilhas, impedindo coordenadas generalizadoras e dificultando, portanto, uma comunicação mais direta com o público. (...) Esse entendimento do Impressionismo como uma arte apenas dependente do olhar, supostamente sem a intermediação da razão ou da racionalidade, levará Mário de Andrade a afirmar (...) que o Impressionismo pictórico, preocupado apenas com a “primeira impressão”, “descamba naturalmente para o mais aberto realismo”. (...) Essa compreensão do impressionismo como um ponto de exacerbação do realismo, (...) estaria levando a arte moderna a uma reação contrária – ao “expressionismo”¹⁴³.

Ao falar da “sensorialidade mais legitimamente plástica”, característica de certos trabalhos mais “realistas” dos artistas citados, resultado da “desintelectualização” do

¹⁴⁰ Carta de Mário de Andrade a Anita Malfatti, 18 de março de 1924. Idem, *ibidem*, p. 75. Grifos nossos.

¹⁴¹ Em carta para Tarsila, Mário de Andrade fala sobre Lhote: “Vi um nu de Lhote. Gostei bastante. Adoro-lhe o desenho.”. O autor adquiriu posteriormente uma obra de Lhote, *Futebol*. Carta de Mário de Andrade para Tarsila do Amaral, 16 de junho de 1923. In, AMARAL, A. *Op. Cit.*, p. 87 [sobre a aquisição de Futebol por Mário de Andrade] e p.368 [sobre carta].

¹⁴² Cf. CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, pp. 21-23.

¹⁴³ Idem, *ibidem*, p. 22, 23.

Expressionismo, Mário de Andrade parecia se referir ao conjunto das produções de alguns artistas da vanguarda, modificadas a partir da Primeira Guerra, nas quais era possível observar a ligação com o ideário mais conservador do contexto francês. Segundo aponta Chiarelli, na visão de Mário de Andrade, o Expressionismo tentaria “refrear o descambar do Impressionismo rumo ao Realismo [afastando, por outro lado] a arte da natureza, exagerando às vezes propositalmente certas formas para um efeito simbólico, puramente espiritual”¹⁴⁴.

A partir das referências que Anita Malfatti citou nas cartas para Mário de Andrade, percebe-se que a artista estava ciente dessas posições artísticas do amigo e crítico, sobretudo em relação à busca de uma pintura mais equilibrada. Essa questão demonstrou ser muito relevante para o contexto artístico que aos poucos se definia no Brasil, que era por fim um reflexo das tendências de moderação estilístico-formal em voga na Europa, ainda que pautado por um léxico modernista¹⁴⁵, com o retorno aos temas e modelos da tradição artística, que eram, no Brasil, substituídos pela temática nacional. Assim como ocorria com um dos aspectos do contexto artístico europeu do pós Primeira Guerra, no caso brasileiro as deformações muito agudas perderam o valor de choque, ou de novidade e originalidade, ou ainda de modelo a ser seguido.

Colocando em foco a primeira produção artística de Anita Malfatti, pode-se afirmar que seu impacto no cenário brasileiro no ano de 1917 a colocaria nesse grupo das tendências de choque, de novidade. É interessante observar que Mário de Andrade, que nesses anos de 1920 criticava o aspecto mais radical de certas produções, não inseria a produção inicial de Anita Malfatti das tendências mais avançadas, produção na qual as transformações no plano pictórico são mais ousadas, em exageros que geraram muitas leituras em torno do seu caráter expressivo e/ou simbólico, a partir de uma visão individual e afastada da realidade natural. O que levava Mário de Andrade a insistir que Anita Malfatti continuasse seguindo o caminho de sua primeira produção, nesse novo contexto da década de 1920, que parece, a princípio, contradizer seu próprio pensamento sobre arte na época?

¹⁴⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁵ Tomamos de empréstimo o termo de Annateresa Fabris.

Partindo de uma avaliação que Chiarelli fez sobre a crítica de Mário de Andrade, poder-se-ia concluir que, pelo menos em relação à primeira produção de Anita Malfatti, as deformações ainda estariam de acordo com uma visão de Mário de Andrade sobre a modernidade, na qual o trabalho dos artistas podiam “gravitar ao redor da deformação expressiva da representação da realidade, do uso de cores não analógicas e da estruturação mais sintética das formas”. Ainda segundo Chiarelli, o modernismo de Mário de Andrade não privilegiava “pesquisas que rompessem com o referencial da realidade circundante, ou menos ainda com as modalidades consagradas da arte – experiências típicas das tendências de vanguarda”.¹⁴⁶

A interpretação de um esquema moderado, mas moderno, que se enquadrasse nas questões modernistas em debate no contexto brasileiro da década de 1920, seguiu caminhos diferenciados na produção de cada um dos artistas brasileiros que conviviam com o contexto parisiense. Enquanto Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti se voltaram para os esquemas de um cubismo moderado, ponto que pode ser observado tanto através das obras quanto pelos artistas comentados em suas cartas e entrevistas, Anita Malfatti insistiu nas cartas para Mário de Andrade em nomes consagrados, como os de Manet, Renoir ou Cézanne, defendendo sua nova proposta artística, pautada em suas pesquisas sobre as soluções desses artistas:

(...) Na minha pintura cheguei à uma grande *étape*. Fiz uma descoberta enorme “para mim”. Sei que agora poderei sempre conseguir a unificação harmoniosa dos meus tons e a relação entre eles de modo que pareçam todos partes componentes de um só corpo. Descobrir a cor local e aplicá-la simultaneamente conforme o problema a resolver. O mesmo sistema no ritmo do desenho. Levei dias tremendo enquanto fazia experiência e só perguntava a Deus se por ventura eu tinha recebido efetivamente a graça de compreender esta simples e grande verdade do meu trabalho — *Dias depois chega-me às mãos um livro de Cézanne no qual o mestre diz ter sido mais ou menos isto o segredo de Manet e que ele durante toda a sua vida nunca esqueceria de “enlever mon chapeau à Manet pour cela”, mas o mestre aproveitou a lição pois mais que M. ele fez o mesmo mas embelezou isto com a cor.*

¹⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 27.

Trabalharei agora com método e compreensão e sei que isto marca o começo de uma época.

147

Anita Malfatti novamente se referiu a Cézanne e a Manet como duas grandes fontes para sua atividade artística, pontuando artistas que eram cultuados no ambiente francês como grandes ícones transformadores da arte, cada qual demarcando uma questão artística de relevância para aquele contexto, em um passado próximo. Enquanto Anita Malfatti repetia em suas cartas um discurso semelhante ao que foi exposto na análise sobre o contexto francês do período, ficou claro também, através dessas cartas, o distanciamento que aos poucos se estabeleceu entre a artista e outros brasileiros. Essa conduta de Anita Malfatti foi dificilmente compreendida, já que, nos contatos de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Sergio Milliet estavam figuras mais “atuais” de destaque no cenário europeu, como Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Léger, Lhote ou Gleizes.

Sergio Milliet, por exemplo, criticou os caminhos de Anita Malfatti em vários momentos, como nessa carta a Mário de Andrade, na qual dizia ainda que iria conhecer, por meio de Ivan Goll, o artista Marc Chagall:

No grupo brasileiro reina de novo a maior harmonia. Pazes. Infelizmente Anita volta ao passadismo. É natural. O primeiro choque dos extremistas é desagradável. Mas ela saberá evoluir. Brecheret mesmo já evoluiu muito. Agora diz que Mestrovic é passadista!¹⁴⁸

A palavra passadista soava como grande reprovação no contexto brasileiro desde a época da Semana de Arte Moderna. Anita Malfatti, que fora a artista mais avançada do contexto brasileiro nas discussões sobre arte entre 1917-1922, parecia não apresentar para

¹⁴⁷ Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 3 e 8 de abril de 1925. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP. Grifos nossos.

¹⁴⁸ Carta de Sergio Milliet para Mário de Andrade, 16 de outubro de 1923. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP. Antes dessa data, em uma carta datada de setembro desse ano para Yan de Almeida Prado, Milliet também criticara Anita Malfatti: “temos mais um membro no grupo de Paris! A Anita que chegou um pouco desapontada e desiludida. (...) trouxe uns quadros assim assim do Brasil. É bom que ela progrida aqui antes de expor.” Carta de Sérgio Milliet a Yan de Almeida Prado, c. set. de 1923. In, PRADO, Yan de Almeida. *A grande Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Edart, 1976, p. 71, 72, *Apud* BATISTA, Marta Rossetti (org.). *Op. Cit.*, nota 24, p. 159, 160.

os brasileiros uma “evolução”, uma vez que, como já apontava sua produção intermediária de meados de 1916 a 1923, a artista modificava constantemente sua pintura, fugindo dos esquemas de ruptura ao mesmo tempo em que optava por esquemas de diálogo e continuidade.

Desde sua chegada na Europa, em 1923, Anita Malfatti revelou um grande interesse pela arte religiosa e dos “primitivos”, italianos e flamengos, conforme relatava sobre sua produção e as exposições e museus que visitava, para Mário de Andrade. A artista conviveu, nesses primeiros anos, com Brecheret e Antônio Gomide¹⁴⁹, dois artistas que trabalharam muito com temas religiosos, como pode ser observado em algumas obras desse período dos dois artistas [Figs. 71 a 74 e 75]. Segundo ainda outra carta de Sergio Milliet para Yan de Almeida Prado, Anita Malfatti teria recebido orientações de Maurice Denis, no início deste estágio na França: “A Anita está trabalhando infelizmente com o Maurício Denis”¹⁵⁰. Não há no arquivo de Anita Malfatti documento que comprove esses estudos com o pintor, mas nesse mesmo período Mário de Andrade enviou uma carta para Anita Malfatti comentando sobre essa possível orientação da artista com Denis:

Eu tinha medo que o orgulho de você te prejudicasse e acho mesmo que você quando se meteu recebendo conselhos daquele pintor decorador religioso, como é mesmo o nome dele? Não me lembro, acho que errou redondamente e parece que o tempo me deu razão. Porém não falei nada, creio mesmo que aplaudi quando você me mandou contar porque você estava enciumada comigo por causa de eu gostar da pintura de Tarsila.¹⁵¹

¹⁴⁹ Cf. VERNASCHI, Elvira. *Gomide*. São Paulo: MWM, Edusp, 1989; BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.*, pp. 211-217, 449-460. Gomide foi introduzido ao grupo de modernistas brasileiros por Brecheret, que o conheceu assim que Gomide se estabeleceu na R. Vercingétorix, mesmo endereço de Anita Malfatti em 1924. Em carta a Mário de Andrade, Brecheret diz ter conhecido Gomide, “um grande pintor moderníssimo e muito sólido”. Carta de Brecheret a Mário de Andrade, 15 de maio de 1924. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

¹⁵⁰ Carta de Sérgio Milliet a Yan de Almeida Prado, 11 de outubro de 1923. In, PRADO, Yan de Almeida. *Op. Cit.*, p. 71, 72, *Apud* BATISTA, Marta Rossetti (org.). *Op. Cit.*, nota 24, p.159, 160.

¹⁵¹ Carta de Mário de Andrade para Anita Malfatti, São Paulo, 20 de janeiro de 1926. In, BATISTA, Marta Rossetti (org.). *Op. Cit.*, p. 112.

O interesse da artista pela arte religiosa poderia ser uma consequência tanto do convívio com Gomide e Brecheret¹⁵², quanto uma ideia da artista para cumprir uma das exigências do Pensionato artístico, que requeria a execução de uma composição individual, mas com temática histórica, religiosa ou mitológica. Denis havia proferido na França várias palestras sobre arte religiosa e publicado textos sobre o tema em periódicos, reunidos posteriormente no livro *Nouvelles Théories de l'art – sur l'art moderne, sur l'art sacré*, cuja edição data de 1922. Provavelmente Anita Malfatti teve algum contato com os textos do autor sobre arte religiosa, hipótese que ajudaria a entender essa aproximação com Denis, comprovada pelas cartas de Sérgio Milliet e Mário de Andrade. Como a artista até então havia feito retratos, paisagens e naturezas-mortas, e o estatuto do Pensionato exigia um trabalho que privilegiasse um gênero mais elevado da hierarquia artística, a temática religiosa parecia surgir como uma opção a ser estudada, tendo em vista que Anita Malfatti era também uma pessoa bastante religiosa, como demonstram as cartas trocadas com Mário de Andrade e, posteriormente, sua biografia, escrita por Marta Rossetti Batista.

Uma das primeiras obras que Anita Malfatti expôs em Paris, no Salão do Outono de 1924, é um *Interior de Igreja* [Fig. 96], e contribui para entender esse interesse da artista, já no início do estágio, em realizar uma composição religiosa. Anita Malfatti comentou bastante nas cartas para Mário de Andrade sobre essas composições religiosas nas quais passou a trabalhar ao longo dos anos parisienses:

(...) Conteí que tenho dois quadros no Salon d'Automne? Um [?] ¹⁵³ e *Interior de igreja* e outro uma paisagem de Veneza. Os dois feitos em Veneza. *i.e.* os croquis e notas lá mas a tela aqui. Estou numa época de grande animação – não sei se te falei de minhas composições. Tenho três aviadas. *O Perdão da Magdalena – A Ressureição de Lázaro* e a

¹⁵² Em carta de 1923, a artista comenta sobre Brecheret: “o monumento “Mise au tombeau” de Brecheret é um colosso – uma vitória definitiva da arte brasileira em Paris”. Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 27 de outubro de 1923. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

¹⁵³ Parte ilegível da carta manuscrita.

última *A pesca Maravilhosa* – esta tem cinco figuras, no barco puxando a rede cheia e Cristo de pé ao lado. Os mais originais talvez os dois primeiros.¹⁵⁴

Apesar do tema religioso fazer parte também da produção de outros artistas, como mostram os exemplos de Brecheret e Gomide, Anita Malfatti comentou com Mário de Andrade, em carta de 1925, sobre certas censuras de seus colegas e de seu isolamento no ambiente francês:

(...) Os outros me deixaram tonta e preciso confessar mais ou menos irritada pois sou completamente diferente, nunca pude amoldar-me e agora menos do que nunca. Com certeza não ignora que me evitam – senti muito mas me acostumei só e sem amigos aqui (...).¹⁵⁵

Ao que Mário de Andrade respondeu:

Os meus amigos me conhecem bem e nunca me falaram mal de você ou das suas obras, porém eu senti que se estavam desinteressando por você. (...) Acho que eles procedem mal, Anita. Porque se você mudou de orientação, se você não tem a opinião mesminha deles, isso não é razão pra que se afastem. A gente nunca deve pôr a teoria adiante da amizade (...) se um dia eles reconheceram que você tinha talento, deviam esperar pra ver o que você ia fazer no novo caminho.¹⁵⁶

Tal censura pode ser entendida a partir de alguns comentários feitos por Sérgio Milliet em cartas para Mário de Andrade. Em carta datada de junho de 1924, cujo assunto era Villa-Lobos, mas que dava notícias dos outros artistas, Milliet usou um termo antes usado por Monteiro Lobato, para desqualificar a obra de Anita:

¹⁵⁴ Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 05 de outubro de 1924. Arquivo Mário de Andrade IEB/USP. Na carta a artista parece se referir a uma outra composição que enviou ao Salão, mas o suposto título está ilegível. No texto de Rossetti Batista não há referência a outra tela, apenas ao *Interior de Igreja e Veneza, Canaleto*.

¹⁵⁵ Idem, 02 de fevereiro de 1925.

¹⁵⁶ Carta de Mário de Andrade a Anita Malfatti, 19 de março de 1925. In, BATISTA, Marta Rossetti (org.). *Op. Cit.*, p. 97.

Agora os brasileiros de Paris. Brecheret tem uma Samaritana boa para o Salon d'Automne e um fauno trabalhado diretamente no granito excelente. (...) Um grande espírito de síntese. Di com desenhos à la Picasso!!! Anita a verdadeira degradingolade. Não se aproveita nada – Uma revelação: Gomide. Irmão da senhora do Graz. Extraordinário. Descobriram também entre os cubistas da primeira fase um Araujo Castro, brasileiro, ao que parece estupendo. Rego Monteiro em Nice.¹⁵⁷

A definição utilizada por Sergio Milliet pode estar também relacionada à interpretação de que a pintura de Anita Malfatti desses anos decaíra, ao abandonar o aspecto moderno característico das obras americanas.

As preocupações que Mário de Andrade esboçava em suas cartas à Anita Malfatti parecem estar de acordo com essas notícias que o autor aos poucos recebia de outros artistas e intelectuais, para além do próprio relato passado ela, sobre seu trabalho e seus interesses. Na carta do mês seguinte, Sergio Milliet criticou novamente os caminhos de Anita Malfatti, enquanto passava a notícia dos outros brasileiros:

Di e senhora, na miséria, levando uma vida de cachorros – Rego Monteiro, dansarino (*sic*). Brecheret, na Haute Savoie, executa uma encomenda do Couto. Um brinquedo de príncipe em mármore branco e nero (*sic*). (...) Anita estava na Itália. Passeia por Veneza sua concepção falha da arte. Ratou (*sic*) completamente, *hélas!* Descobrimos aqui um sr. Gomide, irmão da Sra. do Graz, que tem muito talento. E esse achado compensa a perda feminina.¹⁵⁸

E mais uma vez, quando comentou sobre o Salão do Outono de 1924, a apreciação do escritor sobre as obras de Anita Malfatti foi negativa:

¹⁵⁷ Carta de Sérgio Milliet a Mário de Andrade. Paris, 20 de junho de 1924. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

¹⁵⁸ Carta de Sérgio Milliet a Mário de Andrade, Paris, 20 de julho de 1924. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

O fato mais interessante da “Saison” é, por enquanto o Salon d’Automne. Muita porcaria. Brecheret enviou uma *Madeleine aux parfums* audaciosa e original – *L’Oeuvre* elogiou-a muito e Maurice Raynal no *Intransigeant* chama a atenção do público para a obra do nosso amigo. *Anita passou despercebida. É lamentável o que ela pinta*. Di não expôs. Embarca no dia 15 para o Rio. (...) Na literatura o *Manifesto do Surrealisme* de André breton e a revista de mesmo nome que Ivan Goll dirige. É um tanto inútil um manifesto atualmente. Um regimento que se forma, a não ser para defender uma ideia séria, é sempre ridículo.¹⁵⁹

Ao mesmo tempo em que criticou muito Anita Malfatti nesses anos, Milliet elogiou a atuação de Tarsila do Amaral – na sua aproximação com a produção cubista, sua evolução, Brecheret – seu sucesso nos salões com as esculturas e Rego Monteiro. Sobre esse último, Milliet elogiou as “estilizações índias”, pedindo a Mário de Andrade que “falasse sobre ele em qualquer revista”¹⁶⁰.

Outra personalidade que criticou a atuação de Anita Malfatti nesses anos foi Antônio Carlos Couto de Barros, que era também próximo a Sergio Milliet:

Estive na casa do Ivan Goll, com Sergio. (...) Falou-se de preferência alemão! Havia o pintor alemão Groz (*sic*), o russo Poulounini e sua mulher, um milionário judeu, colecionador de quadros... Paris recebe e protege os artistas de todo o mundo. É incrível a quantidade de exposições que existe atualmente. Tenho visitado quase todas, desde ultramodernas até as mais antigas. Visitei a sala dos primitivos, no Louvre. (...) Vi Brecheret no seu atelier, finalizando um trabalho esplêndido para o Salon d’Automne. Vi Anita Malfatti, no seu atelier. Até agora não fez nada a não ser dois ou três quadros, sem nenhum relevo. Decadência? Villa-Lobos, contente (...).¹⁶¹

¹⁵⁹ Idem, 5 de novembro de 1924. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP. Nessa carta Sergio Milliet disse também que estava traduzindo dois contos de Monteiro Lobato.

¹⁶⁰ Idem, 18 de fevereiro de 1925. Na mesma carta Milliet critica o “abrasileiramento” de Mário de Andrade, quanto à utilização de certas expressões. Para mais informações sobre a atuação de Sergio Milliet na Europa nesses anos, cf. BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.* 1987, pp. 146-171.

¹⁶¹ Carta de Antônio Carlos Couto de Barros, Paris, 29 de maio de 1924. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

Apesar da reprovação dos outros brasileiros, as notícias sobre as composições religiosas com as quais Anita Malfatti se preocupava nos anos parisienses continuaram nas cartas seguintes do estágio. Em carta de outubro de 1925 Anita Malfatti comentou novamente sobre uma tela em que estava trabalhando, mas não conseguia terminar, pois não estava contente com o resultado: “Vou mudar toda a pintura i.e. a técnica. Gosto da composição e dos valores mas para uma coisa de fôlego, está sofrendo de “falta de ar””¹⁶². E na carta seguinte, explicou seu interesse pela temática religiosa: “Gosto de pintar anjos misturando sempre i.e. num esforço de *espiritualizar um pouco a concepção material da composição*. São todos porém estilizados. Acho que nós todos do mundo amamos os anjos. Isso na composição, abre as portas fechadas”.¹⁶³ Em carta enviada de Mônaco, Anita Malfatti reforçou o interesse pela pintura religiosa, através da apreciação da arte antiga, com temas religiosos: “Estou rodeada de quadros belíssimos de velhos mestres italianos e franceses. Ah Mário, que companhia!”¹⁶⁴.

Anita Malfatti comentou com Mário de Andrade que procurava nos mestres as respostas para os problemas pictóricos que encontrava ao longo de seu trabalho: “Estive no Louvre a discutir e brigar e perguntar aos mestres meus pequenos problemas com respostas de chéque-mata (*sic*) a cada passo. Evange foi comigo e quando começava a contar a história da Vierge d’Auvignon [Avignon?] nos primitivos franceses (...)”.¹⁶⁵ No mês seguinte, se referiu mais uma vez aos primitivos: “(...) Quem disse que eu estava em Mônaco enganou-se. Só estive neste verão todo três dias em Bruxelas estudando os primitivos flamengos que me encantam sobremaneira”¹⁶⁶. Em carta de 1927, Anita Malfatti comentou sobre Botticelli:

Se vc soubesse o que estou fazendo aqui! Copiando a Madonna do Magnificat de Botticelli.
Trabalho das três às sete da tarde com a galeria fechada, sozinha, sozinha. Nos primeiros

¹⁶² Carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade, 27 de setembro de 1925. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

¹⁶³ Idem, 4 de novembro de 1925. Grifos nossos.

¹⁶⁴ Idem, 11 de fevereiro de 1926.

¹⁶⁵ Idem, 24 de julho de 1926.

¹⁶⁶ Idem, Agosto de 1926.

dias fiquei acanhada com um medão que Botticelli me visse a fazer gafes diante da “Magnífica”. E vc que não vem ver este supremo milagre de pintura humana!¹⁶⁷

Desse interesse pelos primitivos e pela questão religiosa, resultaram obras como a *Ressurreição de Lázaro* [Fig. 77], na qual a artista trabalhou ao longo desses cinco anos de estágio na França, e *Puritas* [Fig. 78]:

(...) Tenho trabalhado muito Mário. Minha *Puritas* ficou linda mesmo deveras. Parece de um mestre primitivo conforme quatro diferentes artistas que pensaram que eu tivesse em casa a reprodução de um dos mestres. (...) Refiz a *Ressurreição*, ainda estou em plena luta. Espero salvar mais esta tela. [e, em carta do mês seguinte] Estou às voltas com meu *Lázaro* mas está assim, fica pronto e não fica”.¹⁶⁸

Essas observações de Anita Malfatti sobre a arte em geral permitem avaliar a aproximação da artista ao clima mais “moderado” da produção artística do período, e o seu distanciamento das preocupações em torno das principais questões modernistas postas em prática por seus colegas brasileiros. Esse distanciamento fica evidente também na forma como a artista relatou seu trabalho para Mário de Andrade. Com essa atitude, Anita Malfatti parecia responder ao mesmo tempo a várias demandas: seja a do amigo, que falava em suas cartas sobre as questões de equilíbrio e construção na pintura, seja em relação aos grupos mais conservadores do contexto brasileiro, que eram contrários às transformações modernas apresentadas por sua obra na década de 1910. Para Anita Malfatti, tal qual para alguns artistas e tendências em circulação na França, o período de experimentalismos parecia passado, sendo aquele momento o de reflexão e pausa, trabalhadas então em composições mais equilibradas.

Essa preocupação de Anita Malfatti com uma arte de leis fixas e universalmente aceita, bem como sua noção da relevância de alguns artistas ao longo da história da arte¹⁶⁹,

¹⁶⁷ Idem, Florença, 21 de junho de 1927.

¹⁶⁸ Idem, Paris, 20 de janeiro de 1928 e 6 de fevereiro de 1928.

¹⁶⁹ Essa noção de transformação da técnica pictórica a partir da solução individual de um determinado artista, mas que “marcou época”, foi abordada e desenvolvida por Mário de Andrade como o conceito de

foi explicada em uma carta de 1927, relativamente longa, mas muito interessante para acompanhar seu pensamento sobre a questão do equilíbrio na pintura:

Vou pois contar um pouco da minha pintura. Continuo a trabalhar livremente sem seguir escola fixa, nem professor algum. Estou portanto bem dentro da minha época. Não me preocupo como nunca me preocupei com originalidade. Esta nota vem por si. *Procuro dentro da composição simples, direita e equilibrada o máximo da sutileza na qualidade da cor.* Tento conservar o desenho e os valores sempre justos e severos. Explicaria melhor dizendo que toda a poesia do meu trabalho está na cor. É na cor que sempre procuro dizer o que me comove. Na minha composição a forma e os valores sujeitos às leis imutáveis da ciência da pintura. Meus quadros não são coisas do acaso. Resolvo todos os meus problemas com antecedência depois executo rápido. Quando me deixo levar pela tentação do improvisado é um não mais acabar de desesperos dúvidas e impotências. Em Florença aprendi a fazer as incisões e a aplicar o ouro como os antigos. Há três meses que vou ao Louvre todos os dias. Estou pondo os últimos toques na *Belle Jardinière* de Rafael. Copiarei mais a *Femmes d'Alger* de Delacroix por achar que este quadro marcou uma época. É distintamente a nota de transição entre o velho mundo e o novo. Vejo agora tão claramente que toda a arte moderna sugou sua ciência da antiga e se as mesmas regras básicas não se encontrassem em ambas, não poderia haver compreensão entre uma e outra. Será que toda a nossa revolução não trará o fruto de uma nova renascença? Quando formos velhos talvez possamos assistir ao novo milagre dos séculos.¹⁷⁰

A artista precisava realizar essas cópias como obrigações para o Pensionato. As escolhas de Anita Malfatti estavam ligadas a certas crenças artísticas, sobretudo em relação ao equilíbrio na forma e à harmonia na cor, que estariam sujeitas à observação atenta dos princípios básicos da composição, dentro daquilo que, para a artista, se referia às “leis imutáveis da ciência da pintura”, enquanto a nota de originalidade se efetivaria através da *sutileza* no emprego da cor, elemento da composição que sempre lhe interessou, desde seus

“virtuosidade”, em seu texto de 1938, “O artista e o artesão”. Cf. ANDRADE, Mário de. “O artista e o artesão”, 1938. In, *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975, pp. 09-33.

¹⁷⁰ Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 17 de novembro de 1927. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP. Grifos nossos.

estudos na Alemanha, quando teve aulas sobre o divisionismo e experimentou o colorismo pós-impressionista do grupo de Corinth. Dadas tais referências artísticas, e lembrando mais uma vez da relação colocada com Delacroix, o termo *sutileza* utilizado por Anita Malfatti poderia tanto se referir à suavidade no emprego da cor quanto à complexidade do estudo cromático, minucioso e que poderia resultar em determinados efeitos, no olhar do espectador. Sobre Delacroix, por exemplo, como é possível verificar nessa carta, Anita Malfatti o considerava como um artista muito relevante para todas as transformações ocorridas na arte europeia desde meados do século XIX, o que contribui para entender a opção de Anita Malfatti para a cópia obrigatória, com a escolha de um artista que era historicamente renomado, mas que, ao mesmo tempo, parecia fazer sentido dentro do próprio pensamento artístico e da trajetória de Malfatti, especificamente na questão da cor [Fig. 78] ¹⁷¹.

Em carta de 1928, Anita Malfatti comentou novamente sobre as cópias nas quais trabalhava, de uma maneira que não parecia se tratar de uma tarefa muito penosa, como se poderia facilmente concluir ou interpretar, pelo fato de se tratar da atividade de uma artista envolvida com a arte moderna, e esse exercício, obrigatório pelo estatuto do financiamento, ser considerado como ultrapassado, no início do século XX. Ao contrário, transparece na fala de Anita Malfatti que se tratava de uma atividade relevante e enriquecedora, à qual

¹⁷¹ Existem muitos textos que discutem a questão da cor na pintura de Delacroix, como os textos sobre arte de Charles Baudelaire, de relevada importância histórica. No texto dedicado ao Salão de 1846, por exemplo, Baudelaire faz longas análises tanto sobre a cor, especificamente enquanto um elemento fundamental da composição, quanto sobre o caráter de colorista de Delacroix. Cf. BAUDELAIRE, Charles. “Salon de 1846”. In, *Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire. II – Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Ed., 1868, pp. 77-198 [sobre o Salon], p. 87-94 [“De la Couleur”]. Cf. BAUDELAIRE, Charles. “L’oeuvre e la vie d’Eugène Delacroix”. In *Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire. III – L’art romantique*. Paris: Michel Lévy Ed., 1885, pp. 1-49. O próprio Delacroix fez várias análises sobre esse elemento da pintura em seu diário, como podemos observar na seguinte passagem: “Os pintores que não são coloristas fazem iluminuras e não pinturas. A pintura propriamente dita, a não ser que se queira fazer uma monocromia [*camaïeu*], comporta a ideia da cor como uma das bases necessárias, da mesma forma que o claro-escuro, e a proporção e a perspectiva. A proporção se aplica tanto à escultura como à pintura. A perspectiva determina o contorno; o claro-escuro dá o relevo pela disposição das sombras e dos claros colocados em relação com o fundo; A cor dá aparência da vida, etc.” Cf. FLAT, Paul et PIOT, René (Org.). *Journal de Eugène Delacroix. Tome Deuxième*. Paris: Plon-Nourrit et C^{ie}., 1893, p. 88. Livre tradução. Para outras análises sobre Delacroix: Cf. BARASH, Mosche. *Modern Theories of Art, 1: From Winckelmann to Baudelaire*. NY: New York Univ. Press, 1990. Cf. FRIELANDER, Walter F. *David to Delacroix*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1952, pp. 106-203.

parece ter-se dedicado com renovado interesse, reforçando ou ainda, destacando a importância, para a arte moderna, dos artistas que escolhera para copiar:

(...) Recebi da Société Nationale um convite especial para expor no Salon deste ano. Como estava terminando meu grande *Ressurreição de Lázaro* (que refiz completamente e que ficou bom) resolvi tentar novamente a sorte e mandei-o. Não sei qual será o resultado. Estou trabalhando no Louvre com as célebres cópias. Resolvi para o governo, as *Femmes d'Algers* de Delacroix e as *Glaneuses* de Millet – *O Delacroix é uma beleza mesmo, foi o quadro que marcou o caminho para a arte nova. Resolvi ficar com o Rafael e a Magnificat, pois não tenho coragem de me desfazer dos primitivos.*¹⁷²

De fato, Anita Malfatti doou à Pinacoteca de São Paulo as cópias de François Millet e de Delacroix. Em um manuscrito de 1933, ao escrever sobre a *arte moderna*, como parte de um de seus *Cadernos de história da arte*, que eram utilizados nos cursos que dava em São Paulo, Anita Malfatti situou mais uma vez o nome de Delacroix, ao reafirmar a admiração que tinha por Cézanne: “[Cézanne] amava tudo o que era excessivo, Delacroix, Daumier, Courbet (...) morreu sabendo ser o maior pintor da Europa”¹⁷³.

Ao mesmo tempo em que comentou muito nas cartas para Mário de Andrade sobre as composições religiosas e sobre a arte antiga, como uma escolha bem definida, Anita Malfatti demonstrou, por outro lado, que não ignorava o contexto atual e as produções de seus colegas brasileiros. A admiração que possuía por artistas de uma geração passada, que de certa forma está espelhada na sua produção do período, não a impediu de ficar ciente dos artistas e tendências que circulavam e da relação dos brasileiros com esse contexto. Anita Malfatti comentou o trabalho de Tarsila do Amaral na ocasião da exposição individual de 1926, criticando algumas de suas opções:

(...) Tarsila abriu exposição com muito sucesso e cumprimentos. Gostei muito de certas coisas seguras no gênero dela mesmo. Não gosto de outras coisas. Acho-as pouco sinceras,

¹⁷² Idem, 25 de março de 1928. Grifos nossos.

¹⁷³ Anita Malfatti. *Cadernos de História da Arte, Caderno 6-Arte Moderna*, 1933. Arquivo Anita Malfatti, IEB/USP.

uma ingênua (...). *A Negra* acho ruim, aliás penso que a dona rompeu relações comigo há tempos, parte por causa dessas telas. Não gosto da *Cuca*. Gosto muito do *Morro da favela*. Di já fez aquilo mesmo em essência há anos mas o de T. é infinitamente melhor. As molduras adoráveis obras-primas para a pintura dela. Adorei os anjinhos mulatinhos e não gostei do autorretrato. Fraco. *Não gosto das coisas à la Léger*. E outros lembram Rousseau.¹⁷⁴

Anita Malfatti provavelmente se referia nessa passagem ao encontro das duas em 1923, quando Tarsila lhe apresentou sua produção mais recente e Anita a criticou, seja por ciúmes pelo fato de Tarsila ter começado a se destacar enquanto um novo expoente da arte moderna brasileira¹⁷⁵, seja propriamente por suas convicções artísticas. Em carta de Tarsila do Amaral para sua família, esse choque e certa disputa entre as duas artistas ficou mais evidente:

Acha-se aqui também o Di Cavalcanti, pintor do Rio muito considerado. Ele e Anita disputarão a mim o primeiro lugar na pintura moderna brasileira. Apesar da grande confiança em mim, creio urgente ativar meus estudos. Esperei Anita também para saber como seria recebida aí a exposição que levo. Ela me deu, no nosso primeiro encontro no hotel, a noção de que em vez de uma amiga tenho uma rival.¹⁷⁶

É interessante contrapor aqui uma apreciação de Tarsila do Amaral sobre o mesmo contexto francês, em uma entrevista dada ao mesmo jornal que Anita Malfatti, no mesmo

¹⁷⁴ Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 24 de julho de 1926. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP. Grifo nosso.

¹⁷⁵ Na carta de Mário de Andrade para Anita Malfatti de janeiro de 1926, citada na p. 82, nota 151, o autor comentou sobre esse ciúme, finalizando: “Gosto mesmo [do trabalho de Tarsila do Amaral] e depois você se acalmou porque naturalmente notou que eu gostar da pintura de Tarsila não significava não gostar mais da de você”.

¹⁷⁶ Carta de Tarsila do Amaral à família, 29 de setembro de 1923. In, AMARAL, A. *Op. Cit.*, p. 96. Para essa questão do embate Tarsila/ Anita no Modernismo ver também: MELLO E SOUZA, Gilda de. *O Baile das Quatro Artes. Exercícios de Leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980, pp.271-273; COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Caminhos e descaminhos do modernismo brasileiro: o “confronto” entre Anita e Tarsila”. *Revista Esboços*, v. 15, n. 19. Florianópolis: UFSC, 2008.

ano de 1928. A leitura que Tarsila faz do ambiente francês é absolutamente diferente, revelando um grande distanciamento entre suas abordagens e interesses:

(...) Os principais nomes do momento moderno parisiense são: na escultura, o grande Brancusi, Maillol e Lipchitz. Na pintura, Picasso, Fernand Léger, Chirico, Albert Gleizes, Survage, André Lhote e Juan Gris, cujos quadros estão mais valorizados depois de sua morte; Miró e Max Ernst, estes dois últimos surrealistas.¹⁷⁷

Tarsila realçou os nomes de importantes cubistas, demonstrando estar a par também de algumas questões mais recentes da arte europeia, como o Surrealismo, enquanto Anita Malfatti parecia se basear em um princípio histórico da arte moderna como ponto de partida, pontuando artistas do passado e colocando-os em relevância. A partir dessa apreciação de Tarsila é possível compreender o porquê do teor de certas críticas anteriores de Mário de Andrade, enviadas em cartas a Tarsila, nas quais o autor esboçava preocupações com as tendências mais avançadas da arte europeia, com as quais Tarsila parecia estar se envolvendo:

(...) Não li “asnidades” de Baudoin, nem “magistral” artigo de teu mestre Gleizes. Mas creio qe exageras. Gleizes abandonou o Cubismo? Neste, creio que ele era mais interessante como teórico que como realizador. Gleizes e Braque, dos em evidência, no cubismo são os que menos aprecio e compreendo. (...) Creio que não cairás no cubismo. Aproveita destes apenas os ensinamentos. Equilíbrio, construção, sobriedade. Cuidado com o abstrato. A pintura tem campo próprio. Não gosto dos vizinhos que fazem incursões pelas searas alheias.¹⁷⁸

O grupo de artistas destacado por Anita Malfatti e por Tarsila do Amaral, com exceção de Picasso, é bastante diferente. Em carta de 1927, quando Anita Malfatti atualizou Mário de Andrade sobre os “nomes do momento” do cenário artístico francês, se referiu a

¹⁷⁷ “Uma pintora paulista em Paris”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1928.

¹⁷⁸ Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral, 16 de junho de 1923. In, AMARAL, A. *Op. Cit.*, p. 368.

artistas cujas obras estavam em ampla circulação pelas galerias e exposições e que tinham altas cotações no mercado de arte parisiense:

Os pintores de Paris que alcançam os preços “mães” são Derain (75.000 frcs. o último *portrait*), Picasso 50.000 fr comprador americano, 2ª. Etape. Matisse o decompositor das luzes, Van Dongen (150.000 frcs) o *portrait* de Anatole France, os grandes *portraits* dos príncipes indianos, negros e das mulheres de alta sociedade – Marquet nos Portos de Mar – Laurencin pouco de novo. Marval nos passes de Matine (*sic*). Helène Dufau renascendo *i.e.* tomando o lugar da Marval. Depois todos os Fauves. Os impressionistas, os mestres e os alunos das Beaux Arts. Os *marchands* compram as telas pela assinatura e não pelo valor [provavelmente valor plástico e não comercial] Como coleção de estampas. Eles têm os nomes e os preços obtidos por telas de tal e tal dimensão. Por exemplo, os nomes que relativamente mais aumentaram neste último ano foram Utrillo, Varoquier, Vlaminck – fora naturalmente o alto comércio dos “Azes” [?]. O que dá valor no mercado de Paris são os acheteurs americanos.¹⁷⁹

Em uma entrevista dada em outubro de 1931, portanto apenas dois anos após seu retorno da França, Anita Malfatti novamente falou sobre as tendências mais moderadas em circulação na Europa e da relevância de Matisse e Derain nesse cenário: “Atualmente na França se opera o renascimento da fase romântica. Os quadros modernos sofreram uma grande baixa. Apesar disso existem dois pintores modernos, Matisse e Derant (*sic*) que ainda conseguem a apreciação pública. Antes de serem abertas suas exposições todos os seus quadros já estão vendidos”.¹⁸⁰

Por essas escolhas de Anita Malfatti, ao selecionar e pontuar determinados artistas nas cartas para Mário de Andrade em que descreve o contexto artístico francês, tanto sobre as questões estéticas quanto de mercado, é possível antecipar as diferenças, em comparação com outros artistas brasileiros, que por fim caracterizam a produção da artista do período,

¹⁷⁹ Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 17 de novembro de 1927. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP. Grifos nossos.

¹⁸⁰ “Ouvindo Anita Malfatti sobre o momento artístico”. *O tempo*. 15 de outubro de 1931. Caderno de Recortes, Arquivo Anita Malfatti IEB/USP.

no que tange sobretudo às características formais dessas produções. Enquanto Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, por exemplo, se interessavam por artistas e questões artísticas relacionadas ao Cubismo, sobretudo observando as transformações e reorientações do plano pictórico que caracterizaram as produções do pós-*Primeira Guerra Mundial*, através de exemplos como o de Léger, Picasso, Lhote, dentre outros, Anita Malfatti apresentou em seu discurso uma variedade de escolhas entre artistas reconhecidos, variando muito entre técnicas e temas, em um leque mais amplo e mais difuso de tendências artísticas e artistas, ao longo da história da arte europeia.

1.4. A produção de Anita Malfatti da década de 1920

Durante os cinco anos de estágio na França Anita Malfatti produziu um grande conjunto de obras, do qual fazem parte composições livres ou trabalhos feitos como tarefa obrigatória para o Pensionato. Como foi observado no tópico anterior, a artista comentou sobre a produção dessas obras nas cartas para Mário de Andrade, da mesma forma que comentou também a recepção das mesmas no contexto parisiense, o que se dava através de comentários feitos por artistas e críticos que a visitaram em seu ateliê ou através das exposições das quais participou. Esses comentários contribuem para o entendimento das relações dessa produção com os contextos da arte europeia e da arte brasileira do período. Para esse trabalho selecionamos algumas obras desse conjunto para análise, mas nos referiremos a outras obras do período, ou ainda a trabalhos anteriores da artista, que possam contribuir para uma análise comparativa dessa produção.

Damos início a esse tópico de análises de obras com a tela *Tropical* [Fig. 31], que não foi realizada nesse estágio, mas que precisa ser aqui contemplada, por alguns fatores de relevância, a saber: essa tela foi a primeira que Anita Malfatti expôs em Paris, enviando-a para a mostra de inauguração da *Maison de l'Amérique Latine*¹⁸¹, ocorrida em 29 de maio de 1923, ao lado de obras de Brecheret, Vicente do Rego Monteiro e Tarsila do Amaral. Além dessa exposição, *Tropical* figurou ainda no Salão do Outono de 1925, e na exposição individual de Anita Malfatti realizada na França, em 1926; para a doação de uma obra à Pinacoteca do Estado, uma das obrigações do Pensionato Artístico que financiava esses anos de estudos em Paris, Anita Malfatti escolheu para doar *Tropical* e não qualquer uma das obras efetivamente realizadas nesse estágio.

¹⁸¹ A *Maison* foi uma iniciativa de “dois sul-americanos, Alejandro de Olazabal e Pedro Osório, aliados a um ‘comitê de patrocínio’ francês, [os quais] procuravam fundar uma ‘Académie Internationale des Beaux-Arts’, para artistas da América Latina, e de outros países que quisessem estudar em Paris”. A inauguração se deu em uma sede provisória, mas esta foi decorada com obras de vários artistas latino-americanos, “acadêmicos ou modernos”. (Cf. BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.*, 1987, p. 131).

Tropical foi pintada por Anita Malfatti logo após o retorno da artista dos Estados Unidos, tendo participado da *exposição histórica*, de 1917. Elogiada por Mário de Andrade na primeira crítica de arte sobre Anita Malfatti assinada pelo autor, datada de 1921, a obra ganhou maior destaque no cenário brasileiro após ser doada pela artista para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, após a individual realizada por Anita Malfatti em 1929, sendo hoje, ao lado de *O Homem Amarelo* e *A boba*, uma das obras mais conhecidas da artista, enquanto outras obras desse período parisiense são pouco conhecidas atualmente.

Essa pintura pode ser entendida como um esforço de Anita Malfatti para estabelecer um diálogo com algumas características que definiam o contexto artístico brasileiro de início do século XX, nos anos que antecederam a Semana de Arte Moderna. Vários aspectos da obra, que discutiremos adiante, parecem responder a certas demandas desse meio, que estavam expressas, sobretudo, nas críticas de arte veiculadas pelos jornais de maior circulação na cidade. As características desse meio artístico também podem ser verificadas através da atividade de alguns artistas, como Pedro Alexandrino, Oscar Pereira da Silva, dentre outros, que vendiam suas obras, recebiam encomendas e montavam ateliês para aulas¹⁸². Dois pontos eram fundamentais para a avaliação da produção de um artista, segundo os padrões em voga naquele ambiente: uma sólida formação acadêmica, que o artista deveria superar e usar a seu favor, para demonstrar o seu talento e seu “temperamento” artístico; a atenção do artista para os temas e motivos específicos da história nacional e da paisagem local, privilegiando também as figuras típicas do país. Enquanto trabalhou nos Estados Unidos, Anita Malfatti parecia alheia a essas questões, mas a reação da família ao conjunto de obras modernas trazidas, pode ter influenciado o olhar da artista para as características fundamentais do ambiente artístico brasileiro, levando-a a repensar sua pintura.

