

Anita Malfatti em Paris, 1923-1928

RENATA GOMES CARDOSO*

A questão entre modernidade e tradição entrou em intensa discussão no contexto artístico francês a partir da Primeira-Guerra Mundial e nos anos subsequentes até o seu final. Esse debate tinha como fundo não apenas uma preocupação propriamente estética, mas interligada às noções sociais e políticas de reconstrução e ordem, que tal contexto de guerra sugeria. Muitos dos autores que apresentaram um estudo sobre a produção artística desse período, considerando igualmente o fenômeno de sua recepção, analisaram os trabalhos dos artistas que eram antes ligados ou vinculados às manifestações da vanguarda, tomando-os como fontes de uma transformação significativa em direção a um ponto de vista estético menos transgressor, com a retomada de certos modelos da tradição e uma intensa revalorização da produção de alguns artistas da tradição francesa.

Nesse debate em torno dos conceitos de modernidade e tradição, diante desse contexto de guerra e de pós-guerra, destacou-se o embate entre princípios como os de subjetividade, individualidade e originalidade versus os de racionalização, objetividade e universalidade. Esses últimos passaram a fazer parte dos parâmetros de boa parte da atividade crítica desse contexto, bem como de novas manifestações artísticas, tal como apontadas, pelo *Après le Cubism*, de Amédée Ozenfant e Charles-Édouard Jeanneret, de 1918, texto que apresentava as novas convicções artísticas pautadas nesses princípios. As idéias puristas apresentadas posteriormente em *L'Esprit Nouveau* colocavam em questão as ações da vanguarda anterior, mas expunha da mesma forma uma apreciação da arte enquanto ponto de vista histórico, elegendo como exemplos alguns modelos do passado em que as preocupações com esses mesmos princípios seriam evidentes.

* Doutoranda em Artes – Fundamentos teóricos das Artes, Instituto de Artes, UNICAMP; Mestre em História da Arte, IFCH, UNICAMP. Bolsista Capes.

As relações estabelecidas entre as manifestações de arte moderna no Brasil e o contexto da arte francesa desse período já foram debatidas por diversos autores, em estudos que normalmente analisam a produção dos artistas brasileiros, tanto no que tange à renovação da linguagem, quanto ao debate em torno da adequação desse fenômeno europeu de revisão das propostas da vanguarda, com a retomada de modelos da tradição e a busca por tendências moderadas e menos transgressoras, que pareciam responder melhor às demandas do contexto artístico no Brasil.

Dentre esse debate entre as relações da arte brasileira da década de 1920 e o contexto artístico francês especificamente, interessa-nos analisar sucintamente nessa apresentação a atuação e parte da produção da artista Anita Malfatti desse período. A artista conviveu no ambiente artístico francês durante cinco anos, de 1923 a 1928, com o apoio financeiro do *Pensionato Artístico do Estado de São Paulo*. O *Pensionato*, criado inicialmente como um meio para viabilizar a especialização de novos artistas paulistas em centros artísticos europeus, foi concedido à artista a partir da intervenção de Mário de Andrade junto a Freitas Valle, um dos membros do conselho que aprovava a concessão desse benefício aos artistas em São Paulo.¹ Quando a artista chegou à França, em setembro de 1923, já contava com quase treze anos de produção artística, considerando que partira pela primeira vez para a Europa em 1910. Sua primeira exposição em ambiente brasileiro foi realizada em 1914, com certa repercussão no cenário crítico do período, e mostrava o resultado de quase quatro anos de estudos realizados na Alemanha, anos nos quais recebeu orientações de um artista do porte de Lovis Corinth.²

¹ 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. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: USP, 1995, p.46-48; Cf. MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro – História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p. 25,26.

² Cf. BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Ed. 34 & EDUSP, 2006. p.49-99. CARDOSO. Renata Gomes. *A pintura de Anita Malfatti nos primeiros períodos de sua trajetória: proposta de revisão a partir da análise de obras*. Dissertação de mestrado. UNICAMP, 2007, pp. 29-51.

Com uma trajetória já marcada por diversos acontecimentos de certa relevância, haja vista também a exposição de 1917, colocada como marco do início do debate em torno da arte moderna no contexto brasileiro, Anita Malfatti conviveu com esse ambiente artístico europeu do pós- Primeira Guerra Mundial, cujo principal aspecto era o de diversidade artística e intelectual, convivência compartilhada com outros artistas brasileiros, como Tarsila do Amaral, Brecheret, Antonio Gomide e Di Cavalcanti, dentre outros.