Ao comparar a tela *Tropical* com retratos pintados por Anita Malfatti nas fases anteriores de sua trajetória, sobretudo com os retratos da fase americana [Figs. 1, 12 a 15], nota-se uma primeira diferença na técnica empregada para a composição da figura central, com abandono da estilização acentuada utilizada naqueles retratos. Anita Malfatti

¹⁸² Cf. CHIRELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, p. 69-106; MICELI, Sérgio. *Op. Cit.*, 2003.

“suavizou” os traços, construindo a figura com um grau menor de deformação expressiva. As pinturas de Anita Malfatti do período americano se destacaram no ambiente artístico paulistano de 1917 pelo fato de se distanciarem, plasticamente, do tipo de pintura que as mulheres praticavam naquele período. As críticas de arte sobre a *exposição histórica* ou sobre as obras da fase americana destacaram sempre o fato da pintura de Anita Malfatti apresentar o *vigor* e a força expressiva que eram normalmente observados apenas nas obras dos artistas. O relato biográfico da sobrinha de Anita Malfatti, Doris Maria Malfatti, explicou essa diferença entre a produção trazida pela artista dos Estados Unidos, com pinturas que eram muito “avançadas”, em comparação com a arte normalmente praticada pelas moças. A indicação da família de que aquelas obras contradiziam a atividade artística praticadas pelas moças foi um dos motivos que levou Anita Malfatti a modificar sua pintura, abandonando as deformações muito agudas das obras americanas e dedicando-se a retratos e paisagens sem “se esquecer de suavizar traços e cores”¹⁸³. O retrato *Lalive* [Fig. 30] realizado no mesmo período que *Tropical* é mais um exemplo para entender essa proposta de suavização dos traços e da paleta. Em *Lalive* a artista abandonou o intenso contorno estilizado e angular característico de figuras como *O Japonês* ou *O Homem Amarelo*, substituindo a cor antes mais expressiva por uma abordagem naturalista, sem deformações da figura e com tonalidades mais próximas do modelo observado. Essa obra foi enviada ao Salão Nacional de Belas Artes e foi aceita para exposição, o que indica que, tendo modificado a técnica, a pintura foi considerada relevante naquele contexto, para figurar em uma exposição do porte do Salão Nacional de Belas Artes.

Mas o tratamento pictórico empregado pela artista em *Tropical* e *Lalive* já se diferencia, demonstrando que Anita Malfatti experimentava, dentro dessa nova proposta, no sentido de suavização dos traços, a construção das figuras. Na composição da mulata em *Tropical*, observam-se linhas de contorno mais acentuadas, que lembram ainda as linhas angulares das figuras da fase americana, sobretudo no rosto, apesar da cor de preenchimento não se distanciar bruscamente do natural, possibilitando uma maior identificação da figura. Apesar de ter buscado uma apresentação da figura de forma mais

¹⁸³ MALFATTI, Doris Maria. *Op. Cit.*, p. 46.

naturalista, a questão propriamente da técnica empregada pela artista nessa composição não foi vista pela crítica de arte que recebeu sua exposição de 1917 como uma “individualidade” ou “originalidade” de seu trabalho, o que normalmente era apontado por essa crítica quando o artista conseguia se distanciar dos modelos acadêmicos, que estes julgavam serem apenas uma “cópia” impessoal da realidade observada, modelo que era contestado justamente porque sobrepujava o talento e capacidade do artista para absorver as características específicas do ambiente natural brasileiro. Visto pelo prisma da crítica atuante naquele período, *Tropical* parecia demonstrar mais diálogo com as novas tendências artísticas do período, e essa filiação às novas tendências era vista apenas como uma desculpa por parte do artista para mascarar a falta de domínio do *métier*.

Se por um lado Anita Malfatti não conseguiu estabelecer com a crítica de arte daqueles anos o diálogo almejado ao realizar essa obra, em que o aspecto formal de suas pinturas fora abandonado em prol de uma composição mais naturalista, a escolha da mulata como figura central, adornada com a bananeira, a palmeira e a bandeja de frutas – na qual estão dispostos abacaxis, bananas, mamão e laranjas, demonstra que a artista procurou compor um cenário no qual elementos característicos do ambiente brasileiro ficassem destacados. Ao contrário das figuras do período americano, que normalmente eram compostas isoladamente na tela, por vezes aparecendo apenas uma cadeira, em *Tropical* Anita Malfatti acrescentou à figura esses elementos que seriam representativos do país – apesar de nem todos serem de fato nativos, na sua abundância, exuberância e riqueza, o que reforça a interpretação da tentativa de elaboração temática, no sentido de esclarecer a origem da figura abordada e sua posição histórico-social no contexto brasileiro¹⁸⁴. Com

¹⁸⁴ Cf. HILL, Marcos César de Senna. *Quem são os mulatos? Sua imagem na pintura modernista brasileira entre 1916 e 1934*. Tese de Doutorado, UFMG, 2008, pp 119-211. Procurando entender a representação de negros e mulatos na cultura visual brasileira, sobretudo escolhendo para seu trabalho obras de modernistas, o autor fez uma extensa e detalhada análise sobre a tela *Tropical* de Anita Malfatti, privilegiando na discussão comparações com representações e fotografias de mulatas na história brasileira, para demonstrar como a solução adotada por Malfatti estava de acordo com essas referências, participando de uma iconografia que “idealizava” negros, mulatos e pardos. Outro ponto de interesse estudado pelo autor está na análise dos elementos no entorno da figura, na nacionalidade ou não de certas frutas e da vegetação (alguns foram trazidos por estrangeiros e cultivados na colônia), mas que, em suma, transformaram-se ao longo dos anos em ícones de representação da nacionalidade ou daquilo que era visto pelo europeu como característico de lugares exóticos. O autor estudou também com especial atenção a indumentária escolhida por Malfatti para sua mulata, de acordo com os registros de indumentária das

essa escolha, a artista demonstrou estar ciente das discussões que circulavam naquele contexto, em relação aos assuntos que deveriam ser escolhidos pelos artistas para suas produções, colocando em pauta esses elementos característicos do ambiente cultural e social brasileiro.

Essa escolha temática também aponta como referência artística os tipos regionais abordados anteriormente pela obra de Almeida Jr., artista muito elogiado nesse período pela crítica de arte paulistana. A produção de artistas conceituados naquele contexto certamente foi observada por Anita Malfatti, assim que se reestabeleceu em São Paulo, em meados de 1916. Se a questão que circulava no meio artístico paulistano era a abordagem de figuras típicas do contexto sociocultural brasileiro, como mostram as interpretações do caboclo e do caipira feitos por Almeida Jr. [Figs. 22 a 27], enfocando a figura em uma atividade cotidiana, Anita Malfatti parece ter entendido essa questão, escolhendo para sua tela uma figura também característica desse contexto sociocultural, no caso, a “mulata vendedora de frutas” – como interpretou Mário de Andrade¹⁸⁵, comum nas ruas e mercados das cidades. Outra solução de Almeida Jr. parece ter interessado a artista na composição de *Tropical*: a vestimenta da mulata se assemelha à blusa da figura de *Moça com Livro*, na qual o lado direito da blusa branca se abre, mostrando uma parte do ombro.

Pensando na obra de um ponto de vista mais geral, em relação a uma formação internacional que Anita Malfatti teve desde o início de sua trajetória artística, é possível

negras e mulatas ao longo da história do Brasil. A análise proposta pelo autor sobre a posição social da mulata (bem como dos negros, mulatos e pardos) até o início do século XX, oferece uma ampla compreensão da cena escolhida por Anita Malfatti para esta obra: as vendedoras de frutas e doces eram figuras características, muito comumente vistas nos mercados das cidades e áreas portuárias, como uma classe social resultante da instituição escravocrata do país. Para esse grupo social recentemente formado pela abolição, na visão do autor, a verdadeira cidadania fora negada, sendo esse grupo relegado a condições precárias, situação que se perpetua e cujas sequelas são ainda sentidas na sociedade brasileira.

¹⁸⁵ Na crítica de 1921, Mário de Andrade se refere a *Tropical* como “mulata vendedora de frutas”. Mas no catálogo da exposição de 1917-1918 [Fig. 79], a *exposição histórica*, a tela aparece no n. 2. do conjunto das **Figuras**, intitulada pela artista como *Tropical*. O trecho em que Mário de Andrade se refere à obra na crítica de 1921 é o seguinte: “(...)Anita Malfatti afasta-se totalmente de impressionismo. Representa com eficácia o retorno à construção equilibrada, que é um dos anseios da arte contemporânea. O equilíbrio de algumas obras suas como a “Cabeça de Negro”, como a “Mulata vendedora de frutas”, o “Homem Amarelo”, o “Retrato de Lalive” denotam uma ciência abalísada e um conhecimento profundo da serena arquitetura dum Inglês (*sic*) ou dos artistas do Renascimento. O equilíbrio é justamente a sua maior qualidade, como a cor é a sua maior força expressiva”. ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. *Jornal dos Debates*, 1921.

apontar também como referência artística para *Tropical* a produção de Gauguin, artista que Anita Malfatti viu nas exposições e museus que pôde visitar enquanto estava fora do Brasil. A forma como compôs sua “mulata vendedora de frutas” apresenta certa afinidade com as composições do período tahitiano do pintor, nas quais Gauguin destacou as exóticas figuras femininas, ambientando-as com frutas, vegetação e elementos característicos daquela localidade [Figs. 80, 81, 82]. Anita Malfatti certamente estava à par da relevância de Gauguin na pintura europeia, em vista de sua abordagem do exótico, enquanto fuga dos temas e motivos da pintura do ocidente. Sua proximidade na Alemanha com artistas ligados ao Impressionismo e Pós-impressionismo e as exposições de Van Gogh, Gauguin e Matisse que pôde visitar em sua primeira viagem de estudos, comprovam essa relação.

Apesar de Anita Malfatti ter buscado trabalhar com cores mais descritivas, mais próximas ao natural do modelo e dos elementos do entorno, se distanciando da cor mais expressiva utilizada nos retratos americanos, o emprego das cores em *Tropical* ainda não é de todo baseado numa aplicação gradual de luzes e sombras, não apresentando o claro-escuro em leves camadas que normalmente resultam nos volumes naturais das formas, comuns à pintura acadêmica; parece haver nesse ponto uma abordagem intermediária, com uma estilização mais sutil, quando comparada com os retratos americanos, mas que dialoga ainda com determinadas questões da pintura em debate na arte europeia a partir do Pós-impressionismo: linhas contornando longas superfícies, de cores mais sólidas, com simplificações da figura e dos elementos escolhidos, “abstraindo” em certa medida da natureza. Pensando em uma questão muito enfocada no contexto do Pós-impressionismo, a referência ao modo de expressão menos “sofisticado” e mais direto, dos povos tidos como “primitivos”, pela cultura ocidental, pode-se sugerir também que a artista tentou fazer essa ligação em *Tropical*, buscando um estilo de expressão mais “sintético”, como definiu Maurice Denis¹⁸⁶. Excetuar-se-ia nessa relação, obviamente, a dimensão simbólica de

¹⁸⁶ Cf. PERRY, Gill. “Primitivism and the ‘modern’”, in HARRISON, Charles et alii. *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*. New Haven and London: Yale Univ. Press, The Open University, 1993, p. 20. A ideia em discussão gira em torno dos conceitos de deformação subjetiva, decorativa e objetiva, colocados por Maurice Denis no seu texto de 1909 sobre Van Gogh, Gauguin e o classicismo. Cf. DENIS, Maurice. *Théories, 1890-1910 – Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris: Rouart et J. Vatelín Éditeurs, 1920, pp. 260-278.

algumas produções, como a de Gauguin, mas que poderia ser vista como uma substituição, na obra de Anita Malfatti, pelo olhar melancólico da figura, interpretação que surge ao se observar a direção do olhar colocado pela artista, em uma diagonal que sai da tela e continua no espaço do espectador, ganhando expressividade e conotação, o que dá uma sugestão de distanciamento da realidade e de melancolia. Essa questão do olhar nas figuras “americanas” de Anita Malfatti foi observada e interpretada inicialmente por Mário de Andrade, em sua crítica de 1921 sobre a artista, quando este apontou que no *Homem Amarelo*, por exemplo, “a figura é feminilizada por uns olhos longínquos, cheios de nostalgia”.¹⁸⁷

Pode-se atribuir o enfoque dado à mulata por Anita Malfatti como um entendimento que a artista teve da questão do exotismo e do primitivo, ideias que circulavam nos ambientes artísticos por onde passou, o alemão e o americano, mas compreendendo que no caso do Brasil esse exotismo poderia ser explorado partindo justamente daquilo que a crítica paulistana normalmente cobrava em seus pareceres sobre arte, ao enfatizar a necessidade de se buscar os assuntos brasileiros, inspirados na vida e cotidiano das figuras que caracterizavam o país, a partir de suas particularidades e diferenças, em oposição aos grandes temas da tradição artística, que estariam ou seriam mais relacionados à vida e ao cotidiano do europeu civilizado. *Tropical* sugere, portanto, essa tomada de consciência de Anita Malfatti para duas questões modernas em debate, uma no contexto paulistano e outra na arte europeia: de um lado, a demanda da crítica brasileira contemporânea, cujo exemplo visual para as figuras típicas ou características do contexto sociocultural brasileiro era Almeida Jr. e, de outro, a prática da pintura partindo da lição de artistas já renomados da arte internacional, como Gauguin e Van Gogh, que Anita Malfatti observara em suas viagens ao exterior e que permitia a classificação de sua produção no nicho moderno. O *nacional* foi proposto como exótico ou primitivo por Anita Malfatti através da idealização da figura da mulata, na exuberância da vegetação e na abundância das frutas. Para tanto, a

¹⁸⁷ ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. *Jornal dos Debates*, 5 de Outubro de 1921. A questão sobre o *olhar melancólico da figura* também foi abordada e analisada no capítulo dedicado a *Tropical* na Tese de doutorado de HILL, Marcos César de Senna. *Op. Cit.*, pp. 119-211, e nos serviu de apoio para essa comparação.

artista recorreu a uma linguagem pictórica intermediária, que não cedia de todo ao naturalismo discutido no contexto artístico paulistano, mas também não apresentava as deformações mais agudas que foram utilizadas nos retratos e paisagens realizados nos Estados Unidos.

Essa consciência de Anita Malfatti da relevância do exótico ou do “primitivo” característico das culturas não europeias foi demonstrada pela artista ao escolher *Tropical* para o expor na França. Ao que parece, na visão da artista, a tela representava uma síntese, entre a demanda brasileira em torno de seus artistas e a possibilidade de sucesso de um artista estrangeiro, estando na Europa: tratando um tema local, nacional, que expressava sua visão do exótico e do característico diferenciador da cultura não europeia, com uma linguagem artística intermediária, se comparada com as questões modernas, mas que circulava com facilidade no contexto de pintura moderna, na Paris daquele período, como seguidores das lições de Gauguin, Van Gogh, Cézanne ou Matisse. Essa consciência que Anita Malfatti teve do destaque e da fácil inserção de *Tropical* nos dois contextos artísticos – do Brasil e da arte internacional, pode também ter sido o motivo que a levou a doar *Tropical* à Pinacoteca de São Paulo.

A maioria das críticas sobre a exposição de Anita Malfatti de 1917-1918 comentou sobre as obras modernas que a artista expôs, mas não abordou de forma mais demorada as obras produzidas já no Brasil, como *Tropical*, que destoavam do outro conjunto, o americano, apresentando diferenças essenciais, de motivos abordados e de técnica empregada. Monteiro Lobato, por exemplo, não fez nenhuma referência, no seu longo artigo sobre a exposição, a essas obras. Ao que parece, utilizar o conjunto de obras mais ligadas visualmente aos “ismos”, para combater os estrangeirismos mais recentes na arte, de tendência moderna, ofuscou a possibilidade de esses críticos observarem que a artista, assim que se reestabeleceu no Brasil, em retorno dos Estados Unidos, logo percebeu as ideias que circulavam em torno do nacional e dos estilos que eram praticados naquele meio.

Tropical foi algumas vezes citada em críticas, mas não propriamente comentada ou analisada do ponto de vista que poderia ser interessante para essa mesma crítica, pela abordagem de uma figura característica do contexto cultural brasileiro. Em uma das primeiras críticas sobre a exposição de 1917, o crítico fez o seguinte comentário sobre a

obra: “‘Tropical’ e ‘Sinfonia Colorida’, são nomes que qualquer pintor daria até a uma paisagem. Menos a uma figura, como tão bem o fez a visão impressionista da sua autora”¹⁸⁸. A linguagem diferenciada empregada por Anita Malfatti nas telas foi relacionada ao Impressionismo, comparação que aparecia nas críticas em relação a outros artistas, como Lucílio de Albuquerque, por exemplo. Não há na crítica, por outro lado, algo que se refira à figura escolhida e o seu “caráter nacional”, como produto da terra, herdeira da colonização.

Em uma crítica de arte publicada na *Revista do Brasil*, de janeiro de 1918, *Tropical* foi denominada como “Negra Baiana”, no pequeno comentário sobre a obra. Apesar do título criado pelo autor já ser uma interpretação direta da figura apresentada por Anita Malfatti, como uma figura característica do contexto sociocultural brasileiro¹⁸⁹, o autor não fez qualquer análise que a relacionasse com essa demanda do meio artístico para que os artistas se ocupassem dos motivos nacionais:

A senhorita Malfatti aceitou as franquias dessa pseudo-escola para fazer a sua *Negra baiana*, que é para nós, pobres normais, um caso teratológico em anatomia. Mas, ao lado dela, pôs uns abacaxis tão bem desenhados e tão acabadinhos que fariam as delícias de um botânico...Onde está a escola, o método, o sistema?¹⁹⁰

Visto dessa maneira, o crítico percebeu na tela o distanciamento da pintura da artista ao que era usual naquele ambiente, mas continuou aquele discurso contra os estrangeirismos da arte mais recente, no qual as tendências contemporâneas daquele

¹⁸⁸ “Exposição Malfatti”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 de dezembro de 1917.

¹⁸⁹ Como foi dito na nota 185, p. 101, *Tropical* é o título que aparece no catálogo da exposição de 1917 [Fig. 79], o que nos leva a crer que esse era o título original dado por Anita Malfatti para a tela, ou, pelo menos, escolhido pela artista no contexto da exposição para figurar no catálogo, ao contrário do que colocou Chiarelli, no texto “*Tropical*, de Anita Malfatti – reorientando uma velha questão”. In, PALHARES, Taisa (org.). *Arte Brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial/Pinacoteca, 2009. pp. 134-145. No texto o autor propõe que “Negra Baiana” seria o título original da obra, mas esse foi o título utilizado pelo autor dessa crítica de arte, ao interpretar a figura exposta por Anita Malfatti.

¹⁹⁰ “Exposição Malfatti”. *Revista do Brasil*, São Paulo, janeiro de 1918. Nas entrelinhas dessa crítica encontra-se uma referência direta às considerações de Monteiro Lobato publicadas em “A propósito da Exposição Malfatti”.

período eram vistas como falsas ideologias ou falsas teorias artísticas, quando considerou a tela filiada a uma “pseudoescola”, cujo aspecto principal negava a representação da anatomia da figura. Por outro lado, o crítico indica o que seria uma contradição da própria “escola”, pois a artista teria misturado abordagens técnicas diferentes na mesma tela, uma para fazer a figura e outra para compor as frutas, pintadas de uma forma mais realista, na visão do crítico.

A solução pictórica apresentada por Anita Malfatti em *Tropical* parecia oferecer à artista um caminho de pesquisa que poderia ser colocado em prática na continuidade de seu trabalho, no estágio em Paris. Com exceção da paisagem *Veneza, Canaletto* [Fig. 87], da qual falaremos logo adiante, as figuras tratadas por Anita Malfatti nesse estágio continuaram a ser abordadas com pequenas modificações do esquema cromático-formal intermediário adotado pela artista enquanto esteve no Brasil, entre a deformação expressiva e a fidelidade ao natural.

Anita Malfatti trabalhou a paisagem desde seus primeiros anos de atividade artística. De sua passagem pela Alemanha, entre os anos de 1910 e 1914, destacam-se duas pequenas telas, que demonstram sua abordagem inicial nesse campo específico da pintura: as obras *O Jardim* e *A floresta* [Figs. 83 e 84], que servem como modelo para analisar a produção inicial da artista no contexto alemão, demonstrando uma proximidade com aspectos do Impressionismo e do Pós-impressionismo. Do período americano tornaram-se famosas as paisagens que fez na ilha de Monhegan [Figs. 16, 17, 85 e 86], lugar frequentado por artistas americanos como Homer Boss e seus amigos pintores, nas quais fica evidente o diálogo com esses paisagistas americanos¹⁹¹. No verão de 1924, Anita Malfatti visitou Veneza, tendo se encontrado com o amigo Yan de Almeida Prado. Dessa visita resultaram duas obras, que segundo carta de Anita Malfatti foram iniciadas em Veneza (os croquis) e finalizadas em Paris.¹⁹²

¹⁹¹ Ver pp. 246, 247 da seção das Imagens uma comparação visual entre as paisagens dos americanos e as de Anita Malfatti.

¹⁹² Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade. Paris, 05 de outubro de 1924. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

Uma delas é uma paisagem, intitulada *Veneza, Canaletto*, obra que permaneceu com a artista até o fim de sua vida¹⁹³. Trata-se de uma vista de um dos pequenos canais da cidade, provavelmente em um dia ensolarado, com a água do canal refletindo uma grande variedade de cores, ao lado de uma ponte, com os sobrados na margem oposta, que ocupam a parte superior da tela, da esquerda para a direita. A artista compôs as casas em relação à variedade cromática da água do canal, com uma simplificação das formas das casas e da ponte. A variedade de tons utilizados pela artista nessa paisagem lembra outras abordagens da paisagem de Veneza no verão, como as do artista John Singer Sargent, que realizou uma série de paisagens enfocando os canais, pontes e edifícios históricos da cidade. Na paisagem de Anita Malfatti, a escolha da ponte se assemelha ao recorte de uma das paisagens de Sargent [Fig. 88, 89], na qual a luz do verão se distribui nas tonalidades da água e das casas. No entanto, na obra de Malfatti a lição do impressionismo é passado, as cores estão misturadas, resultando em superfícies lisas. A variedade cromática ainda alcançada na composição dessas superfícies relembra a “festa da cor” de alguns retratos e paisagens do período americano, mas ressalta-se uma diferença essencial: as cores estão limitadas por um contorno mais preciso, o que contribuiu para estruturar a composição. Nas paisagens americanas, nas quais as pinceladas são visíveis, as formas estão soltas e se movem pela tela, de acordo com certa gestualidade da mão da artista, confundindo os limites entre fundo e primeiro plano, céu, terra e mar, como pode ser observado em obras como *A onda* ou *A ventania* [Figs. 85 e 86]. Essa variedade tonal ainda abordada pela artista dificilmente se verá em outras obras do estágio francês. Em outras paisagens desse período, como *Porto de Mônaco* e *Lago Maggiore* [Figs. 90 e 91], a artista sintetizou com a cor, mas abandonou os grandes contrastes, optando por uma paleta menos variada, em longas superfícies, compostas por cores que foram misturadas, mas em um esquema ordenado de luz e sombra, resultando nos volumes dos elementos dessa paisagem. A ordenação utilizada para compor os elementos dessas duas últimas paisagens, parecem ser um resultado da pesquisa iniciada em *Veneza, Canaletto*, na composição das casas.

¹⁹³ Cf. BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.*, 2006, catálogo, p. 43.

Essas primeiras paisagens de Anita Malfatti realizadas durante seu estágio francês demonstram que a cor continuava tendo um papel fundamental em sua pintura. Com uma pesquisa pictórica baseada nesse estudo, o qual iniciara ainda na Alemanha, em seu primeiro estágio no exterior, Anita Malfatti parecia perseguir um caminho semelhante ao percorrido pela produção de alguns “expressionistas” franceses, incluindo no grupo a produção de Van Gogh, e pensando, sobretudo, em alguns *fauvistas*, que substituíram gradualmente a utilização das cores *fauves*, por uma paleta mais moderada.

Em uma crítica de arte realizada no contexto da exposição de Anita Malfatti de 1926, o crítico começou ressaltando que era uma prática comum buscar as referências do artista ao percorrer sua exposição, mas concluiu, a respeito das obras de Anita Malfatti, que tinha dificuldade em encontrá-las, sugerindo algumas referências para as paisagens:

“Vlaminck” poderia se refletir diante das paisagens da artista brasileira, e “Marquet”, diante de suas marinhas. Que seja. Mas os desenhos? Seu caráter único demonstra ser impossível qualquer tentativa de comparação, mesmo exagerada. (...) suas telas atraem o olhar por suas cores brilhantes e pela sensação de equilíbrio, de composição lógica e sólida.¹⁹⁴

De fato, a escolha da perspectiva nas duas marinhas de Anita Malfatti, citadas anteriormente, lembram as vistas aéreas das paisagens de Marquet [Fig. 91, 92]. As marinhas de ambos os artistas são marcadas por elementos em maiores dimensões no primeiro plano, com a água do mar ou de rios, ou construções em grandes superfícies no plano intermediário e a paisagem ao longo da linha do horizonte ao fundo, construída por elementos em pequenas dimensões, como casas à beira do mar, árvores, barcos, encostas e vistas da orla. Ambos artistas parecem ter buscado no mestre Cézanne a inspiração para essas marinhas. No caso de Anita Malfatti a semelhança visual é mais significativa, pois suas vistas lembram o esquema compositivo em perspectiva aérea utilizado por Cézanne nas várias vistas de *L’Estaque* e de *Marseille* [Figs. 94 e 95]. A busca de referências do crítico na apreciação da obra e a posterior comparação com um artista de destaque do

¹⁹⁴ “L’Exposition des Oeuvres de Mlle Annita Malfatti”. *Paris-Times*, dez. de 1926. Não assinado. Caderno de Recortes, Arquivo Anita Malfatti, IEB/USP.

contexto francês pode ser lida como uma aprovação das escolhas artísticas colocadas em prática por Anita Malfatti durante esse estágio. Com essas obras a artista demonstrou que sua atividade se afastaria dos esquemas cubistas então em voga, buscados e praticados por outros brasileiros, nesses anos.

Essas novas abordagens da paisagem refletem o contato da artista com uma tendência do contexto artístico europeu desses anos de 1920. Os grandes contrastes de cores que foram muito usados na composição de figuras e paisagens, através de pinceladas articuladas e contornos distorcidos, do período americano, foram aos poucos substituídos por uma composição equilibrada, tal qual era debatido entre Anita e seu principal interlocutor, Mário de Andrade. Esse equilíbrio foi destacado pelo crítico de *Paris-Times*, ao analisar as paisagens da artista. As transformações de sua pintura em direção a uma estética moderna moderada, já iniciada no período intermediário passado no Brasil, em vista das características daquele contexto, passaram a incorporar abordagens técnicas e motivos que eram comuns na atividade de muitos artistas da chamada *Escola de Paris*. Comparada com Vlaminck e Marquet por críticos, as primeiras obras produzidas pela artista na França não se destacavam como expoentes de uma tendência, o que acontecera no Brasil com a produção americana, mas, ao contrário, se mesclariam nela, transitando com facilidade nas exposições e na crítica de arte. Nesse ponto de vista, essa produção se apresentava atualizada, não pela prática dos esquemas cubistas, mas como uma continuidade de modelos de tendência expressionista, já observados e trabalhados pela artista em sua trajetória. Provavelmente porque não queria provocar mais nenhum escândalo em torno de sua produção, e somando-se a isso o fato de que era *Pensionista* e deveria também responder para o estado, Anita Malfatti se afastou, já no início do estágio, de qualquer pesquisa tida como mais avançada do contexto artístico parisiense.

A inserção da produção de Anita Malfatti no grupo dos coloristas é evidenciada também pela orientação buscada no início do estágio. De acordo com as cartas trocadas entre os brasileiros, a artista procurou Maurice Denis, muito conhecido naquele contexto, não apenas por sua atuação artística, mas também por seus escritos sobre arte. Tal qual Anita Malfatti, Denis era admirador de Cézanne. O artista fez parte do grupo dos *Nabis*, artistas que tinham também em alta estima o pensamento e as realizações artísticas de

Gauguin, muito considerado também por Malfatti, desde o estágio alemão. Denis colocou em foco o conceito de pintura decorativa, em torno da ideia de deformação subjetiva da natureza, na qual a pintura era vista como uma criação do artista, organizada de acordo com os elementos que este tinha à sua disposição, sendo os motivos da vida cotidiana, ou da natureza, apenas um pretexto, ou um meio para expressão das ideias, visões e emoções do artista, contradizendo a ideia de representação. Essa orientação parece ter frutificado de forma mais direta nas obras da artista desse período, pois Anita Malfatti optou nesse estágio por esquemas formais comuns na arte européia desde o pós-impressionismo, em um amplo leque de referências, mas no qual se ressaltavam artistas ou produções em que a questão da cor como expressão foi relevante e amplamente abordada e estudada em suas produções.

Apesar de *Veneza, Canaletto* ter figurado no Salão do Outono de 1924, segundo informa a carta de Anita Malfatti, não chamou a atenção da crítica, pois não foram encontrados comentários sobre essa obra. Das obras enviadas ao salão desse ano, apenas o *Interior de Igreja* [Fig. 96] foi comentado e reproduzido. Para além de vasos com flores e flores pintadas pela artista em períodos anteriores, esta obra apresenta pela primeira vez na produção da artista um interior como enfoque, motivo que será trabalhado em outras telas desse período. A cor novamente é utilizada em amplas superfícies, estruturadas de acordo com as linhas que definem a arquitetura do interior da igreja. Esse interior confirma mais uma vez o interesse pelas soluções artísticas dos mencionados *Nabis*: a obra apresenta uma forte semelhança visual com um interior de igreja pintado por Eduard Vuillard [Fig. 97]. Enquanto a obra de Vuillard apresenta a arquitetura do interior da igreja de uma forma mais detalhada, em leves contornos que contribuem para a identificação da realidade observada, o de Malfatti apenas sugere a cena com uma maior simplificação dos elementos do interior, a partir de tons e linhas mais pesadas. A forma como transpõe o interior para a tela é semelhante à construção das paisagens anteriormente mencionadas, com uma deformação da realidade observada através de linhas orgânicas e cores misturadas, mas em uma composição que busca o equilíbrio, sem transgredir bruscamente a visualidade natural.

As transformações da obra da artista em direção a um ponto de vista artístico moderado, tendência difundida nesses anos parisienses, podem ser observadas também nos retratos realizados nesse período. A obra *A Japonesa* [Fig. 98], pintada em 1924, é um

retrato da pintora Riu Okanouye¹⁹⁵ e, ao contrário de retratos como *A estudante russa* ou *A Estudante* [Fig. 13 e Fig. 99], apresenta uma figura composta de uma maneira sólida, com amplas superfícies de cor, delimitadas por um contorno preciso e pela utilização do claro-escuro para dar volume. Ressalta-se o vermelho brilhante do quimono, com as áreas claras tratadas em laranja, que ocupa boa parte da tela.

Em sua tese *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris*, Rossetti Batista faz uma interessante relação de *A Japonesa* com as formas do *art déco* recorrentes no período, ressaltando que a obra é da época da convivência de Anita Malfatti com Brecheret e Antônio Gomide, dois artistas em que essa relação com o *art déco* sempre foi colocada e analisada¹⁹⁶. Gomide estudou em Genebra com Ferdinand Hodler, artista muito conhecido por sua relação com o *Art Nouveau*. Em algumas obras de Gomide, a linha sintética e a linha curva utilizadas para a estilização das formas são elementos muito explorados [Figs. 71 a 74]¹⁹⁷. Analisando a obra de Brecheret no contexto da *Escola de Paris*, Daysi Peccinini dicorreu sobre a linha de síntese construtiva do artista e seu espírito construtivo, aliados a suas fontes clássicas, como a linha de força da escultura de *La Porteuse de Parfum* [Fig. 76], construída pelo encadeamento de volumes espiralados¹⁹⁸. Considerando a proximidade desses artistas nesse período, pois moravam na mesma região em Paris, essa obra sugere visualmente um diálogo de Anita Malfatti com a produção desses dois artistas. As linhas de contorno utilizadas para construir as mãos e o quimono estão próximas do esquema formal trabalhado pelos dois artistas, sobretudo nas finalizações em formas angulares e curvas, o que determina a estilização da figura. As relações de Anita Malfatti com Brecheret e Gomide foram mais evidentes na escolha de temas: a questão religiosa,

¹⁹⁵ Cf. BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.*, 2006, p. 331. Além da informação dada por Rossetti Batista em seu texto, encontramos apenas algumas obras da artista [Figs. 101 e 102] e pouca informação biográfica. Ao que parece, a artista foi esposa de Micaio Kono, também artista, tendo o casal morado na França durante os anos 20. Algumas obras de Kono [Figs. 105-108] demonstram certas afinidades com as obras de Marie Laurencin [Figs. 109 e 110] e Léonard Tsuguharu Foujita [Fig. 111, 112].

¹⁹⁶ BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.*, 1987, p. 289, 290.

¹⁹⁷ Cf. VERNASCHI, Elvira. *Op. Cit.*

¹⁹⁸ Cf. ALVARADO, Daysi Peccinini de. *Brecheret: a linguagem das formas*. São Paulo: Instituto Brecheret, 2004; ALVARADO, Daysi Peccinini de. “Brecheret e a Escola de Paris: Trânsitos em descompasso, o triênio de Sucesso instigante à revisão”. XXX Colóquio do CBHA, 2010, p. 3,4; Cf. BATISTA, Marta Rossetti. “Tocadora de Guitarra de Victor Brecheret”. In, PALHARES, Taisa (org.) *Op. Cit.*, pp. 146-155.

assunto desenvolvido tanto por Brecheret, na escultura e em esboços, quanto por Gomide, em desenhos, pinturas e vitrais, foi também trabalhada por Anita Malfatti nos anos parisienses.

Mas as referências para o retrato da japonesa vão além da proximidade com a estilização *art decó* proposta pelos amigos artistas. Ao retratar a japonesa em trajés tradicionais, a artista retomou um assunto que era comum ao ambiente artístico europeu desde meados do século XIX: a apreciação da arte japonesa, questão ao mesmo tempo fundamental para a arte dos coloristas mencionados anteriormente, de Van Gogh aos *Nabis*. Anita Malfatti já havia demonstrado seu interesse por temáticas orientais em sua obra *A Chinesa*, de 1921-1922 [Fig. 100].¹⁹⁹ As duas obras se diferenciam no que tange ao tratamento formal empregado, mas em ambas a artista se utilizou de alguns elementos distintivos ou que poderiam caracterizar a origem da figura retratada, como a lanterna chinesa e o vestido n'*A Chinesa*, ou a sombrinha e o quimono n'*A Japonesa*. A composição de um cenário com certos objetos ou elementos que contribuíam para esclarecer a origem da figura foi também uma solução utilizada em *Tropical*, em 1917, cujo cenário foi decorado com bananeiras, coqueiros e frutas.

Retratar uma pintora japonesa, cujas próprias obras pareciam retrabalhar algumas das características estéticas essenciais da pintura japonesa, que foram definitivas para algumas transformações artísticas da pintura europeia [Figs. 101 e 103], poderia ser um elogio da artista tanto a essas características, que levaram ao japonismo, como ficou conhecido no contexto francês²⁰⁰, quanto a artistas que trataram diretamente o motivo da japonesa, através de retratos ou de cenas de interior, com trajés típicos e outros elementos dessa cultura. Claude Monet, por exemplo, além de ter em alta estima as características plásticas da arte japonesa, retratou sua esposa em um quimono vermelho [Fig. 104], com objetos característicos, o que era mais conhecido como *japonaiserie*.²⁰¹ Outro ponto que

¹⁹⁹ De acordo com o catálogo organizado por Rossetti Batista, uma sobrinha de Freitas Valle teria posado fantasiada para a obra, que foi posteriormente adquirida pelo Senador, responsável pelo Pensionato Artístico.

²⁰⁰ Cf. SULLIVAN, Michael. *The meeting of Eastern and Western Art*. Univ. of Califórnia Press, 1989.

²⁰¹ De acordo com Sullivan, essa definição de *japonisme*, está ligada ao estudo das técnicas artísticas e da questão puramente estética da arte japonesa, enquanto *japonaiserie* se refere mais à criação de um cenário

pode estar subentendido nesse retrato de Anita Malfatti é sua proximidade com esses artistas de descendência japonesa, naqueles anos, como a própria Riu Okanouye e seu marido, e a combinação entre questões artísticas do contexto parisiense e a questão japonesa, em associações que demonstravam afinidade com as próprias pesquisas pictóricas de Anita Malfatti [Figs. 104- 108].

Outro retrato que se destacou nesse período é a *Dama de Azul*, exposta no Salão dos Independentes de 1926 [Fig. 113]. Nessa obra a artista optou por um esquema compositivo muito diferente daquele utilizado em *A Japonesa*, mas retomou a pose da figura retratada na cadeira, solução muito usada nos retratos americanos. Por outro lado, enquanto nos retratos americanos o contorno da figura e das roupas eram deformados com a cor, nesse retrato a artista compôs mais cuidadosamente o vestido em azul, com dobras estilizadas moderadamente, mas construídas com um contorno ainda acentuado e um pouco rígido. Apesar do cenário estar simplificado tal qual nos retratos americanos, o fundo também se diferencia, sendo mais escuro e com apenas um foco de luz, à frente da figura, enquanto nos retratos americanos o fundo sempre colorido e disforme remetia a um cenário ao fundo, porém não detalhado, apenas sugerido pela cor. Se em *A Japonesa* a artista optou por amplas superfícies lisas, como no quimono, em que dificilmente percebe-se o traço do pincel, na *Dama de Azul* Anita Malfatti construiu a figura deixando massas de tintas, lembrando um pouco o tratamento empregado em alguns retratos do período de 1910 a 1914 [Fig. 2, 3], mas de uma forma quase pontilhista, sem apresentar porém o estudo cromático característico desse estilo, optando por uma paleta mais sóbria, composta por cores que mais “naturalistas”, no corpo da figura. Por outro lado, apesar das cores utilizadas serem mais próximas do motivo observado e não terem sido usadas de forma contrastante, em cores puras, característica das obras americanas, as misturas de cores empregadas para construir cada superfície, em uma massa opaca, oferecem esse distanciamento do real, se comparadas com retratos pintados a partir das técnicas de transparência, em finas camadas,

na pintura, com a utilização de objetos, roupas dentre outros acessórios, que remetem à cultura japonesa. Cf. SULLIVAN, Michael. *Op. Cit.*, p. 209.

cujo resultado seria uma identificação direta da imagem observada, sem a percepção da mão do artista, característico da pintura realista ou naturalista.

A solução pictórica adotada na *Dama de Azul* está muito próxima também do esquema utilizado pela artista em uma obra realizada ainda no contexto brasileiro, no período intermediário entre o estágio americano e o francês, o *Retrato de Sílvio Penteado* [Fig. 114], pintado provavelmente entre os anos de 1921 e 1923. Esse retrato foi também composto com pinceladas curtas, cores mais naturalistas e algumas estilizações no contorno da roupa. A *Dama de Azul* estabelece dessa forma uma ligação entre os retratos anteriores trabalhados pela artista, demonstrando ser o resultado de estudos de suas abordagens anteriores do retrato. De forma semelhante ao trabalho com as paisagens desse período, a artista transformou a paleta, buscando maior proximidade com o modelo natural, ao mesmo tempo em que abandonou as deformações expressivas e mais agudas, características tanto das paisagens como dos retratos americanos. A artista trabalhou nesse retrato certos detalhes, na roupa e no colar, no qual se vê meticulosamente pintada uma casa branca, minúcias com as quais não se detinha em obras anteriores.

Em uma carta enviada a Mário de Andrade no ano de 1925, Anita Malfatti comentou seu trabalho com o retrato, nesses anos parisienses, se referindo provavelmente a esses dois retratos, de 1924 e 1925:

Faço agora portraits bem bonitos que vc. tenho a certeza de que gostaria. Faço tudo mais leve: na minha pintura de agora, há uma ausência completa do elemento dramático. Acabei com o sofrimento e com a dor. É mais calma, alegre, contente, um pouco engraçada sem ser cômica nem trágica. Estou nas meias tintas, larguei de jogar com os grandes contrastes, pois só a um El Greco pode-se permitir tais extremos convenientemente. Mesmo Cézanne nunca atreveu-se a tais loucuras, pois conhecia suas forças e valha a verdade, caiu.²⁰²

Anita Malfatti tentava explicar para Mário de Andrade, nesse trecho, os motivos das mudanças em sua pintura, as razões de abandonar os grandes contrastes e deformações,

²⁰² Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 4 de novembro de 1925. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

característicos da fase americana, tão elogiada por Mário de Andrade. De certa forma, têm-se a impressão de que a artista se esforçava para demonstrar para Mário de Andrade que as mudanças em suas pinturas faziam mais sentido naquele contexto do que a continuidade do estilo anterior, que não seria mais conveniente para sua posição de naquele contexto. Suas experiências pictóricas no estágio parisiense não foram bem entendidas por outros brasileiros, envolvidos com outros artistas e outras questões pictóricas, apesar de percebermos, pelas comparações aqui sugeridas, que essas obras de Anita Malfatti estavam em sintonia e em diálogo com algumas produções do contexto francês desse período.

Ao contrário de *A Japonesa*, cujo estilo é único na produção desse período, a solução pictórica utilizada na *Dama de Azul* foi retomada por Anita Malfatti em outros retratos desse estágio, como *Moça com xale* [Fig. 115] e *Retrato de uma cantora (Cigana)* [Fig. 116], que parece ser a obra à qual Anita Malfatti se refere em uma carta a Mário de Andrade, de 1926: “estou pintando uma bela camponesa russa cheia de fitas, tarantam (*sic*) e corpete e flores barulhentas”. Provavelmente pelo fato de *Dama de Azul* ter recebido críticas positivas, a artista viu nessa solução pictórica um caminho para a continuidade de seu trabalho com o retrato, pois algumas obras dos anos de 1930 retomam essa solução, como o retrato de *Baby de Almeida* [Fig. 117]. Dentre as críticas que a obra recebeu, André Warnod, na revista *Comoedia*, ressaltou as qualidades da pintura de Anita Malfatti, ao mesmo tempo em que avaliou a atuação e intenção de artistas estrangeiros em Paris:

É evidente, por exemplo, que se ache em um Salão como este muitos indícios que permitem julgar o espírito que anima nossos hóspedes, os pintores estrangeiros que participam da atividade da Escola de Paris. Vejam por exemplo a atividade a que se dedicam os pintores da América Latina e a vontade que eles demonstram ter para afirmar sua existência. (...) Ficamos impressionados ao encontrar nos discursos de grande parte dos jovens artistas americanos que vêm estudar a pintura em Paris, a prova de um sincero patriotismo. Vemos os animados por outros sentimentos que o de alcançar a não importa qual preço um pequeno sucesso pessoal. Eles são nossos hóspedes, mas sabem que retornarão a seus países e construirão a casa com os materiais adquiridos entre nós. Uma jovem brasileira, Srta. Anita Malfatti, que expõe nos Independentes um interior e um retrato pintados com uma gama muito fina, nos dizia como percorreu os Estados Unidos e Alemanha antes de vir para a

França, sem se ligar mais a um mestre que outro, mas se enriquecendo com tudo que achava, se esforçando para apresentar o melhor que podia o espírito francês, a cultura francesa, a fim de fazer no Brasil obra de pintor local e tirar partido do folclore e do pitoresco brasileiro.²⁰³

O artigo é acompanhado pela reprodução da obra de Anita Malfatti, mas com o título *Portrait*. A reprodução de sua obra é bem maior que a de Henri Ottman, escolhido no título do artigo pelo crítico, e do qual Warnod falou elogiosamente. Anita Malfatti guardou o recorte desse artigo de Warnod, de 1926, o que nos ajuda a pensar o quanto essa obra de Ottman, por ter sido bem recebida no Salão e pela crítica de arte, pode ter servido de exemplo para a artista. Existe uma grande semelhança entre a figura de *Puritas* [Fig. 78] e o nu dessa obra de Ottman [Fig. 118], para além dos estudos com os primitivos italianos e flamengos comentados nas cartas para Mário de Andrade. De acordo com uma dessas cartas²⁰⁴, *Puritas* foi finalizada em 1927; portanto, posteriormente ao Salão de 1926. No artigo, Warnod ressaltou que a tela de Ottman estava “recebendo muita atenção de todos os visitantes do Salão” e que com essa tela o artista “afirma[va] sua vontade de pintar a natureza sob um aspecto harmonioso e radiante, com um otimismo pleno de sedução”. Em vista do sucesso dessa obra no Salão, de acordo com o que foi dito por Warnod, provavelmente a imagem de Ottman ajudou Anita Malfatti na composição do nu de *Puritas*, o que Malfatti realizou invertendo a posição das mãos, colocando uma sobre o peito e a outra de lado, em vez de usá-la para esconder a nudez feminina, como fez Ottman. Esse recurso adotado por Ottman, com algum elemento cobrindo a nudez, foi muito comum na arte ao longo dos séculos, no que tange à representação de nus de figuras femininas; nesse caso, especificamente, o artista repetiu o modelo utilizado por Botticelli no *Nascimento da Vênus*, obra famosa de 1486. A obra *Puritas* de Malfatti foi finalizada após a viagem da artista para Itália, de acordo com as cartas enviadas para Mário de Andrade, viagem na qual, coincidentemente, a artista realizou a cópia da *Madonna del Magnificat*, também de

²⁰³ WARNOD, André. “Au Salon des Indépendents: Ottman”. *Comoedia* - Seção *Beaux-Arts*. 28 de março de 1926. Caderno de Recortes, Arquivo AM, IEB/USP. Livre Tradução.

²⁰⁴ Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, Florença, 21 de junho de 1927.

Botticelli, de 1481, comentando essa cópia com Mário.²⁰⁵ Tanto a *Vênus*, que parece ter servido de modelo para Ottman, quanto a *Magnificat*, copiada por Anita Malfatti, são da Galleria degli Uffizi, de Florença.

Retornando à *Dama de Azul*, além do artigo de Warnod, outra crítica sobre o Salão dos Independentes comentou esse retrato. Nela, o autor dizia que Anita Malfatti se esforçava por fazer uma obra decente, ficando à parte das modas passageiras do momento, mas finalizava dizendo que a artista ainda não havia encontrado definitivamente sua nota²⁰⁶. Em outro artigo, o autor notou a fineza do desenho do rosto e da mão da figura, a segurança da pincelada e a sensibilidade da artista para o retrato²⁰⁷. Na revista *Les Artistes d'Aujourd'hui*, o crítico ressaltou o dom de colorista de Anita Malfatti, como um dos elementos mais característicos de seu talento.²⁰⁸

Outra obra exposta no Salão dos Independentes de 1926 e citada nas críticas sobre o salão é o *Interior de Mônaco* [Fig. 119, 120 e 121], que também contribui para analisar a produção de Anita Malfatti próxima ou em diálogo com as práticas dos *Nabis* e dos artistas de certa forma descendentes do Pós-impressionismo, mais vinculados com os estilos expressionistas do cenário francês, sobretudo pensando nas produções mais recentes de Matisse e dos antigos *fauvistas*. A obra foi concebida nas viagens a Mônaco, relatadas a Mário de Andrade. Essa composição foi muito estudada, em desenhos preparatórios e esboços. A figura que se destaca ao fundo de um ambiente que se abre em um primeiro plano muito detalhado, era uma solução muito comumente usada nas pinturas de artistas já mencionados, de Denis a Matisse. Nos interiores tratados por esses artistas, a cena é composta por uma infinidade de elementos, que são construídos com a cor, de forma que se misturam formando um primeiro plano, normalmente interrompido ao fundo por algum elemento ou superfície que se abre para outro plano, seja uma porta, um espelho, uma janela, uma sacada [Figs. 48, 50, 52, 101, 104, 111, 122 a 126]. Tal qual os interiores tratados por esses artistas, a obra de Anita Malfatti é composta com a observação dos

²⁰⁵ Ver p. 87, 88 e nota 167.

²⁰⁶ Sem especificação de autor, [Revue [?] Demeure [?], manuscrito por Anita Malfatti], 9 de maio de 1926. Caderno de Recortes, Arquivo AM, IEB/USP.

²⁰⁷ “Anita Malfatti”. *Revue Moderne*, 15 de maio de 1926.

²⁰⁸ “Anita Malfatti”. *Les artistes d'Aujourd'hui*, 15 de abril de 1926.

detalhes da cena, de um ambiente amplamente decorado, espalhados nos tapetes, cortinas e papel de parede. Essa mistura de elementos e figuras na cena provavelmente foi observada por Anita Malfatti, a partir de trabalhos de Bonnard [Fig. 122, 123], Matisse [Fig. 124] e Vuillard [Fig. 125, 126]. A aproximação com esses pintores não é dada apenas pela temática (os interiores tratados normalmente com uma figura, em uma cena do cotidiano) e a carga simbólica dessas cenas, mas também pela abordagem pictórica, compondo a cena com massas de cores sem contorno, e preenchendo a composição com detalhes decorativos. Essa obra foi comentada junto com *Dama de Azul* nas críticas que a artista recebeu a partir da exposição no Salão dos Independentes de 1926, sendo reproduzida por jornais e revistas. Em um dos artigos o autor chamou a atenção para o tratamento dos detalhes e a evocação que está além da cópia, na qual a artista procurou recriar a atmosfera, o ambiente.²⁰⁹

Outra obra comentada pela crítica francesa foi *La Chambre Bleue* [Fig. 127], exposta a princípio com o título *Nu*, na exposição individual organizada pela artista na Galerie André, em novembro de 1926. O comentário sobre essa exposição para Mário de Andrade revelou um lado do mercado e da crítica de arte parisiense, ao qual Anita Malfatti parecia não estar habituada:

Fiz minha exposição. Todas vicitudes (*sic*) são coisas do passado. Abri no dia 20 (...) muitos amigos e desconhecidos vieram me cumprimentar. A galeria é bem simpática e bem colocada sem ser uma galeria de nomeada. Escolhi conforme podia pagar. Somente que a pessoa que se encarregara de convidar os críticos e apresentá-los, não o fez nem apareceu para o accrochage (*sic*) nem durante toda a exposição. (...) Só sei que diversos desses críticos começam a me visitar e escrever agora que está tudo acabado. Quando isso tudo mais os artigos deveriam ter saído com 15 dias de antecedência. Contudo vendi 2 quadros e duas aquarelas. Também um grande erro meu foi não ter tido uma boa apresentação com um prefácio. Isto eu julgava ser superficial. (...) Aprendi a tratar galerias e procurar críticos

²⁰⁹ Idem.

enfim toda essa parte que acho tão difícil, 10 vezes mais do que pintar telas. (...) Tive 3 visitas de 3 críticos célebres aqui de Paris.²¹⁰

A obra apresenta um nu, mais uma vez em um interior, um quarto fechado, com a modelo sentada em frente a uma janela, o rosto se dirigindo para a direção do artista e do espectador. O tema do nu em um interior foi trabalhado por muitos artistas nesse período. No interior no qual a figura se encontra, Anita Malfatti trabalhou o tapete e a cortina, seguindo os exemplos de interiores discutidos anteriormente, mas decidiu dar maior destaque à figura, composta monumentalmente em primeiro plano. A figura aparece como elemento principal da tela, o que lembra alguns nus femininos realizados por André Derain, na década de 1920 [Figs. 66, 67, 70, 128]. A ambientação do nu em um interior decorado foi abordado também pela artista Clémentine-Hélène Dufau [Fig. 129], artista que foi destacada por Anita Malfatti em uma carta enviada para Mário de Andrade, na qual atualizou o amigo sobre os “nomes do momento” do cenário parisiense, quando informou sobre o mercado de arte.²¹¹ O recorte colocado no canto do quarto com a janela é muito próximo também de um interior pintado por Matisse, mas sem a presença de uma figura [Fig. 130]. Em um dos comentários sobre a exposição um crítico de arte francês observou esse destaque:

De sua primeira maneira, vigorosa, alerta, viril, ela expôs, na Galeria André, dois retratos de mulheres muito impressionantes. (...) O desenho é o cálculo exato de seu pensamento, um pensamento convicto. (Adorariamos vê-los ornar as paredes de uma casa feita por Le Corbusier) (...) Mas dentre todas essas excelentes pinturas, devemos destacar três nus que são de um verdadeiro pintor. Um quarto azul²¹², um tapete preto cheio de estrelas e, sobre

²¹⁰ Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 23 de dezembro de 1926. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

²¹¹ Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 17 de novembro de 1927. Ver também p. 93 e 94, sobre essa carta.

²¹² O autor fala “Une chambre bleue”, o que provavelmente inspirou a artista para trocar o nome da obra para *La chambre bleue*.

esse tapete, uma mulher, toda carne e sensualidade, estudada com uma perspicácia à qual nada escapa – os dois outros nus, marcados por um humor profundo, levemente arcaico²¹³.

O autor provavelmente se refere aos diversos nus desenhados pela artista nesse período, de uma linha precisa e muito fina [Fig. 131], estudos que provavelmente auxiliaram a compor essa pintura.

A composição de figuras em cenas cotidianas foi também abordada por Anita Malfatti na situação inversa, em que o primeiro plano é composto colocando a figura em uma sacada, plano que é posteriormente interrompido com uma porta ou janela no plano intermediário, remetendo para o fundo, de ambiente fechado, como a sala ou o quarto. As obras *Chanson de Montmartre* [Fig. 132] e *Mulher do Pará* [Fig. 133] apresentam figuras femininas que ocupam um menor espaço na tela, se comparada com a obra comentada anteriormente. O tamanho da figura é semelhante ao *Interior de Mônaco*, se observarmos a menor dimensão em comparação com a mulher de *La Chambre Bleue*; a composição do ambiente em que a figura se encontra deu destaque aos detalhes da cena, como no *Interior*. Por outro lado e ao contrário daquele interior, no qual a figura foi apenas sugerida ao fundo, nesses exteriores a artista compôs também a figura com mais detalhes, mas ainda estilizada, sobretudo na síntese observada no rosto, que passou a ser uma marca das figuras femininas de Anita Malfatti, lembrando a forma como Marie Laurencin estilizava os olhos e a boca em seus retratos; essa estilização das figuras femininas de Anita Malfatti foi comentada posteriormente por Guilherme de Almeida, em crítica que falaremos mais adiante.

A figura na sacada, ou no balcão, em um exterior, também foi um tipo de composição abordada por diversos artistas do contexto francês. As figuras na sacada de Anita Malfatti nos remete à famosa obra de Manet, *Le Balcon* [Fig. 134], pelo detalhe em arabesco da sacada e pela janela, em persiana, atrás das figuras. Anita Malfatti explicou a um jornalista, no âmbito da exposição de 1929, sobre a realização da *Mulher do Pará*:

²¹³ F.M. “Annita Malfatti”. *Les Arts, La Peinture*. 19 de janeiro de 1927. Com reprodução do Nu. Cadernos de Recortes, Arquivo AM, IEB/USP.

Assim chegamos perto do quadro *No Balcão*, uma mulher dos trópicos, com uma cabeleira original, um rosto cheio de serenidade, numa varanda colonial. Em volta, nenhum adorno (...). Destacava-se entre outros quadros reproduzindo alguns nus, o que nos fez logo julgar que a pintora não participava das teorias da imoralidade na arte. E Anita, mostrando-nos *No Balcão*, explicou: Foi o quadro que fez mais sucesso em Paris, inspirei-me numa mulher que vi no Pará. Tinha eu partido do Rio de Janeiro, com destino aos Estados Unidos, quando na altura do Equador o navio sofreu desarranjo nas máquinas. Tivemos de aportar subitamente a Belém. Aí, aproveitei o tempo para dar alguns passeios pela cidade que desconhecia. E uma tarde, regressava eu a bordo quando me chamou a atenção a cabeleira de mulher que estava à varanda, tomando a fresca. O penteado era original, como pode calcular pelo quadro. Os cabelos, em grandes madeixas, subiam-lhe acima das orelhas, alargando-se no alto do crânio. A expressão do rosto era também extraordinária. Tinha como uma serenidade expressiva. Cheguei a bordo muito impressionada. E voltei no dia seguinte, à mesma hora. Ela estava lá. Analisei-a de novo. Gravei na memória aquele rosto fora do vulgar. Tentei um esboço. Poucos dias depois o vapor partia. E logo que desembarquei, comecei o quadro. Concluído, levei-o comigo para uma exposição de Paris. Foi largamente comentado. Apreciaram-no muito. Eu dera-lhe o nome de *Femme du Pará*. Mas aqui resolvi mudar-lhe o nome. Tive receio que suposessem (*sic*) que era vontade de amesquinhar a minha pátria. E assim o *Femme du Pará* nacionalizou-se. E baptizei-o com um nome muito simples, de *No Balcão*.²¹⁴

Se analisado a partir dessa narrativa de Anita Malfatti, essa tela pode ser vista como a única desse período a apresentar um tema ligado ao Brasil, apesar de visualmente não ser possível chegar a essa conclusão, pois não é possível definir a nacionalidade da figura na sacada, apesar do cabelo apresentar uma forma e aparência de uma figura exótica, de descendência étnica diferente do europeu, dos “trópicos”, mas que poderia ser de qualquer país, em que as mulheres nativas ou miscigenadas apresentam esse tipo de penteado. Essa

²¹⁴ “Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti: os princípios estéticos do modernismo nas telas de uma pintora patricia”. *Diário nacional*, 02 de fevereiro de 1929. A artista se confundiu dizendo que a viagem era para os Estados Unidos. De acordo com a descrição que fez, “logo que desembarquei comecei o quadro, concluído, levei-o para uma exposição em Paris”, nos leva a concluir que Anita Malfatti se referia à viagem para França.

obra também chamou a atenção da crítica parisiense, no contexto do Salão do Outono de 1927:

A Srta. Malfatti (...) apresenta desta vez um novo aspecto de sua originalidade e não se pode negar o caráter, de fundo claramente moderno, de certas influências que percebemos nela, notadamente na forma que é tratada *A mulher do Para*, com uma silhueta pitoresca – mas um pitoresco de pintor, não um pitoresco de fato – que se destaca sobre uma cortina branca, com os desenhos em cinza muito claro. Retornamos (...) ao caminho percorrido [pela artista] entre o último envio [salão de 1926] e as obras tão fortemente influenciadas por Matisse. E essa [observação] não é uma reprovação, pois sob essa influência, a Srta. Malfatti nos mostrou quadros que estão longe de ser insignificantes.²¹⁵

O crítico reafirmou a ligação entre a pintura da artista desses anos com a produção de Matisse, diálogo claramente percebido no tratamento dos interiores trabalhados pela artista nesse período. Anita Malfatti trabalhou de acordo com as referências que aos poucos apontou para Mário de Andrade nas cartas trocadas entre ambos durante esse último estágio no exterior. Anita Malfatti relatou a Mário de Andrade sobre a exposição dessa obra no salão francês:

Tenho atualmente no Salon d'Automne *La Femme du Para e Villa d'Este*. (...) A mulherzinha do Pará foi um *tout petit succès*. Penso que você gostaria muito dela. É diferente de todas as telas do Salon! Conserva porém a maneira dos meus últimos dois anos. *A Villa d'Este* não tem boa *eclairage* – Vou começar mais dois nus e mais tarde ao menos mais 15 boas telas para por todos os meus quadros em dia prontos para expor.²¹⁶

²¹⁵ Sem título, não assinado. *Revue de l'Amerique Latine*, 1 de dezembro de 1929. Caderno de Recortes, Arquivo Anita Malfatti, IEB/USP. Livre tradução.

²¹⁶ Carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade, Paris, 17 de novembro de 1927. Cabe ressaltar que na época dessa carta Mário de Andrade havia feito uma viagem ao Norte do Brasil, tendo mandado notícias sobre seu retorno a São Paulo para Anita Malfatti, em carta de São Paulo de 26 de outubro de 1927 e 26 de dezembro de 1927.

Além da referência a Derain, Matisse e ao próprio Manet, esboçada nas telas dessa etapa parisiense, Anita Malfatti demonstrou também em imagem a admiração que tinha por Cézanne. Além do *Porto de Mônaco*, em que procurou se aproximar do esquema de perspectiva de Cézanne, uma paisagem pintada na região dos Pirineus [Fig. 135], quando estava em férias de verão, acompanhada de sua família²¹⁷, demonstra mais uma vez a lição desse mestre, muito citado por Anita Malfatti em suas cartas e manuscritos. Anita Malfatti comentou com Mário de Andrade ter esboçado as paisagens durante a viagem, mas as pinturas seriam feitas em Paris. A composição da paisagem com o verde, amarelo, laranja e cores terrosas remetem às cores trabalhadas nas várias paisagens em que Cézanne enfocou a vista do morro de Sainte-Victoire, próximo de Aix-en-Provence [Fig. 136]. Além de ter se utilizado da mesma paleta de cores, o próprio colorido, a forma de disposição dessas cores ao compor as árvores e os elementos do fundo também estão de acordo com a técnica trabalhada por Cézanne. O enfoque da paisagem com as árvores em primeiro plano e demais elementos em perspectiva, trazendo ao fundo as casas, o muro e uma pequena ponte, também repetem a disposição dos elementos utilizados por Cézanne nas paisagens, em que as árvores apareceram em primeiro plano, com o morro ao fundo. O ponto de vista da artista, que parece ter fixado a paisagem estando em meio às próprias árvores, se assemelha também a paisagens tratadas por Derain [Figs. 62, 63 e 65], em obras que se aproximam da questão cubista, com uma estilização mais acentuada no que tange às formas empregadas para compor as árvores e a montanha em perspectiva.

Por esse conjunto de obras aqui analisadas, percebemos que as escolhas artísticas de Anita Malfatti durante esse estágio francês caminhavam em acordo com certas preferências, que a artista aos poucos expôs para seu principal interlocutor no Brasil, Mário de Andrade. O autor teve interesse em adquirir, desse período da artista, o *Interior de Mônaco*, o que chegou a ser negociado entre Anita Malfatti e Mário de Andrade nas cartas do período.²¹⁸ Os trabalhos da artista com os interiores, os nus e os retratos, além de apresentarem uma afinidade com algumas tendências específicas do contexto artístico francês, demonstram

²¹⁷ Cartas de Anita Malfatti para Mário de Andrade, Lourdes, 04 de setembro de 1926 e Cauterets, 19 de setembro de 1926. Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

²¹⁸ Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, Paris, Agosto de 1926. Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

uma ligação com as obras da artista de períodos anteriores, se pensamos na moderação e suavização da técnica com as quais a artista se envolveu no período intermediário que passou no Brasil, entre o estágio americano e o francês. A moderação evidenciada pelo conjunto de obras desse período demonstra também que a artista seguiu um caminho muito parecido com aquele realizado por alguns dos *fauvistas*, já que as obras de Anita Malfatti do período americano apresentam diversas semelhanças com as obras *fauvistas* apresentadas no início do século XX na França, e essa produção da artista da década de 1920 evidencia afinidades com as obras modificadas, em vista de um contexto artístico diferente daquele dos anos de 1910, desses mesmos artistas. A abordagem de motivos que se relacionavam com esses artistas, de uma forma variada, ao contrário da unidade apresentada pelos retratos americanos, demonstram mais uma vez a afinidade da artista com essas tendências.

A seguir analisamos como essa produção foi avaliada pelos brasileiros, a partir da exposição realizada pela artista em São Paulo, no ano de 1929, para mostrar sua produção mais recente, desse último estágio europeu.

2. A produção de Anita Malfatti da década de 1920 no contexto do Modernismo no Brasil

2.1. A exposição de 1929: recepção crítica

Após o retorno ao Brasil em 1928, Anita Malfatti organizou uma grande exposição, inaugurada em 1º de fevereiro de 1929, para cumprir uma das exigências do *Pensionato Artístico do Estado de São Paulo*. Diversos artigos de jornais, de ampla circulação na época, relataram o retorno da artista da França e anunciaram a exposição. A crítica de arte de Mário de Andrade foi definitiva para preparar o público sobre esse retorno, e sobre aquilo que a artista apresentaria na exposição. A crítica de arte do autor em relação a Anita Malfatti, nesses anos de 1928 e 1929, se caracterizou por sempre conferir à artista um lugar específico no contexto do Modernismo brasileiro, o que Mário de Andrade considerava nesses anos como “movimento contemporâneo”. Com um esforço repetitivo de consolidar o nome da artista nesse contexto, Mário de Andrade publicou diversas críticas nas quais analisava a produção da artista como um todo e sua importância para o movimento, mas apontando as características da nova produção, que a diferenciava daquela apresentada na *exposição histórica*:

O nome de Anita Malfatti está definitivamente ligado à história das artes brasileiras pelo papel que representou no início do movimento renovador contemporâneo. Dotada de uma inteligência cultivada e duma sensibilidade vasta, ela foi a primeira entre nós a sentir a precisão de buscar os caminhos mais contemporâneos de expressão artística, de que vivíamos totalmente divorciados, banzando num tradicionalismo acadêmico que já não correspondia mais a nenhuma realidade nem brasileira nem internacional. Tendo visitado a

Europa e lá estudado as tendências estéticas novas de Munich e de Paris, a própria feição exaltada da sua sensibilidade fez Anita Malfatti se filiar às correntes expressionistas, que naqueles tempos dominavam a arte da Europa central. Logo no início da guerra, tendo sido obrigada a interromper seus estudos, Anita Malfatti voltou a S. Paulo e fez uma exposição de quadros seus (...). Essa exposição foi o ponto de partida do movimento renovador que afeiçãoado às nossas necessidades nacionais domina atualmente o país todo. Em 1923 (...) Anita Malfatti voltou à Europa para completar os estudos. Só volta agora depois de cinco anos de Paris. A ilustre artista mudou muito a arte dela. Passados aqueles tempos de revolta com que os artistas modernos nas suas obras faziam ponto de honra da extravagância, mais por bravata às vezes que por convicção, veio o movimento de agora, já muito menos destruidor, muito mais sobranceiro às transitoriedades do tempo e já tradicional. Anita Malfatti também segue essa orientação construtora de agora. Sua arte atual, baseada numa técnica perfeita (...), se apresenta calma, firme sem nenhuma daquelas pesquisas inquietas e tantas vezes rebarbativas que agora já não tem mais razão de ser. Também a ilustre pintora vem encontrar os seus companheiros antigos bastante modificados e ... reforçados. Terá agora mais facilidade em ser compreendida e estimada no seu valor.²¹⁹

Na crítica de arte do autor sempre foi um ponto fundamental inserir a artista no grupo dos expressionistas, ao analisar o impacto de sua produção inicial, usada como modelo para descrever a seqüência das manifestações modernas no país. Mário de Andrade se referiu também a certo triunfo dessas manifestações no contexto de 1928, o que teria contribuído em grande medida para modificar as características do ambiente artístico, facilitando, dessa vez, a recepção das obras de Anita Malfatti, realizadas no estágio francês. Para essa recepção mais positiva, diferente daquela da *exposição histórica*, na qual a artista seria agora “compreendida e estimada”, o autor colocava também como causa a nova abordagem formal e temática, mais calma e mais elaborada, que as obras apresentavam, se comparadas com a fase “expressionista”. Na data de publicação desse artigo, Mário de Andrade conhecia a produção da artista apenas pelo relato das cartas, alguns desenhos enviados por Anita Malfatti, ou artigos escritos sobre a artista na imprensa francesa.

²¹⁹ ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. *Diário Nacional*, 29 de setembro de 1928.

Em um segundo artigo sobre o retorno da artista, Mário de Andrade analisou a obra *Ressurreição de Lázaro* [Fig. 77], cuja produção acompanhou através das notícias que Anita Malfatti lhe passava sobre a realização dessa obra nas cartas do período. Para explicar o interesse da artista por essa temática, Mário de Andrade fez uma longa discussão sobre as três fases características da linha evolutiva dos ideais estéticos, colocando em prática seu pensamento sobre as transformações artísticas ao longo das eras, já prenunciado em artigos anteriores, mas que provavelmente serviram de guia para o autor escrever textos como “O Artista e o Artesão” e “Cândido Portinari”. Muito mais voltado para explicar a consolidação das transformações artísticas no Brasil, do que propriamente para analisar a obra da artista, o autor reservou apenas os dois parágrafos iniciais e os dois últimos, deixando para um texto posterior a finalização de sua análise sobre essa obra da artista:

Infelizmente não estarei em S. Paulo quando Anita Malfatti realizar a exposição de quadros dela. Francamente lamento isso porque desejava examinar as obras novas da iniciadora do movimento artístico moderno do Brasil. E não pude ver essas obras novas porque inda (*sic*) estão na Alfândega...Só um quadro a artista pôde retirar, a “Ressurreição de Lázaro”. Esse eu vi e, franqueza, é uma obra que desperta o entusiasmo e a reflexão, um dos momentos culminantes da pintura contemporânea do Brasil. E vai ser um gozo para todos quantos detestam pintura “futurista” e que diante desse quadro terão ensejo de exclamar que a ilustre pintora... “voltou para trás”. Com efeito, se trata duma obra perfeitamente calma, onde a pesquisa técnica já não é o verdadeiro “assunto” da tela. (...) Pois no movimento modernista esse fenômeno também se deu. A técnica se tornou o objeto real das pesquisas dos artistas e da observação dos espectadores. Isso se deu com Picasso, com Léger, com Franz Marc, com Boccioni, com Anita Malfatti, com quase todos. E agora paro para completar amanhã esta nota sobre a grande artista brasileira.²²⁰

As fases que caracterizam o fenômeno indicado por Mário de Andrade, de uma linha temporal na qual estão jogo a pesquisa técnica e o posterior equilíbrio das formas, eram o Construtivismo, o Classicismo e o Romantismo, que por vezes se misturavam na

²²⁰ ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti I”. *Diário Nacional*, 21 de novembro de 1928.

trajetória de um artista, na visão de Mário de Andrade. Essas fases se apresentavam, segundo o autor, nas manifestações que determinavam o Modernismo no Brasil. No segundo artigo, Mário de Andrade usou essas categorias que havia explicado no artigo anterior, para analisar a trajetória artística de Anita Malfatti, considerando as obras da *exposição histórica* como parte da fase de “exacerbação romântica da artista, formidável”, de “temperamento apaixonado, dramático, impregnado de misticismo”. Tendo analisado a fase romântica com uma finalização no “Primitivismo”, no primeiro artigo, Andrade considerou, no segundo artigo, que nessa fase inicial a artista estava no período do “Primitivismo da arte dela”, na qual estudava as doutrinas técnicas que “lhe faltavam para que combinadas com as forças expressivas que já possuía, ela atingisse o Classicismo”, o equilíbrio em sua arte. *Ressurreição de Lázaro* seria um exemplo desse equilíbrio alcançado, sendo, nas palavras de Mário de Andrade, “uma das obras que mais me tem comovido na arte brasileira”. A questão religiosa abordada pela artista foi analisada do ponto de vista do misticismo, tendo o autor considerado que Anita Malfatti passou por “crises intensas de religiosidade” e que tinha uma consideração especial pela arte dos “religiosos Primitivos italianos”, tal qual a artista lhe contara nas cartas.²²¹ A dedicação da artista a essa obra, “corrigindo, recomeçando, transformando, aperfeiçoando com paciência” foi considerada pelo crítico como uma atitude artística muito sincera, à maneira de um Da Vinci, buscando a perfeição. Mário de Andrade finalizou considerando essa obra como uma das “culminantes da pintura brasileira”. O autor buscou utilizar diversos argumentos, com um grande esforço de elogio, para justificar as novas mudanças na pintura da artista, de uma forma que tentava ao mesmo tempo reafirmar a atualidade de sua produção e sua inserção no rol definitivo dos grandes mestres e pintores, confirmando sobretudo seu lugar na arte brasileira.

Em um último artigo dedicado à avaliação da produção da artista do estágio parisiense, diante da exposição de 1929, Mário de Andrade ressaltou o caráter variado da produção apresentada, na qual a “intensidade dramática” anterior havia sido substituída por “valores plásticos”:

²²¹ Idem, “Anita Malfatti II”. *Diário Nacional*, 22 de novembro de 1928.

(...) Anita Malfatti para adquirir a variedade estética até desnorteante que apresenta na exposição de agora, careceu de sacrificar a grande força expressiva que tinha dantes (...) A amplitude de agora significa a aquisição do direito de experiência. O que sacrificou de intensidade dramática, beneficiou muito a ela em valores plásticos. Hoje Anita Malfatti, como os mais característicos artistas da fase contemporânea, é uma experimentadora.²²²

Definir a artista como “experimentadora” nessa fase, especificamente, remete ao fato de essa produção, a uma primeira vista, sugerir não ter uma linha unificadora, um eixo temático-formal que demonstrasse uma unidade, que se concretizasse em um estilo bem definido, tal qual pode ser traçado a partir das obras produzidas nos Estados Unidos, sobretudo pensando nos retratos e nos nus, nos quais as deformações e contrastes são semelhantes de obra para obra. A variedade de motivos e de linguagem nos anos parisienses resultou na ideia de que a artista passou esses anos experimentando continuamente. Essa variedade abriu um espaço para que Mário de Andrade colocasse em prática seu conceito de *virtuosidade*, termo especificamente tratado em seu texto de 1938, “O Artista e o Artesão”: “Anita Malfatti foi à Europa para estudar e estudou. A técnica atual da pintora, sob o ponto de vista didático, é prodigiosa. Duma variedade tamanha que atinge a virtuosidade.”

Ainda a respeito dessa variedade de estilos nessa produção recente, o autor considerou que Anita Malfatti havia “sacrificado” a unidade “expressionista” anterior, e utilizou uma frase de Machado de Assis, com a qual disse que “vivia obcecado”, “alguma coisa é preciso a gente sacrificar”, para justificar as transformações na atividade da artista. Mário de Andrade falou novamente sobre o abandono do caráter expressionista das obras anteriores, de uma maneira que transparece certo ressentimento pelo fato de Anita Malfatti não ter continuado aquela questão. Essa hipótese é confirmada pelos longos trechos em que retorna à *exposição histórica*, elogiando a originalidade daquelas obras, em comparação com as partes dedicadas a explicar ao público a produção apresentada nessa exposição atual. Recorrendo a um conceito de “unilateralidade” daquela produção inicial, o autor

²²² ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”, *Diário Nacional*, São Paulo, 5 de março de 1929.

passou boa parte do texto reafirmando a admiração que tinha por aquelas obras, sobretudo pela afinidade que colocava entre as *obras históricas* e o Expressionismo Alemão, dando uma impressão de que, na verdade, tentava se esquivar de uma análise mais demorada sobre a produção mais recente, muito variada. No meio do artigo o autor abordou novamente a *Ressurreição de Lázaro*, como um dos melhores quadros dessa fase, considerado assim justamente porque apresentava uma relação com a questão expressiva das obras da fase inicial:

Na variedade de agora só uma vez Anita Malfatti conseguiu a intensidade expressiva de antes: na figura do Lazaro do quadro n. 1 sutil que consegue atingir o valor plástico e psicológico dos Primitivos, fugindo sistematicamente dos processos de composição, de coloração, de figuração mesmo dos Primitivos; nesse quadro a figura de Lázaro saindo da morte, é duma intensidade dramática magnífica. Anita Malfatti conseguiu dar para ela um silêncio milagroso: figura viva que traz ainda nos próprios olhos olhando, a mudez sem ridículo do corpo morto. É admirável. Obra considerável.²²³

Para finalizar o artigo o autor fez o exercício obrigatório do crítico de arte, que seria fazer uma passagem pelas obras de maior destaque da exposição, com um pequeno comentário a respeito de cada uma delas, mas insistentemente buscando nesses comentários as relações com o caráter expressionista das obras anteriores e voltando sempre àquela produção:

A leveza de suas aquarelas; o propósito com que se serve das tendências mais díspares, antigas e modernas, pra representar a intenção plástica que tem...Chega a espantar se em *Dolly* (n. 6) consegue uma luminosidade ingênua deliciosa, a intensidade plástica das *Maças* (n. 32) pesa na gente com luxúria. Às vezes inda se recorda daquele apego, que tinha de primeiro, aos tipos excepcionais, e exprime a figura diabólica de “*No Balcão*” (n. 4) com um realismo a Regnaut. Mas do ventre e das pernas de *Pureza* (n. 2) fez um tesouro de pintura, linhas e volumes de um valor plástico bem sentido. Aliás era interessante estudar

²²³ Idem, ibidem.

o lado...diabólico da obra de Anita Malfatti...A inspiração lírica de botar um jaboti aos pés da nudez da *Pureza* e muitos mais outros dados...²²⁴

O mesmo *Diário Nacional*, que em pequenas notas havia avisado o público do retorno de Anita Malfatti da Europa e da organização da exposição de sua produção desse período, além dos artigos de Mário de Andrade, publicou no dia dois de fevereiro uma grande nota sobre a exposição da artista. A nota, publicada no dia seguinte da inauguração da exposição, trazia um subtítulo muito interessante, “os princípios estéticos do Modernismo nas telas de uma pintora patrícia” e se utilizava de depoimentos da artista colhidos durante a exposição para explicar o novo ponto de vista artístico que caracterizava essa recente produção:

(...) O salão teve numerosos visitantes que lá foram admirar a cor original e o traço moderno da pintora patrícia. (...) Ela foi-nos expondo a história de seus quadros. — “Olhe, aquele quadro é uma reprodução minha. É também um dos primeiros dos meus quadros. Foi pintado por Eugène Delacroix, considerado justamente na França como precursor do Modernismo. Eu reproduzi o *Femmes d’Alger dans leur appartement*, o denominou o célebre pintor francês. E, como se vê, tem acentuados traços modernos. Nas linhas do rosto não se nota aquela perfeição monótona da cópia²²⁵. Há alguma coisa de novo, de criado. E, se hoje, numa exposição qualquer de Paris, figurasse ao lados dos quadros de um pintor moderno, poucos seriam capazes de dizer que foi pintado nos meados do século findo”. (...) Assim chegamos perto do quadro *No Balcão*. (...) Fomos percorrendo vagarosamente a exposição. Num canto mais afastado, viam-se duas excelentes reproduções das *Glaneuses* de Millet e da *Belle Jardinière* de Rafael. E como recordações de sua viagem pela Europa

²²⁴ Idem, *ibidem*, grifo nosso.

²²⁵ Essa frase apresenta certa ambigüidade, pela forma como a frase foi colocada parece se confundir com a própria cópia realizada por Anita Malfatti em relação ao quadro de Delacroix. Acreditamos, porém, que a artista provavelmente se referiu aqui ao fato da pintura de Delacroix não ser uma cópia “monótona” do real, como eram consideradas algumas obras de outros artistas do século passado, no caso da artista, o XIX. Não ser essa cópia monótona da realidade observada é o que colocaria, na visão da artista, a obra de Delacroix e o próprio artista como um dos primeiros modernos da arte ocidental, pela sua visão original, sempre atual, cujas obras facilmente se misturariam com obras efetivamente “modernas” de acordo com a cronologia dos movimentos artísticos, tal qual se segue na continuidade da explicação da artista para o jornal.

estavam dispostas diversas aquarelas de Nápoles, Veneza, Monte Carlo, Mônaco e Espanha. A distinta pintora ia-nos dizendo: “__O movimento reacionário na Europa é intenso. Hoje muito poucos pintores seguem as escolas antigas. Os princípios dominantes de estética derrubaram os velhos métodos que submetiam a emoção a regras. Abaixo as regras. Para criar artistas não são precisas academias de belas-artes onde o pintor só aprende como se desenha com perfeição um braço ou se pinta fielmente uma árvore. Precisamos criar. Fazer coisas novas. Pintar coisas novas. E sem temor, sem receios. Poder-me-ão condenar, pelos quadros *Puritas e Plein Air*. Mas eu participo da opinião que a arte é como uma tábua de logaritmos. O mal está em quem a usa para maus fins. (...) Agora não vá dizer coisas terríveis sobre mim. Conte só o que viu – quadros muito mal feitos, de assuntos sem importância e nada mais...”.²²⁶

A artista foi definitivamente colocada no rol dos artistas modernos, independente das características plásticas de sua obra, fossem elas distantes ou não do aspecto das primeiras ou das características de outros exemplos da arte brasileira que circulavam no meio naqueles anos. Tratada agora como *pintora patrícia e distinta pintora*, Anita Malfatti tinha então seu nome definitivamente situado nas artes brasileiras, sem preocupações sobre o conteúdo específico das obras, se estavam de acordo ou não com as tendências do Brasil. Colocando na exposição, dessa vez, cópias que realizara de obras de pintores reconhecidos mundialmente na história da arte, Rafael, Delacroix, Millet, ao contrário da *exposição histórica*, quando expusera ao lado de seus trabalhos obras de artistas americanos pouco conhecidos, realizados de acordo com algumas tendências das vanguardas, também pouco conhecidas no Brasil, a mostra recente não causava estranhamento, mas sim a impressão de adequação da artista a um ponto de vista moderno, então amplamente aceito no cenário nacional.

Um artigo publicado em *A Gazeta*, também após a inauguração da mostra, apontou também essa questão, das obras não causarem estranhamento ou escândalo, negando de a

²²⁶ “A exposição de pintura Anita Malfatti: os princípios estéticos do modernismo nas telas de uma pintora patrícia”. *Diário Nacional*, 2 de fevereiro de 1929.

semelhança das obras expostas com uma arte “extravagante”, questão que fora ressaltada em algumas críticas de arte relacionadas à exposição de 1917-1918:

(...) Anita Malfatti nos parece admirável nas suas inovações técnicas. A sua arte não é desvairista, não pretende confundir o público, atrair pela nota forçada e extravagante. Vê-se claramente que o principal objetivo da artista é exteriorizar as suas impressões livremente, sem a camisa de força das fórmulas consagradas, fazendo abstração do já estabelecido para reintegrar a individualidade na sua primitiva libertação. Anita consegue o máximo de expressão dentro de sua técnica individual. *Puritas* é sem dúvida de um raro equilíbrio e naturalismo; *Ressurreição de Lázaro*, projeção impressionadora da tragédia religiosa, no seu desnudamento bíblico, livre de todos os acessórios aparatosos que a arte cristã lhe tem emprestado, denuncia um forte espírito de identificação com as temas que escolhe.²²⁷

O autor comentou os trabalhos religiosos, fazendo elogio das abordagens do tema, ao contrário do que a artista havia acreditado na crítica citada anteriormente, que talvez esses quadros fossem condenados. Essa crítica relacionou também a técnica mais equilibrada e naturalista com a abordagem desses temas religiosos, na qual a artista conseguira se despojar dos artificios normalmente utilizados nessas composições. O autor apontou também uma leitura que contribui para pensar na então “modernidade” do ambiente artístico brasileiro desses anos, interpretando a obra de Anita Malfatti a partir de um conceito geral de arte moderna, observado no distanciamento da artista das regras consagradas da pintura, optando de forma original por uma técnica individual, para expressar seus motivos.

Outra crítica de arte muito interessante, em vista da análise que apresenta sobre a obra e do caráter poético com a qual essa análise foi realizada, é a assinada por Guy, assinatura comum de Guilherme de Almeida, que era amigo da artista. O texto foi publicado na seção “Sociedade” do jornal *O Estado de S. Paulo*, poucos dias após a inauguração da exposição, e nele o autor enfocou o aspecto estilizado de “bonecas” que

²²⁷ *A Gazeta*, São Paulo, 2 de fevereiro de 1929 [manuscrito a lápis]. Recorte sem indicação do periódico, sem assinatura. Cadernos de recorte, Arquivo AM, IEB/USP.

pode ser observado em muitas abordagens da figura feminina [Figs. 127, 132], além de ter trabalhado especificamente com esse tema em *Dolly*, obra exposta na individual de 1926:

Terá que ser sempre este o verdadeiro valor do mundo, da vida, dos homens e das coisas: provar que só os paradoxos são verdadeiros. Ora, acontece que mais uma vez se produz uma dessas provas: a terra entendeu-se com o seu (“il est avec le ciel des accommodements”...) para demonstrar experimentalmente que não é a arte que copia a natureza, mas é a natureza que copia a arte. Desde que Anita Malfatti inaugurou a sua exposição de pintura – bonita, simples, colorida e vária – estas tardes então, desoladamente pardas e molhadas, começaram também a ficar bonitas, simples, coloridas e várias...É porque assim é aquela sala toda forrada de pensamentos lindos e assim vem sendo estas tardes tão enfeitadas de ideias adoráveis, fico ali, muito longamente olhando os quadros de Anita, com a mesma devoção com que eu ficaria, aqui fora, olhando no céu as nuvens muito pintadas, que deram, no acaso, em cima do sol nascente...E como há sempre nesses céus de silêncio e de alma, certa nuvenzinha favorita que os olhos da gente preferem para neles descansar ou viajar lentamente, sem sentido, por aí; também nos quadros de Anita há uma coisinha encantada que meus olhos preferem para nela se espreguiçar e se estirar mais à vontade, como numa almofada sensual. São quatro ou cinco pinturas claras, frescas, surpreendentes: é *Jenny l’ouvrière*²²⁸, é *Dolly*, é a *Melindrosa*, é a *Romântica*...Não sei por quê. Talvez porque são coisas que só uma mulher seria capaz de imaginar e fazer. São umas mulherzinhas bem mulherzinhas, vestidas de azul celeste ou cor-de-rosa e que parecem pintadas com carmin inocente e talco infantil. Lembrariam as bonecas de Lenei [?], bellezinhas de “nursery”, se as bonecas pudessem ter a alma que Anita pôs nas suas “all dolled” criaturinhas. Sejam parecidas com os pensamentos de Mimi Pinson, se Mimi Pinson existisse e os pensamentos tivessem forma. São os sentimentos que Marie Bash Kirtseff quis pintar para Bastien Lapage, mas não pintou: escreveu. São figurinhas que outra Marie – a Laurencin – com certeza seria capaz de inventar, se Marie Laurencin fosse, como essa sua irmã tropical, uma criatura dessas terras voluptuosas, onde há sempre em tudo “le gout exquis de moindres choses”, o cuidado ingênuo do detalhe, o luxo sensorial do acessório: estas fartas e honestas

²²⁸ Fig. 132, foi exposta no Salão dos Independentes de 1928, como *Composition*. Segundo Marta Rossetti Batista o crítico Clement Morro comparou-a com ‘uma Jenny l’ouvrière estilizada’. Anita Malfatti adaptou esse título para a exposição de 1929. Cf. BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.*, Catálogo, p. 51.

terras, que são tal qual o “Pays de Cocagne”, de Baudelaire, onde a natureza era “réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue” ...²²⁹

O autor comparou as figuras femininas de Anita Malfatti com as de Marie Laurencin, ressaltando as diferenças que existiam no universo cultural e visual da artista brasileira, de forma que essas diferenças ficassem destacadas, nas obras, a partir de certas qualidades e detalhes visuais tratados por Anita Malfatti no cenário em que as figuras femininas eram compostas. Nas obras de Laurencin [Fig. 109, 110] as figuras são personagens soltas em uma atmosfera colorida, criadas com um emprego muito suave das cores, sem contorno, em um movimento orgânico muito leve, que sugere as formas femininas com manchas circulares. Há em Laurencin uma indeterminação do cenário, a não ser pela sugestão de alguns objetos, fixados com um colorido muito sutil. Por outro lado, como apontou o escritor, a estilização do rosto das figuras nas duas artistas se assemelham, sobretudo na forma como pintavam os olhos em diagonal, quase fechados, em uma simplificação que lembram bonecas, de uma feminilidade muito delicada. Essa crítica de Guilherme de Almeida se apresenta como uma admiração, quase um devaneio, do espectador-escritor/poeta, não fosse pelas comparações sugeridas com artistas (mulheres) conhecidas, ao contrário de outras críticas de arte sobre essa produção de Anita Malfatti, como a de Mário de Andrade, por exemplo, que eram realizadas partindo de um ponto de vista mais racional, mais descritivo e comparativo do ponto de vista estético/formal com as questões da arte moderna, e, nesse sentido, mais séria, no que tange à avaliação da produção do artista enquanto modelo ou relevância para uma questão ou proposta artística específica, como era o caso da posição de Anita Malfatti na arte brasileira, daquele período.