Durante os cinco anos de *Pensionato Artístico* Anita Malfatti produziu um grande conjunto de obras, do qual fazem parte composições livres ou trabalhos realizados como tarefa obrigatória para o pensionato. A artista comentou sobre a produção dessas obras em cartas enviadas a Mário de Andrade, da mesma forma que comentou também a recepção das mesmas no contexto parisiense, o que acontecia através de visitas de artistas e críticos aos ateliês ou através das exposições das quais participou. Esses comentários contribuem para o entendimento das relações dessa produção com os contextos da arte européia e da arte brasileira do período.

A produção da década de 1920

Para o propósito deste simpósio, apresenta-se análises sucintas de cinco obras, de forma que algumas relações entre sua produção e as produções tanto do contexto francês como de outros brasileiros possam ser discutidas. São elas: *Veneza, Canaletto* (1924, Museu de Arte Brasileira da FAAP) [Fig.1], trata-se de uma paisagem urbana, e foi pintada durante as férias de verão na Itália, tendo participado do Salão do Outono de 1924, com comentário da crítica; *A japonesa* (1924, Col. Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna, RJ) [Fig.2] e *Dama de Azul* (c. 1925, Museu de Arte Brasileira da FAAP) [Fig. 3], dois retratos realizados pela artista nesse período, que possibilitam uma análise comparativa com retratos de períodos anteriores; *Interior de Mônaco* (1925, Col. BM&F, SP) [Fig. 4], pois inaugura um novo ponto de vista da pintura da artista, a cena de interior, relacionada por alguns autores com a pintura decorativa típica da “Escola de Paris”, tendo sido também exposta no Salão dos Independentes em 1926, com elogio da crítica. Essa obra, como outras do período, ficou em poder da artista até o fim de sua vida. *La Chambre Bleue* (c. 1925, Coleção

particular) [Fig. 5], pintura que recebeu comentário da crítica no contexto da exposição organizada pela artista em 1926, obra que demonstra mais uma vez o interesse da artista por cenas de interior, que compõe desta vez com um nu.

Anita Malfatti trabalhou a paisagem desde seus primeiros anos de atividade artística. De sua passagem pela Alemanha produziu obras como *A floresta* e *O Jardim*. Do período americano são famosas as paisagens que fez na ilha de Monhegan, lugar frequentado por Homer Boss e seus amigos pintores, obras que a artista expôs na exposição de 1917/18. Em 1924, Anita Malfatti visitou Veneza, com o amigo Yan de Almeida Prado. Dessa visita resultaram duas obras, que segundo carta de Anita a Mário de Andrade, foram iniciadas em Veneza (os croquis) e finalizadas em Paris.³ Uma delas é *Veneza, Canaletto* [Fig. 1]. Trata-se de uma vista de um dos pequenos canais de Veneza, com uma das pequenas pontes que atravessam esses canais e os sobrados à margem, ocupando a parte superior da tela, da esquerda para a direita. A artista buscou no reflexo da água do canal a variedade cromática com a qual compôs os edifícios. A variedade de tons lembram um pouco a “festa da cor” do período americano, ressaltando a diferença de que nessa obra as cores estão inseridas na construção das casas, na ponte e na água, ao invés de se espalharem pela atmosfera difusa e gestual, características de algumas paisagens feitas na ilha de Monhegan. Nessa paisagem de Veneza a linha de contorno é um elemento estrutural que delimita as cores. Essa variedade tonal dificilmente se verá nas obras posteriores de Anita Malfatti. Nas demais paisagens trabalhadas nessa fase, bem como na produção posterior, após o seu retorno ao Brasil, a artista vai trabalhar sempre partindo de uma abordagem mais naturalista, como pode ser observado por exemplo em paisagens como *Porto de Mônaco* e *Lago Maggiore*. Apesar de ter figurado no Salão do Outono de 1924, segundo a carta de Anita Malfatti, a obra não parece ter chamado a atenção da crítica, pois não há nos recortes do arquivo da artista qualquer comentário sobre essa obra. Das obras enviadas ao salão desse ano, apenas o *Interior de Igreja* parece ter sido comentado e reproduzido.⁴

³ Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 05 de outubro de 1924. Arquivo Mário de Andrade IEB/USP.