Outro escritor que avaliou as obras de Anita Malfatti produzidas no contexto francês foi Yan de Almeida Prado, publicando um texto do *Diário Nacional*. O autor iniciou seu texto dizendo que a arte de Anita Malfatti é sempre nova e o inverso daquilo que entendia como arte “comercial”. Por isso os quadros dela, na visão do crítico, tinham muito valor e virtude, artísticos. A consideração de que os quadros da artista não eram comerciais abriu

²²⁹ ALMEIDA, Guilherme de. “Anita Malfatti”. *O Estado de S. Paulo*, Seção “Sociedade”, 5 de fevereiro de 1929. Assinado Guy.

espaço para o autor fazer uma análise sobre as diferenças entre o contexto artístico brasileiro e o parisiense, partindo do ponto de vista do mercado de arte, do sucesso de certos artistas e até das “modas” que se criavam após a descoberta de um gênio. Interessava no seu discurso colocar em relevo essa descoberta do gênio, nas artes europeias, por literatos, por exemplo, buscado enquanto figura artística que coloca sua arte acima do gosto do público e do mercado de arte, correndo o risco de sacrificar a própria vida por uma posição artística inabalável diante desse gosto, sendo um artista que não corrompia seu ideal artístico para enriquecer, ao gosto do burguês, “principal comprador de quadros”, que fazia com que se multiplicassem nos salões os quadros de mesma técnica e temática, pintados “estandardicamente como se tivessem fábrica em casa”. Como exemplos desses artistas que não corromperam sua arte para se adequar ao mercado ficaram assinalados Modigliani, Gauguin, Henri Rousseau, Cézanne. Entretanto, na visão do autor, o contexto artístico brasileiro ainda não havia chegado a esse ponto, da transformação do gênio em moda, pois faltava aqui um mercado para obras modernas ²³⁰:

Aqui ainda não chegamos a este ponto. Estamos ainda no período semelhante ao da aurora do modernismo na Europa, há muito tempo, na noite dos tempos como hoje sentimos, um pouco antes da grande guerra. Podemos crer na sinceridade do que vemos. Falta-nos o mercado de quadros modernos, portanto nenhum pintor há de ser modernista por intuito de

²³⁰ Cabe ressaltar que nesse período diversas figuras do cenário brasileiro, em contato com a França, realizavam a aquisição de obras de arte modernas, de figuras de destaque do cenário europeu desde as vanguardas. Uma análise muito interessante sobre a “adequação do artista” ao gosto desse novo comprador contumaz (americanos, latino-americanos) de obras de arte modernas europeias, se encontra no texto, já citado, de Sérgio Miceli. (Cf. MICELI, Sérgio. *Op. Cit.*, 2003). Também os textos de Aracy Amaral sobre Tarsila do Amaral e de Marta Rossetti Batista sobre os brasileiros em Paris demonstram o interesse dos brasileiros na aquisição de obras de arte moderna europeia. Pelas cartas de Mário de Andrade para as figuras que se encontravam na Europa nesse período também é possível fazer uma análise sobre esse novo mercado de arte que surge entre os novos modernos do Brasil e os grandes modernos da Europa, já amplamente reconhecidos nesses anos vinte. No que tange especificamente ao mercado de obras de arte modernas brasileiras, podemos citar, por exemplo, as aquisições de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Paulo Prado, Olívia Guedes Penteadó, dentre outros, alguns deles também estudados nos textos de Miceli. Os jornais da época costumavam publicar notas sobre as aquisições de obras que eram feitas enquanto uma exposição permanecia aberta ao público, normalmente divulgando qual obra foi adquirida e por quem. Não encontramos, entretanto, nenhum estudo mais específico que analisasse o mercado de arte moderna no Brasil através dessas notas publicadas pelos jornais, que pudesse talvez demonstrar o resultado dessas aquisições enquanto formador de um mercado caracteristicamente interessado nas obras modernas. A análise dessas notas foge do recorte proposto nesse trabalho.

lucro. Acompanhar a sua época, dar largas a sua imaginação, não atentar ao gosto corrompido do imenso público dos mercadores de quadros, que vendem cartões postais, são provas absolutas de sinceridade, desprendimento, independência.²³¹

Após essa longa análise sobre o mercado de arte e o que seria arte “comercial”, à qual Anita Malfatti não se submeteu, o autor avaliou as obras em exposição, fazendo comparações entre Anita Malfatti e outros artistas:

Temos pois o caso de Anita Malfatti, o contrário absoluto de uma Angelica Kaufman. Não lhe vemos preocupações de conquistar o favor do público, imitando a arte fácil de Madeleine Lemaire, que pintava flores tão bonitas. O que vemos é o intenso esforço cerebral da pintora, inquietação constante, pesquisas e mais pesquisas, tentativas e mais tentativas, um labutar mais próprio de homem dotado de energia descomum. A linha que segue Anita Malfatti pode ser analisada pela diferença que vai dos trabalhos a óleo aos desenhos e aquarelas. Os desenhos são firmes e limpos como se fossem de um aluno de Ingres e Picasso. Encontramos a mesma fluente limpidez nas melhores aquarelas. (...) Já o oposto acontece com os quadros a óleo. As tentativas a que acima me referia, vemos condensadas na estranha *Villa d'Este* (37), pintura curiosa, distante da concepção simplista do geral dos nossos pintores. Ali está um pouco de espírito inquieto de Bibiena quando desenhava cenários de teatro, Piranesi nos *Caprichos e Prisões*, ou Magnasco nos *Refeitórios de monges*. Porém, nosso público ainda não está preparado para ouvir a canção de *Jenny l'Ouvrière* (5).²³²

Ao contrário de Guilherme de Almeida, que fez uma crítica de arte toda voltada para analisar as figuras femininas de Anita Malfatti, Yan de Almeida Prado reservou apenas a última linha do seu texto para falar sobre a figura na sacada, abordada por Anita Malfatti nas composições desse período, como um tipo de obra que o público brasileiro não compreenderia. O autor abordou em sua crítica os desenhos da artista dessa fase, colocando-os como dignos de um aluno de Ingres e Picasso, artistas muito conhecidos do

²³¹ PRADO. Yan de Almeida. “Exposição Anita Malfatti”. *Diário Nacional*, 23 de fevereiro de 1929.

²³² Idem, *ibidem*.

contexto artístico francês, mas que estavam muito em voga nesse período também por suas produções gráficas, como vimos anteriormente, na análise desse contexto.

Diferenciando tanto de Guilherme de Almeida quanto de Yan de Almeida Prado, mas se aproximando de Mário de Andrade, a crítica de arte de Menotti del Picchia, se baseou tanto em uma reafirmação da importância de Anita Malfatti na arte moderna brasileira, quanto na avaliação das diversas fases de sua trajetória, do ponto de vista da produção artística e da evolução estilística de um artista. A crítica de Del Picchia começou colocando Anita Malfatti como “chefe da vanguarda na arrancada inicial do movimento modernista da pintura de São Paulo”; lida novamente como mártir, o que o autor fez relembrando a crítica de Monteiro Lobato, condenando mais uma vez as asperezas do crítico. Del Picchia reforçou os eventos passados da trajetória da artista para atestar sua posição indiscutível no início das inquietações modernas que aos poucos ganharam espaço em São Paulo:

Ganhando terreno o Modernismo, a ilustre pintora tornou-se uma espécie de Santa da ala demoníaca dos reformadores. Pode-se dizer mesmo que a artista quis fazer uma parada total nos seus vários estágios artísticos documentando suas sucessivas fases e maneiras. Esse intuito torna um tanto tumultuária a sua feira de arte. Para o estudioso e curioso dos movimentos estéticos de um espírito, essa demonstração cíclica de sua atuação pictórica tem uma vantagem: mostra sua evolução. (...) Anita Malfatti se encontra num momento crítico de sua arte. Cheia de talento e de cultura, tendo torturado sua técnica em conscienciosas e laboriosas experimentações e pesquisas, possui todos os elementos para enveredar para um caminho definitivo e triunfal. (...) Não cremos na possibilidade vitoriosa de um retorno ao Primitivismo. Pode-se nela encontrar novos motivos de inspiração, porquanto a sequência do ritmo evolucionar da arte não é mais que uma sucessão de arranjos, de permutação de valores engenhosos, que criam fórmulas originais, tal qual na matemática, com os mesmos números fundamentais, se realizam as operações mais diversas. (...) Gostamos muito do terceiro quadro, que tem no catálogo o título de *Tropical*. Está aí um caminho sadio para a artista? Não pense ela que vai nessas frases uma insinuação. É que, com o quadro n. 13, *Festa na Roça*, maravilhoso *impromptu* de alma brasileira, sentimos nele tanta verdade patricia que nos sentiríamos tentados a pedir à artista

para insistir nesse setor da arte. (...) Assim também as qualidades excelentes de “matéria” pictórica que encontramos no *Interior*, quadro 7, e na *Femme en bleu*, quadro 8, limpo de cor, bem pintado, realizado com absoluta consciência.²³³

Lemos no artigo de Del Picchia um diálogo com algumas das ideias de Mário de Andrade, apresentadas nos dois artigos que foram publicados antes da abertura da exposição, no *Diário Nacional*, dos quais falamos anteriormente. Apesar do texto de Del Picchia ter sido publicado antes do texto final de Mário de Andrade sobre essa exposição, que só surgiria no início de março de 1929, o autor analisou também em sua crítica a questão da “evolução estética” sugerida pelas várias experimentações da artista, e como Anita Malfatti estaria chegando, após longas tentativas e erros, “sucessão de arranjos”, a uma solução final para sua obra artística. Del Picchia deu destaque em sua crítica para duas obras que tratavam dos motivos nacionais, falando, por exemplo, de *Tropical*, obra realizada pela artista na fase anterior, passada no Brasil, mas exposta no contexto europeu dos anos de 1920. De uma forma bem diferente de Mário de Andrade, por outro lado, que deu pouco destaque a obras em que se podia reconhecer esse “tratamento nacional”, Del Picchia indicou que esse talvez se tornasse um bom caminho para a artista seguir, colocando como assunto de seus trabalhos as temáticas nacionais. Como em outras exposições, a artista havia colocado telas de diferentes fases, o que explica a sensação do crítico de estar diante de uma “feira” muito variada, para além da própria variedade de abordagens que a produção desse período apresentava.

Contudo, e novamente de forma semelhante às considerações de Mário de Andrade, Menotti del Picchia apontou essa variedade de estilos como o resultado de um “drama intelectual íntimo”, ao qual se referiu por duas vezes ao longo do texto, de forma a sugerir à artista um caminho, mas cautelosamente, para que Anita Malfatti não interpretasse que o crítico estava tentando forçá-la a se decidir pelo caminho que então sugeria. Del Picchia também situou na análise sobre a obra da artista a questão expressionista, em vários trechos. Ao mesmo tempo em que citava artistas estrangeiros e brasileiros para a avaliação

²³³ DEL PICCHIA, Menotti. “Annita Malfatti: impressões de uma exposição de pintura moderna”. *Correio Paulistano*, 20 de fevereiro de 1929.

desse caráter expressionista, misturava na análise a questão do “drama interior da artista”, ao qual não ousaria a “petulância de uma indicação para solver a crise espiritual que a angustia[va]”:

Fattori, para ser original, Van Gogh, Cézanne não precisavam de artifícios para dar uma combalhotada nos processos pictóricos em voga no seu tempo, e para abrirem estradas novas. Estudar todos e não copiar ninguém, eis uma máxima salutar para todos os artistas. Isso não impede o artista de sair do território do que chamamos “natureza” (...) para revelar as maravilhas fantásticas do próprio espírito. Chirico é o exemplo dessa outra *côté de l’art*... Há na metafísica dos geniais expressionistas revelações de panoramas espirituais inéditos e comovedores. Tarsila está nesse grupo. No primeiro grupo – calmo, pesquisador, atormentado ainda pela matéria – estão Adami, Rossi e outros valores nossos. Anita está mais próxima dos que procuraram a verdade simples das coisas que os atormentados metafísicos. Seu drama é a representação da verdade, da sua verdade, porque há mil verdades (...) e cada um tem a sua que é geralmente diferentíssima das outras. A sinceridade que se põe na procura dessa verdade unida ao talento criador é que faz a originalidade e a força do artista. (...) Dissemos que não queremos penetrar no drama interior da artista e nem ousar a petulância de uma indicação para solver a crise espiritual que a angustia. Limitemo-nos a falar de algumas das suas telas.²³⁴

Del Picchia afastou a questão expressionista das obras da artista dos atormentados metafísicos, que revelavam em suas obras um “panorama espiritual” ou mesmo emocional muito forte. Na visão do crítico, apesar de negar que o Primitivismo fosse um caminho, a artista estaria mais próxima do grupo de artistas que trabalhavam em suas obras “as verdades mais simples das coisas”, o que pode ser visto como uma interpretação da ligação dessas últimas obras da artista com algumas características da *Escola de Paris*, com uma pintura que não se distanciava da realidade por ser “atormentada”, mas por transpor a realidade de uma forma mais sutil e mais calma, com simplificações da forma e da cor, como foi observado nas paisagens da artista desse período.

²³⁴ Idem, *ibidem*.

Menotti del Picchia colocou também no debate a comparação com outros brasileiros, citando Tarsila do Amaral, Hugo Adami e Rossi. Tarsila do Amaral, nesse período, havia despontado como uma grande artista brasileira, com comentários muito positivos tanto pela crítica estrangeira quanto pela brasileira. A ligação de sua produção do período com os manifestos de Oswald de Andrade é destacada na história do Modernismo no Brasil como as manifestações que deram seqüência à arrancada modernista da *Semana de Arte Moderna*. Sergio Milliet e Mário de Andrade, por essa época, eram grandes defensores do trabalho e da atuação de Tarsila do Amaral no contexto modernista tanto brasileiro quanto Francês. Tarsila do Amaral, que em 1928 já havia realizado duas individuais em Paris, organizou em 1929 duas exposições no Brasil, no Rio de Janeiro e em São Paulo, as primeiras da artista realizadas no país, com sua produção da década de 1920²³⁵. As duas artistas, que haviam se desentendido em um momento inicial do estágio Francês, visitaram cada uma a exposição da outra.²³⁶ Tal qual a exposição de Anita Malfatti, a de Tarsila foi comentada nos principais jornais das duas cidades.

Em março de 1929, a revista *Movimento Brasileiro*²³⁷ publicou duas notas, uma sobre a exposição de Anita Malfatti e outra sobre as exposições que Tarsila do Amaral iria inaugurar, mas ambas na mesma página²³⁸. Pelo teor, as duas críticas, não assinadas, parecem ter sido escritas pelo mesmo autor. Essas duas notas resumem, de certa forma, a posição que cada uma das artistas ocupava então no cenário nacional, Anita Malfatti, a “admirável pintora” do “Homem Amarelo” e Tarsila do Amaral, a “pintora modernista”:

²³⁵ Cf. AMARAL, Aracy. *Op. Cit.*, 245-295.

²³⁶ A assinatura de Tarsila do Amaral consta no caderno de assinaturas da exposição de 1929 de Anita Malfatti, no dia 20 de fevereiro de 1929. Da mesma forma, Aracy Amaral publicou em seu livro uma fotografia em que as duas artistas estão juntas, na Estação de Ferro Central do Brasil, no contexto da exposição de Tarsila no Rio. Cf. AMARAL, Aracy. *Op. Cit.*, p. 280.

²³⁷ A revista *Movimento Brasileiro*, foi criada no Rio de Janeiro, por Graça Aranha e Renato Almeida, com o primeiro número publicado em outubro de 1928 e circulou até a revolução de 1930. Além dos textos de Aranha e Almeida, contava ainda com a colaboração de outros escritores envolvidos com o modernismo. Cf. BOAVENTURA, Maria Eugênia. *Movimento brasileiro: contribuição ao estudo do modernismo*. São Paulo: Cons. Est. de Artes e Ciências Humanas, 1978. e “Depoimento de Renato Almeida”, publicado em <http://www.unicamp.br/~boaventu/page9.htm>

²³⁸ A exposição de Anita Malfatti foi inaugurada em 1 de fevereiro de 1929, em São Paulo e encerrou-se no início de março. A de Tarsila do Amaral foi inaugurada em 20 de julho de 1929 no Rio de Janeiro, e em setembro de 1929 em São Paulo.

Anita Malfatti, a nossa admirável pintora, que foi uma das batalhadoras da “Semana de Arte Moderna”, onde nos apresentou aquele sugestivo “Homem Amarelo”, acaba de expor em São Paulo, apresentando uma mostra copiosa de trabalhos em que se afirmam as suas qualidades fortes e incisivas, que a tornam uma artista de real mérito, no meio do marasmo infecundo, em que se arrasta a nossa pobre pintura. Anita Malfatti é, sobretudo, uma pintora de grande objetivismo, mesmo quando da realidade deva sugerir as mais transcendentes conseqüências. Exemplo: **Puritas**. Aquela mulher nua e abstrata, cuja volúpia dorme sob o sono grosso da inocência, cercada de um ambiente, talvez muito acentuado, com as pombas, as borboletas, os carneirinhos, o córrego límpido, todo esse arsenal desnecessário de coisas puras, para emoldurar a figura que, por si só, bastava. Outras vezes, apenas a realidade. Exemplo: **Tropical**, talvez o melhor quadro. A mulata com o taboleiro de frutas. As suas paisagens são diretas. Veneza tal e qual. Muita cor, muita sujeira. Nenhum pieguismo. Outras vezes Anita tem telas de uma doçura e de uma delicadeza admiráveis, embora se afastem um pouco das suas tendências fundamentais, vindas do expressionismo. Assim **Romântica, Espanha, ou Camponesa**. Não é aqui lugar de uma crítica, senão de uma simples notícia da exposição magnífica que Anita Malfatti acaba de fazer, afirmando a sua pintura, cada vez mais larga e sugestiva.²³⁹

O teor da crítica lembra muito o texto de Mário de Andrade²⁴⁰, sobretudo porque iniciou elogiando as obras do início da trajetória da artista. Sobre Tarsila do Amaral, o comentário foi diferente, fazendo um panorama sobre os estilos trabalhados pela artista ao longo de sua trajetória até aqueles anos:

Tarsila do Amaral vai fazer, este ano, uma exposição em São Paulo e outra no Rio, sendo a primeira vez que expõe no Brasil, já o tendo feito, porém, várias vezes, na Europa, com grande êxito. Assim, para uma melhor demonstração da sua arte, a pintora modernista fará uma exposição retrospectiva, desde o início impressionista, passando depois ao cubismo integral até as manifestações atuais, em que se libertou dessa tendência, para uma arte

²³⁹ “Exposição de Anita Malfatti”. *Movimento Brasileiro*, ano I, n. 3, março de 1929, Seção Repertório, p. 21.

²⁴⁰ Como vimos na nota 237, a revista era publicada por Graça Aranha e Renato Almeida, mas tinha contribuições de outros autores. As notas sobre as duas artistas não estão assinadas, o que dificulta precisar o autor, apenas observamos a semelhança com os textos de Mário de Andrade.

profundamente brasileira, em que se combinam acentos super-realistas, marcando o primitivismo de certos quadros. Em Tarsila, porém, quaisquer que sejam essas intenções, ou, apesar de quaisquer intenções de sua arte, há uma maravilha constante, que é a cor forte, impressionante, que cria a sua pintura, para todos os olhos, para todas as emoções. As suas últimas produções, fora do cubismo estático, são inspiradas no meio brasileiro, com prodigioso vigor de expressão e rara força de coloridos, equilibrando volumes, que se deformam e dissociam, nas mais estranhas e sugestivas combinações. A sua exposição afirmará, significativamente, o modernismo da nossa pintura.²⁴¹

A produção inicial de Tarsila do Amaral foi avaliada como pertencente à tendência impressionista, pelo caráter muito mais de colorista do que de “cubista” dessas obras. Vemos expressas em algumas obras “iniciais” de Tarsila o contato e um diálogo muito próximo com a obra de Anita Malfatti, sobretudo pensando nas obras de Tarsila do Amaral do período em que as duas artistas eram próximas, na época do *Grupo dos cinco* [Figs. 137 e 138]. As soluções pictóricas de várias obras desse período de Tarsila do Amaral são muito semelhantes das de Anita Malfatti, tanto as do período americano, quanto algumas dos anos de 1921 e 1922, no que tange sobretudo ao emprego da cor, expressiva, não-naturalista, resultando em um distanciamento do modelo natural, com simplificações também da forma. Apesar dessa característica da pintura inicial de Tarsila do Amaral ter sido lida como “impressionista” por essa crítica, que parece muito ser do próprio Mário de Andrade, o autor sempre fez questão, no caso de Anita Malfatti, de negar qualquer parentesco das *obras históricas* com o impressionismo, em prol de uma avaliação sobre o caráter expressionista das obras.

Essas duas notas demonstram, por outro lado, como se fixariam os lugares que essas duas artistas passaram a ocupar na história da arte brasileira: uma colocada como modelo para as primeiras inquietações que aos poucos transformariam o contexto artístico brasileiro na direção de uma arte moderna, para a qual apenas sua produção inicial demonstrou ser relevante, e cuja produção dos anos vinte não representava diretamente as questões colocadas em pauta naquele contexto, pois sua linguagem continuava dialogando com

²⁴¹ Idem, *ibidem*.

algumas tendências expressionistas do contexto francês, mas que não demonstravam ser relevantes para o tipo de renovação da linguagem que o contexto brasileiro ansiava nesses anos. A outra, com uma atuação de destaque no cenário europeu do período e que soube balizar as demandas do contexto brasileiro, no que tange aos assuntos tratados em sua produção, com uma linguagem que se baseava no estudo de certos modelos cubistas e do mais recente Surrealismo, o que conferia à sua pintura uma designação de modernidade considerada por seus contemporâneos, naquele momento, como mais atualizada e portanto, mais original, para figurar como modelo do então Modernismo, em plena articulação nesses anos.

2.2. Relações entre Crítica de arte e História da Arte, nas abordagens sobre Anita Malfatti

A crítica de arte contemporânea a Anita Malfatti, realizada por figuras como Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, dentre outros, de acordo com as visões sobre a arte moderna que estavam em questão no momento de recepção das obras. Após essa recepção crítica, vários estudos sobre o período se sucederam, no sentido de organizar, entender ou analisar as manifestações da arte moderna no Brasil. Esses estudos sempre citaram Anita Malfatti em relação ao início das questões modernas no Brasil e ao papel da artista nesse contexto.

Um dos primeiros textos que surgiu realçando e contextualizando a importância de Anita Malfatti para a arte moderna brasileira, foi apresentado ainda nos primeiros anos de atuação da artista no cenário nacional. A conferência de Graça Aranha, “A emoção estética na arte moderna”, que fora realizada na inauguração da *Semana de Arte Moderna*, foi publicada posteriormente como primeiro artigo de um livro de 1925 do autor, intitulado *Espírito Moderno* e, ironicamente, publicado pela Cia. Graphico Editora Monteiro Lobato²⁴². Em seu prefácio, o autor explica o surgimento desse espírito moderno na arte brasileira, apontando para a necessidade de atualização da arte, explicando conceitos como objetivismo e subjetivismo na arte, enquanto fases componentes dessa atualização:

(...) Quando se procurou precisar a emoção estética na Arte moderna, afirmou-se que o supremo movimento artístico daquele instante se caracterizava pelo mais livre e fecundo subjectivismo. Em 1921 a conclusão a que se chegara na arte moderna, era a da força inexorável da libertação estética. Foi o apogeu da destruição de todo um passado servil às convenções de uma imaginária ordem, a uma categoria de artes e ao imperativo de formulas em oposição ao espirito científico, que modificara a sensibilidade e construía o pensamento contemporâneo. Tudo se transformara, só a Arte permanecia entorpecida no passado. Com o

²⁴² ARANHA, Graça. *Espírito Moderno*. São Paulo: Cia. Graphico Editora Monteiro Lobato, 1925.

advento do extremado individualismo, desencadeiou-se o mais fecundo subjetivismo, um delírio de liberdade, que não repetiu o romantismo e foi uma expressão dinâmica do eu estético. Mas já nessa época se poderia notar que o subjectivismo se transfigurava, para a finalidade constructiva, em objetivismo. E na aurora da mutação para o que é hoje a estrutura da arte moderna, nesse mesmo primeiro documento de 1921, escreveu-se: "Este subjectivismo é tão livre, que pela vontade independente do artista se torna no mais desinteressado objectivismo, em que desaparece a determinação psicológica. Seria a pintura de Cézanne, a música de Strawinsky reagindo contra o lirismo psicológico de Debussy, procurando, como já se observou, manifestar a própria vida do objeto no mais rico dinamismo, que se passa nas cousas e na emoção do artista." Estava lançada a ponte entre as duas fases do espírito moderno."²⁴³

Com uma explicação de conceitos artísticos que parece ter sido absorvida pelo próprio Mário de Andrade, em seus textos críticos da década de 1920, e posteriormente no de 1942²⁴⁴, Graça Aranha fez a defesa da arte moderna como uma transformação necessária da arte, que no Brasil, para o autor, ainda habitava o passado estético, enquanto outros setores da vida se desenvolviam. No texto lido na *Semana*, que faz parte desse livro de 1925, o autor usou as obras de Anita Malfatti como exemplos para explicar a diferença da arte moderna para a arte do passado, como ele a entendia:

A pintura nos exaltará, não pela anedota, que por acaso ela procure representar, mas principalmente pelos sentimentos vagos e inefáveis que nos vêm da forma e da cor. Que importa que o homem amarelo ou a paisagem louca, ou o Gênio angustiado não sejam o que se chama convencionalmente reais? O que nos interessa é a emoção que nos vem daquelas cores intensas e surpreendentes, daquelas formas estranhas, inspiradoras de imagens e que nos traduzem o sentimento patético ou satírico do artista.²⁴⁵

²⁴³ Idem, *ibidem*, p. 7, 8.

²⁴⁴ ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942. Rio de Janeiro: Edição da Casa do Estudante do Brasil (Departamento Cultural), 1942. Coleção Sérgio Buarque de Holanda, BCCL/UNICAMP.

²⁴⁵ ARANHA, Graça. *Op. Cit.*, p. 13.

Graça Aranha inaugurou com esse texto uma história da arte moderna no Brasil, pois pontuou os artistas e escritores brasileiros responsáveis por essas transformações na arte brasileira. O autor comparou e defendeu suas obras a partir de explicações sobre os novos caminhos da arte contemporânea daquela época, analisando pelo ponto de vista estético e comparando os exemplos da arte em geral. Ao mesmo tempo em que procurava informar o público que ainda não compreendia as obras, se opunha também ao modelo da arte oficial. Nessa escrita da arte moderna no Brasil, seguiram listados Villa-Lobos e Anita Malfatti, dentre outros participantes da *Semana*:

A remodelação estética do Brasil iniciada na música de Villa-Lobos, na escultura de Brecheret, na pintura de Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aita, e na jovem e ousada poesia, será a libertação da arte dos perigos que a ameaçam do inoportuno arcadismo, do academismo e do provincianismo.

Outro contemporâneo do movimento que deixou contribuições para a leitura do Modernismo foi Sergio Milliet, que além das críticas que escreveu sobre os artistas no contexto parisiense da década de 1920, publicou vários textos nos anos seguintes. Em um texto escrito no contexto do III Salão de Maio, realizado em 1939, no qual Anita Malfatti expôs a tela *La Chambre Bleue* [Fig. 126] e dois desenhos, ambos intitulados “Estudo”, Sergio Milliet avaliou da seguinte forma a produção da artista:

Anita Malfatti não tem sido muito feliz ultimamente e no Salão de Maio continua bem abaixo de suas possibilidades. Falta-lhe a antiga segurança na composição e certa largueza de inspiração. O colorido é pobre e penoso. Mas seus desenhos expressionistas são, sem dúvida, fortes, de belo movimento e de muito caráter. Convencem mais do que a sua pintura e revelam tudo que é permitido esperar ainda de quem figura entre os precursores da arte moderna no Brasil.²⁴⁶

²⁴⁶ MILLIET, Sérgio. “Em torno do III.º Salão de Maio”. In, MILLIET, Sérgio. *Pintores e Pinturas*. São Paulo: Livraria Martins, 1940. Coleção Alexandre Eulálio, BCCL/UNICAMP, p. 136, 137.

O autor situou Anita Malfatti entre “os precursores da arte moderna no Brasil”, elogiando os desenhos mas criticando a pintura, que foi realizada pela artista nos anos de 1920, nos quais Sergio Milliet já criticara, nas cartas para Mário de Andrade, a produção da artista do contexto francês. A inserção de Anita Malfatti entre os “precursores” pode ter outra referência, para além do próprio pensamento e conhecimento de Sergio Milliet sobre as etapas do movimento, tendo em vista a publicação da *RASM* - Revista Anual do Salão de Maio, no contexto desse terceiro Salão, na qual foi publicada textos de vários autores, mas dentre eles um de Lasar Segall e outro de Anita Malfatti, cada um destacando em seu texto o fato de ter sido o primeiro a ter realizado uma exposição de arte moderna no Brasil. Além da história narrada por cada um em seus próprios textos, a biografia resumida dos dois artistas, ao final da revista, também mencionava esse impasse. Na de Anita Malfatti, destacava ao final “1.^a exp. de arte moderna em SP (1917)” e na de Segall, “Expôs em 1912 em S. Paulo, sendo essa a primeira exposição de arte moderna feita no Brasil”.²⁴⁷ Esse debate entre o primeiro a ter realizado uma exposição de arte moderna no Brasil ficou mais em evidência em textos críticos da década de 1940.

Ainda em 1939, o autor fez mais uma descrição do que fora o movimento de renovação das artes no Brasil, desta vez em crítica realizada no contexto do V Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo.²⁴⁸ Nessa análise Sergio Milliet fez comparações entre a arte dos brasileiros e os movimentos artísticos internacionais, como impressionismo e o expressionismo, concluindo que Anita Malfatti recuou diante de suas próprias ousadias:

Juntamente com o surrealismo, há que observar o carinho dos nossos pintores pelo expressionismo, em contraste com a ausência quase total da lição cubista e o abandono do impressionismo. Este, que dominou a nossa produção dos últimos anos anteriores à Semana

²⁴⁷ Cf. MALFATTI, Anita. “1917”, SEGALL, Lasar. “1912” e “Notas Biográficas dos Colaboradores do III Salão de Maio”. In, *RASM*, Revista Anual do Salão de Maio, n. 1, 1939.

²⁴⁸ O Sindicato foi criado em 1937 a partir da então Sociedade Paulista de Belas Artes, criada por sua vez em 1921 por Alexandre de Albuquerque e “mais alguns companheiros”. A Sociedade fora responsável pelas Exposições Gerais de Belas Artes, em São Paulo, organizadas em 1922 e 1925 e pela criação do Salão Paulista de Belas Artes, criado em 1933. Cf. ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 191, 192.

de Arte Moderna, e mesmo posteriores, até o 1º. Salão de Maio, desapareceu quase por completo das últimas exposições, individuais ou coletivas. Como explicar a maior influencia, entre nós, do expressionismo e do surrealismo? Parece-me se deva à presença de alguns raros e grandes artistas vindos da Europa no momento de nossa revolução anti-acadêmica. Mario de Andrade já ressaltou, em artigo para o “Estado de São Paulo”, a importância de certas individualidades na formação do grupo da Família Artística e, embora não concorde, “in totum”, com suas locuções, não posso deixar de dar esse lugar de pioneiro porta-bandeira a um Lasar Segall, por exemplo. Mas a ele acrescentaria uma Tarsila, e uma Anita Malfatti da época do “Homem Amarelo”. Pintores expressionistas todos três, mesmo Tarsila, apesar de sua passagem pelo cubismo, e cada qual de acordo com seu temperamento, e todos, mais ou menos “libertários”. Isto é, Anita Malfatti, intimidada diante de suas próprias ousadias, retrocedeu mais tarde e se aquietou, infelizmente. Não tivemos, então, nenhum pintor cubista marcante e pessoal. Di Cavalcanti, o mais avançado, mostrava-se por demais volúvel ante o sopro da moda e fazia de tudo; Gomide, estilizava, numa inquietação que só agora vem frutificando.²⁴⁹

Milliet destacou nesse texto o pioneirismo de Lasar Segall, e não de Anita Malfatti, em relação ao início das inquietações modernistas no país, acrescentando a essa linha temporal primeiro Tarsila do Amaral e, só depois, Anita Malfatti, interpretando ainda as modificações na pintura da artista como um retrocesso.

Nos anos de 1940, Milliet publicou também o livro *Pintura Quase Sempre*²⁵⁰, no qual reuniu diversos textos sobre arte, inclusive repetindo alguns que já haviam sido publicados em *Pintores e Pinturas*. Sendo uma seleção de textos sobre arte, crítica de arte e do próprio pensamento de Milliet sobre a arte e seu papel, do ponto de vista estético, o autor finalizou o livro com um grande capítulo intitulado “Alguns Perfis”²⁵¹. Nessa parte, selecionou alguns artistas para comentar sua produção, destacando esses artistas na história

²⁴⁹ MILLIET, Sergio. “O V.º Salão do Sindicato”. In, MILLIET, Sergio. *Op. Cit.*, 1940, p. 173, 174.

²⁵⁰ Idem, *Pintura quase sempre*. Porto Alegre: Livraria do Globo, sd. Coleção Alexandre Eulálio, BCCL/UNICAMP. A data de 1944 para o livro é apontada em GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Sergio Milliet – 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural. São Paulo: ABCA, Imprensa Oficial do Estado, 2004, p.184.

²⁵¹ MILLIET, Sergio. *Op. Cit.*, sd. [1944], p. 231.

da arte. Da arte francesa, Milliet selecionou os artistas Renoir, Monet, Cézanne, Sisley. No caso do Brasil mereceram notoriedade para discutir a arte brasileira os artistas Almeida Jr., Ernesto Di Fiori, Lasar Segall, Aldo Bonadei, Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti e Francisco Rebolo Gonçalves. Consideramos pertinente destacar a ausência do nome de Anita Malfatti, em um ponto de vista histórico de um escritor do Modernismo, que incluiu de Almeida Jr. a Rebolo, mas não a artista, apesar do autor ter falado sobre a Semana de Arte Moderna, e ter comentado sobre as figuras daquele período que eram mais “esclarecidas”: “Conheci Di Cavalcanti em 1920. Frequentava ele então o escritor Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida e mais uns poucos amigos esclarecidos, pelo menos curiosos dos problemas estéticos em debate na Europa (...)”.²⁵² Diante de tais lacunas, e considerando o elogio cada vez mais crescente que surgiu nos periódicos dos anos quarenta sobre a importância de Lasar Segall para a arte brasileira, é possível estabelecer uma compreensão mais abrangente sobre o esforço realizado por Mário de Andrade para impor o nome de Anita Malfatti na escrita dessa história²⁵³, o que foi enfim respeitado por muitos estudos seguintes sobre o Modernismo, como veremos adiante.

Sergio Milliet publicou ainda uma série de textos com o título de *Diário Crítico*, ao longo dos anos de 1940 e de 1950, nos quais retomava as manifestações da arte moderna no Brasil, em um sentido analítico, por vezes fazendo comparações entre o “desenvolvimento” ou a sequência dos movimentos artísticos no Brasil e seu descompasso em relação às transformações da arte europeia. Milliet colocou em foco em seus escritos artistas também do passado, analisando suas produções e contribuições nesse “desenvolvimento” da arte

²⁵² Idem, p. 267.

²⁵³ Além dos vários artigos dos anos vinte e trinta nos quais sempre destacava o nome de Anita Malfatti, Mário de Andrade reafirmou a posição da artista na conferência de 1942 [ver nota 250]: “aqueles primeiros modernistas...das cavernas, que nos reunimos em torno da pintora Anita Malfatti e do escultor Vítor Brecheret, [tínhamos] como que apenas servido de altifalantes de uma força fatal, que viria mesmo (...). O que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalos que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam o “Homem Amarelo”, a “Estudanta (sic) Russa”, a “Mulher de cabelos verdes”. E a esse “Homem Amarelo” de formas tão inéditas, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima.” E, diante das críticas que elogiaram Lasar Segall na década de quarenta, insistiu no pioneirismo de Anita Malfatti no artigo “Fazer a história”, no qual afirmava que a exposição de Segall não havia despertado o debate que seria necessário para dar impulso ao movimento. Cf. ANDRADE, Mário de. “Fazer História”. *Folha da Manhã*, 24 de Agosto de 1944.

brasileira. No primeiro volume desses diários, por exemplo, Milliet fez uma análise sobre os espaços de formação dos movimentos artísticos e literários da França, comparando com os espaços onde os brasileiros se reuniram no Brasil, para dar impulso ao movimento modernista:

Eu mesmo tive a oportunidade de frequentar com o Oswald de Andrade, o “Boeuf sur le toit” onde pontificava Jean Cocteau. Mas seria de nosso interesse reviver os cenáculos e os cafés dos movimentos literários paulistas, desde os tempos da “Revista do Brasil” em cujos escritórios se encontravam em épocas diversas, Monteiro Lobato, Paulo Gonçalves, (...) Paulo Prado, até o atual cenáculo do grupo “Clima”, na livraria Jaraguá, onde se reúnem Antonio Cândido, Mario Neme, Lourival Gomes Machado (...). Em 1922 houve de início, antes da “Semana”, os salões pioneiros e deles Mário de Andrade já falou em conferência recente. Aí se viam Oswald de Andrade em plena gestação de “Os Condenados”; Luiz Aranha, o poeta do poema giratório, (...), Couto de Barros, cronista e humorista que se transformou em fazendeiro, Tácito de Almeida (...), Menotti del Picchia, Brecheret, Di Cavalcanti, Villa-Lobos, Anita Malfatti e outros, inclusive do Rio, como o Ronald de Carvalho e Renato de Almeida.²⁵⁴

Milliet enumerou personalidades do início do movimento que participaram desses salões, colocados por ele como anteriores à Semana, mas que foram essenciais para o evento a partir do qual o movimento ficou registrado, abrindo as portas para que as novas tendências artísticas e literárias se difundissem no contexto brasileiro. Apesar do nome de Monteiro Lobato figurar no relato sobre os espaços de gestação das ideias artísticas e literárias que deram impulso ao movimento, no diário de 1945, em um texto que dava continuidade à descrição dessa história do movimento, Lobato foi lembrado como o algoz de Anita Malfatti, colocado como antagônico às novas ideias:

Lendo essa excelente “Apresentação da Poesia Brasileira” (C.E.B. Rio 1945), que Manuel Bandeira escreveu como prefácio a uma antologia por demais sucinta, encontro uma frase

²⁵⁴ MILLIET. Sergio. *Diário Crítico de Sergio Milliet – Vol I: 1940-1943*. São Paulo: Liv. Martins, Edusp, 1981, 2ª. Edição, p. 253.

de importância histórica. Refere-se o autor ao início do modernismo no Brasil e à primeira exposição, em 1916, de Anita Malfatti. “A exposição suscitou grande escândalo. O escritor Monteiro Lobato escrevera a propósito dela em um artigo cujo título era “Mistificação ou Paranóia”. Mas os trabalhos expostos provocaram o interesse de um grupo de rapazes entre os quais Mário de Andrade e Oswald de Andrade”. Não pretendo repisar o assunto, mas apenas frisar a atitude, já então hostil, de Monteiro Lobato (moço naquela época embora velho de sensibilidade) contra toda e qualquer curiosidade diante da produção intelectual mais moça, menos amarrada ao convencionalismo. A incompreensão de 1916 cresceu e se fortaleceu no caricaturista amargo de Jeca Tatu, o que o levou no fim da carreira a escrever prefácios para livros medíocres e diatribes contra inovadores de maior ou menor talento. (...) A mesma concepção estreita de um naturalismo que, na pintura, o levaria à admiração do que há de mais exterior nas obras do passado, a cópia meticulosa da realidade aparente e pitoresca faz que, em literatura, Lobato não ultrapasse a reprodução exterior e pitoresca da anedota ou do fato cotidiano.²⁵⁵

Apesar da ausência de Anita Malfatti em seu “Alguns Perfis”, Milliet citou aqui o nome da artista, porém de acordo com o destaque que fora dado por Manuel Bandeira. A citação de Bandeira abriu espaço para Milliet direcionar seu comentário para uma avaliação sobre Monteiro Lobato e seu pensamento sobre arte.

Uma revisão mais efetiva sobre o Movimento Modernista foi realizada por Milliet no diário de 1946, no mês de maio. O autor iniciou as anotações do dia 11 daquele mês comentando a recente publicação de uma biografia de Eliseu Visconti, publicada por Frederico Barata. Milliet discordou de Barata sobre a relevância de Visconti, quando comparado com a arte internacional, mas ressaltou que para a história da pintura brasileira a obra do artista seria de “evidente interesse”, já que Visconti seria, ao lado de Castagneto, um artista a ter entrado em contato e praticado as lições do Impressionismo. Analisando a arte brasileira pelo parâmetro da “evolução” das artes ocidentais, Milliet destacou as figuras de relevo do Modernismo, nos quais ficaram inscritos, de forma sequencial os nomes de Anita Malfatti e Lasar Segall, em diante:

²⁵⁵ MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico de Sergio Milliet – Vol III: 1945*. São Paulo: Liv. Martins, Edusp, 1981, 2ª. Edição, p. 53, 54.

Não sei se do nosso modernismo ficará no futuro, tão insignificante bagagem quanto a que sobrou do impressionismo brasileiro. Chegando com atraso e timidez às manifestações revolucionárias da arte, recolhemos de costume as receitas, o academismo que inevitavelmente se reconstrói em torno das novidades, e não o espírito da pureza e insatisfação de que brotam. (...) Só quando se quebraram as regras de fatura em benefício da sensibilidade e da expressão, é que surgiram no Brasil os primeiros pintores realmente originais. Eles não primavam pela sabença acadêmica nem pela capacidade imitativa mas traziam afinal uma maneira de ver, sentir e exprimir diferentes. Abria-se com eles uma perspectiva auspiciosa para o futuro. Libertados da malandragem os pintores nacionais podiam permitir-se qualquer meio de expressão inclusive o impressionismo...Um Volpi da primeira fase é exemplo típico, com suas paisagens divisionistas tão puras e luminosas e tão isentas ao mesmo tempo de fórmulas fáceis. (...) Tivemos poucos impressionistas na pintura como tivemos simbolistas na poesia. (...) Os verdadeiros simbolistas desabrochariam depois de 22, como *os verdadeiros impressionistas somente iriam aparecer, após as tentativas libertárias de Anita Malfatti, Segall, Di Cavalcante e Tarsila, nenhum deles impressionista mas todos rebelados contra a pasmaceira satisfeita*. Nós saltamos esse período matizado de soluções sutis que vai do parnasianismo literário e do naturalismo pictórico às palavras em liberdade e ao cubismo. Não tivemos os elos naturais que tiveram os europeus e, sem dúvida por esse motivo, nosso modernismo se exhibe tão heterogêneo e tão pouco controlado.²⁵⁶

O texto se destaca também por ter colocado em questão os nomes de Eliseu Visconti, Almeida Jr. e Castagneto, além dos modernos, numa avaliação sobre a relevância de cada um desses artistas para as transformações artísticas da pintura brasileira. Milliet considerou importante ressaltar a lacuna que existiria nessa “evolução” da pintura brasileira, em relação aos movimentos e questões artísticas europeias que foram responsáveis pela atualização da arte. Ao constatar que quase não ficou na arte brasileira a “influência” da questão impressionista, Milliet parecia tentar antecipar o que ficaria do

²⁵⁶ Idem, *Diário Crítico de Sergio Milliet – Vol IV: 1946*. São Paulo: Liv. Martins, Edusp, 1981, 2ª. Edição, pp. 101-106.

Modernismo, já que nos anos quarenta a questão que se destacou no contexto brasileiro foi o debate entre abstração e figuração.

Outra publicação do período ofereceu a Sérgio Milliet mais uma oportunidade para rever e comentar o movimento de renovação das artes nacionais: um grande estudo, dedicado ao movimento, foi realizado por Lourival Gomes Machado, no livro *Retrato da arte moderna no Brasil*²⁵⁷, publicado em 1947, poucos anos após a revisão realizada por Mário de Andrade, com o texto de 1942, já citado, *O movimento modernista*. Falaremos adiante sobre esse estudo de Lourival Gomes Machado, finalizando aqui com a revisão proposta por Sergio Milliet, em vista dessa publicação de Machado. Após ter analisado a atividade artística de Araújo Porto Alegre, Almeida Jr., Castagneto e Eliseu Visconti, Milliet conclui seu comentário sobre a “educação da mão e dos olhos” nas artes nacionais, considerando que “os artistas de 22” tiveram o mesmo mérito desses artistas ao “reajustar a técnica nacional à técnica universal”:

A semana (*sic*) não comportava grandes originalidades. Não se abasileirara a pintura ainda, e muito menos a escultura, mas ia despojar-se por certo de uns preconceitos e modelos perniciosos. O clima de liberdade que se criara com o movimento modernista (*sic*) teria como resultado principal possibilitar a expressão de uma sensibilidade própria nacional. Mais nada. O mais realizado de todos os artistas desse tempo, Di Cavalcanti, só muito depois chegaria à plena consciência do problema e nos daria uma arte realmente pessoal, muito nossa pela poesia e pela humanidade, pela atitude sentimental da vida. O mesmo faria Tarsila mais tarde, e do exemplo desses dois artistas surgiriam pintores paulistas e cariocas mais originais.²⁵⁸

Novamente para não “repisar o assunto”, em um texto que colocou em evidência vários nomes da arte brasileira, reconhecendo sua importância histórica, o nome de Anita

²⁵⁷ MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna no Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura de SP, 1948. Coleção Sérgio Buarque de Holanda, BCCL/Unicamp.

²⁵⁸ MILLIET, Sergio. *Diário Crítico de Sergio Milliet – Vol VI: 1948/1949*. São Paulo: Liv. Martins, Edusp, 1981, 2ª. Edição, p. 121, 122.

Malfatti ficou apenas subentendido na avaliação da importância da Semana, da qual Di Cavalcanti teria sido o artista de maior relevo, segundo o autor.

Já no texto de Lourival Gomes Machado, Anita Malfatti foi destacada como figura relevante do processo modernista. O autor iniciou seu texto prevenindo o leitor em uma “Advertência”, uma espécie de prefácio do texto, na qual ressaltou que o seu esforço em registrar, descrever e “atestar concretamente a presença do modernismo em todo o subsequente movimento intelectual brasileiro” não estava pautado no “rigorismo esquemático do historiador nem [n]o depoimento apaixonado do partícipe”.²⁵⁹ A ressalva do autor está ligada à sua formação acadêmica, pois Machado integrava o grupo que fundou a revista *Clima*, que, por sua vez, “traduzia a intenção do grupo de renovar a forma de se fazer crítica no Brasil”, pois a “formação universitária no recém-estruturado curso de Sociologia garant[ia] a instrumentação necessária para a renovação crítica que visa[vam] – se os modernistas foram autodidatas, seus herdeiros na crítica cultural paulista contavam com métodos científicos”²⁶⁰.

Feitas as ressalvas em sua “Advertência”, o autor começou o texto afirmando que ainda não havia no Brasil, à época em que escrevia, um historiador da arte brasileira que fosse “sistemático e com visão geral do desenvolvimento cultural, erudito e capaz de interpretação”²⁶¹, necessários para tal empresa. A construção da história da arte moderna no Brasil se iniciou, no texto do autor, com uma crítica relativamente severa a artistas do passado, como Vitor Meirelles e Pedro Américo, na sua filiação a um “academismo” ultrapassado e imitativo de um modelo europeu já consolidado, enquanto fechavam os olhos para as “renovações e experiências ousadas, mesmo quando elas já se fixaram pela pública aprovação e pela glória dos museus”²⁶².

Depois de relacionar certo atraso nas transformações artísticas no Brasil em comparação com outras áreas, como a economia ou a política, nas quais as mudanças “não

²⁵⁹ MACHADO, Lourival Gomes. *Op. Cit.*, p. 6.

²⁶⁰ AVELAR, Ana Cândida de. “Uma fisionomia da Semana de Arte Moderna: o **Retrato** de Lourival Gomes Machado”. In, CONDURU, R. e SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Trânsitos entre criação, crítica e história da arte*. Atas do XXX Colóquio do CBHA, Rio de Janeiro, 2010, p. 1113. Disponível em http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/coloquio_2010comG.html, acessado em 24 jul de 2012.

²⁶¹ MACHADO, Lourival Gomes. *Op. Cit.*, p. 11.

²⁶² Idem, p. 22.

são poucas nem leves”, no período entre “os trinta anos finais do século dezanove e os dois primeiros decênios do século vinte”, Machado apontou as primeiras inquietações artísticas que trariam liberdade de criação para as artes brasileiras, fazendo uma referência indireta a Anita Malfatti e Lasar Segall, como precursores:

Só cem anos depois da emancipação política do país, tornar-se-iam independentes os homens e exigiriam para si esta soberania espiritual, este individualismo exuberante que nos livraria do voto de submissão ao papado artístico do ensino oficial. A memória da herança franco-joanina ainda estava viva e não deve ser por simples coincidência que mostram ligações com a plástica alemã os dois precursores que disputam hoje a absoluta primazia cronológica da primeira exposição de pintura modernista...Mas a arte da França não parara e os *pompier*s tinham submergido sob a onda de liberdade e de pesquisa da Escola de Paris. Depois do primeiro movimento de rebeldia, os modernistas põem um olho na tradição colonial e outro no movimento parisiense. A descoberta adquire a dupla dimensão dos navios que levam ao Havre e dos trens que conduzem a Ouro Preto. Até hoje estão aureolados no sacrário dos inovadores da arte brasileira as imagens de *Macunaíma* e das “*Demoiselles d’Avignon*”.”²⁶³

Dialogando com as considerações já realizadas por Mário de Andrade sobre o início das inquietações modernas no cenário nacional, Machado fez questão de afirmar o papel histórico de Anita Malfatti, diante da recente disputa que se travara nos jornais da época sobre a primeira exposição modernista no país. Para além da reafirmação da posição da artista antes já conferida por Mário de Andrade, o autor fez uma interessante crítica ao papel do historiador, sobretudo reprovando aquele que se deixava seduzir por questões menores, tal qual a dessa polêmica, chamando a atenção para a maior relevância *da obra do artista* nos contextos:

Pois, como ignorar a controvérsia esquisita levantada acerca da primeira exposição de pintura moderna realizada por aqui? Impossível, se advogados e promotores gratuitos

²⁶³ Idem, p. 27.

excedem-se em arrazoados intermináveis para demonstrar que 1913 (data da primeira exposição brasileira de Lasar Segall, então ainda radicado na Europa) é ou não é anterior cronologicamente a 1916 (data da exposição de Anita Malfatti, chegada de seus estudos europeus)²⁶⁴. A estrangeiros pode parecer meio extravagante esta briga em torno de duas datas diferentes e talvez, aborrecidos com a história tola, aconselhassem a crítica brasileira a lançar pela janela o registro das duas exposições que, afinal, *eram ambas constituídas de telas pintadas lá fora, em escolas exóticas e em ambiência social e intelectual alheia ao país.* (...) De fato a data temporal deve mesmo pertencer a Segall, segundo a documentação de seus arrebatados defensores *que não compreendem – e assim desservem o artista – que o resplendor que cerca a testa desse russo-brasileiro é infinitamente superior ao graveto cronológico com que o querem enfeitar. Mas o papel histórico, na plenitude do termo, ninguém poderá roubar a Anita Malfatti.*²⁶⁵

Após conferir a devida relevância histórica e discutir o papel de Anita Malfatti na questão modernista iniciada na década de 1910, o autor também apontou, de forma sutil, mas em crítica irônica, a recepção dada por Monteiro Lobato à exposição da artista, aludindo à ausência, em 1913, de uma “famosa estupidez auto-crítica [que] poderia, brutalizando pela crítica inepta, chamar a atenção do gentio para a arte de Malfatti”. Nesse ponto, o autor contribuiu com uma análise até então nova em relação à produção de Anita Malfatti, já que, apesar da herança modernista, avaliava a arte brasileira com os olhos de um acadêmico; essa questão foi também, de certa forma, objeto de nossa discussão no tópico sobre a produção da artista entre 1917 e 1922:

Lasar Segall, na sua visitação régia, não causou massa positiva ou negativa, enquanto que Anita teve de sofrer as desvantagens de ambas: foi vítima de coisas como o artigo do

²⁶⁴ O autor provavelmente se refere à exposição realizada por Anita Malfatti a partir de dezembro de 1917, após o retorno, datado de meados de 1916, dos Estados Unidos, e não da Europa. Acreditamos que o autor se refere à exposição de 1917 – e não a de 1914, cronologicamente anterior à de Segall e realizada pela artista após o retorno da Alemanha, portanto da Europa – por ter sido a exposição que causou o grande debate no meio artístico paulistano do período, em relação à discussão geral sobre arte moderna e por ser esta exposição, de 1917, que entrou em discussão nos jornais e entre os artistas, posteriormente, enquanto disputa sobre a primeira exposição de pintura moderna realizada no Brasil.

²⁶⁵ Idem, p. 34. Grifos nossos.

Senhor Monteiro Lobato que, de saída, duvidava da sua honestidade artística, *como foi também vítima da adoração incômoda dos moços modernistas em broto*. Eram as frechadas suplicadoras e consagradoras dessa protomártir da nossa renovação plástica. (...) Anita, caindo em cheio sob a vista gulosa dos literatos revolucionários, concretizou a conquista do modernismo plástico pelo Brasil.²⁶⁶

Apesar de o autor não desenvolver ou finalizar a ideia iniciada nesse trecho, parece sugestivo pensar que essa “adoração incômoda” seria o olhar persistente dos modernistas para a produção do período americano da artista, no mesmo momento em que Anita Malfatti esboçava uma transformação significativa de sua produção, almejando um diálogo (não apenas com os modernos), mas com o contexto artístico no qual aos poucos se inseria e que estava pautado por outras questões²⁶⁷. A interpretação da artista como mártir do Modernismo, algo iniciado pelas críticas de Mário de Andrade e Menotti del Picchia, se repetiu aqui, em outra clara alusão às críticas negativas que a artista recebeu no contexto de sua exposição de 1917-1918, sobretudo a de Monteiro Lobato.

O autor citou Anita Malfatti em outras passagens seguintes de seu texto, reafirmando sempre sua posição inquestionável de “mestre incontestado”. Do ponto de vista acadêmico-histórico, o autor buscou explicar a atuação de Malfatti a partir do artigo da artista publicado na *Revista Anual do Salão de Maio*, a *RASM*, talvez a primeira citação de um texto da artista em um relato histórico sobre sua atuação no Modernismo. Curiosamente, não há no livro nenhuma reprodução de uma obra de Anita Malfatti, dentre o

²⁶⁶ Idem, p. 35.

²⁶⁷ Pensando de forma ampla esse contexto, sobretudo partindo de inúmeras pesquisas recentes sobre o séc. XIX e sobre o início do séc. XX, pode-se afirmar que a busca de diálogo de Anita Malfatti com esse contexto estava baseado no fato de que havia diversas formas ou tendências consideradas avançadas ou que buscavam um modelo artístico diferente daquilo que a produção crítica modernista posteriormente julgou em consenso como “acadêmico”. Assim sendo, essa busca e tentativa de Malfatti em dialogar com esse contexto não parecia em desacordo com a sua formação artística até ali realizada, mas sim como uma continuidade, por sua vez bastante possível, no cenário artístico paulistano em que era recebida, em 1916-1917. O fato de que várias obras desse período (com exceção de *Tropical* e de algumas outras obras realizadas no contato com os modernistas em 1921 e 1922) tiveram até hoje pouca repercussão na história da arte brasileira é mais uma prova de que essa insistência modernista ou “adoração incômoda”, pontuada por Machado, é o fator de maior relevo na construção dessa mesma história, para a qual, naqueles anos, só a produção destacadamente “expressionista” da artista fazia sentido ou merecia ser pontuada nessa história “ideal” do Modernismo.

conjunto de imagens selecionadas pelo autor para acompanhar essas transformações da arte brasileira, apesar do autor ter reafirmado a posição da artista no Movimento Modernista. No conjunto de imagens há reproduções de Vitor Meirelles e Pedro Américo, Tarsila do Amaral e outros modernistas, mas não de Anita Malfatti.

Um segundo estudo que surgiu no sentido de expor e descrever a história do Modernismo no Brasil, fazendo uma passagem obrigatória pela atuação de Anita Malfatti, foi o de Mário da Silva Brito, em seu panorama sobre os *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*²⁶⁸. O livro apresenta um estudo geral sobre o Modernismo, contextualizando a artista e seu papel no início do movimento, não expondo, entretanto, uma reflexão específica sobre sua obra. Preocupado com a consolidação da história do Modernismo Brasileiro, o autor destacou os principais acontecimentos que, colocados em conjunto, seriam a base que tornaria possível seu desenvolvimento. Com um capítulo dedicado à artista e semelhante ao que fizera Machado, Brito citou vários depoimentos da própria Anita Malfatti, nos quais expõe algumas passagens de sua trajetória, como as viagens de estudos à Alemanha e aos Estados Unidos. O autor contextualizou as exposições e as críticas mais importantes que a artista recebeu no período, chegando a citar, por vezes, textos completos, como o artigo de Monteiro Lobato²⁶⁹ sobre a exposição de 1917-1918. Os textos foram colocados com o intuito de contrapor dois lados, o da “crítica acadêmica”²⁷⁰, para ele ligada aos valores tradicionais, e os emergentes “modernos”, exposto a partir do primeiro artigo de Oswald de Andrade sobre a exposição, publicado no *Jornal do Comércio*. À medida que propôs tal debate, o autor expressou seu engajamento e defesa do Modernismo, ao se mostrar em oposição ao “tradicional” na arte, reafirmando principalmente através das citações dos modernos o seu ponto de vista.

A partir da exposição do autor percebe-se que – apesar dos detalhes dados sobre a artista e das críticas citadas, que atestam o lugar específico de Anita Malfatti no contexto do Modernismo – este não expôs um parecer particular sobre as pinturas em questão, partindo

²⁶⁸BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro-Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. A primeira edição é de 1958.

²⁶⁹LOBATO, Monteiro. “A propósito da Exposição Malfatti”. *O Estado de S.Paulo*, ed. da noite, 20 dez. 1917.

²⁷⁰ Termo utilizado pelos modernistas e, posteriormente, por outros autores, como o próprio Brito.

sempre das citações da própria artista sobre sua trajetória e das opiniões expressas pelos críticos do período quando comentaram as obras. No fechamento do capítulo, o autor fez uma avaliação final sobre a trajetória de Anita Malfatti, citando trechos de críticas de Mário de Andrade:

Anita Malfatti, estopim do Modernismo, *nunca mais abandonaria suas diretrizes*, o rumo que se traçara, *se bem vacilasse e hesitasse*, em mais de um momento, profundamente ferida que fora pelo escândalo provocado por sua exposição. Toparia a Semana de Arte Moderna e se firmaria dentro da nova corrente. *Apesar de tudo, dos seus erros e concessões*, do seu medo, que era antes “luta sagrada”, “achou de novo sua mão perdida” e recomeçou “depois do turtuveio longo e tão dramático em período novo de criação”.²⁷¹

Brito expôs a relevância da obra da artista e do caráter novo que essas apresentavam ao meio artístico do período, a ponto de aglomerar a seu lado os autores-chave do Modernismo, mas evidenciando essa renovação pelos artigos citados ao longo do texto, a partir das impressões de primeira hora de Oswald de Andrade, Monteiro Lobato e, posteriormente, de Mário de Andrade. A produção da artista posterior ao escândalo da de sua segunda exposição no Brasil parece estar entendida dentro do “período novo de criação”, caracterizado pelo autor, mas não especificado ou relacionado com as questões do Modernismo que se seguiu no contexto brasileiro. Esse novo período, na exposição do autor, parece ser aquele que surgiu após as hesitações e concessões da artista, subentendendo-se que essas modificações eram características de sua pintura após o retorno dos Estados Unidos, em que estivera “perdida”. Com a repetição de um parecer de Mário de Andrade, subentende-se também que a produção específica desse período de hesitação não teria lugar nas questões modernas em debate naquele ambiente, já que no período posterior a ele a artista teria “achado a mão perdida”. Entretanto, esse retorno a uma pintura que seria moderna, em que a artista se reencontraria, não foi colocado em análise e, nessa leitura, essas obras não parecem figurar como relevantes para o contexto artístico moderno que se

²⁷¹BRITO, Mário da Silva. *Op. Cit.* p. 72.

construiu na década de 1920. Sabemos pela produção desses anos que essas obras revelavam diferenças fundamentais em relação às “obras históricas”, expostas em 1917-1918 e analisadas nesse texto. Por outro lado, repetir a ideia de Mário de Andrade de que a artista teria achado novamente seu caminho, seria reconhecer a inserção dessa produção posterior nas questões modernas do período, apesar dessa produção não ter encontrado uma grande repercussão no Modernismo desses anos. Tal qual em Machado, não há uma referência específica ao trabalho da artista dos anos posteriores à *Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti*, em paralelo às produções dos anos de 1920 de outros modernistas, como Tarsila do Amaral, Lasar Segall ou Di Cavalcanti. De forma semelhante à de Machado, ao que parece, tendo Anita Malfatti cumprido seu papel no início do movimento, não haveria razão para colocar sua produção dos anos de 1920 em pauta, na discussão subsequente sobre o Modernismo.

Outro estudo que se destacou na história da arte brasileira no sentido de contextualização histórica da artista em um “estágio embrionário” do Modernismo, foi o de Paulo Mendes de Almeida²⁷². Em dois capítulos iniciais de seu livro *De Anita ao Museu*, o autor colocou a importância da artista no início de um processo de estruturação das instituições que seriam essenciais para o florescimento das artes em São Paulo, a partir das ações do grupo modernista. O autor também se baseou em algumas considerações de Mário de Andrade sobre a pintura de Anita Malfatti, a partir dos diversos textos que este lhe dedicou após as primeiras exposições. Almeida finalizou sua abordagem propondo uma análise sobre a produção dos anos da década de 1920:

(...) verifica-se um recuo nos caminhos da artista [analisando uma obra de 1915-1916 e uma de 1927], uma volta a processo anterior de pintar, em face da cronologia geral da Pintura – sem que isso importe em qualquer julgamento de qualidade, de minha parte, quanto ao teor dessas obras em si. *Até mesmo porque, a meu ver, e contrariando opiniões que respeito, não seria o expressionismo a linguagem natural da pintora, sua mais autêntica forma de*

²⁷² ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976. A primeira edição é de 1961, mas os trechos que compõem o texto foram publicados antes no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*.

comunicação. O expressionismo, trágico e desesperado, forte, contundente, “ másculo” mesmo, como insiste Mário de Andrade, jamais poderia ser a fala espontânea de uma natureza tão frágil, tão feminina como a de Anita. (...). E por isso penso, precisamente por isso, ela recuou. Teve a coragem de recuar, a *feminina coragem de recuar*. Não para fazer o que viesse a agradar a seus censores (e não o fez), mas para fazer, um pouco ecleticamente, sem ortodoxias nem preconceitos, *o que lhe ditava sua sensibilidade artística*. Assim, a meu ver, suas melhores telas serão fortes na qualidade; no caráter, porém, têm sobretudo graça e leveza. (...) o forte de sua arte não é a força, mas precisamente a delicadeza. A gentil e compatível linguagem duma sensitiva.²⁷³

O autor propôs uma comparação entre obras de diferentes fases da trajetória de Anita Malfatti, comentando nessa passagem algumas transformações ocorridas em sua pintura e relacionando questões que estavam em pleno debate no âmbito da arte moderna, no momento dessas transformações, como os debates entre vanguarda e tradição, característicos do contexto da década de 1920 nas artes: “uma volta ao processo anterior de pintar, em face da cronologia geral da Pintura”. Essa interpretação fora apontada anteriormente por Mário de Andrade em uma crítica à artista, que Almeida citou no trecho imediatamente anterior à sua própria análise: “(...) sem abandonar as conquistas das teorias modernas (...), [Anita Malfatti] realizou o progresso enorme que a aparenta aos grandes realistas italianos e espanhóis da Renascença”.²⁷⁴

Almeida ampliou a análise sobre a pintura de Anita Malfatti realizada após o retorno dos Estados Unidos, questionando as análises que consideravam sua obra como “expressionista”. Para explicar as mudanças em sua obra o autor colocou novamente em pauta a questão do gênero, interpretando o novo aspecto como um retorno de Anita Malfatti ao que seria sua *verdadeira sensibilidade artística*, sugerindo que esta teria deixado “fluir” naturalmente, nas obras posteriores a 1917, a *sensibilidade artística específica das mãos femininas*, das mulheres; e, nesse caso, sua primeira fase, considerada por Mário de Andrade como “expressionista”, não seria de qualquer forma a expressão natural e mais

²⁷³ ALMEIDA, Paulo Mendes de. *Op. Cit.* p. 20. Grifos nossos.

²⁷⁴ Idem, *ibidem*.

espontânea de Anita Malfatti, que, por ser mulher, *de uma natureza tão frágil, tão feminina*, teria logo percebido esse desvio de caminho, voltando ao traço artístico considerado como característico do gênero, *leve e delicado*. Almeida parece sugerir que Anita Malfatti modificou sua pintura ao tornar-se consciente de seu papel e lugar, enquanto mulher, na sociedade como um todo e mais especificamente também, no contexto artístico, voltando então para uma forma de pintar que seria mais adequada às mulheres, deixando sua marca de delicada *sensitiva*.

Para além dessa questão do gênero que retornou aqui, mas que era relevante na crítica de arte do período, o trecho de Almeida contribuiu para trazer para o debate um ponto muito importante na discussão sobre a produção de Anita Malfatti: a questão do *caráter expressionista* de sua obra, muito discutido por Mário de Andrade. Ao falar sobre “linguagem expressionista”, Almeida procurou dar profundidade às relações entre o *termo* propriamente e o *teor* desse expressionismo, contribuindo para ampliar a análise comparativa sobre a produção da artista com as questões expressionistas. As mudanças na obra de Anita Malfatti foram também analisadas como um recuo, em referência às deformações mais agudas características da primeira produção da artista, abandono que deu espaço para uma pintura mais equilibrada, sem grandes contrastes, indiferentemente das razões que possam ter levado a essas mudanças.

Uma autora que também contribuiu para as análises sobre a produção de Anita Malfatti foi Aracy Amaral, em vários textos. Em *Artes Plásticas na Semana de 22*, o contexto artístico de São Paulo foi analisado nos arredores da Semana de Arte Moderna, a partir de uma descrição dos artistas e suas produções, instituições e eventos artísticos que anteciparam a Semana²⁷⁵. A autora também se referiu às críticas de Mário de Andrade e aos depoimentos de Anita Malfatti para analisar a pintura em São Paulo antes de 1920, no qual a artista foi abordada, no que tange à *exposição histórica* de 1917-1918 e às consequências do debate em torno da exposição. A exemplo de Brito, Anita Malfatti foi tratada como a revelação da arte moderna para os jovens poetas, escritores e artistas

²⁷⁵ AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes do Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1972. A primeira edição é de 1970.

plásticos, que reunidos em grupo dariam peso à Semana e colocariam em discussão as características dessa nova arte, desenvolvida a partir desses anos. A autora se referiu, em sua interpretação, ao “vigor do expressionismo de Anita”, que “impressionou Mário de Andrade”.

Em outro texto, no qual a autora expôs e analisou a vida e a obra de Tarsila do Amaral, o termo *fauve* apareceu na análise direcionada às *obras históricas* de Anita Malfatti:

Anita Malfatti expõe em dezembro de 1917, de volta de sua viagem aos Estados Unidos. E Tarsila lembra-se de ter visitado a exposição, que pareceu desagradável à aluna de Pedro Alexandrino...Entretanto, a própria Anita travaria relações de amizade com Tarsila, frequentando em seu ateliê as aulas de Alexandrino. Quase inexplicável a presença de Anita *fauve* ao lado de Pedro Alexandrino: somente a falta de ambiente artístico em São Paulo pode justificar essa busca de um local onde se pudesse encontrar possibilidade de diálogo e eventual afinidade ou apoio, por parte de companheiros de trabalho.²⁷⁶

Essa nova abordagem da autora, considerando as relações de Anita Malfatti com o Fauvismo, foi também colocada em outro artigo, no qual o objetivo era dar um panorama geral sobre o “moderno” na cultura brasileira: “Em 1917, a jovem pintora Anita Malfatti retornara a São Paulo, depois de estudar com Lovis Corinth na Alemanha e, durante a Primeira Guerra Mundial, com Homer Boss em Nova York, e exibiu obras “*fauvistas*” demonstrando total liberdade de criação e expressão.”²⁷⁷

A utilização do termo *fauvismo* pela autora contribuiu para revisar a relação das obras de Anita Malfatti com questões do expressionismo vistas de uma maneira mais ampla. Ao propor esse paralelo com outra questão “expressionista”, relacionada dessa vez ao *fauvismo*, a autora partiu de uma observação mais cuidadosa sobre a obra e a trajetória da artista, expondo em sua interpretação a relevância dos próprios depoimentos de Anita

²⁷⁶ AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975, p. 27.

²⁷⁷ AMARAL, Aracy. HASTINGS, Kim Mrazek. “Stages in the Formation of Brazil’s Cultural Profile”. In, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 21, Brazil Theme Issue (1995), 8-25. Consultado em JSTOR, <http://www.jstor.org> em 29 set. 2005. Grifo nosso, livre tradução.

Malfatti sobre sua atividade fora do Brasil, uma vez que comentara sobre a impressão que lhe causara o Pós-impressionismo, observado na *Sonderbund*, através das obras de Van Gogh e Gauguin, e sobre as aulas que teve com um professor “pontilhista”, de cujo estudo também partiram os *fauvistas*, além da continuidade do estudo da cor permitida pelo estágio na escola de Homer Boss. O paralelo feito pela autora entre as *obras históricas* da artista e a produção de artistas ligados ao Fauvismo revelou ser uma aproximação muito coerente para abordar e analisar o diálogo da artista com a arte moderna europeia, em relação à primeira produção, haja visto que no estágio dos anos de 1920 Anita Malfatti produziu em diálogo com tendências derivadas dessas questões “expressionistas” do cenário da Escola de Paris.

No texto para o Catálogo da Exposição “O Modernismo – Pintura Brasileira Contemporânea de 1917 a 1930”, realizada no Museu Lasar Segall, Gilda de Mello e Souza²⁷⁸ trouxe novas questões em sua abordagem sobre a atividade e a produção de Anita Malfatti nos anos modernistas, analisando algumas obras. Sendo o texto dedicado a uma mostra de arte moderna brasileira, a autora iniciou com uma estimulante comparação entre a atividade crítica de Flexa Ribeiro e de Mário de Andrade, como forma de compreender o caminho da pintura moderna no Brasil partindo do “reflexo da atividade [dos artistas] na consciência crítica”²⁷⁹ do período, o que propôs com uma análise sobre a recepção crítica das obras e o efeito dessa recepção no estabelecimento de padrões ou na consolidação de uma linguagem moderna na arte brasileira. Na análise da autora, o 38º Salão da Escola Nacional de Belas Artes, realizado em 1931, seria o marco final do “período heroico” de instalação da arte moderna no Brasil, e teria sido também o “primeiro salão coletivo de arte moderna” aqui realizado. A autora colocou esse Salão como um acontecimento de relevância no processo de fixação da arte moderna no país, e ressaltou que tal importância ainda não havia sido muito explorada nos estudos da história da arte brasileira, da época de seu texto. Gilda de Mello e Souza também enfatizou e colocou em destaque o papel de

²⁷⁸ SOUZA, Gilda de Mello e. “Vanguarda e Nacionalismo na década de vinte”, *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, pp. 249-277. O texto do catálogo é de 1975.

²⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 251.

Anita Malfatti em dois marcos da arte moderna brasileira, a exposição de 1917 e o Salão de 1931:

Anita Malfatti, que fora em 1917 a grande vítima dos passadistas e provocara a ira de Lobato, comparecia agora não apenas como expositora, rerepresentando duas de suas telas mais célebres, *O Homem Amarelo* e *A Estudante Russa*, mas também como júri de premiação. Essa mudança de 180 graus na posição de Anita, deslocando-a de réu para juiz, é sintomática das transformações artísticas radicais que vinham se processando ao longo da década de 20 como consequência da Semana.²⁸⁰

Depois de analisar a questão moderna partindo do pensamento estético dos dois críticos selecionados, a autora propôs uma análise sobre o *impacto* de duas questões centrais do contexto da arte moderna no Brasil – a atualização da linguagem formal e o nacionalismo – na produção dos principais artistas ligados ao Modernismo. No trecho dedicado à análise da produção de Anita Malfatti, especificamente, a autora colocou em pauta mais uma vez a questão do gênero, ao observar que na pintura da artista não haveria “nada que revele o que se convencionou chamar de feminino: possui um senso dinâmico admirável, traduzido no desenho vigoroso, na cor, na composição”. O *vigor* do traço da artista foi então retomado, como uma característica oposta ao padrão que normalmente era destacado quando se tratava da pintura de uma mulher. A autora propôs também uma análise interpretativa sobre o caráter expressionista das figuras da fase americana de Anita Malfatti, fazendo algumas comparações com a pintura de Tarsila do Amaral, artista que, por sua vez, fora analisada no trecho anterior ao de Anita Malfatti:

[Anita Malfatti] dispõe as figuras enviesadas com relação à superfície da tela (e não de frente para o espectador, como é o hábito de Tarsila, nos auto-retratos), usando uma torção às vezes violenta e marcando as zonas de luz e sombra por um modelado geométrico, de planos coloridos estridentes, cortantes como o das gravuras alemãs em madeira. Sabe como ninguém tirar partido da direção do olhar, que impõe sempre uma vigorosa linha de força à

²⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 250.

composição, e pode ser patético, indagador como n’*A Boba (sic)*, ou fugidio, como n’*O Homem Amarelo*. O desenho, a cor, o olhar, o dinamismo da figura, tudo em Anita é carregado de dramaticidade, de *phatos*. Através de seus quadros penetramos na atmosfera sombria dos que se furtam ao diálogo, bem diversa da entrega espontânea de Tarsila, no seu universo limpo e ordenado.²⁸¹

A autora, para finalizar a análise das figuras distorcidas de Anita Malfatti, fez uma relação dessas distorções com um aspecto da biografia da artista, partindo da questão: “como não ligar essas características e, sobretudo, o seu curioso cacoete de representar os retratados escondendo sempre uma das mãos ao destino ingrato que a fez defeituosa?”. Anita Malfatti nasceu com uma deficiência na mão direita. A família da artista a levou para a Itália, procurando uma solução para o problema, com médicos europeus. De acordo com a biografia escrita por Marta Rossetti Batista, “Anita Malfatti foi operada e as partes deformadas de sua mão direita retiradas. Foi uma longa e difícil adaptação; sofreu muito, custou para se acostumar – ela mesma contaria mais tarde. (...) Babyinha estava agora sem deformações na mão direita mas, com o passar dos anos, não pôde se livrar da atrofia de mão e braço; aprendeu a escrever e a utilizar eficientemente a outra mão.”²⁸²

A finalização de Gilda de Mello e Souza nos levaria a uma reflexão mais ampla sobre a tradição do retrato. Pensando a partir desse ponto de vista e comparando os retratos de Anita Malfatti com os de outros artistas, perceberemos que o enfoque ou não das mãos, ou a posição de uma das mãos sobre a outra, ou a supressão das mesmas no recorte da tela, era uma característica comum, podendo não ser, especificamente, uma referência direta da artista à sua própria condição física. Essa leitura biográfica na análise de alguns retratos de Anita Malfatti da fase americana foi também abordada por Rossetti Batista, em seu estudo sobre a artista, que abordaremos mais adiante.²⁸³

²⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 270.

²⁸² Cf. BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.*, pp. 32-34.

²⁸³ O conceito de “heroísmo trágico” foi dicutido de forma muito esclarecedora em um texto de Rodrigo Naves sobre uma biografia de Picasso. Nesse sentido, o autor comentou sobre a influência dos episódios da vida de um artista na própria análise da obra, de forma que essas interpretações se confundem e contribuem para a transformação da arte em “receptáculos de acontecimentos episódicos”. Cf. NAVES,

Outro ponto relevante discutido por Gilda de Mello e Souza em seu texto são as modificações ocorridas na produção de Anita Malfatti após o seu retorno ao Brasil. A autora situou três questões principais que teriam sido definitivas para essas mudanças: “a hostilidade do meio, o Nacionalismo e a companhia de Tarsila”. A primeira traz de volta a análise sobre a posição social das mulheres no contexto do início do século XX na sociedade brasileira. Segundo a autora, a produção da fase americana, que é a mais conhecida e reconhecida como mais relevante nos estudos sobre o Modernismo no Brasil, tem esse caráter original pela liberdade que a artista viveu nos Estados Unidos, na qual seria “provável que o temperamento tímido [da artista] se sentisse mais livre e seguro longe da repressão familiar e dos estereótipos femininos, que pesavam tanto na sociedade provinciana paternalista”²⁸⁴, como era considerado o ambiente social paulistano do período. A liberdade de criação que a artista experimentara nos Estados Unidos, estando longe da família e em contato com outros artistas e intelectuais que levavam um estilo de vida moderno, como era a característica da escola de Homer Boss, não seria possível no Brasil, cujo ambiente familiar era mais repressor, sobretudo quando se tratava das mulheres. Estando no Brasil, o *nicho* específico da atividade artística feminina se imporia, sendo cobrado de suas protagonistas a dedicação a temas específicos, com uma técnica que fosse também caracteristicamente feminina, suave e delicada, como já foi discutido anteriormente.

A segunda questão analisa a posição e produção de Anita Malfatti de acordo com o eixo central de discussão de Gilda de Mello e Souza como um todo no texto, que seria o de verificar como cada artista do período reagiu, artisticamente, à questão do Nacionalismo. Segundo sua leitura, seria evidente o desacordo entre o “temperamento fechado e solitário de Anita Malfatti” que resultava numa produção “de cunho mais pessoal”, e a questão nacional, que se expressava a partir de “um programa mais estrito e definido” e era baseada na “realidade exterior, [n]os aspectos pitorescos dos costumes e do país”, expressos sobretudo a partir da paisagem. Nesse ponto, faz-se necessário voltar à discussão sobre a

Rodrigo. “O que fazer com a vida de Picasso”. In, NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre a arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 169-181.

²⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 270.

produção de Anita Malfatti do período intermediário passado no Brasil, entre o estágio americano e o francês, no qual se verificou uma forte tentativa de diálogo com as questões artísticas discutidas naquele contexto, quando a artista enfocou elementos da paisagem brasileira e figuras características, respondendo à demanda da crítica de arte para uma abordagem artística que privilegiasse os temas específicos do Brasil²⁸⁵. Naqueles anos intermediários, a artista percebeu as questões em torno do naturalismo nacionalista, modificando seus temas e “suavizando” a linguagem nos novos trabalhos. Em seu reencontro com o contexto artístico brasileiro após o seu retorno da Europa, em 1928, retomou a paisagem local e as cenas do cotidiano, enfocando festas folclóricas ou religiosas, paisagens rurais e regionais e figuras típicas do contexto brasileiro, reafirmando mais uma vez o interesse da artista em ser artista “nacional”, que se ocupava com as características próprias de seu país, algo que fora comentado por Anita Malfatti no contexto parisiense, em conversa com o crítico de arte André Warnod.

O terceiro ponto discutido por Gilda de Mello e Souza em relação às alterações na produção de Anita Malfatti traz outra análise pioneira, a ser considerada em relação à posição da artista no contexto modernista dos anos de 1920: o embate com Tarsila do Amaral e o impacto de sua beleza no grupo dos modernos. Deixando um pouco de lado a discussão apresentada pela autora no que diz respeito ao impacto da beleza de Tarsila do Amaral no grupo²⁸⁶, que foi relevante para a autora debater essa questão e da qual falaremos mais adiante, é profícuo, de todo modo, pensar a produção e a recepção das duas artistas no contexto do Modernismo no Brasil, já que, das duas produções, a de Tarsila do Amaral teve maior destaque a partir de 1923, na arte brasileira. Tarsila do Amaral firmou contato com figuras relevantes da vanguarda artística européia, como Fernand Léger, André

²⁸⁵ Nos referimos à análise da tela *Tropical* e suas relações com a arte brasileira do período, apresentada no início do item 1.4.

²⁸⁶ A questão proposta no texto de Gilda de MELLO E SOUZA sobre o impacto da beleza de Tarsila no grupo dos modernos foi posteriormente abordada por COUTO, que analisou as proposições de alguns historiadores da arte sobre o “recuo” na produção de Anita Malfatti, sobretudo relacionando a nova posição de Tarsila do Amaral no contexto brasileiro, que seria firmada não apenas pelo caráter moderno de sua produção, mas também pela sua forte “presença” feminina, observada nos ambientes culturais paulistano e parisiense, frequentados pela artista. Cf. COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Op. Cit.*, 2008.

Lhote e Albert Gleizes²⁸⁷, o que contribuiu para o grande enriquecimento da linguagem moderna trabalhada pela artista em suas obras. O contato com Oswald de Andrade, com quem Tarsila se casou, por um lado e com Mário de Andrade, de outro, em conjunto com a ideia geral em voga naquele momento, sobre a relevância das temáticas nacionalistas, foram decisivos para que a artista enfocasse em seus trabalhos elementos da cultura brasileira, fatos que, em conjunto, contribuíram para promover uma grande repercussão de seu trabalho entre a crítica brasileira, com muitos elogios sobre sua produção, no mesmo momento em que Anita Malfatti se desligava dessas questões, elegendo temas gerais, do contexto europeu. Enquanto Tarsila do Amaral despontou como artista brasileira, Anita Malfatti trabalhou de forma mais isolada, elegendo os temas nacionais novamente apenas após o retorno da França.

Voltando à questão proposta por Gilda de Mello e Souza – que foge de uma análise especificamente artística, mas que pode ser reveladora de um fundo mais pessoal do que propriamente artístico – em certa divergência ocorrida entre Anita e Tarsila enquanto ambas se encontravam em Paris, a autora se propôs a olhar de frente esse tipo de diferença entre as duas artistas, partindo do próprio discurso dos intelectuais contemporâneos às duas figuras. Tarsila do Amaral sempre foi elogiada, não apenas no parâmetro especificamente artístico. O enfoque de certas críticas nem sempre se restringia à produção propriamente, mas o elogio se confundia com a própria figura da artista e seus belos atributos femininos. Gilda de Mello e Souza analisou o que teria sido para Anita Malfatti esse “confronto diário com a beleza de Tarsila” e o elogio a essa beleza, realizado pelos colegas modernistas:

É falso racionalizar, dizendo que [Anita] era uma artista de prestígio e lhe bastava a admiração que os modernistas votavam à sua arte. Acaso manifestavam a Tarsila um interesse estritamente artístico? Não a consideravam também, além de excelente pintora, a “maravilha caída do céu”, a “caipirinha vestida de Poiret”, “deusa”, “senhora do equilíbrio e da medida, inimiga dos excessos”? Para a moça feia e sem afeto amoroso, o que teria sido mais traumatizante: o artigo genérico de um estranho, como Monteiro Lobato, ou o

²⁸⁷ Cf. AMARAL, Aracy. *Op. Cit.*, pp. 67-195.

comportamento dos companheiros, cuja agressão, em geral inconsciente, podia às vezes ser direta, devassando em público o que a sua alma reservada procurava manter em segredo?²⁸⁸

A posição de Anita Malfatti, sobretudo após o seu retorno dos Estados Unidos, já que esse período foi caracterizado por Gilda de Mello e Souza como o “mais agradável da vida de Anita”, foi analisada traçando paralelos com aspectos de sua biografia, de forma que estes teriam sido determinantes para a formação de uma personalidade carregada de dramas, por acontecimentos traumatizantes. Esses eventos teriam gerado muitas inseguranças na artista, que ficaram refletidas na sua produção posterior. Na visão da autora, o nacionalismo teria impedido Anita Malfatti de continuar “o lamento pungente de sua pintura inicial”, interpretando a postura da artista como a de um rejeitado: “pela vida, que não a fez bonita; pela crítica, que investiu contra sua arte; pela estética vigente, que não lhe permitiu extravasar o seu drama pessoal; pelos companheiros, que não a trataram como mulher”.²⁸⁹

A trajetória de Anita Malfatti foi abordada na extensa pesquisa empreendida por Marta Rossetti Batista. Na linha em que seguimos analisando os estudos sobre o Modernismo Brasileiro na abordagem de Anita Malfatti e sua produção, esse foi o único trabalho até então realizado, dedicado totalmente ao estudo da artista. A autora traçou um panorama repleto de detalhes biográficos, expondo com rigor acadêmico uma extensa documentação sobre a artista, hoje pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP. A autora comparou as obras com as manifestações da arte moderna internacional, partindo da trajetória de Anita Malfatti e da documentação levantada, sobretudo realçando os filtros existentes entre alguns artistas ou tendências artísticas e a atividade da artista nos diversos estágios realizados no exterior:

Nos Estados Unidos, numa aula de ano e meio, conviveu com as conquistas da arte moderna europeia – Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Matisse, Picasso – que muitas vezes lhe chegavam através de interpretações norte-americanas. Fauvismo, cubismo, sincronismo,

²⁸⁸ SOUZA, Gilda de Mello e. *Op. Cit.*, p. 271, 272.

²⁸⁹ Idem, *ibidem*.

foram algumas das tendências que a pintora, junto à grande maioria dos artistas modernos dos Estados Unidos da época, absorveu em suas lições mais superficiais. A preocupação com a forma, recebida através das lições de Cézanne e pelos cubistas, vem dar um sentido mais estruturado a sua obra. A cor, através de diversas fontes, de Van Gogh aos fauvistas, é também reestudada pelos olhos norte-americanos.²⁹⁰

Em algumas passagens a autora situou e reafirmou um vínculo da produção de Anita Malfatti especificamente com o Expressionismo Alemão, questão que fora antes apontada e interpretada por Mário de Andrade, e atualizada nas análises de Gilda de Mello e Souza. Rossetti Batista analisou o caráter expressionista da pintura de Anita Malfatti enquanto desenvolvimento de um *tema expressionista*, baseado na investigação ou intenção do artista em desenvolver na obra um tema centrado nos dramas humanos, ou nas novas relações do homem com as questões do mundo moderno. A autora interpretou um “drama humano”, não apenas universal, mas derivado da própria biografia da artista:

(...) a deformação das figuras e a criação de uma cor pessoal tomaram suas telas – composições de forma e cor bem estruturadas – o veículo de sua mensagem muitas vezes auto-biográfica. Anita Malfatti identifica-se com os retratados, conta seu drama pessoal através das formas que cria, coloca-se nas angulações, dissimetrias, mãos cortadas, mãos escondidas. (...) É sua inserção na Humanidade, através da identificação com os dramas humanos que a guia. Anita Malfatti é então *caracteristicamente expressionista e se manifesta contemporaneamente aos expressionistas alemães, como eles o que procura é uma “expressão psicológica e simbólica para o sofrimento humano.”*²⁹¹

Essa interpretação sobre os dramas de Anita Malfatti aparece em muitas das abordagens sobre sua produção, mas eles resultam, inevitavelmente, em uma questão bastante contraditória, a nosso ver, sendo necessário, portanto, abordá-la mais longamente nessa passagem. Como pôde ser observado também na análise anterior de Gilda de Mello e

²⁹⁰ BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.*, 1985, p. 52.

²⁹¹ Idem, *ibidem*. Grifo nosso.

Souza, ao mesmo tempo em que o período americano foi lido como o que mais ofereceu liberdade de criação à artista – longe de estereótipos, em um período de “boemia artística”²⁹², de “festa da forma e da cor”, em que a experimentação artística característica da *Independent School of Art* foi sempre colocada em relevo como forma de entender a filiação moderna desse conjunto de obras, em uma fase que a artista aparentemente estava longe de qualquer “drama” – as obras foram lidas como expressão dos dramas pessoais de Anita Malfatti; aos poucos lemos na crítica de arte e na posterior abordagem da história da arte que alguns eventos que se sucederam após a realização das obras americanas – como a rejeição das obras americanas pela família, as críticas severas sobre a exposição de 1917, ou o posterior “embate” e disputa com Tarsila do Amaral – foram somados a esse “drama pessoal”, utilizado para analisar e interpretar o *caráter expressivo* das obras americanas. Cabe notar que o único evento biográfico utilizado nessas leituras e que antecede a produção do conjunto de obras americanas é o da deficiência congênita em uma das mãos, que, como afirmou Rossetti Batista, parece não ter atrapalhado sua atividade com a pintura, visto que a artista “aprendeu a escrever e a utilizar eficientemente a outra mão”²⁹³.