⁴ Cf. BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.*, p. 315. Não encontramos no arquivo da artista, no IEB/USP, até o momento, o recorte que contém o comentário e a reprodução dessa obra (*Interior de Igreja*), como afirma Rossetti Batista em seu trabalho. Nos cadernos de recortes da artista as referências sobre a produção desse período se iniciam com as críticas e reproduções do Salão dos Independentes de 1926. Da mesma forma, ainda não foi possível, na pesquisa, abordar o conjunto das críticas de arte feitas em torno do Salão do Outono de 1924, para verificar os comentários feitos sobre essas obras da artista no

A Japonesa [Fig. 2], pintado em 1924, é um retrato da pintora Riu Okanouye⁵ e uma primeira mostra do distanciamento da pintura de Anita Malfatti das questões artísticas que a guiaram nas duas fases iniciais de sua trajetória. Ao contrário de retratos como *A estudante russa* e *Uma Estudante*, a figura é composta de uma maneira sólida, com amplas superfícies de cor, delimitadas por um contorno preciso e pela utilização do claro/escuro nos volumes. Ressalta-se o vermelho intenso do quimono, com as áreas claras tratadas em laranja, que ocupa boa parte da tela. Na apreensão naturalista e no contorno bem definido é possível perceber uma aproximação com os desenhos e retratos naturalistas de Picasso e Derain desse período, como o *Retrato de Olga* e *L'Italienne*.

Em sua tese *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 Antonio Gomide, dois artistas em que essa relação com o “art déco” é sempre colocada e analisada⁶. Gomide estudou em Genebra com Ferdinand Hodler, artista conhecido por sua relação com o Art Nouveau. Em suas obras a linha sintética e curva utilizada para a estilização das formas é um dos elementos mais explorados⁷ [Fig. 6]⁸. Analisando a obra de Brecheret no contexto da Escola de Paris, Daysi Peccinini discursa sobre a linha de síntese construtiva do artista e seu espírito construtivo, aliada a suas fontes clássicas, como a linha de força da escultura de *Porteuse de Parfum* [Fig. 7]⁹, construída pelo encadeamento de volumes espiralados.¹⁰ Considerando a proximidade desses artistas nesse período, é possível pensar nesse diálogo de Anita Malfatti com esses dois artistas, sobretudo no contorno e no volume das mãos e do quimono. Mas as relações de Anita

Salão.

⁵ Cf. BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.*, p. 331.

⁶ BATISTA, Marta Rossetti. *Artistas Brasileiros na Escola de Paris*. Tese de doutorado, USP, 1987. p. 289, 290.

⁷ Cf. VERNASCHI, Elvira. *Op. Cit.*

⁸ Antonio Gomide (1895 – 1967). *Mulher*, ca. 1922. Aquarela s/ papel, 30,1 x 19,9 cm. Col. Particular.

⁹ Victor Brecheret (1894-1955). *Porteuse de Parfum*, c.1923-24. Gesso dourado, 341 x 100 x 87. Pinacoteca do Estado, SP.

¹⁰ 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.) *Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de SP*. São Paulo: Imprensa Oficial, Cosac&Naif, 2009, pp 146-155.

Malfatti com esses dois artistas ficarão mais evidentes nas pinturas religiosas, temas trabalhados tanto por Brecheret, na escultura e nos esboços, quanto por Gomide, em desenhos, pinturas e vitrais.

Outro retrato que se destaca nesse período é a *Dama de Azul* [Fig. 3], exposta no Salão dos Independentes de 1926. Já bem distante da estilização de *A Japonesa*, esse retrato aproxima mais a obra de Anita Malfatti dos retratos naturalistas. A figura é composta sobre uma cadeira, destacando-se desta vez a vestimenta em azul. Se em *A Japonesa* a artista opta por amplas superfícies lisas, como no quimono, em que dificilmente percebe-se o traço do pincel, na *Dama de Azul* Anita Malfatti constrói a figura deixando massas de tintas, lembrando o tratamento empregado em alguns retratos do período de 1910 a 1914, com a diferença de utilizar, nessa obra de 1925, pinceladas mais contidas e cores mais naturais, no corpo da figura. A solução pictórica adotada na *Dama de Azul* remete também ao tratamento empregado no *Retrato de Sílvio Penteado*, obra pintada provavelmente entre os anos de 1921 e 1923, segundo o catálogo da obra da artista, organizado por Marta Rossetti Batista. A obra estabelece uma ligação entre os retratos anteriores, em que a variação cromática era mais ampla, mas apresenta uma proximidade com o modelo natural. Pode-se perceber também uma preocupação com alguns detalhes da cena, na roupa e no colar, no qual se vê meticulosamente pintada uma casa branca, minúcias com as quais a pintora não se detinha, em obras anteriores. Em carta a Mário de Andrade no ano de 1925, Anita Malfatti comenta seu trabalho com o retrato, nesses anos parisienses, parecendo se referir provavelmente a esses dois retratos, de 1924 e 1925:

Faço agora portraits bem bonitos que vc. (sic.) 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, cahiu (sic).¹¹

¹¹ Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 4 de novembro de 1925. Arquivo IEB/USP.