Analisando alguns documentos deixados pela artista e a própria descrição que Rossetti Batista faz sobre os estágios alemão e o americano, especificamente, parecia haver um envolvimento da artista com a experimentação dos elementos pictóricos, demonstrando grande interesse pelo estudo das cores e a pesquisa formal. Como descreve Rossetti Batista na “Festa da forma e da cor”, característica do estágio americano, Anita Malfatti não parecia estar preocupada com qualquer drama humano, ou concentrada no desenvolvimento desse tipo de conteúdo:

Nos anos 1915 e 1916 conviveria com elementos, acontecimentos e ideias das duas correntes polarizadoras da arte moderna norte-americana, justamente no período de maior euforia com as escolas europeias. *Conviveria com as duas influências dominantes entre os norte-americanos, fauvismo e cubismo* – que dariam cor e forma às tendências e à formação

²⁹² SOUZA, Gilda de Mello e. *Op. Cit.*, p. 270.

²⁹³ Na página 167 comentamos sobre essa questão biográfica, explicada por Rossetti Batista na biografia de Anita Malfatti, mas que foi utilizada na análise de Gilda de Mello e Souza, comentada anteriormente em nosso texto.

da expressionista. (...) *Anita se interessava mais pela estrutura da obra; as formas já eram muito marcadas. A cor, festa renovada, não é mais sua única preocupação* (...).²⁹⁴

Essas considerações sobre forma e cor podem ser encontradas também nos depoimentos de Anita Malfatti. A partir de tais considerações pode-se questionar até que ponto essas interpretações, que viram na obra da artista certos “estados subjetivos” relacionados com certos “temas expressionistas”, não seriam também uma consequência de uma ideia que aos poucos se desenvolveu na crítica de arte defensora da artista, sobretudo após o texto de Monteiro Lobato. Como vimos nas críticas de Mário de Andrade e Menotti del Picchia, Anita Malfatti foi considerada como “mártir” do Modernismo. Na tentativa de defender a obra moderna da artista da crítica “tradicional” – que repudiava o caráter novo de suas obras – e, ao mesmo, dar uma justificativa para as novas e diferentes características plásticas das obras criadas logo após o retorno da artista ao Brasil, a crítica modernista muitas vezes interpretou o novo aspecto plástico das obras como concessões feitas em consequência das críticas negativas, como a de Lobato. Anita Malfatti teria ficado artisticamente “perdida” e experimentado várias soluções, o que foi interpretado por Del Picchia, no âmbito da exposição de 1929, como um “drama intelectual” ou um “drama artístico individual”. Derivam também dessas críticas outros adjetivos, que aos poucos vão se referindo, como na passagem de Paulo Mendes de Almeida, citado anteriormente, à “fragilidade” da artista, e ao seu isolamento. A relação que Mário de Andrade viu entre a obra da artista e o Expressionismo que aos poucos estudava, sobretudo olhando para as deformações nos retratos, adquiriu outra conotação ao longo dos anos. O autor insistiu em suas críticas em distanciar a produção de Anita Malfatti do Impressionismo, interpretação colocada por algumas críticas de arte em São Paulo. Outro esforço do autor ao interpretar o caráter expressivo da obra de Anita Malfatti foi o de afastá-la das tendências cubistas, visto que, no âmbito da *exposição histórica*, as obras “cubistas” dos colegas americanos foram comentadas pela crítica de arte. O drama que normalmente é discutido quando se trata da deficiência em uma das mãos, das críticas severas, de sua condição de mulher solitária ou

²⁹⁴ BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.*, 1985, pp. 32-37.

da sua tentativa em dialogar com o ambiente artístico paulistano, serviu em alguns casos como linha de interpretação de suas figuras da fase americana. O caráter expressionista das figuras americanas é observado a partir das cores não-naturalistas e das deformações das figuras. No caso da deformação, o depoimento de Anita Malfatti sobre esse período demonstra que os alunos *Independent School of Art* pareciam mais interessados em experimentar livremente algumas lições cubistas e a questão do movimento, simplificando a forma, com um desenho ágil e rápido. Para as cores não-naturalistas e expressivas, as referências são mais abrangentes. A questão do retrato e o estudo da cor já havia se destacado como interesse da artista nas pinturas realizadas na Alemanha, sobretudo considerando o caráter de colorista de Lovis Corinth, suas relações com o Impressionismo e o diálogo estabelecido por Anita Malfatti com a obra do pintor [Figs. 2 e 3]. A questão da cor também foi trabalhada partindo da lição dos “divisionistas”, pois Anita Malfatti afirmou ter estudado, antes de Corinth, com um pintor que trabalhava e estudava essa tendência. O período alemão revelou também para Anita Malfatti a produção de outros artistas, que são muito significativos para estabelecer um paralelo entre suas figuras americanas e a questão expressionista, vista de uma forma mais abrangente: as deformações expressivas de Van Gogh ou ainda o estudo das cores pelos *fauvistas*, como foi apontado por Aracy Amaral.²⁹⁵ Como vimos, a primeira comparação direta da obra de Anita Malfatti com o Expressionismo Alemão foi feita por Mário de Andrade na crítica de 1926 e essa consideração estava inserida em um contexto específico, relacionada aos estudos que o escritor realizava em torno da arte europeia, suas tendências e ideologias.

A análise da obra de Anita Malfatti com com questões expressionistas foi retomada por Ronaldo Brito, em seu estudo sobre a *Semana de Arte Moderna*. Nesse texto, o autor questionou as relações entre a obra da artista e um Expressionismo histórico:

²⁹⁵Maurice Denis discutiu essa questão entre arte francesa e arte alemã no texto *Nouvelles Théories - sur l'art moderne, sur l'art sacré*, comentado nas páginas 64 e 65. Há uma interessante interpretação ou comentário do embate surgido nos periódicos no período da Primeira Guerra Mundial sobre a influência das tendências alemãs na arte francesa. O autor demonstrou como as ideias e questões relacionadas ao Fauvismo, através das obras de artistas como Matisse, foram observadas e praticadas pela arte moderna alemã, através de seus principais protagonistas, que formaram os grupos que se destacam na história da arte no que tange ao Expressionismo alemão. Cf. DENIS, Maurice. *Op. Cit.*, p. 25, 26.

Os retratos expressionistas de Anita Malfatti recebem, indiscutivelmente, um tratamento moderno. Não há a hierarquia tradicional, a separação entre o homem e o mundo (a figura e o fundo). A cor, obedecendo a lição de Gauguin e seguindo os expressionistas, torna-se metáfora subjetiva e abandona o mimetismo das aparências. A pintura organiza-se como um todo e o drama humano de *A boba*, por exemplo, está no próprio drama do quadro – na palpitação semidescontrolada do pincel, na organização assimétrica da composição. Comparada aos expressionistas nórdicos, escandinavos e germânicos, no entanto, Malfatti pareceria quase uma artista lírica ingênua. Não dispunha, de saída, do enorme arsenal imaginativo daqueles povos. O universo do Norueguês Munch, o maior expressionista do século, possui uma carga metafísica compreensivelmente estranha aos estudos psicológicos de Anita. A tentativa de fusão entre figura e fundo, mesmo nos limites figurativos em que se apresentava, marcava uma diferença clara frente ao retrato acadêmico. Contudo, a imagem *conta* ainda a história de uma fragmentação, possui caráter alusivo-literário, tendo como quadro referencial os valores do século XIX. A luta contra e dentro desses valores distingue todo o Expressionismo. Mas a intensidade, a dilaceração, a força transgressiva que assume essa luta numa tela de Munch, a transforma em alguma coisa especificamente moderna, típica do século XX.²⁹⁶

A comparação com os “expressionistas nórdicos”, tendo em vista o seu contexto cultural, na análise do crítico, foi um argumento para distanciar o caráter expressivo entre as obras de ambos, o que legaria à Anita Malfatti a característica de “uma artista lírica ingênua”.

O desafio proposto pela produção de Anita Malfatti a Mário de Andrade foi também analisado por Nelson Alfredo Aguilar, ao refazer o percurso crítico do autor de *Macunaíma*, diante das especificidades impostas pela questão moderna no Brasil e sua concepção sobre a arte e papel na sociedade²⁹⁷. Nesse estudo, Aguilar reafirmou que a pintura de Anita Malfatti foi o “ponto de partida do Modernismo brasileiro”²⁹⁸ e o que

²⁹⁶ BRITO, Ronaldo. “A Semana de 22 – O trauma do Moderno” in, TOLIPAN, Sergio et alii. *Sete Ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Inst. Nacional de Artes Plásticas, 1983, p. 16.

²⁹⁷ AGUILAR, Nelson Alfredo. “Mário de Andrade: Percurso crítico de Anita a Vieira da Silva”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, USP, n. 30, 1989, pp. 129-147.

²⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 133.

tornou possível a Mário de Andrade a recepção “dos estilos que escapavam à tradição clássica”. Aguilár reconheceu nos estágios internacionais da artista as fontes para a pintura apresentada em 1917, e as ligações dessa produção com a questão central da pintura na modernidade: a construção de um espaço, próprio da pintura, a partir da articulação dos seus elementos picturais. Nessa tônica, a obra *A estudante* foi analisada:

[Mário de Andrade] Vendo *Uma estudante* de 1915-1916, levando-se em conta os prêmios do Salão Nacional de Belas Artes, ficar-se-á surpreso com a economia e o vigor dos traços nos quais, num formigamento de linhas entrecruzadas, desdobra-se a figura, pela utilização da trama da tela que constitui, ela própria, uma parte da saia e pela franqueza das cores introduzidas por pinceladas atormentadas. Se se abstrair a fatura um tanto escultural do modelo, chega-se à arte do jovem Ernst Ludwig Kirchner, em virtude sobretudo dos planos coloridos cada vez mais largos que acenam para a técnica mural. Este estilo desperta a sensibilidade de quem o admira e o conduz a um passado “novo”. O aumento de interesse pelo barroco, gótico, artes africana, oceânica e asiática não é alheio à difusão do expressionismo. O momento de abertura de Mário à pintura de Anita está igualmente na origem de sua compreensão do Aleijadinho. O momento da revelação de Anita bastou para tirar do esquecimento a obra do Aleijadinho. O ensaio de Mário sobre ele representa o ponto culminante de sua produção crítica consagrada às artes da forma.²⁹⁹

O autor propôs na análise uma comparação visual entre os trabalhos de Anita Malfatti e de Kirchner, ressaltando a articulação dos elementos pictóricos que trariam a pintura de Malfatti para o âmbito da pintura moderna, de um ponto de vista internacional: a criação de um espaço próprio da arte e não mais aquele que imita o mundo observado. A lição de Kirchner estaria na linha do abandono da preocupação com esse mundo observado, quando o resultado é a própria trama da tela e sua realidade plástica específica criada pela articulação dos elementos próprios da pintura, despreocupada com a aparência das coisas. Esse caráter, por outro lado, foi rapidamente entendido por Mário de Andrade, a partir do

²⁹⁹ Idem, *ibidem*, p.133.

momento que tomou consciência da ruptura de códigos pictóricos proporcionada pelas tendências da vanguarda de início de século.

O autor finalizou a abordagem sobre Anita Malfatti ressaltando como as mudanças na pintura da artista contribuíram para realçar em Mário de Andrade certa decepção com a arte brasileira daquele momento, na qual as produções dos protagonistas envolvidos não alcançavam sua visão de modernidade. No caso de Anita Malfatti, Mário de Andrade sempre voltou à primeira produção da artista como parâmetro para analisar sua produção posterior. Na visão de Mário de Andrade essa decepção estaria na renúncia da artista à pesquisa formal inicial, propondo, em contrapartida, uma arte mais voltada para o gosto do público do período, mudança que teve como resultado a produção de um “impressionismo diluído”, na interpretação de Aguilar.

Como vimos, ao revisar as proposições dos críticos de arte contemporâneos a Anita Malfatti e, sucessivamente, o reflexo de algumas dessas posições nos estudos subsequentes sobre a arte moderna no Brasil, muitas questões surgem em torno das interpretações, às vezes contraditórias, às vezes insuficientes, às vezes ampliando a compreensão sobre a obra de Anita Malfatti, mesmo quando essas interpretações são mais voltadas para o conjunto das obras mais conhecidas e comentadas da artista, as chamadas *obras históricas*. Esse conjunto de relações têm sido determinante para a posição peculiar e paradoxal que a artista adquiriu no interior da arte brasileira, possuindo um conjunto de obras que é amplamente conhecido, mas que, por essa mesma razão, proporciona interpretações muito variadas, nem sempre coerentes e um outro conjunto, esquecido no tempo, que a artista produziu após as *obras históricas*, menos conhecido, mas que apresenta uma relação intrigante com o contexto cultural brasileiro, quando procurava o seu sentido “nacional”, no âmbito de uma “modernidade plástica”.

Entre o Modernismo e a tradição, da Europa para o Brasil...e vice-versa

A produção de Anita Malfatti diferenciou-se em vários aspectos da produção de outros artistas brasileiros no período de atualização modernista, dos anos de 1920. Enquanto artistas como Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral evidenciaram através de suas produções uma renovação da linguagem artística, baseada no estudo de soluções cubistas do pós-Primeira Guerra Mundial, colocando ao mesmo tempo como foco de seus trabalhos os elementos específicos de uma visualidade brasileira, Anita Malfatti entregou-se a temas recorrentes da arte em geral, desenvolvidos a partir de soluções pictóricas derivadas das tendências do Pós-impressionismo na França, o que acreditamos ser mais pertinente para inserir a produção da artista, sendo esse o caso, em uma questão expressionista. Surgiram as cenas de interior, as mulheres nas sacadas, as cenas da intimidade feminina no tocador, ou ainda a paisagem, como motivos para sua prática da pintura. Sua produção em ambiente francês se mesclava com a de outros artistas nos salões, sem uma distinção da nacionalidade da artista, que por sua vez só apareceria comentada na avaliação da obra após o devido esclarecimento de Anita Malfatti, em conversa com artistas ou críticos, mas não especificamente pela própria obra.

Nos mesmos anos, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti se destacaram no cenário nacional por suas abordagens da cidade em desenvolvimento. Tarsila do Amaral, partiu da cena urbana para construir paisagens nas quais se misturavam aspectos interioranos com a modernidade das novas relações econômicas e de trabalho da cidade em crescimento. Di Cavalcanti partiu de figuras tipicamente nacionais, nas quais o samba, a mulata, a vida boêmia dos cortiços e becos da grande cidade foram colocados em foco. Nesses anos foi colocado também em destaque a produção de um artista estrangeiro como Lasar Segall, que inseriu elementos e figuras tipicamente locais em sua produção. Em todos eles, os temas foram abordados com uma linguagem moderna, mas herdeira dos esquemas mais moderados da arte europeia. Anita Malfatti continuou produzindo quase da mesma forma que já havia trabalhado em outros estágios no exterior, focando a prática de questões

pictóricas em voga nesses ambientes, mas diferenciando-se no que tange a temas e motivos.

Durante o estágio francês uma única questão se mostrou relevante e demonstrou ser uma proposta definida para a artista: a temática religiosa e as soluções de esquemas representativos e formais colocados por artistas do passado ao tratarem esse tema, sobretudo os primitivos italianos e flamengos. Tal qual a produção de Brecheret ou Gomide, cujas obras desse período também repetem temáticas usuais da arte de uma maneira geral, mas que trataram também da questão religiosa, a artista se entregou à atividade artística em solo europeu sem se preocupar em fixar em seus trabalhos elementos que remetessem a uma questão nacionalista ou ao ideário que perpassava a preocupação dos principais teóricos do movimento no Brasil. Essa postura não significava que a artista não tivesse ciência dessas questões, já que eram discutidas no diálogo estabelecido por ela com Mário de Andrade. A insistência da artista no início do estágio em expor a tela *Tropical*, que se destacaria no cenário europeu pela abordagem do nacional, é mais uma prova dessa noção. A entrevista concedida a André Warnod, na qual fala que o seu objetivo era aprender para fazer obra de artista local quando retornasse ao Brasil também é sintomático dessa consciência da questão nacional.

Estando em ambiente estrangeiro Anita Malfatti optou pelos temas que normalmente circulavam naquele meio, misturando-se com facilidade a outras produções, já que uma das principais características daquele ambiente era justamente a diversidade de tendências e correntes artísticas, questão que contribui para confirmar a modernidade da produção da artista do período. Outra característica relevante daquele contexto era o fato de que, em certos grupos ou tendências, as questões de vanguarda eram repensadas em esquemas mais moderados de expressão, como foi analisado no Capítulo 1, no item 1.2. Esse fator é muito relevante para pensar a produção de Anita Malfatti desses anos, já que essa moderação, muito em voga no contexto parisiense da década de 1920, se adequava perfeitamente a uma questão específica da própria produção e trajetória da artista: a convivência com o contexto artístico brasileiro entre os anos de 1917 e 1923, muito diferente do europeu, mas que lhe exigiu, anteriormente, uma reavaliação das lições aprendidas nos estágios alemão e americano. Dessa convivência e reavaliação, a artista criou ou construiu uma proposta

artística já moderada, com obras que abandonaram as deformações formais mais agudas da lição moderna aprendida e desenvolvida nos Estados Unidos. Nessa produção o diálogo com o contexto brasileiro se viu presente, formalmente e tematicamente. Ao chegar no contexto europeu dos anos de 1920, sua produção já demonstrava a ligação com um estilo mais moderado, ausente de radicalismos. Os acontecimentos passados no Brasil entre 1917 e 1923 deram a tônica para a continuidade de sua produção na França, onde encontrou um terreno fecundo no qual não haveria a preocupação de se filiar ao que se fazia de mais recente na arte ou ao que demandava o debate sobre modernismo e nacionalismo no Brasil.

A reflexão sobre os pareceres de críticos de arte contemporâneos à artista demonstra que, na questão de Anita Malfatti no embate com o Modernismo brasileiro, a não adequação de sua produção aos dois eixos principais de debate desse movimento nos anos da década de 1920, que eram a fixação de elementos nacionais a partir de um léxico tributário dos esquemas formais do período, distanciou a artista da discussão dos críticos protagonistas desse movimento. Ou ainda, quando essa crítica de arte se viu obrigada a enfocar essa produção por algum acontecimento, como exposições, associações de artistas, ou textos publicados sobre o movimento, demonstrou na verdade uma tentativa de negar a própria observação da produção desse período em prol de um elogio à produção inicial, já marcada naquele contexto e a partir da qual se construía uma importância ou relevância histórica, como “estopim” das questões modernas no contexto brasileiro. A ausência de comentários sobre essa produção nas discussões de seus contemporâneos, ou a insistência em sempre apontar a “produção histórica” da artista foi sentida e refletida ao longo dos estudos sobre o Modernismo. A produção de Anita Malfatti desses anos não se mostrou, para os mentores do movimento, como um exemplo para a construção ideal da história modernista, já que a artista se isentou dessas preocupações enquanto produziu na França, momento em que alguns de seus colegas colocaram essas questões abertamente em suas produções. Não há a síntese pregada pelo Modernismo pensado por Mário de Andrade, em sua preocupação com a arte e seu papel social, ou o ser nacional, multicultural, do projeto de Oswald de Andrade. Na recepção crítica à produção modernista desses anos, Anita Malfatti cumpriu um papel e passou-se adiante, para pontuar outros artistas, que

cumpririam outro papel e colocariam em relevo a produção nacional, sua atualização ou adequação ao cenário artístico internacional.

Por outro lado, o Brasil de Anita Malfatti apareceu antes, entre meados de 1916 e 1923, anos em que se interessou pelo debate de cunho nacional que circulava no contexto artístico paulistano, abordando paisagens com aspectos e figuras típicas da região, a mulata idealizada ou a índia. A realidade brasileira foi novamente objeto de atenção da artista após o seu retorno definitivo ao Brasil, a partir de 1928, quando voltou a abordar as paisagens rurais ou litorais, as cenas do cotidiano e as festas populares. Os trabalhos da década de 1930 apontam para uma relação ou diálogo com outros artistas brasileiros, como o próprio Portinari, sobretudo quando pensamos em algumas cenas do cotidiano do interior do país, as festas populares e figuras características. A linguagem trabalhada desde meados de 1916 apresenta certas variações, mas que se inserem ou que estão referenciadas em muitas das tendências que Anita Malfatti foi experimentando e observando enquanto mudava de ambiente ou estudava a lição específica de um ou outro artista que admirava, sobretudo pela solução que propunham para resolver problemas próprios da pintura ou do desenho, ponto que ficou evidente no modo como comentou e analisou artistas e as tendências criadas com suas atuações, nas cartas trocadas com Mário de Andrade.

Referências

- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ALVARADO, Daysi Peccinini de. *Brecheret: a linguagem das formas*. São Paulo: Instituto Brecheret, 2004.
- _____. “Brecheret e a Escola de Paris: Trânsitos em descompasso, o triênio de Sucesso instigante à revisão”. XXX Colóquio do CBHA, 2010, p. 3,4.
- ALTSHULER, Bruce. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. University of California Press, 1998.
- AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação nas artes do Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, Edusp, 1975.
- _____. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp-IEB, 1999.
- ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- _____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.
- _____. *O Baile das quatro artes*. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Chroniques d’art -1902-1918*. Paris: Gallimard, 1960.
- _____. *Les peintres cubistes*. Paris: Hermann, 1980.
- ARANHA, Graça. *Espírito Moderno*. São Paulo: Cia. Graphico Editora Monteiro Lobato, 1925.
- AVELAR, Ana Cândida de. “Uma fisionomia da Semana de Arte Moderna: o **Retrato** de Lourival Gomes Machado”. In, CONDURU, R. e SIQUEIRA, Vera Beatriz (org.). *Trânsitos entre criação, crítica e história da arte*. Atas do XXX Colóquio do CBHA, Rio de Janeiro, 2010, p. 1113.

- BARASH, Mosche. *Modern Theories of Art, 1: From Winckelmann to Baudelaire*. NY: New York Univ. Press, 1990.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti e o início da arte moderna no Brasil*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1980.
- _____. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: IBM Brasil, 1985; São Paulo: Ed. 34/EDUSP, 2006.
- _____. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 20*. Tese de doutorado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1987.
- _____. (org.) *Mario de Andrade, cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- _____. et alii. *Brasil: 1º tempo modernista 1917/25: documentação*. São Paulo: IEB, USP, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Completes de Charles Baudelaire. II – Curiosités Esthétiques*. Paris: Michel Lévy Ed., 1868.
- _____. *Oeuvres Completes de Charles Baudelaire. III – L’art romantique*. Paris: Michel Lévy Ed., 1885.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *Movimento brasileiro: contribuição ao estudo do modernismo*. São Paulo: Cons. Est. de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- _____. *22 por 22: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. “A Semana de Arte Moderna e a crítica contemporânea” in, *Vanguarda e Modernidade nas artes brasileiras*. Cadernos da pós-graduação, IA/UNICAMP, ano 8, vol. 8, n. 2, 2006, p. 19-24.
- BOUILLER, Jean-Roch. “Art Criticism and Avant-Garde: André Lhote’s written works”. In BEEKMAN, Klaus & DE VRIES, Jan (ed.). *Avant-Garde and Criticism*. Amsterdam: Ed. Rodopi BV, 2007, pp.15-25.
- BRIEND, Christian. *Albert Gleizes chronology*. Fr: Fondation Gleizes, 2007.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

- BROWN, Milton W. “The Armory Show and its aftermath”. In, HELLER, Adele et alii. *1915 – The Cultural Moment: the new politics, the new woman, the new psychology, the new art and the new theatre in América*. New Brunswick: Rutgers Univ., c. 1991. p. 168.
- CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: Ed. Senac, 2001.
- _____ *Entre a Vanguarda e a Tradição: os artistas brasileiros na Europa (1912-1930)*. São Paulo: Alameda, 2011
- CARDOSO, Renata G. *A pintura de Anita Malfatti nos períodos iniciais de sua trajetória: proposta de revisão a partir da análise de obras*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2007.
- CARVALHO, Lílian Escorel de. *A revista francesa L’Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. Tese de doutorado, USP, 2008.
- CHIARELLI, Tadeu. “Às margens do modernismo”. In: AGUILAR, Nelson A. (Org.) *Bienal Brasil Séc. XX*. São Paulo: Fundação Bienal de SP, 1994, p. 84-95.
- _____ *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: USP, 1995.
- _____ *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.
- _____ *Pintura não é só beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis, SC: Letras Contemporâneas, 2007.
- _____ “De Anita à Academia – Para repensar a história da arte no Brasil”. In, *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 88, novembro de 2010, pp. 113-132.
- _____ “Tropical de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão”. In, *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 80, março de 2008, pp. 163-172.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. “Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX”. In, *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abril de 2009.
- CLEMENT, Russel T. *Les Fauves: a source book*. Westport: Greenwood Press, 1994.
- COLI, Jorge. “Pedro Américo, Vitor Meireles, entre o passado e o presente”. In CARDOSO, Renata G. DAZZI, Camila C. MYIOSHI, Alexander G. (org). *Revisão Historiográfica: o estado da questão*. Vol. 2. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2005. p. 106-115.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004.

_____ “Caminhos e descaminhos do modernismo brasileiro: o ‘confronto’ entre Anita e Tarsila”. In, Revista Esboços, n. 19, UFSC, pp. 125-150.

DEL PICCHIA, Menotti. *O Gedeão do Modernismo*. Intr. Org e notas Yoshi Sakiyama Barreirinhas. RJ: Civilização Brasileira; SP: Secretaria de Est. da Cultura, 1983.

DENIS, Maurice. *Théories 1890-1910: Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris: Rouart et J. Vatelín Éditions, 1920.

_____ *Nouvelles Théories – Sur l’art moderne, sur l’art sacré*. Paris: Rouart et J. Vatelín Éditions, 1922.

DORLÉAC, Laurence Bertrand. “L’École de Paris, Un problème de définition”. In, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 2, pp. 249-270.

FABRIS, Annateresa. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994.

_____ *O futurismo paulista: hipoteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva : EDUSP, c1994.

_____ “Modernismo: nacionalismo e engajamento”. In, AGUILAR, Nelson A. (org.) *Op. Cit.* p. 72-83.

FAURE, E. *Histoire de l’art*. Paris: H. Floury, Libraire-Éditeur, 1909-1914, 3 vol; vol. 1: *Art antique*, 1909, 236 p. ; vol. 2: *Art médiéval*, 1912, 338 p. ; vol. 3: *Art renaissant*, s. d., 318 p.

_____ *Histoire de l’art – L’esprit des formes I*. Paris: Gallimard, c1991.

FLAT, Paul, PIOT, René (Org.). *Journal de Eugène Delacroix. Tome Deuxième*. Paris: Plon-Nourrit et C^{ie}., 1893.

FRIELANDER, Walter F. *David to Delacroix*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1952.

GOLDING, John. *Visions of the modern*. Los Angeles: Univ. of California Press, 1994.

GONÇALVES, Lisbeth R. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

- GORDON, Donald E. *Expressionism: art and idea*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- GREEN, Christopher. *Art in France 1900-1940*. Yale University Press/ Pelican History of Art, 2000.
- GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e L'esprit Nouveau*. São Paulo: IEB/USP, 1969.
- HARRISON, Charles et alii. *Art in Theory: 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Cambridge: Blackwell Publisher Inc., 1992.
- HILL, Marcos César de Senna. *Quem são os mulatos? Sua imagem na pintura modernista brasileira entre 1916 e 1934*. Tese de Doutorado, UFMG, 2008.
- JOACHIMIDES, Christos M. (org.), ROSENTHAL, Norman (org.). *American Art in the 20th century: painting and sculpture 1913-1993*. Edited by. Munich: Prestel, c. 1993.
- LEE, Jane. "André Lhote, art critic for *La Nouvelle Revue Française*". In, GEE, Malcolm (ed.). *Art Criticism since 1900*. Manchester: Manchester Univ. Press, 1993, p. 86.
- LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna no Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura de SP, 1948.
- MALFATTI, Anita. "1917". In, *RASM-Revista Anual do Salão de Maio*, n. 1, São Paulo, 1939.
- MALFATTI, Doris Maria. *Minha tia Anita Malfatti*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2009.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall*. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____ *Lasar Segall: expressionismo e judaísmo: o período alemão de 1906-1923*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____ "Histórico do Expressionismo", in GUINSBURG, J (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro – História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- _____ *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, c1996.

- MILLIET, Sérgio. *Pintores e Pinturas*. São Paulo: Livraria Martins, 1940.
- _____ *Pintura quase sempre*. Porto Alegre: Livraria do Globo, sd. [1944].
- _____ *Diário Crítico de Sergio Milliet – Vol I: 1940-1943*. São Paulo: Liv. Martins, Edusp, 1981.
- _____ *Diário Crítico de Sergio Milliet – Vol III: 1945*. São Paulo: Liv. Martins, Edusp, 1981.
- _____ *Diário Crítico de Sergio Milliet – Vol IV: 1946*. São Paulo: Liv. Martins, Edusp, 1981.
- _____ *Diário Crítico de Sergio Milliet – Vol VI: 1948/1949*. São Paulo: Liv. Martins, Edusp, 1981.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1999.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.
- _____ *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____ “Almeida Jr.: O sol no meio do caminho”. In, *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 73, novembro de 2005, pp. 135-148.
- OZENFANT, A & JEANNERET, C. *La Peinture Moderne, Collection de “L’Esprit Nouveau”*. Paris: Les Éd. Crés & C, sd. [1925].
- PALHARES, Taisa (org.). *Arte Brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial/ Pinacoteca, 2009.
- PAULA, Rosângela Asche de. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. São Paulo: Tese de doutorado, USP, 2007.
- PERRY, Gil. “Primitivism and the modern”. In, HARRISON, C. et alii. *Primitivism, Cubism, Abstraction: the early Twentieth Century*. New Haven and London: Yale Univ. Press, 1993, p.49.
- PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos. Arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Ed. JB, 1987.
- RAYNAL, Maurice. *Modern French Painters*. NY: Arno Press, 1969 [Ayer Publishing, 1928].

- SCHWARTZ, Jorge. “O expressionismo pela crítica de Mário de Andrade, Mariátegui e Borges”. In, BELLUZO, Ana Maria de M. *Modernidade: Vanguardas artísticas na Am. Latina*. São Paulo: Ed. Unesp, 1990.
- SILVER, Kenneth E. *Esprit de corps: the art of the Parisian avant-garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton: Princeton Univ., c1989.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2008.
- SOBY, James T. *Juan Gris*. Ayer Publishing, 1980.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- SULLIVAN, Michael. *The meeting of Eastern and Western Art*. Univ. of Califórnia Press, 1989.
- TOLIPAN, Sergio et alii. *Sete Ensaio sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Inst. Nacional de Artes Plásticas, 1983.
- VERNASCHI, Elvira. *Gomide*. São Paulo: MWM, Edusp, 1989.
- UDELL, Susan S. *Homer Boss: The Figure and the Land*. Univ. of Wisconsin-Madson, Elvehjem Museum of Art, 1994.
- UHR, Horst. *Lovis Corinth*. Berkley: University of California Press, c.1990.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung*. Paris: Editions Klincksieck, 1986.

Bibliografia

- ADES, D. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987.
- ANDRADE, Mário de. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- _____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.
- _____. *Seleção de notas, textos e estudos biográficos* (por João Luiz Lafeta). São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- _____. *Será o Benedito! artigos publicados no Suplemento em rotogravura de O Estado de SP*. São Paulo: EDUC: Giordano, 1992.
- _____. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- _____. *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- _____. *Taxi crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas cidades, 1976.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica* (Obras completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Globo, 1995.
- AQUINO, Flávio de. *Três fases do movimento moderno*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura, Serviço de Documentação, 1952.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna/ Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. D. Bottman e F. Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- BALL, Susan. *Ozenfant and Purism. The evolution of a style (1915/1930)*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.
- BARASCH, Moshe. *Theories of art 3 – From Impressionism to Kandinsky*. NY and London: Routledge, 2000.
- BARR, Alfred Hamilton. *La peinture moderne, qu'est-ce que c'est?* Paris: Reunion des Musées Nationaux, 1993.

- BARRON, Stephane (org.). *German Expressionism 1915-1925 – The second generation*. Los Angeles County Museum of art, 1988.
- BASTOS, Eliana. *Entre o escândalo e o sucesso: a Semana de 22 e o Armory Show*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1991.
- BEEKMAN, Klaus ; DE VRIES, Jan (ed.). *Avant-Garde and Criticism*. Amsterdam: Ed. Rodopi BV, 2007.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Modernidade: Vanguardas artísticas na Am. Latina*. São Paulo: Ed. Unesp, 1990.
- BIRNBAUM, Paula. *Women artists in interwar France: framing femininities*. Farnham, UK; Burlington, USA: Ashgate Publishing, 2011.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
- BOUGAULT, Valerie. *Paris Montparnasse: a l'heure de l'art moderne 1910-1940*. Paris: Terrail, 1996.
- CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity – Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post modernism*. Durham: Duke Univ. Press, 1987.
- CALVO SERRALLER, F. *Imágenes de lo insignificante: el destino histórico de las vanguardas em el arte contemporáneo*. Madrid: Taurus, 1987.
- CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22: entre vaias e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- CAMPAGNON, Antoine. *Le cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, c1990.
- _____ “L’Antimodernisme de la NRF”. In, *The Romanic Revue*, v. 99, n.^{os} 1-2, Columbia University, pp. 27-44.
- Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. Coordenação geral: Luiz Marques; textos: Antonio Brancaglioni Jr et alii. São Paulo: MASP, 1998.
- Catálogo Geral de Obras - Pinacoteca do Estado*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado AS, IMESP, 1988.
- CHADWICK, Whitney, LATIMER, Tirza True. *The modern woman revisited: Paris between the wars*. Rutgers Univ. Press, 2003.
- CHAIA, Miguel. *As dimensões urbana e industrial na pintura figurativa paulista*. São Paulo: Traço Galeria de Arte: Clock, 1981.
- CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. Trad. W.Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

- CHRISTENSEN, Hans Dam (org.). *Rethinking art between the wars: new perspectives in art history*. Univ. of Copenhagen, 2001.
- COCTEAU, J. *Le rappel a l'ordre*. Paris: Paris Stock, 1948.
- COTTINGTON, David. *Cubism in the shadow of war: the avant-garde and politics in Paris 1905-1914*. Yale Univ., New Haven: c1998.
- DERAIN, André. *Lettres a Vlaminck: suivies de la correspondance de guerre; texte établi et présenté par Philippe Dagen*. Paris: Flammarion, c1994.
- DIEHL, Gaston. *Derain*. Paris: Flammarion, c1991.
- DINIZ, Dilma Castelo Branco. "Os artistas brasileiros em Paris (1922-1932)". In, *O eixo e a roda*, v. 18, n. 2, 2009, pp. 17-33.
- DUPUIS-LABBÉ, Dominique. *Exposition "Autour de Pascin, Montparnasse et l'Ecole de Paris"*. Paris Tokyo: ADAGP: SPDA, 1994.
- Eugène Delacroix (1798-1863): paintings, drawings, and prints from North American collections*. NY: The Metropolitan Museum of Art, 1991. Catálogo de Exposição.
- FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FAURE, Elie. *A arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FEHLEMANN, Sabine. *Expressionismo Alemão= Deutscher expressionismus*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000.
- Figures du moderne: l'expressionnisme en Allemagne: 1905-1914: Dresde, Munich, Berlin*. Paris: Musee d'Art Modern de la ville de Paris, c. 1992.
- FRANCASTEL, P. *O Impressionismo*. Trad. M. S. Mendonça e Rosa Carreira . São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- FRASCINA, Francis et alii. *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*. Yale Univ. Press, 1993.
- _____; HARRISON, Charles (ed.). *Modern Art And Modernism: A Critical Anthology*. NY: Westview Press, 1983.
- GEE, Malcolm. *Dealers, critics, and collectors of modern painting - aspects of the Parisian art market between 1910 and 1930*. New York: Garland Pub., 1981.

- _____ GEE, Malcolm (org.). *Art criticism since 1900*. Manchester Univ. Press, 1993.
- GILOT, Françoise. *Matisse e Picasso*. Trad. J.E. Smith Caldas. São Paulo: Ed. Siciliano, 1992.
- GOHR, Sigfried. *Museum Ludwig Cologne – Paintings, Sculptures, Environments from Expressionism to the present days*. Munich: Prestel-Verlag, 1986.
- GOLAN, Romy. *Modernity and nostalgia: art and politics in France between the wars*. New Haven: Yale Univ., c1995.
- GOLDWATER, Robert John. *Le primitivisme dans l'art moderne*. Paris: Univ. de France, 1988.
- GREEN, Christopher. *Cubism and its Enemies: modern movements and reaction in French art, 1916-1928*. New Heaven; London: Yale Univ., 1978.
- _____ *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*. New York: Yale Univ.; The Open University, 1993.
- GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. Trad. O. Nunes. São Paulo: Ática, 1996.
- GULLAR, Ferreira. “150 Anos de Arte Brasileira” in, *150 anos de pintura no Brasil 1820 / 1970*. Rio de Janeiro: Colorama, 1989.
- Etapas da arte contemporânea. Do Cubismo à arte neococreta*. Rio de Janeiro: Revau, 1999.
- HAMILTON, George Heard. *Painting and sculpture in Europe 1880 – 1940*. Yale Univ. Press/ Pelican History of art, 1993.
- HARRISON, Charles et alii. *Art in Theory. 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*. Cambrigde: Blackwell Publisher Inc., 1998.
- HARTLEY, Keith et alii. *The romantic spirit in German Art 1790-1990*. New York: Thomas and Hudson, c.1994.
- HASKELL, Bárbara. *The american Century – Art & Culture 1900-1950*. New York: Whitney Museum of American Art, 1999.
- HELLER, Adele et alii. *1915 – The Cultural Moment: the new politics, the new woman, the new psychology, the new art and the new theatre in América*. New Brunswick: Rutgers Univ., c. 1991.

- HOOG, Michel. *Un certain Derain*. Paris : Reunion de Musées Nationaux, c1991.
- HUNTER, Sam. *American art of the 20th century: painting, sculpture, architecture*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973.
- HUYGHE, René. *Les signes du temps et l'art moderne*. Paris: Flammarion, c.1985.
- IKEDA, Marilda A. Balieiro. *Revista do Brasil, 2^a. Fase: contribuição para o estudo do modernismo brasileiro*. São Paulo: FFLCH-USP, 1975.
- JARRIGE, Pierre. “La Revue de l’Amerique Latine, historia e ideas”. In, *Redial*, n. 5, 1994, pp. 97-128.
- JAUSS, Hans Robert. *Toward an aesthetic of reception*. Univ. of Minnesota Press, 1982.
- JENSEN, Robert. *Marketing modernism in fin de siècle Europe*. Princeton Univ. Press, 1994.
- KLINTOWITZ, Jacob. *Mestres do desenho brasileiro*. Volkswagen do Brasil S.A.
- KNAUSS, Paulo. “Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: exposições de arte no contexto da Segunda Guerra Mundial”. In, *Revista Esboços*, UFSC, n.º 19, pp. 187-198.
- KOLINSKY, Eva. WILL, Wilfried Van der. *Modern German Culture*. Cambridge Univ. Press, 1998.
- KOSTENEVITCH, Albert. *The Nabis*. NY: Parkstone Press Int., 2009.
- LEE, Jane. *Derain*. Oxford: Phaidon ; New York : Universe, c1990.
- L'Ecole de Paris, 1904-1929 la part de l'autre*. Musée d'art moderne de la ville de Paris. Paris: Paris musées, 2000. Catalogue d'exposition.
- LEGER, F. *Fonctions de la peinture*. Paris: Denoel, 1984, c.1965.
- LÉVÊQUE, Jean-Jacques. *Le triomphe de l'art moderne: les années folles*. Paris: ACR Ed., 1992.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Latin American art of the 20th century*. London: Thames and Hudson, 1997.
- MAKELA, Maria Martha. *The Munich Secession: art and artists in turn- of- the- century*, Munich. Princeton ; New York : Princeton Univ., c1990.
- MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. Trad. Maria Teresa Tendeiro. Ed. Ulisseia.

- MENDELOWITZ, Daniel. *A history of American art*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1970, c1960.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*. São Paulo: Difel, 1979.
- MICHELI, M. de. *As vanguardas artísticas*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MILLIET, Sergio. *Diário Crítico de Sergio Milliet – Vol II: 1944*. São Paulo: Liv. Martins, Edusp, 1981.
- _____ *Diário Crítico de Sergio Milliet – Vol V: 1947*. São Paulo: Liv. Martins, Edusp, 1981.
- MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. Tese de Doutorado, IFCH-UNICAMP, 2010.
- _____ e MIYOSHI, Simone Cléa dos Santos. “Mulheres, livros e educação: a pintura de Almeida Júnior e as fotografias de Rita de Paula Ybarra”. In, *Trama Interdisciplinar*, v. 2, n. 2, 2011, pp. 112-130.
- MONNIER, Gerard, VOVELLE, José (eds.). *Un art sans frontières: L’Internationalisation des arts em Europe 1900-1950*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1994.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- NOVAIS, A.(org.). *Artepensamento*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- *O Olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- PARET, Peter. *The Berlin Secession: Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- *Art as history; episodes in the culture and politics of Nineteenth- Century Germany*. Princeton: Princeton Univ., 1989, c.1988.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____ *A modernidade cá e lá*. São Paulo: Edusp, 2000.
- PERRY, Gillian. *Women artists and the Parisian avant-guard*. Manchester Univ. Press, 1995.
- _____ *Gender and Art*. Yale Univ. Press, 1999.

- RICHARD, Lionel. *D'une apocalypse a l'autre: sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles de Guillaume II aux années vingt*. Paris, Union generale d'editions, c. 1976.
- RIEGL, Alois. *Grammaire historique des arts plastiques – Volonté artistique et vision du monde*. Paris: Ed. Klincksieck, 1978.
- ROGOFF, Irit. *The divided heritage: themes and problems in German modernism*. Cambridge, Mass: New York: Cambridge Univ., 1991.
- ROSENBERG, Harold. *The de-definition of art*. Chicago: University of Chicago, 1983, c. 1972.
- RUBIN, William Stanley. *Picasso et Braque: l'invention du cubisme*. Paris: Flammarion, c.1990.
- RUSKIN, John. *Arte primitiva y pintores modernos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1944.
- RUSSEL, John. *The meanings of modern art*. London: Thames and Hudson, 1981.
- SABARSKY, Serge. *La peinture expressionniste allemande*. Paris: Éditions Herscher, 1990.
- SALMON, André. *Picasso*. Paris: Les Éditions G. Crés, 1922.
- _____ *Souvenirs sans fin – Première Époque (1903-1908)*. Paris: Gallimard, 1955.
- _____ *Souvenirs sans fin – Troisième Époque (1920-1940)*. Paris: Gallimard, 1961.
- SCHAEFFER, J.-M. *L'art de l'âge moderne- L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Gallimard, 1992.
- SCHAPIRO, M. *A arte moderna: séculos XIX e XX*. Trad. L.R.Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1996.
- SCHNEIDER, René. *La formación del ideal moderno en el arte de occidente: artes plásticas, arte literario*. Trad. Jose Almoína. México: Union Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1958.
- SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil, 1920-1950: da antropofagia a Brasília*. São Paulo: MAB/FAAP, Cosac&Naify, 2002.
- SELZ, Peter. *La pintura expressionista alemana*. Versão espanhola de Carmen Bernárdez. Madrid: Alianza Forma, 1989.
- SILVA, Maria do Carmo Couto da. “Representações do índio na arte brasileira do século XIX”. *Revista de História da Arte e Arqueologia-RHAA*, n. 8, jul-dez 2007, pp. 63-71.

- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX”. In, *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, v. 17, n.1, junho de 2005, pp. 343-366.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. “Anita Malfatti: limites do moderno”. In, *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 17, n.º 29, novembro de 2010, pp. 145-158.
- SOUSSLOFF, Catherine M. *Portraiture and the birth of the modern*. Duke Univ. Press, 2006.
- Spirit of an age: nineteenth-century paintings from the Nationalgalerie, Berlin*. London: National Gallery, 2001.
- STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.
- TAYLOR, Joshua C. *The fine arts in America*. Chicago: University of Chicago, c.1979.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- VAN GOGH, Vincent. *Lettres a son frere Théo*. Paris : Gallimard, c1988.
- VERGO, Peter. *Twentieth-century german painting/* general editor Irene Martin. London: Sotheby, 1992.
- VOUGHAN, William. *German romantic painting*. New Haven: Yale Univ., 1994.
- WALLIS, Brian. *Art after modernism: rethinking representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.
- WARNOD, Jeanine. *Suzanne Valadon*. Paris: Flammarion, c1981.
- WEISBERG, Gabriel P. (ed.). *Overcoming all obstacles: the women of the Academie Julian*. NY: Rutgers Univ. Press, 1999. Catálogo de Exposição.
- WOOD, Christopher S (org.). *The Vienna Scholl Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*. New York: Zone Books, 2000.
- WOOD, Paul et alii. *Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the wars*. New York: Yale Univ., 1993.

_____ *L'Ecole de Paris dans l'intimité de Chagall, Fougère, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse*. Paris: Arcadia: Musée du Montparnasse, 2004. Catalogue d'exposition.

WOODALL, Joanna (org.). *Portraiture: facing the subject*. Manchester: Manchester Univ. Press, 1997.

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2 v.

_____ *As artes no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel: USP, 1991.

ZILIO, Carlos et alii. *O nacional e o popular na cultura brasileira. Artes plásticas e Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____ *A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari - 1922/1945*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

Arquivos

Arquivo Anita Malfatti – IEB/USP

Arquivo Mário de Andrade – IEB/USP

Fundo Oswald de Andrade – CEDAE/IEL/UNICAMP

Fundo Monteiro Lobato – CEDAE/IEL/UNICAMP

Arquivo Edgard Leuenroth – IFCH/UNICAMP

Acervo – O Estado de S. Paulo.

Acervo – Folha de S. Paulo

Brasília – USP

Fundação Biblioteca Nacional

Arquivo Público do Estado de São Paulo

Imagens



Fig. 1. Anita Malfatti (1889-1964). *O homem amarelo*, 1915-1916. Óleo s/ tela, 61 x 51 cm. Coleção IEB/USP.



Fig. 2. Anita Malfatti (1889-1964). *Retrato de um professor*, 1912/13. Óleo s/ tela, 50,5 x 40 cm. Col. Museu de Arte Brasileira, FAAP.

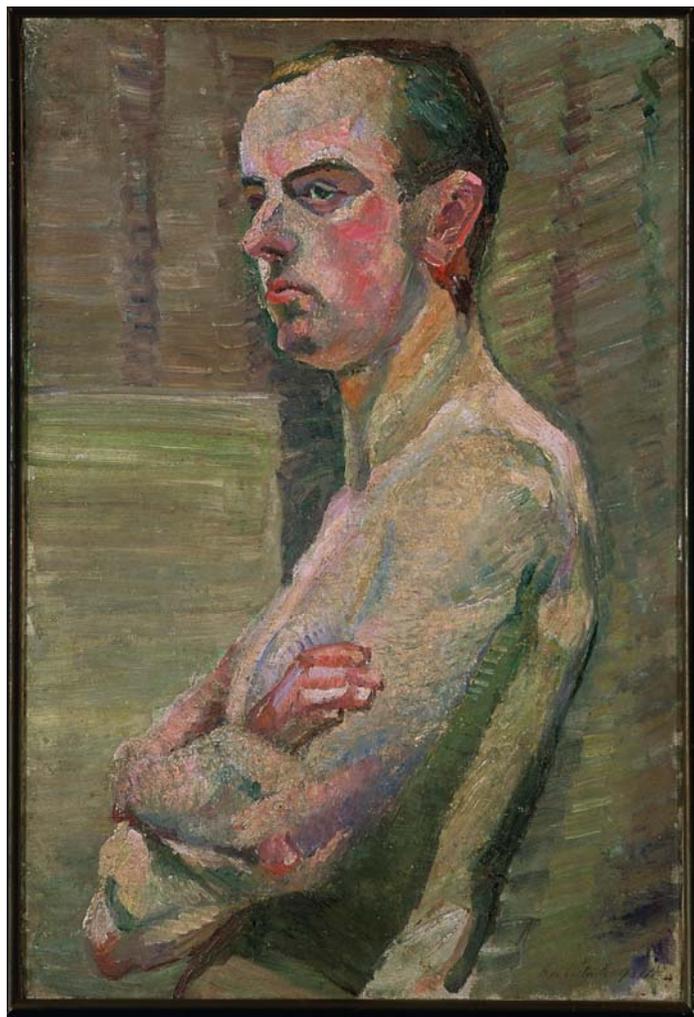


Fig. 3. Anita Malfatti (1889-1964). *Academia (Torso de Homem)*, 1912/13. Óleo s/ tela, 72 x 47,5 cm. Col. Museu de Arte Brasileira, FAAP.

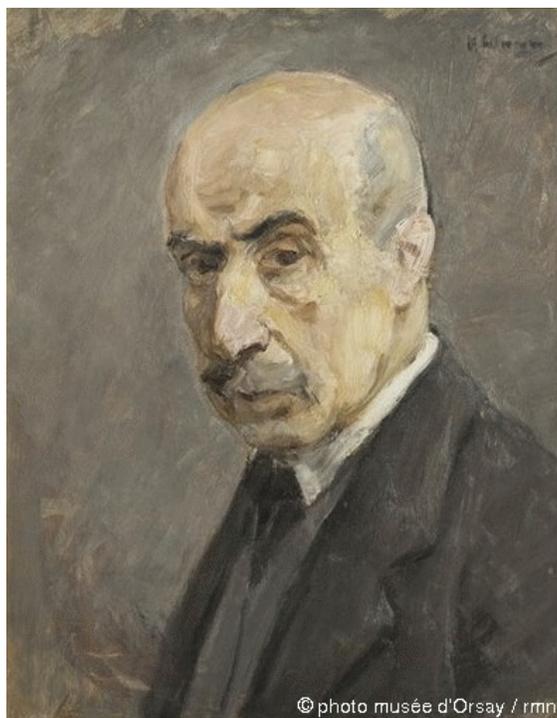


Fig. 4. Max Liebermann (1847-1935). *Portrait de l'artiste âgé*, 1905-1935. Óleo s/ tela, 50 x 39,6 cm. Col. Musée d'Orsay, Paris.



Fig. 5. Max Slevogt (1868-1932). *The Day's Work Done*, 1900. Óleo s/ tela, 127,0 x 155,2 cm. Neue Pinakothek, Munique.



Fig. 6. Lovis Corinth (1858-1925). *Donna Gravida*, 1909. Óleo s/ tela, 95 x 79 cm. Nationalgalerie, Alemanha.



Fig. 7. Lovis Corinth (1858-1925). *Morning Sun*, 1910 Óleo s/ tela, 68.5 x 80.5 cm. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Alemanha.



Fig. 8. Lovis Corinth (1858-1925). *Auto-Retrato*, 1911, Óleo s/ tela, 110 x 90 cm. kunstmuseum St. Gallen, Suíça.



Fig. 9. Lovis Corinth (1858-1925). *Portrait of Count Eduard Keyserling*, 1900. Óleo s/ tela, 99,5 x 75,5 cm. Neue Pinakothek, Munique.



Fig. 10. Lovis Corinth (1858-1925). *Auto-retrato*, 1912. Óleo s/ tela, 49 x 36 cm. Coleção Particular, New Haven, Connecticut.

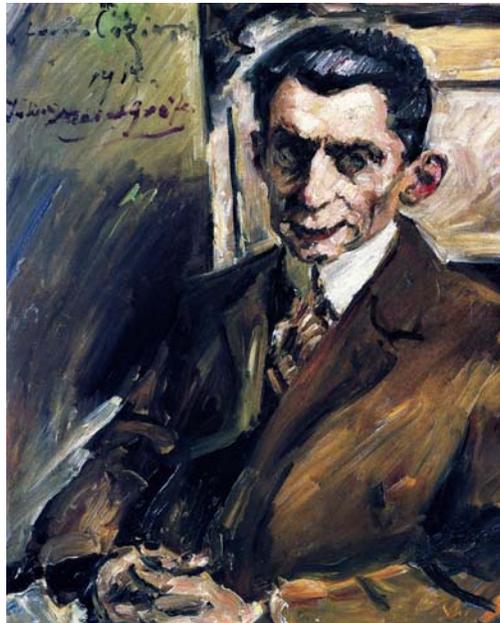


Fig. 11. Lovis Corinth (1858-1925). *Julius Meier-Graefen*, 1912. Óleo s/ tela, 90,4 x 70,44. Musée d'Orsay, Paris.



Fig. 12. Anita Malfatti (1889-1964). *O japonês*, 1915/16. Óleo s/ tela, 61 x 51 cm. Coleção IEB/USP.



Fig. 13. Anita Malfatti (1889-1964). *A Estudante Russa*, c. 1915, Óleo s/ tela, 76 x 61 cm. Coleção de Artes Visuais do IEB/USP.

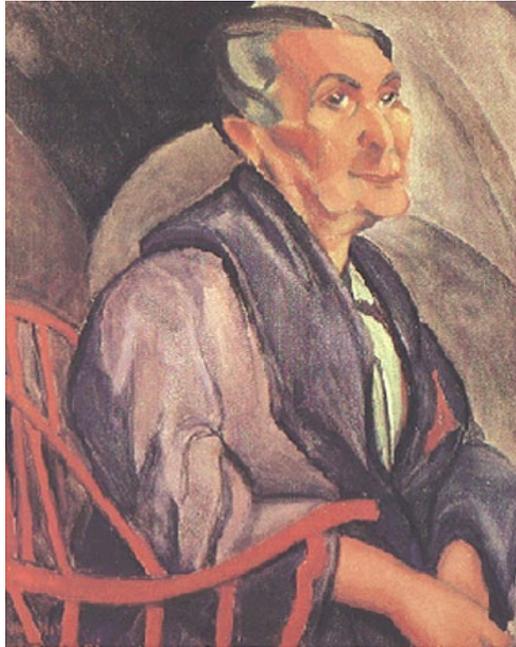


Fig. 14. Anita Malfatti (1889-1964). *A Mulher de cabelos verdes*, 1915/16. Óleo s/ tela, 61 x 51 cm. Coleção Particular.



Fig. 15. Anita Malfatti (1889-1964). *O secretário da escola (Retrato de Bailey)*, 1915/16. Carvão s/ papel, 62 x 47 cm. Coleção MAC/USP.



Fig. 16. Anita Malfatti (1889-1964). *O Farol*, 1915. Óleo s/ tela, 46,5 x 61 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM/RJ.

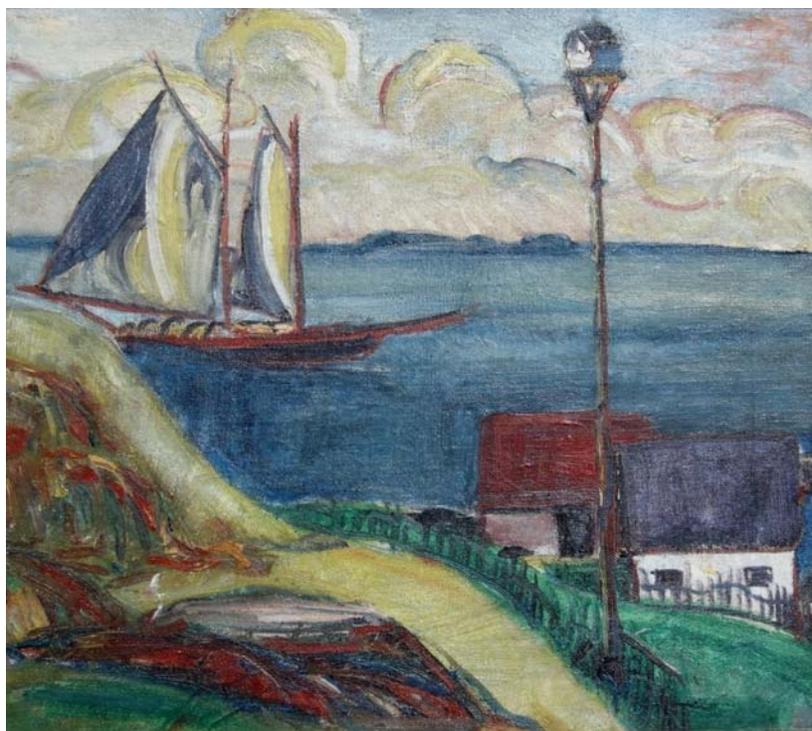


Fig. 17. Anita Malfatti (1889-1964). *O Barco*, 1915. Óleo s/ tela, 41 x 46 cm. Coleção MAM/RJ.



Fig. 18. Antônio Parreiras (1860 - 1937). *Paisagem (Ventania)*, 1888. Óleo s/ tela, 150 x 100 cm. Pinacoteca do Estado de SP.



Fig. 19. Antônio Parreiras (1860 - 1937). *Fim de romance*, 1912. Óleo s/ tela, 97 x 185 cm. Pinacoteca do Estado de SP.



Fig. 20. Lucílio de Albuquerque (1877-1939). *Cabeça*, 1907. Óleo s/ tela, 61 x 50 cm. Pinacoteca do Estado de SP.

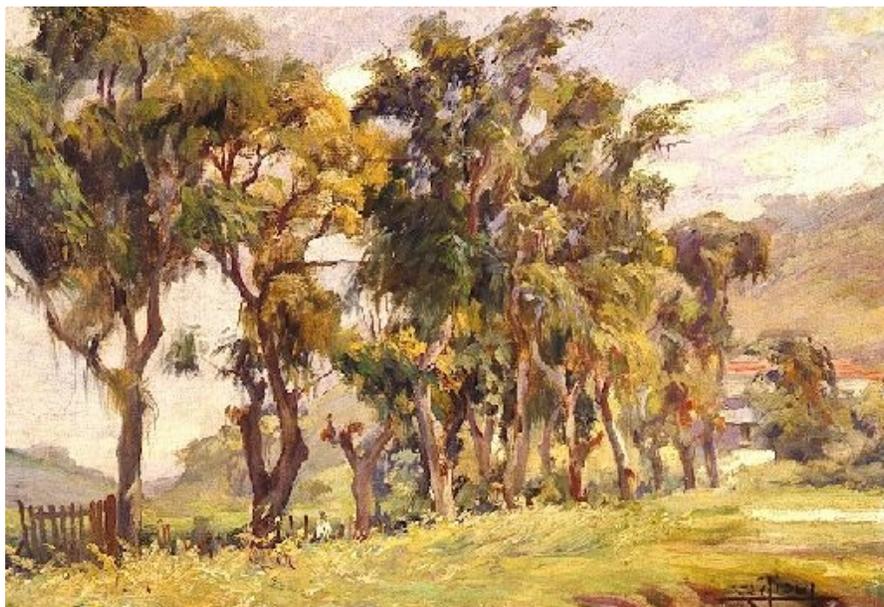


Fig. 21. Lucílio de Albuquerque (1877-1939). *Paisagem*, 1917. Óleo s/ tela, 35,5 x 50,7 cm. Pinacoteca do Estado de SP.

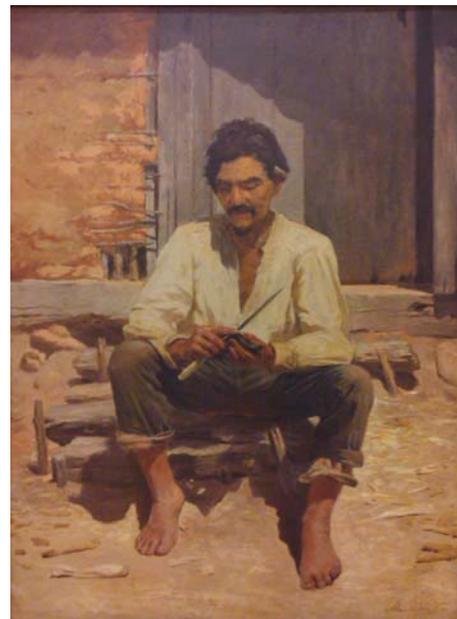
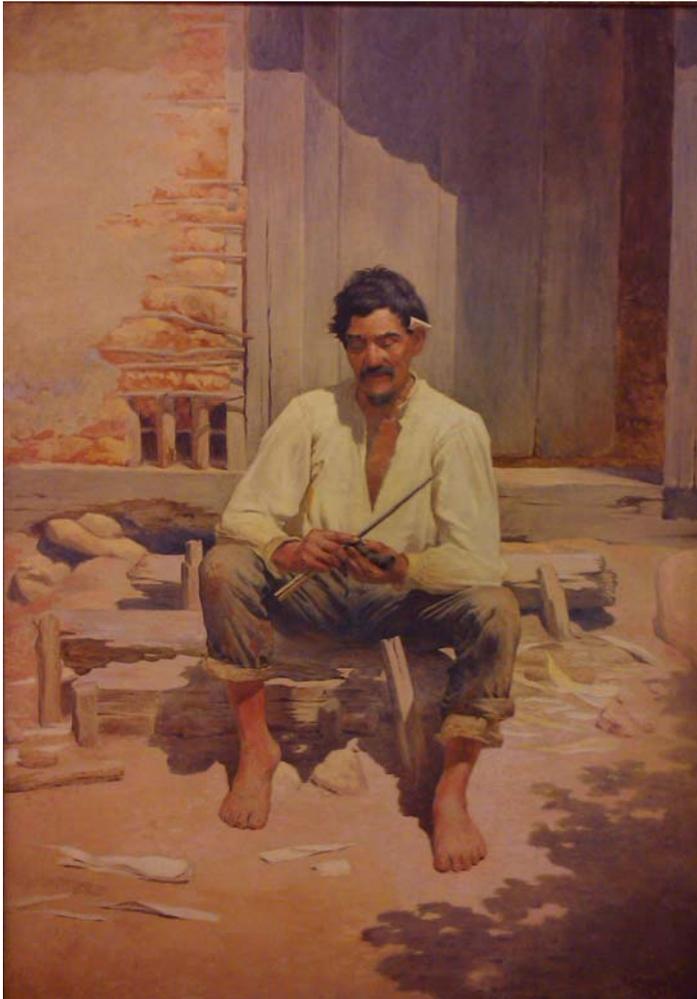


Fig. 22. Almeida Jr (1850-1899). *Caipira picando fumo*, 1893. Óleo s/ tela, 202 x 141 cm. Pinacoteca do Estado de SP.

Fig. 23. Almeida Jr (1850-1899). *Caipira picando fumo (estudo)*, 1893. Óleo s/ tela, 70 x 50 cm. Pinacoteca do Estado de SP.

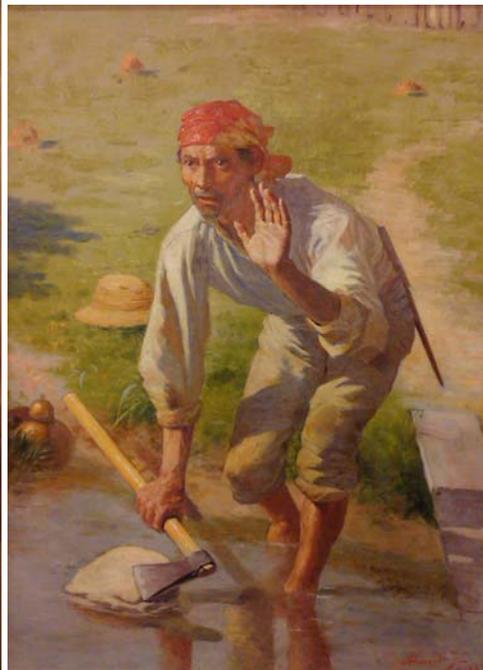


Fig. 24. Almeida Jr (1850-1899). *Amolação interrompida*, 1894. Óleo s/ tela, 200 x 140 cm. Pinacoteca do Estado de SP.

Fig. 25. Almeida Jr (1850-1899). *Amolação interrompida (estudo)*, 1893. Óleo s/ tela, 70 x 50 cm. Pinacoteca do Estado de SP.



Fig. 26. Almeida Jr (1850-1899). *O violeiro*, 1899. Óleo s/ tela, 141 x 172 cm. Pinacoteca do Estado de SP.



Fig. 27. Almeida Jr (1850-1899). *Apertando o lombilho*, 1895. Óleo s/ tela, 64 x 88 cm. Pinacoteca do Estado de SP.



Fig. 28. Anita Malfatti (1889-1964). *A lavadeira*. Óleo s/ tela, 37 x 50 cm. Coleção Particular.



Fig. 29. Anita Malfatti (1889-1964). *A carroça*. Óleo s/ tela, 26 x 33,5 cm. Coleção Particular.



Fig. 30. Anita Malfatti (1889-1964). *Lalive*, c.1917. Óleo s/ tela, 89,5 x 75,5 cm. Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo, SP.



Fig. 31. Anita Malfatti (1889-1964). *Tropical*, c.1916. Óleo s/ tela, 77 x 102 cm. Pinacoteca do Estado de SP.

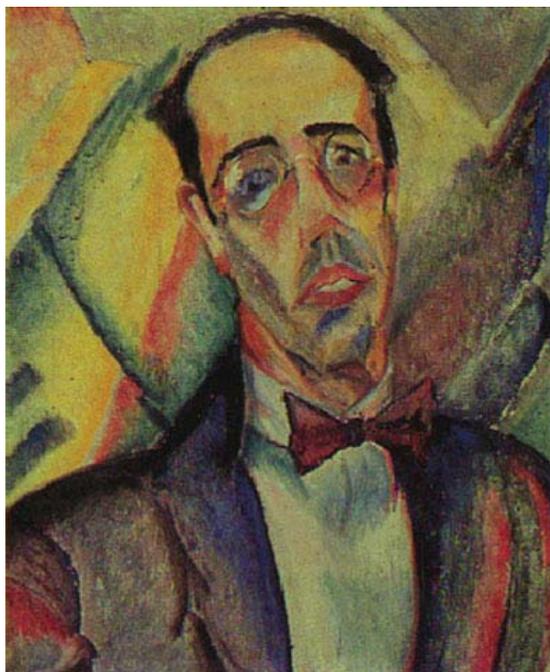


Fig. 32. Anita Malfatti (1889-1964). *Mário de Andrade I*, 1921/22. Óleo s/ tela, 51 x 41. Coleção Particular.

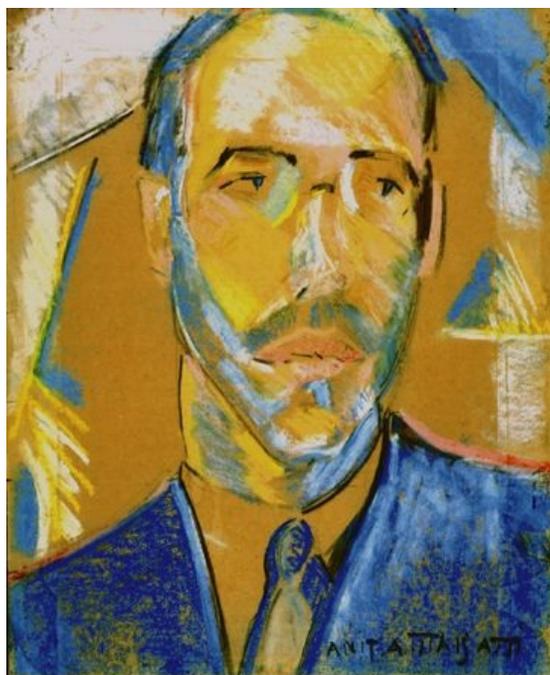


Fig. 33. Anita Malfatti (1889-1964). *Mário de Andrade II*, 1922. Carvão e Pastel s/ papelão, 36,5 x 29,5. Coleção IEB/USP.

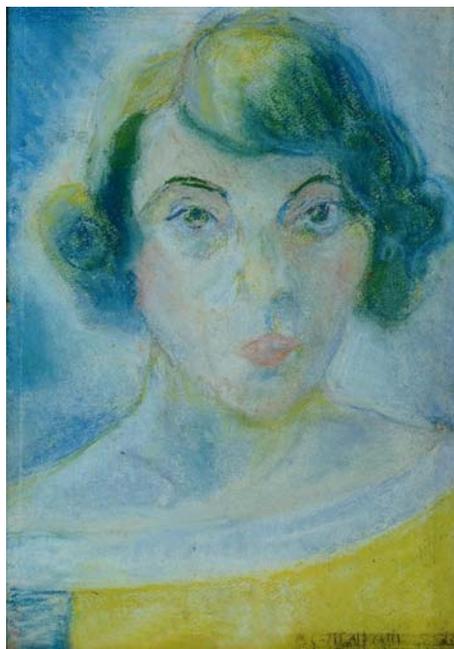


Fig. 34. Anita Malfatti (1889-1964). *Auto-
Retrato*, 1922. Pastel s/ papel, 36,5 x 25,5.
Coleção IEB/USP.

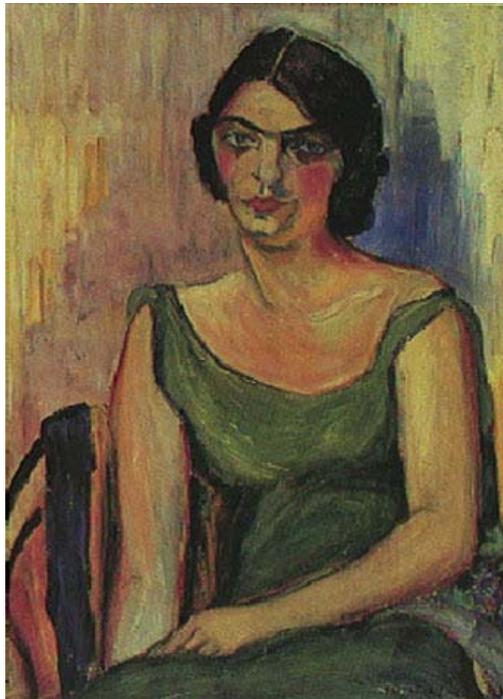


Fig. 35. Anita Malfatti (1889-1964). *Fernanda
de Castro*, 1922. Óleo s/ tela, 73,5 x 54,5.
Coleção Particular.



Fig. 36. *Le Mot*, n. 1, 28 de novembre, 1914.



Fig. 37. Maurice Denis (1870-1943), *Hommage à Cézanne*, 1900. Óleo s/ tela, 1,8 x 2,4 m. Musée d'Orsay, Paris.



Fig. 38. Andre Lhote (1885-1962), *Bathers in the Forest*, 1911. Óleo s/ tela, 91.4 x 56.5 cm. Coleção Particular.



Fig. 39. Andre Lhote (1885-1962), *Port of Bordeaux*, 1914. Óleo s/ tela, 68.3 x 81 cm. The Art Institute of Chicago.



Fig 40. Andre Lhote (1885-1962). *Green Landscape*, 1920-21. Óleo s/ tela, 55 x 46.5 cm. State Hermitage Museum, Russia.



Fig. 41. P. Picasso (1881-1973). *Sleeping Peasants*, 1919. Guache, aquarela e lapis s/ papel, 31.1 x 48.9 cm. MoMA, NY



© Kunstmuseum Basel

Fig. 42. Juan Gris (1887-1927), *La femme à la mandoline, d'après Corot*, 1916. Óleo s/ tela, 92 x 60 cm. Kunstmuseum Basel, Suíça.



Fig. 43. Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), *Girl with Mandolin*, 1860-65. Óleo s/ tela, 51,4 x 40,3. Saint Louis Art Museum, Missouri.



Fig. 44. P. Picasso (1881-1973). *Portrait de Max Jacob*, 1915. Lápiz s/ papel, 32,5 x 24,5 cm. Musée Picasso, Paris.



Fig. 45. P. Picasso (1881-1973). *Homme attablé*, 1914. Grafite s/ papel, 31 x 24 cm. Musée Picasso, Paris.



Fig. 46. P. Picasso (1881-1973). *Homme attablé*, 1914. Grafite s/ papel, 31 x 23,8 cm. Musée Picasso, Paris.

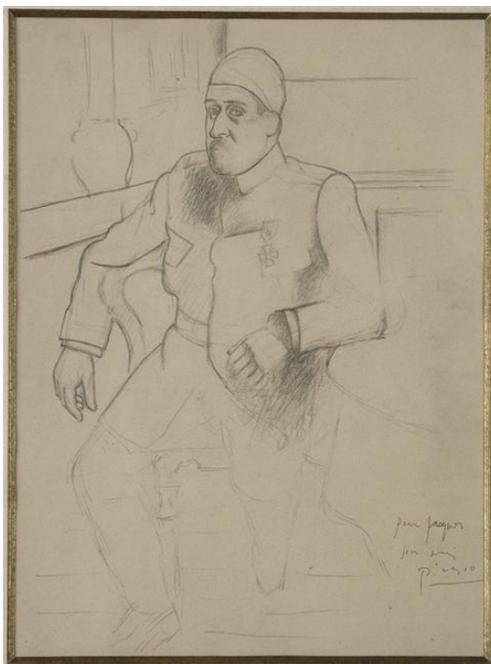


Fig. 47. P. Picasso (1881-1973). *Portrait de Guillaume Apollinaire*, 1916. Grafite s/ papel, 31 x 23 cm. Musée Picasso, Paris.

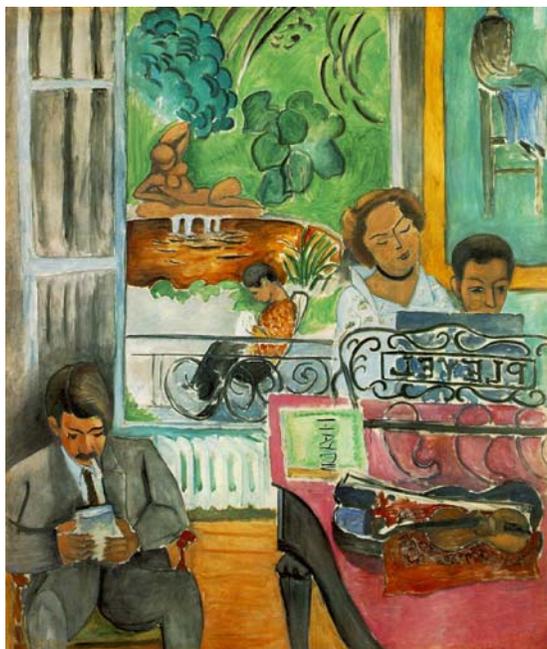


Fig. 48. H. Matisse (1869-1954). *La leçon de musique* (*The Music Lesson*), 1917. Óleo s/ tela, 244.7 x 200.7 cm. Barnes Foundation, Merion, PA.



Fig. 49. H. Matisse (1869-1954). *La leçon de piano* (*The Piano Lesson*), 1916. Óleo s/ tela, 245.1 x 212.7 cm. MoMA, NY.

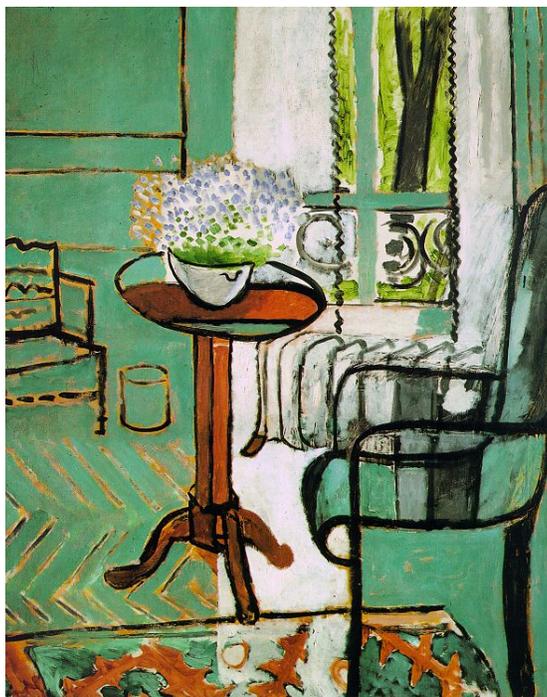


Fig. 50. H. Matisse (1869-1954). *The Window*, 1916. Óleo s/ tela, 146.1 x 116.8 cm. Detroit Institute of Arts.



Fig. 51. H. Matisse (1869-1954). *Coffee*, 1916. Óleo s/ tela, 100.6 x 65.4 cm. Detroit Institute of Arts.



Fig. 52. H. Matisse (1869-1954). *Interior with a Violin Case*, 1918-19. Óleo s/ tela, 73 x 60 cm. MoMA, NY.



Fig. 53. H. Matisse (1869-1954). *Odalisque à la culotte rouge*, 1921. Óleo s/ tela, 65 x 90 cm. Centre Georges Pompidou, Paris.

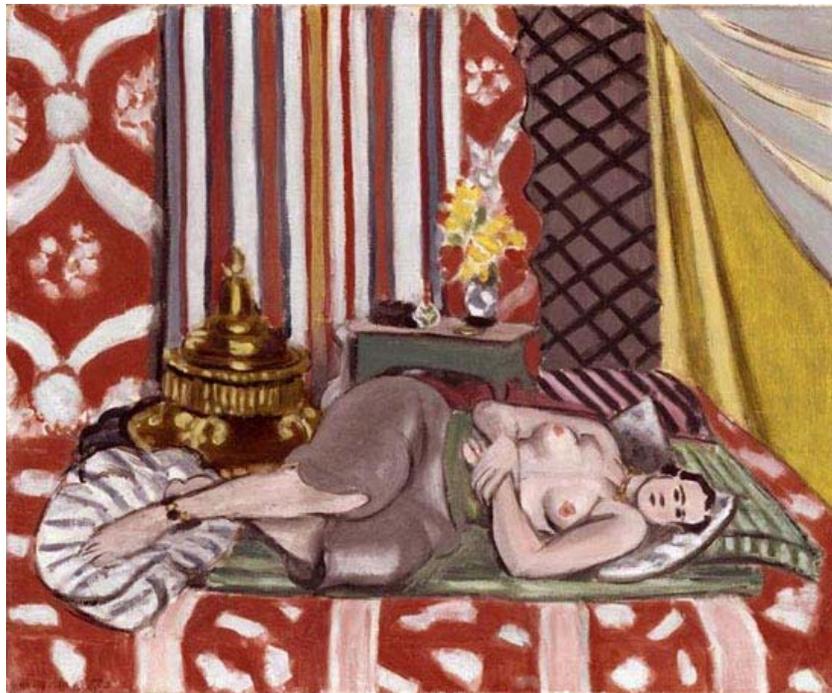


Fig.54. H. Matisse (1869-1954). *Odalisque à la culotte grise*, 1927. Óleo s/ tela. Musée de l'Orangerie, Paris.



Fig. 55. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780 – 1867). *Une odalisque, dite La Grande Odalisque*, 1814. Óleo s/ tela, 0.91 m x 1.62 m. Musée du Louvre, Paris.



Fig. 56. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780 – 1867) [Assistido por Jean-Paul Flandrin (French, 1811-1902)]. *Odalisque with Slave*, 1842. Oleo s/ tela, 76 x 105 cm. The Walters Art Museum, Maryland.



Fig. 57. Eugene Delacroix (1798-1863). *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834. Óleo s/ tela, 1,80 x 2,29 m. Musée du Louvre, Paris.



Fig. 58. Anita Malfatti (1889-1964). *Mulheres de Alger (Cópia de Femmes d'Alger dans leur appartement de Delacroix)*, 1928. Óleo s/ tela, 128 x 175. Pinacoteca do Estado de SP.



Fig. 59. Eugene Delacroix (1798-1863). *Odalisque*, 1857. Óleo s/ Madeira, 30.5 x 35.5 cm. Coeção Particular.



Fig. 60. Auguste Renoir (1841 – 1919), *Odalisque*, 1870. Óleo s/ tela, 69.2 x 122.6 cm. National Gallery of Art, Washington, DC.



Fig. 61. André Derain (1880-1954). *Bridge over the Riou*, 1906. Óleo s/ tela, 82.6 x 101.6 cm. MoMA, NY.



Fig. 62. André Derain (1880-1954). *Grove*, 1912. Óleo s/ tela, 116.5 x 81.3 cm. State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russia.



Fig. 63. André Derain (1880-1954). *Valley of the Lot at Vers*, 1912. Óleo s/ tela, 73.3 x 92.1 cm. MoMA, NY.



Fig. 64. André Derain (1880-1954). *La Gibecière*, 1913. Óleo s/ tela, Musée de l'Orangerie, Paris.

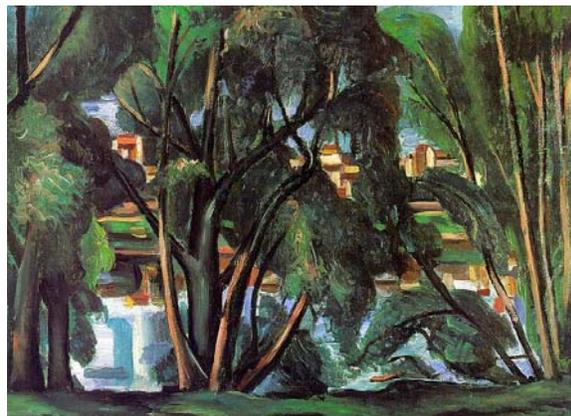


Fig. 65. André Derain (1880-1954). *Trees on the Banks of the Seine*, 1912. Óleo s/ tela, Staatsgalerie, Stuttgart.



Fig. 66. André Derain (1880-1954). *Seated Nude*, c. 1920. Carvão s/ papel, 61.9 x 46 cm. MoMA, NY.
Fig. 67. André Derain (1880-1954). *Torso*, c. 1921. Óleo s/ prancha, 76.2 x 54.3 cm. MoMA, NY.



Fig. 68. André Derain (1880-1954). *L'Italienne*, National Museums, Liverpool, UK.



Fig. 69. André Derain (1880-1954). *Portrait de Paul Guillaume*, c. 1919-1920. Óleo s/ tela, Musée de l'Orangerie, Paris.

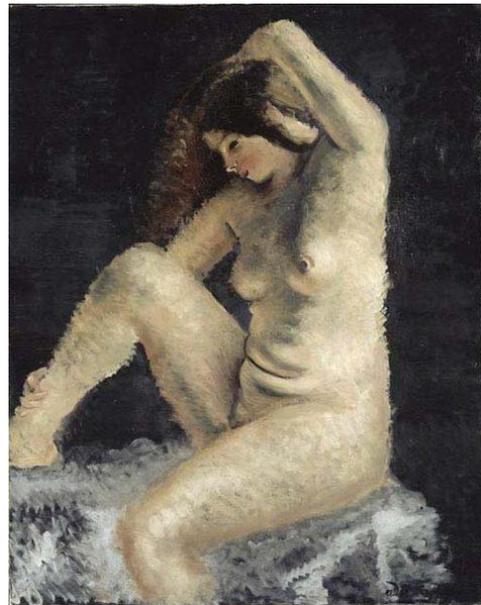


Fig. 70. André Derain (1880-1954). *Le Beau Modele*, 1923. Óleo s/ tela, Musée de l'Orangerie, Paris.

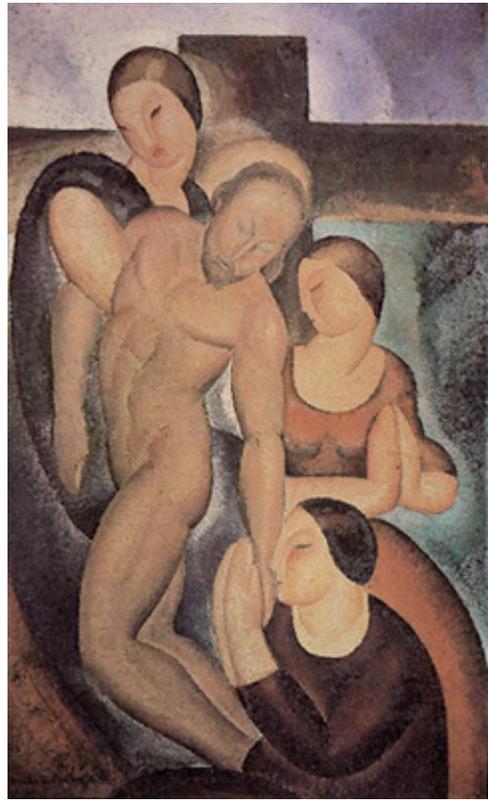


Fig. 71. Antonio Gomide (1895 – 1967). *Mulher*, ca. 1922. Aquarela s/ papel, 30,1 x 19,9 cm. Col. Particular.
Fig. 72. Antonio Gomide (1895 – 1967). *Descida da Cruz*, c. 1923. Óleo s/ tela, 55,3 x 33 cm. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

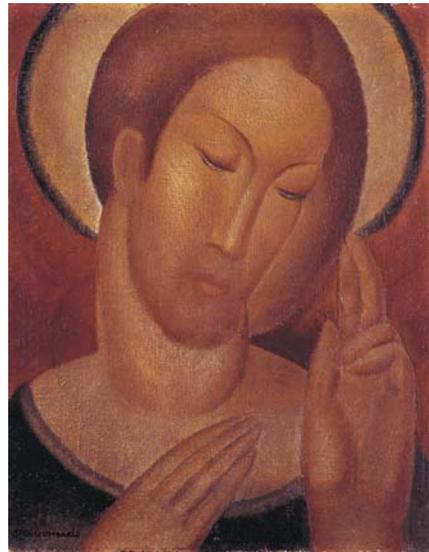


Fig. 73. Antonio Gomide (1895 – 1967). *Oração na Igreja*, c. 1923. Óleo s/ tela, 77,3 x 49,2. Col. Particular.
Fig. 74. Antonio Gomide (1895 – 1967). *Sem título (Cabeça de Cristo)*, 1925. Óleo s/ tela, 35,5 x 27 cm. MAC/USP.



Fig. 75. Victor Brecheret (1894-1955). *Mise au tombeau*, 1923; Granito, 213 x 388 x 14 cm. Túmulo da Família Penteadó, Cemitério da Consolação, SP.



Fig. 76. Victor Brecheret (1894-1955). *La Porteuse de Parfum*, 1923. Bronze, 341 x 100 x 87 cm. Pinacoteca do Estado, SP.



Fig. 77. Anita Malfatti (1889-1964). *Ressurreição de Lázaro*, 1925/26-1928/29. Óleo s/ tela, 196 x 129 cm. Museu de Arte Sacra, SP.

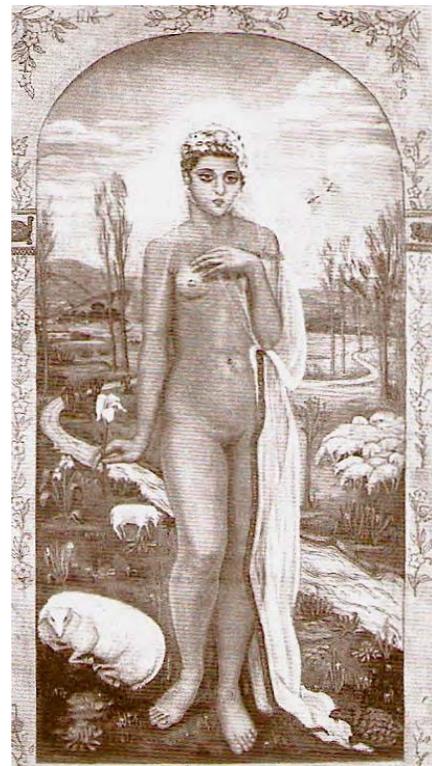


Fig. 78. Anita Malfatti (1889-1964). *Puritas*, c. 1927. Óleo s/ tela, 179 x 95 cm. Coleção Particular.

EXPOSIÇÃO DE PINTURA MODERNA

ANNITA MALFATTI

FIGURAS		GRAVURAS
1. Lalive	1:200\$000	29. Boneca Japoneza (litho-uma série) 200\$000
2. Tropical	1:200\$000	30. Anjos de Rubens (litho-uma)
3. Simphonia Colorida	1:800\$000	31. São Vicente (litho-uma)
4. Capanga	400\$000	32. Saudades da Bahia (litho-uma)
5. Caboclinha	400\$000	33. Menino Napolitano (litho-uma)
6. Estudante russa	600\$000	34. Árvores (litho-uma série)
7. Retrato de D. Nelly S. Campos		35. À beira do Canal (litho-uma)
8. Cosette	250\$000	36. O Burrinho (litho-uma)
9. Egypcia	200\$000	37. Florestas de Pinheiros, (claro)
10. Japonez	250\$000	38. Florestas de Pinheiros, (escuro)
11. O Homem amarelo	250\$000	39. Marinha antiga 80\$000
12. A mulher de cabelo verde	250\$000	
		AQUARELLAS
PAISAGENS		40. A Praia de Santos 120\$000
13. Ventania	250\$000	41. Aspectos do Mar 120\$000
14. O Pinheiro e a Cabana	150\$000	42. A pescaria (litho de um)
15. Os Patinhos	100\$000	43. Crianças no Canal (litho de um)
16. O Pharol	150\$000	44. À espera do Peixe (litho de um) 120\$000
17. Paisagem Santo Amaro	250\$000	
18. " " "	250\$000	CARICATURAS E DESENHOS
19. A Onda	150\$000	45. Isadora em São Paulo 50\$000
20. À beira d'agua	150\$000	46. Festa no Trianon 50\$000
21. A Palmeira	180\$000	47. Primavera, a indiscreta 50\$000
22. O barco	130\$000	48. Café Americano 50\$000
23. Rancho de Sapé	150\$000	49. Impression de Matisse 50\$000
24. Marinha	100\$000	50. O Movimento
25. Casa chinesa	200\$000	51. A Amiga
26. Aspecto de Villa	130\$000	52. O Secretario da escola
27. Paisagem moderna	100\$000	53. Cartaz da Cruz Vermelha Brasileira
28. Aspecto de rochedos	100\$000	

Fig. 79. Catálogo “Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti”, 1917.

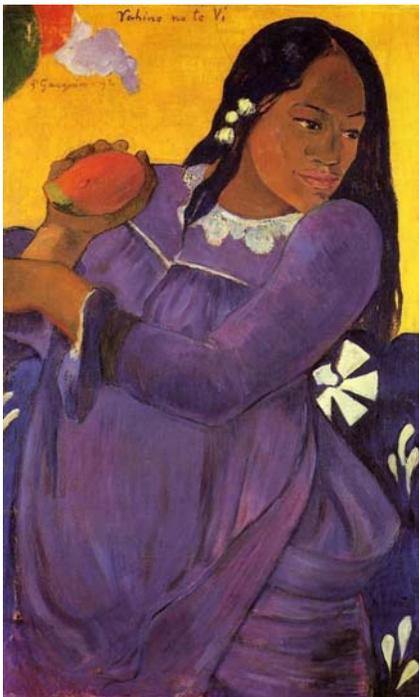


Fig. 80. Paul Gauguin (1848-1903). *Vahine no te vi*, 1892. Óleo s/ tela, 72,4 x 44,5. The Baltimore Museum of Art.



Fig. 81. Paul Gauguin (1848-1903). *The Seed of the Areoi*, 1892 Óleo s/ tecido, 92.1 x 72.1 cm. MoMA, NY.



Fig. 82. Paul Gauguin (1848-1903). *Ia Orana Maria*, 1891. Óleo s/ tela, 113,7 x 87,6. The Metropolitan Museum of Art, NY.



Fig. 83. Anita Malfatti (1889-1964). *O Jardim*, 1912. Óleo s/ tela s/ papelão, 23,5 x 29 cm. Museu de Arte Moderna, RJ.



Fig. 84. Anita Malfatti (1889-1964). *A Floresta*, 1912. Óleo s/ tela s/ papelão, 20 x 29 cm. Col. Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna, RJ.



Fig. 85. Anita Malfatti (1889-1964). *A Onda*, 1915/16. Óleo s/ tela, 26,5 x 36 cm. Coleção particular.



Fig. 86. Anita Malfatti (1889-1964). *A Ventania*, 1915/16. Óleo s/ tela, 51 x 61 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo/Palácio dos Bandeirantes.



F. 85



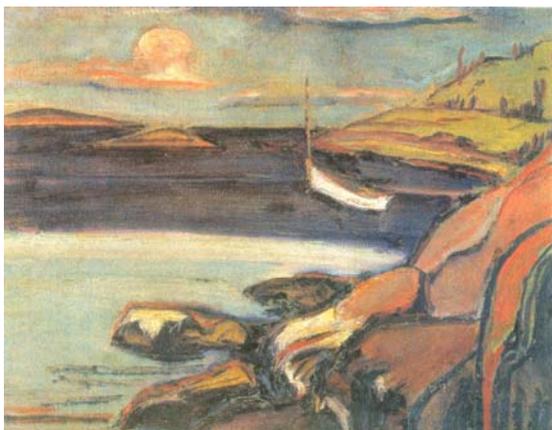
F. 86



F. 16



F. 17



a

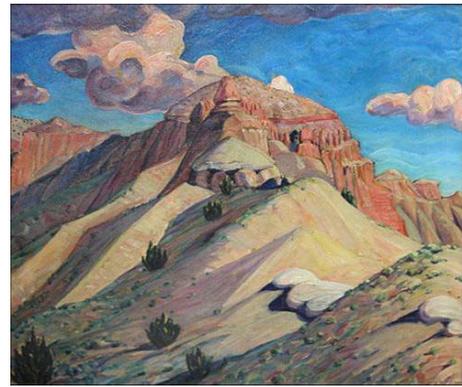


b

a. Anita Malfatti (1889-1964). *Marinha, Monhegan*, 1915. Óleo s/ tela, 35,5 x 46 cm. Inst. Moreira Salles, RJ.
 b. Anita Malfatti (1889-1964). *Rochedos, Monhegan Island*, 1915. Óleo s/ tela, 60 x 74 cm. Col. Particular.



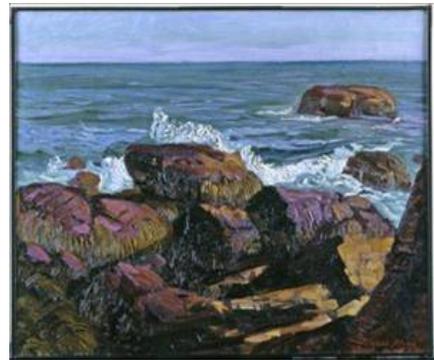
c



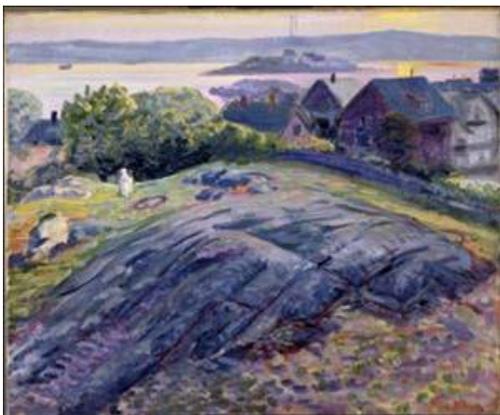
d



e



f



g



h

c. Robert Henri (1865-1929). *Cumulus Clouds, East River*, 1901-1902. Óleo s/ tela, 65.4 x 81.3 cm. Smithsonian American Art Museum.

d. Homer Boss (1882-1956). *Abiquiu Hills*. Óleo s/ tela. Zaplin Lampert Gallery, Santa Fe, New México.

e. John Sloan (1871-1951). *Evening, Rocky Neck*, 1916. Óleo s/ tela, 66.2 X 81.1 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.

f. John Sloan (1871-1951). *Purple Rocks and Green Sea*, 1916. Óleo s/ tela 50.8 cm. x 61 cm. Bowdoin College Museum of Art, Maine.

g. John Sloan (1871-1951). *Near Sunset, Gloucester (Gloucester Hillside)*, ca. 1914-1915. Óleo s/ tela, 50.64 cm x 60.96 cm. Bowdoin College Museum of Art, Maine.

h. Rockwell Kent (1882-1971). *Headlands and Sea*, 1910. Óleo s/ tela, 96.52 x 111.76 cm. Col. Particular.



Fig. 87. Anita Malfatti (1889-1964). *Veneza, Canaleto*, 1924. Óleo s/ tela, 54 x 65 cm. Museu de Arte Brasileira da FAAP.



Fig. 88. John Singer Sargent (1856-1925). *Venice Canal Scene*, sd. Aquarela s/ papel. Col. Particular.



Fig. 89. John Singer Sargent (1856-1925). *Scuola de San Rocco*, c. 1903. Aquarela s/ papel, 35,56 x 50,8 cm. Col. Particular.



Fig. 90. Anita Malfatti (1889-1964). *Porto de Mônaco*, 1925/26. Óleo s/ tela, 54 x 64,5 cm. Museu de Arte Contemporânea, USP.



Fig. 91. Anita Malfatti (1889-1964). *Lago Maggiore*, 1924/26. Óleo s/ tela, 46,2 x 54,8. Coleção Particular, SP.



Fig. 92. Albert Marquet (1875-1947). *Le Havre*, 1911. Óleo s/ tela, 65 x 81 cm. Foundation E.G. Bührle Collection, Zurich.

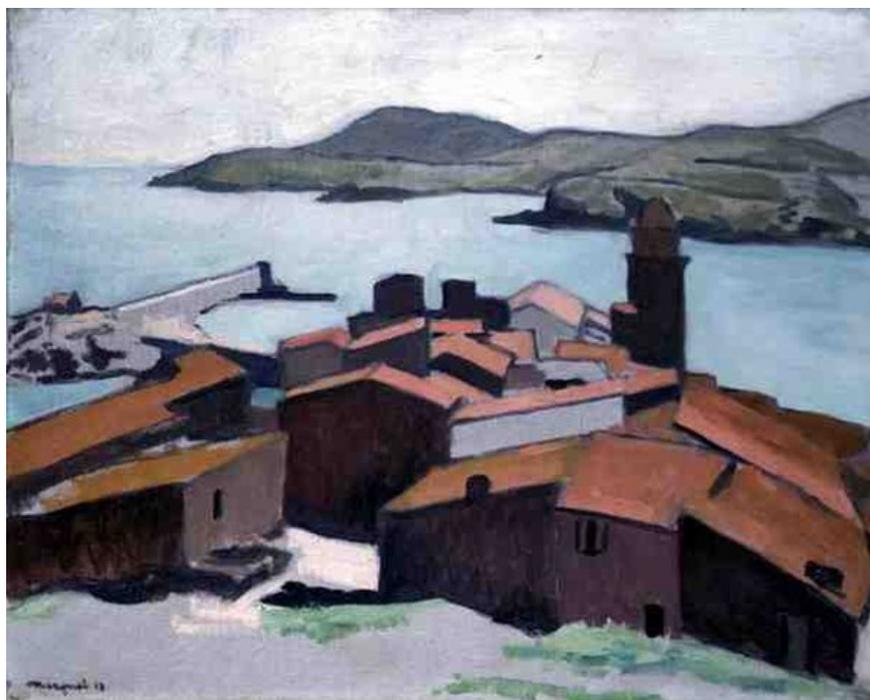


Fig. 93. Albert Marquet (1875-1947). *View of Collioure*, 1912. Óleo s/ tela, 65 x 81 cm. Col. Particular.

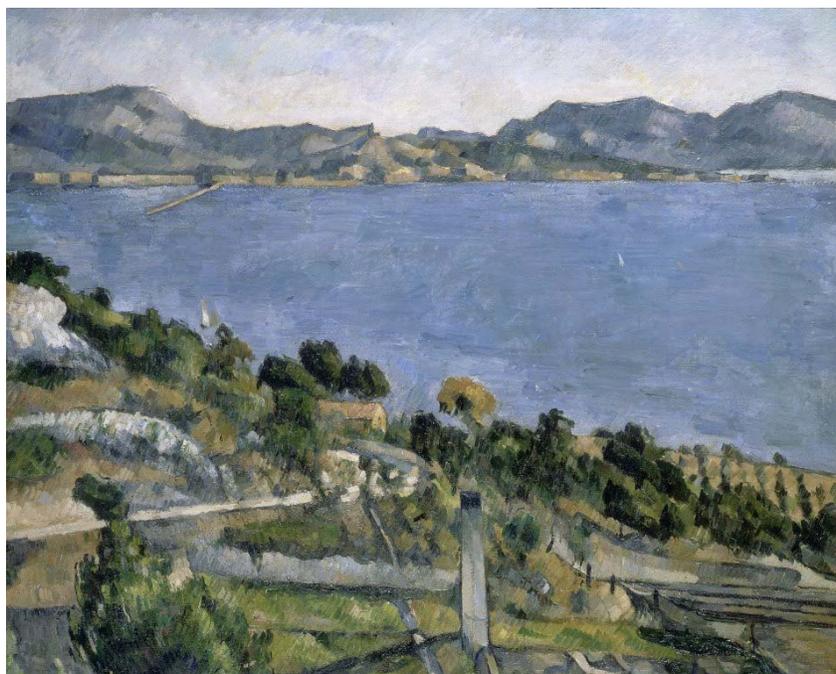


Fig. 94. Paul Cézanne (1839-1906). *Le golfe de Marseille vu de l'Estaque dit aussi L'Estaque*, 1878-1879. Óleo s/ tela, 58 x 72 cm. Musée d'Orsay, Paris.



Fig. 95. Paul Cézanne (1839-1906). *Le golfe de Marseille vu de l'Estaque*, c. 1885. Óleo s/ tela, 73 x 100 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

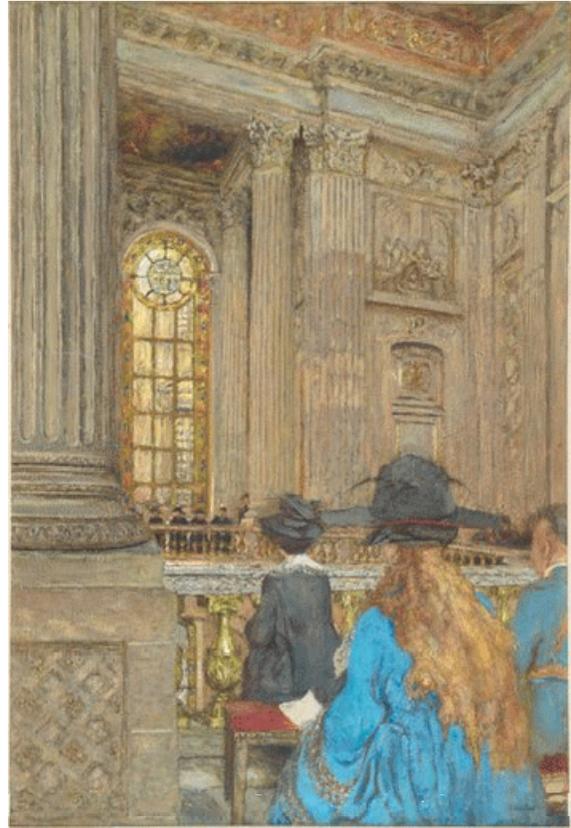
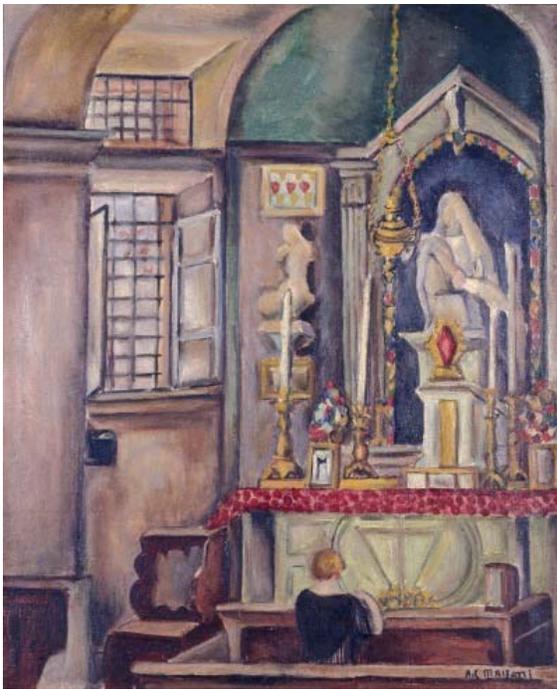


Fig. 96. Anita Malfatti (1889-1964). *Interior de Igreja*, 1924. Óleo s/ tela, 65 x 54 cm. Museu de Arte Sacra, SP.

Fig. 97. Edouard Vuillard (1868-1940). *La chapelle du château de Versailles*, 1917-19. Têmpera s/ papel montado em tela, 96 x 66. Musée d'Orsay, Paris.



Fig. 98. Anita Malfatti (1889-1964). *A Japonesa*, 1924. Óleo s/ tela, 100 x 80 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM/RJ.



Fig. 13;

Fig. 99. Anita Malfatti (1889-1964). *A estudante*, 1915/16. Óleo s/ tela, 76,5 x 60,5 cm. MASP, São Paulo.



Fig. 100. Anita Malfatti (1889-1964). *A chinesa*, c. 1921/22. Óleo s/ tela, 100 x 77. Coleção Particular, SP.



Fig. 101. Riu Okanouye (1900-1969). *Jeune femme au chien et au bouquet de fleur, sd.* Óleo s/ tela, 66 x 50. Col. Particular.



Fig. 102. Riu Okanouye (1900-1969). *Dahlia,* 1920/40. Óleo s/ tela, 91,5 x 73. Col. Particular.



Fig. 103. Claude Monet (1840-1926). *La Japonaise* (*Camille Monet in Japanese Costume*), 1876. Óleo s/ tela, 231.8 x 142.3 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

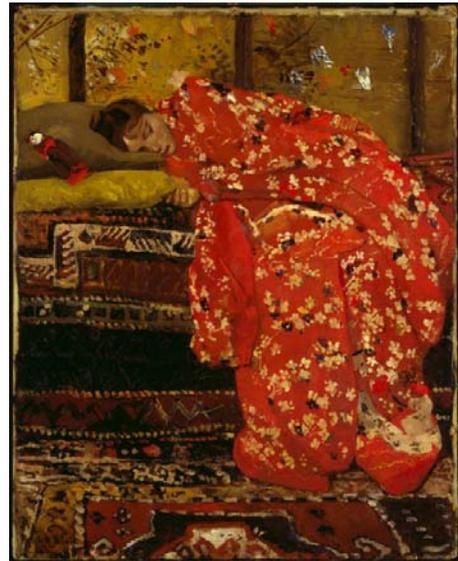


Fig. 104. George Hendrik Breitner (1857-1923). *Girl in Red Kimono*, 1893-95. Óleo s/ tela. Col. Particular, Holanda.

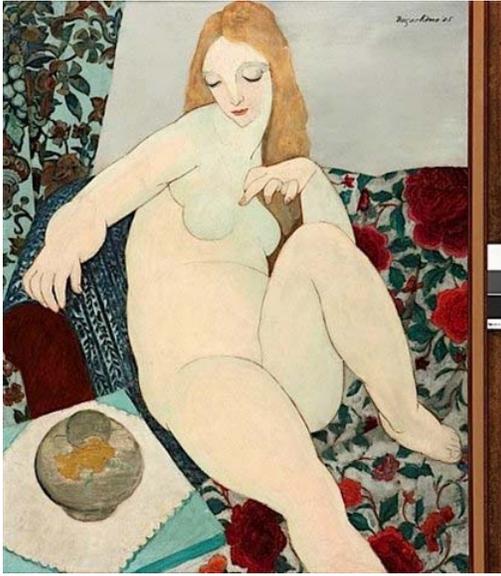


Fig. 105. Micaeo Kono (1876-1954). *Nu ou Femme-Chat*, 1925. Col. Particular.
Fig. 106. Micaeo Kono (1876-1954). *Femme au chat*, 1923. Col. Particular.



Fig. 107. Micaeo Kono (1876-1954). *Mon Arlequin*, 1929. Óleo s/ tela. Col. Particular.
Fig. 108. Micaeo Kono (1876-1954). *Arlequin et Columbine*, 1929. Óleo s/ tela, 91,4 x 63,5. Col. Particular.



Fig. 109. Marie Laurencin (1883-1956). *Leda and the swan*, 1923. Óleo s/ tela, 67.3 x 81.3 cm. Philadelphia Museum of Art.



Fig. 110. Marie Laurencin (1883-1956). *Les biches*, 1923. Óleo s/ tela. Musée de l'Orangerie.

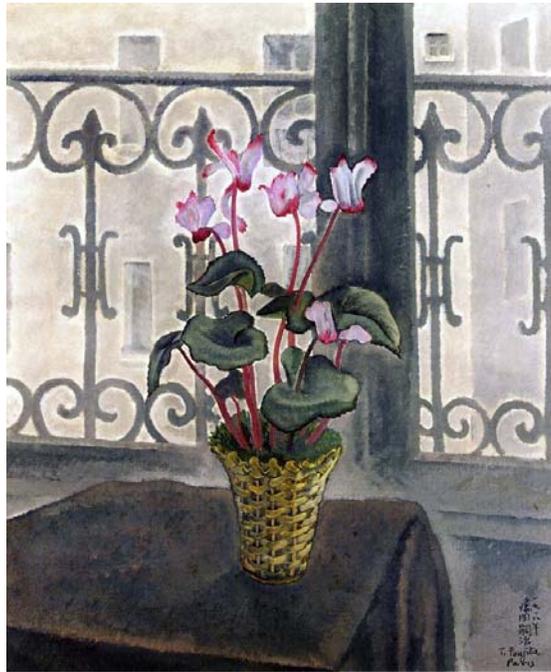


Fig. 111. Léonard Tsuguharu Foujita (1886-1968). *Cyclamens*, 1919. Óleo s/ tela, 55 x 46 cm. Col. Particular.

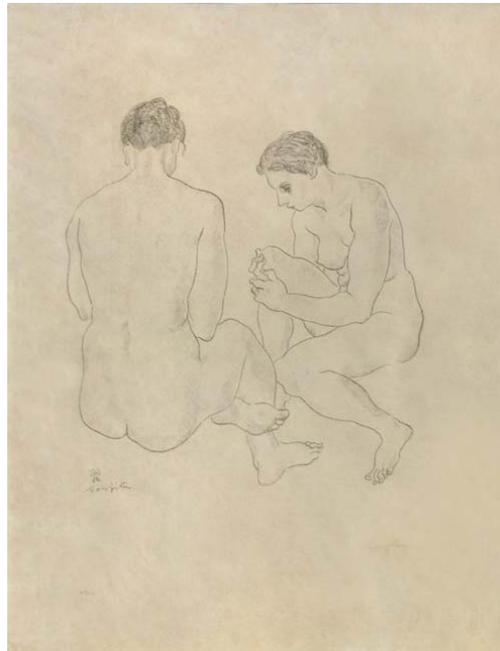


Fig. 112. Léonard Tsuguharu Foujita (1886-1968). *Study of Nude*, 1928. Litografia s/ papel, 43 x 55,2 cm. Col. Particular.

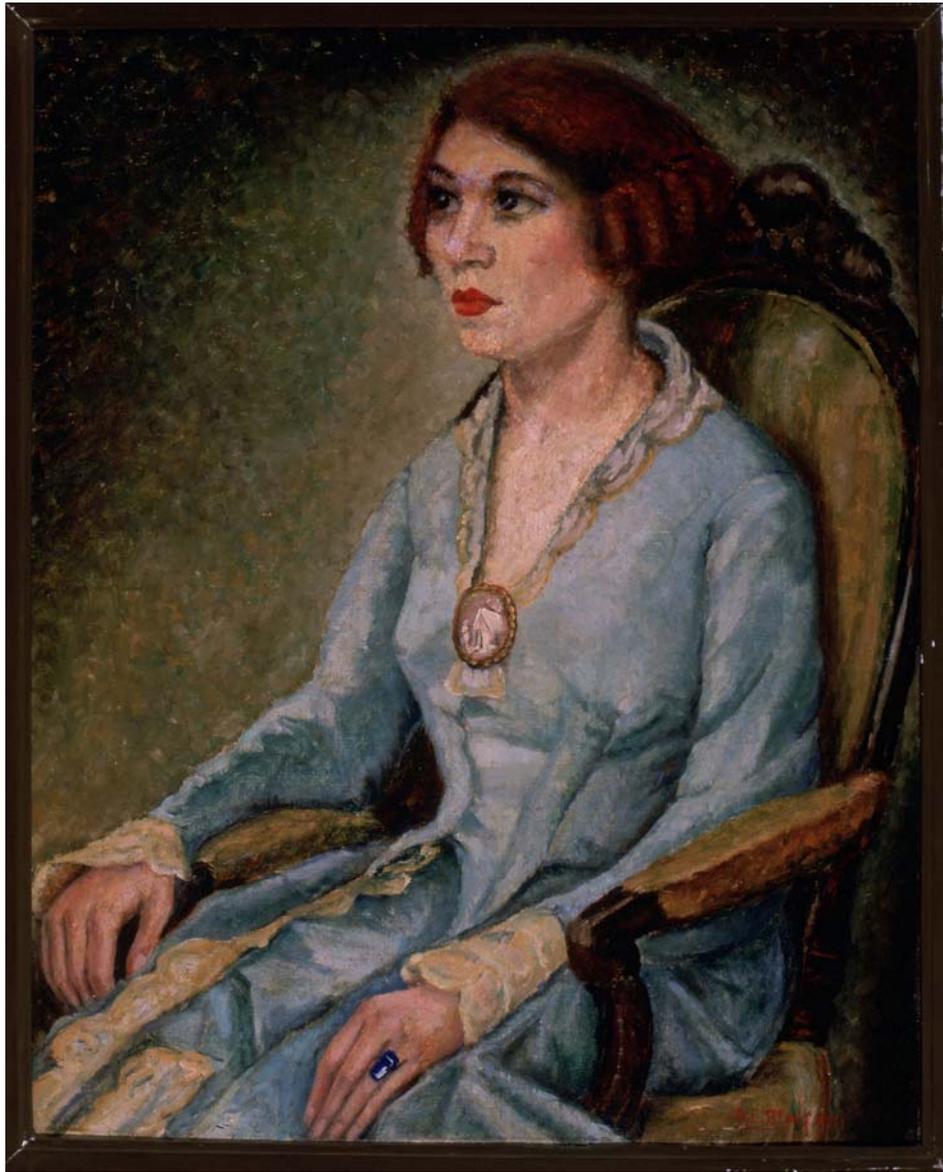


Fig. 113. Anita Malfatti (1889-1964). *A Dama de Azul*, 1925. Óleo s/ tela, 73 x 60,5 cm. Museu de Arte Brasileira, FAAP, SP.



Fig. 2

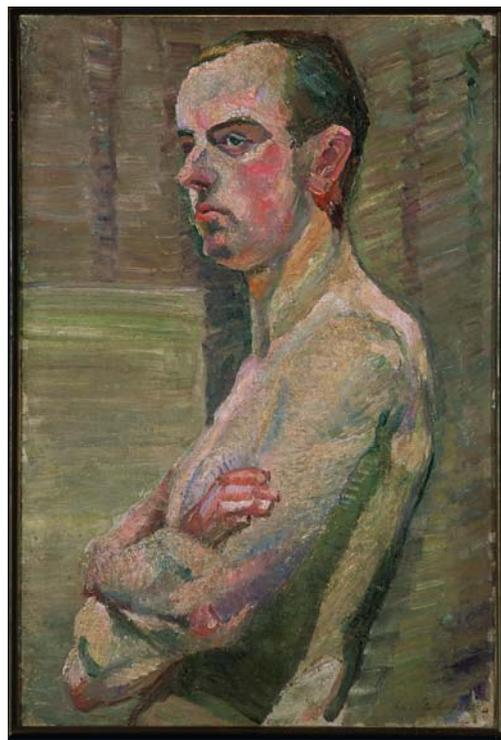


Fig. 3

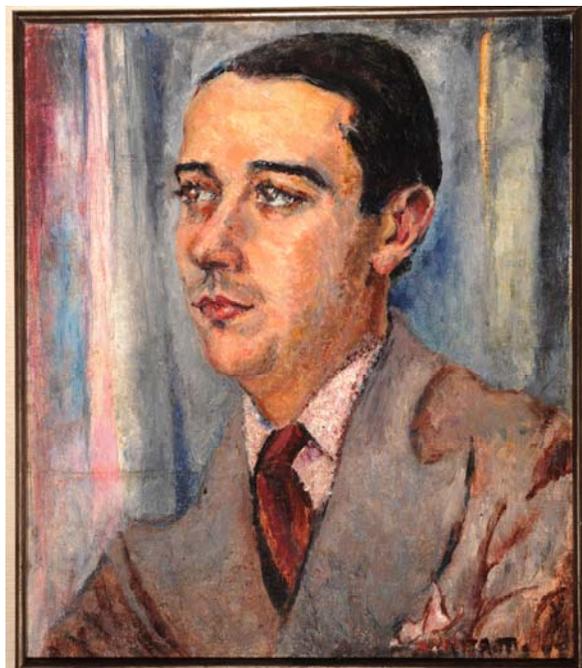


Fig. 114. Anita Malfatti (1889-1964). *Retrato de Silvio Penteado*, sd [c. 1921-23]. Óleo s/ tela, 46,5 x 39,7 cm. Museu de Arte Brasileira, FAAP, SP.



Fig. 115. Anita Malfatti (1889-1964). *Moça com xale*, sd [dec. 20]. Óleo s/ tela, 74 x 61 cm. Museu de Arte Brasileira, FAAP, SP.

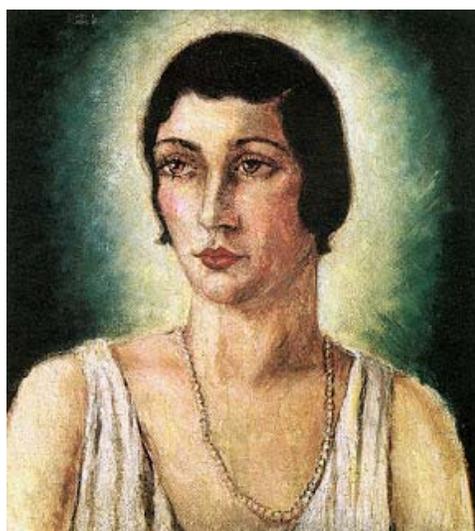


Fig. 116. Anita Malfatti (1889-1964). *Retrato de uma cantora (Cigana)*, sd [c.1926]. Óleo s/ tela, 81 x 65 cm. [Art Price – USA, em leilão].

Fig. 117. Anita Malfatti (1889-1964). *Baby de Almeida*, 1929-1930. Óleo s/ tela, 46 x 40 cm. Casa Guilherme de Almeida, SP.



Fig. 118. Henri Ottman (1877-1927). *Modell vid porlande bäck* [Modelo com riacho ao fundo], sd. Óleo s/ tela, 42,5 x 32,5. Stockholms Auktionsverket. Obra reproduzida e comentada no *Comoedia*.

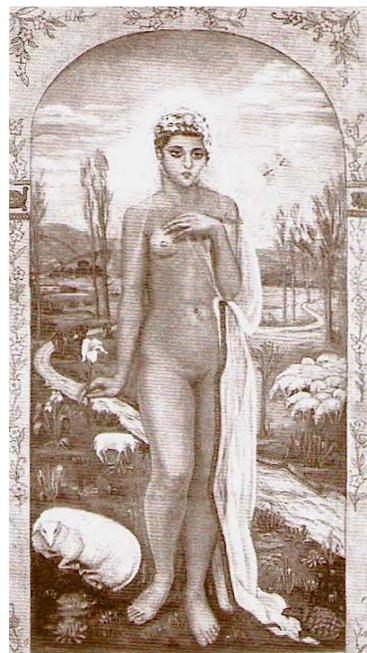


Fig. 78.



Fig. 119. Anita Malfatti (1889-1964). *Interior de Mônaco*, c. 1925. Óleo s/ tela, 73 x 60. Acervo BM&F, SP.

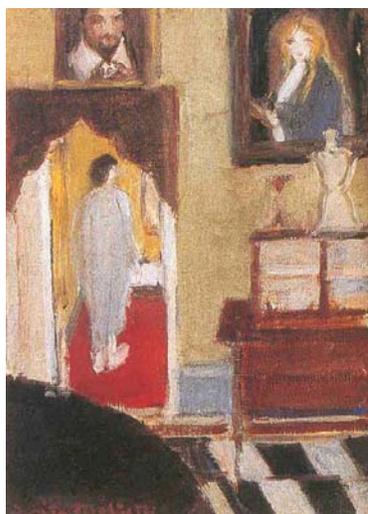


Fig. 120. Anita Malfatti (1889-1964). *Interior de Mônaco (estudo)*, c. 1925. Óleo s/ tela, 22 x 16. Col. Particular.

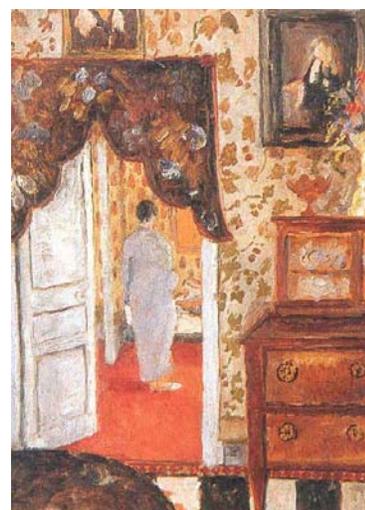


Fig. 121. Anita Malfatti (1889-1964). *Interior de Mônaco (estudo)*, c. 1925. Óleo s/ madeira, 33 x 24. Instituto Moreira Salles.

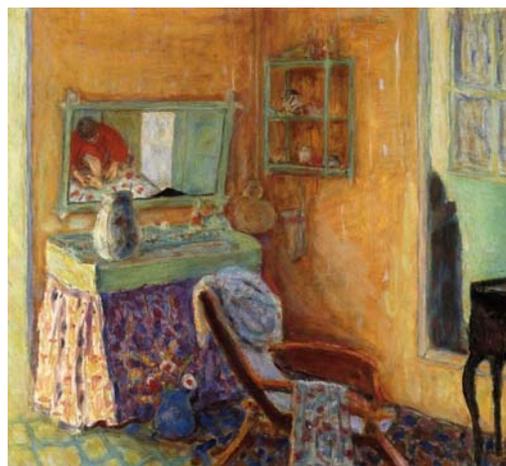


Fig. 122. Pierre Bonnard (1867-1947). *La table de toilette*, 1908. Óleo s/ tela, e sur toile. 0.52 x 0.455 m. Musée d'Orsay, Paris.

Fig. 123. Pierre Bonnard (1867-1947). *Interior*, 1913. Óleo s/ tela, 56, 5 x 63. Coleção Particular.



Fig. 124. H. Matisse (1869-1954). *Pianist and Checker Players*, 1924. Óleo s/ tela, 73.7 x 92.4 cm. National Gallery of art, Washington D.C.



Fig. 125. Edouard Vuillard (1868 – 1940). *Vase of Flowers on a Mantelpiece*, c. 1900. Óleo s/ prancha, 36.2 x 29.5 cm. National Gallery of art, Washington D.C.



Fig. 126. Edouard Vuillard (1868 – 1940). *Madame Josse Hessel in Vuillard's Studio*, 1915. Pastel s/ papel, 27.5 x 24.75 cm. Coleção Particular.

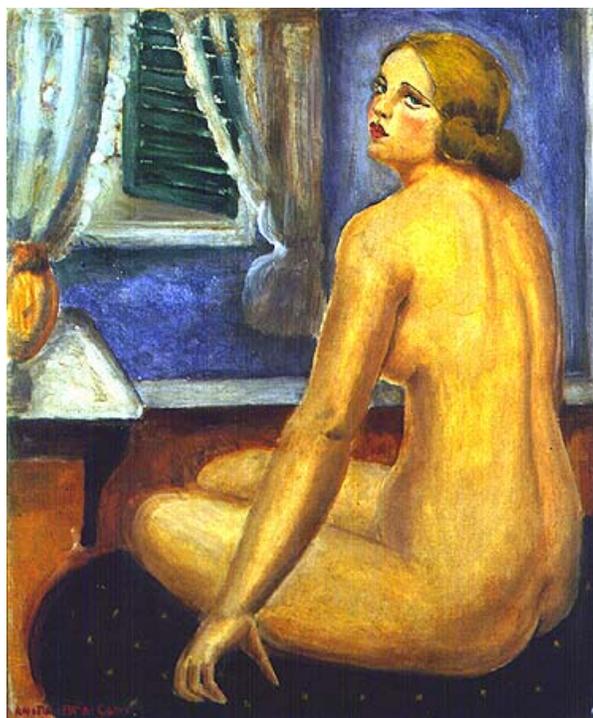


Fig. 127. Anita Malfatti (1889-1964). *La Chambre Bleue*, c.1925. Óleo s/ tela, 54,8 x 46 cm. Col. Particular, SP.



Fig. 128. André Derain (1880-1954). *The female nude in front of a green hanging*, 1923. Óleo s/ tela, 92 x 73 cm. Coleção Particular.



Fig. 129. Clémentine-Hélène Dufau (1869-1937). *Vision Intime*, c. 1913. Óleo s/ tela, 99.5 x 99.7 cm. National Museum, Polónia.



Fig. 130. H. Matisse (1869-1954). *Interior with a Violin Case*, 1918-19. Óleo s/ tela, 73 x 60 cm. MoMA, NY.

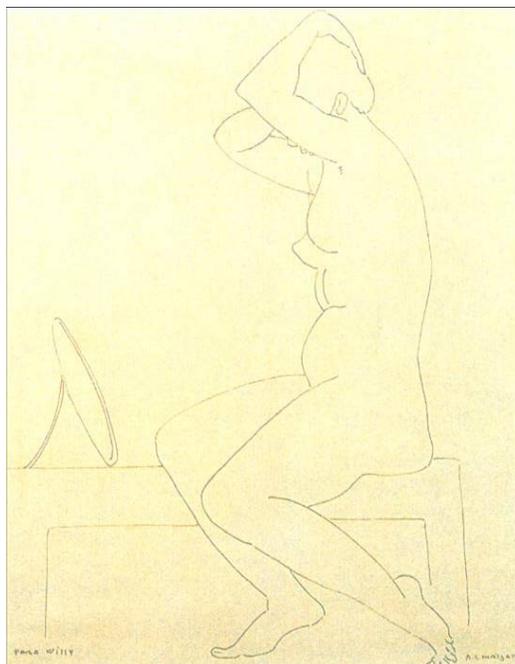


Fig. 131. Anita Malfatti (1889-1964). *Nu sentado e espelho I*, 1925. Nanquim s/ papel, 28,2 x 20,2 cm. IEB/USP.

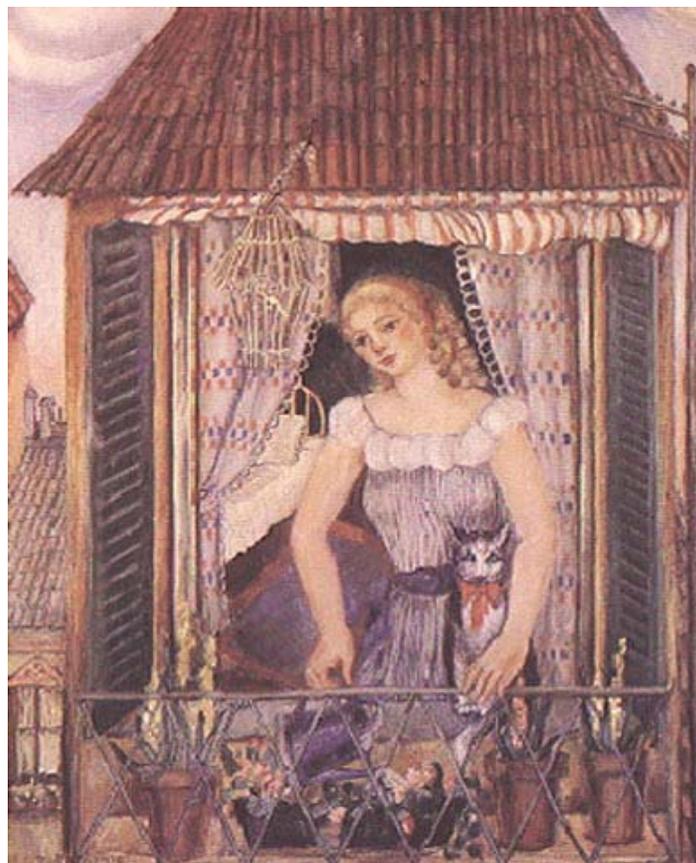


Fig. 132. Anita Malfatti (1889-1964). *Chanson de Montmartre*, 1926. Óleo s/ tela, 73,3 x 60,2 cm. Col. Particular, SP.



Fig. 133. Anita Malfatti (1889-1964). *Mulher do Pará*, c. 1927. Óleo s/ tela, 80 x 65. Col. Particular, BA.



Fig. 134. Edouard Manet (1832-1883). *Le Balcon*, 1868-1869. Óleo s/ tela, 170 x 125 cm. Musée d'Orsay, Paris.



Fig. 135. Anita Malfatti (1889-1964). *Paisagem dos Pirineus, Cauterets*, 1926. Óleo s/ tela, 45,8 x 54,8. Col. Particular.

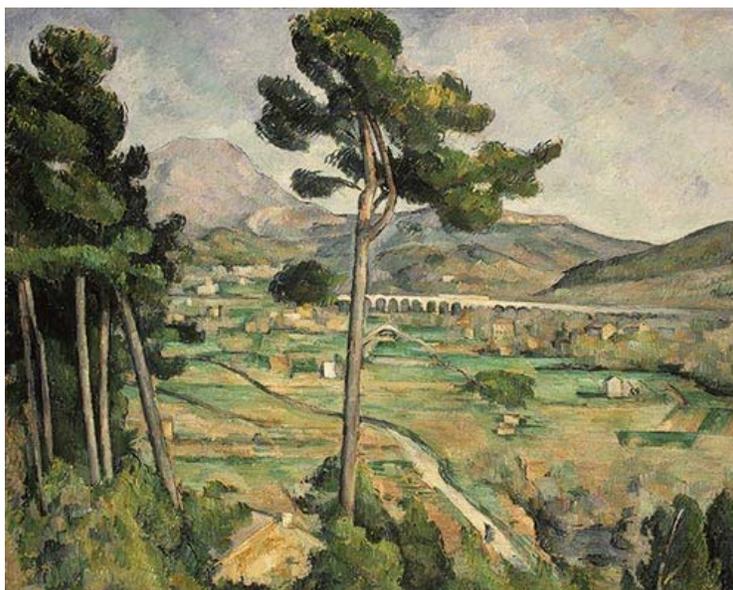


Fig. 136. Paul Cézanne (1839-1906). *Mont Sainte-Victoire and the Viaduct of the Arc River Valley*, 1882, 1885. Óleo s/ tela, 65.4 x 81.6 cm. The Metropolitan Museum of Art, NY.



Fig. 137. Tarsila do Amaral (1886-1973). *Retrato de Mário de Andrade*, 1922. Óleo s/ tela, 53 x 44 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

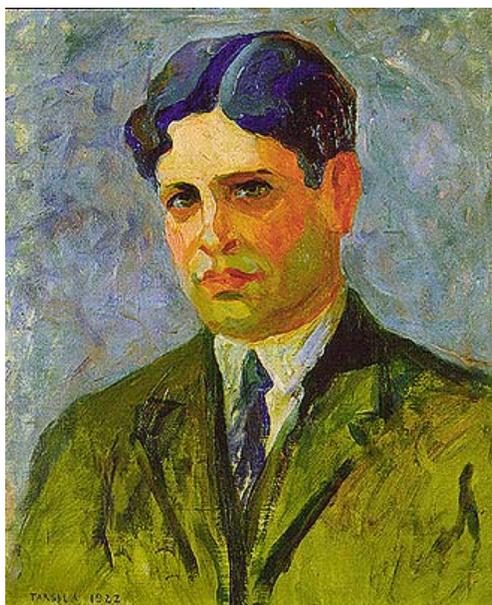


Fig. 138. Tarsila do Amaral (1886-1973). *Retrato de Oswald de Andrade*, 1922. Óleo s/ tela, 51 x 42 cm. Col. Particular, SP.