A solução pictórica utilizada nesse retrato foi retomada pela artista em outros retratos desse período, como *Moça com xale* e *Retrato de uma cantora (Cigana)*, 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 muitas críticas positivas em vista de sua exposição no Salão dos Independentes, com várias reproduções da obra nos jornais franceses, a artista viu nessa solução um caminho para o seu trabalho com o retrato.

Dentre as críticas que a obra recebeu, André Warnod ressaltou que o retrato era pintado com uma linha muito fina.¹² Outro artigo dizia que a artista 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 nota¹³. Em outro artigo, o autor notou a fineza do desenho do rosto e da mão, a segurança na pincelada e a sensibilidade da artista para o retrato¹⁴. 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 talento¹⁵.

Outra obra exposta no Salão dos Independentes desse ano, citado nessas críticas é o *Interior de Mônaco* [Fig. 4], obra que a artista concebeu em suas viagens a Mônaco, relatadas a Mário de Andrade. A artista estudou bastante sua composição, em desenhos preparatórios. A obra é composta com muitos detalhes, nos tapetes, cortinas e papel de parede, bem trabalhados de forma decorativa. A artista parece ter buscado para essa composição os diversos interiores característicos de obras de Bonnard [Fig. 8]¹⁶ e Vuillard [Fig. 9]¹⁷, mas pode-se ainda relacioná-la com essa mesma temática tratada por Matisse. A aproximação a esses artistas pode ser explicada pelo fato de Anita Malfatti ter buscado

¹² WARNOD, André. “Au Salon des Indépendents”. *Comoedia, Beaux-Arts*. 28 de março de 1926. Caderno de Recortes, Arquivo AM, IEB/USP.

¹³ Sem especificação de autor, *Revue* [?] *Demeure* [?] [manuscrito por Anita Malfatti], 9 de maio de 1926. Caderno de Recortes, Arquivo AM, IEB/USP.

¹⁴ “Anita Malfatti”. *Revue Moderne*, 15 de maio de 1926. In, BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.*, p. 338.

¹⁵ “Annita Malfatti”. *Les artistes d’Aujourd’hui*, 15 de abril de 1926. Reproduzido em BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.*, p. 338.

¹⁶ Pierre Bonnard (1867-1947). *Interior*, 1913. Óleo s/ tela, 56, 5 x 63. Coleção Particular.

¹⁷ Edouard Vuillard (1868 – 1940). *Madame Josse Hessel in Vuillard's Studio*, 1915. Pastel s/ papel, 27.5 x 24.75 cm. Coleção Particular.

nesses primeiros anos de estágio em Paris orientações com Maurice Denis¹⁸, amigo desses dois pintores, que formaram anos antes o grupo dos *Nabis*. A princípio, o interesse de Anita Malfatti por esse pintor estaria na questão religiosa, temática que começou a trabalhar e a se interessar deste o primeiro ano em Paris, enviando inclusive um trabalho para o Salão do Outono de 1924, o *Interior de Igreja*, muito próximo a uma obra de mesma temática de Vuillard¹⁹. 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 na 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 chama 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.²⁰

Outra obra comentada pela crítica francesa é *La Chabre Bleue* [Fig. 5], exposta a princípio com o título Nu, no contexto da exposição individual organizada pela artista na Galerie André, em novembro de 1926. A artista deu notícia dessa exposição a Mário de Andrade:

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 apresenta-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

¹⁸ BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.* Tese de doutorado, p.240.

¹⁹ Vuillard, *La chapelle du château de Versailles*, 1917 – 1919. Pintura s/ papel s/ tela, Musée d'Orsay, Paris.

²⁰ “Annita Malfatti”. *Les artistes d’Aujourd’hui*, 15 de abril de 1926. Reproduzido em BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.*, p. 338.

galerias e procurar críticos 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.²¹

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. Esse tema foi trabalhado por muitos artistas nesse período. O recorte colocado no canto do quarto com a janela é muito próximo de um interior tratado por Matisse [Fig. 10]²², mas sem a presença de uma figura. No interior no qual a figura se encontra a artista trabalhou o tapete e a cortina, mas o destaque maior foi dado à figura. Em um dos comentários à exposição o crítico francês observou esse destaque dado à figura:

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. (Adoraríamos ver-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 azul, um tapete preto cheio de estrelas e, sobre 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 arcaico²³.

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

A exposição de 1929: Recepção crítica

Para cumprir uma das exigências do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, Anita Malfatti organizou uma grande exposição, inaugurada em 1º de fevereiro

²¹ Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 23 de dezembro de 1926. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

²² H. Matisse (1869-1954). *Interior with a Violin Case*, 1918-19. Óleo s/ tela, 73 x 60 cm. MoMA, NY.

²³ F.M. “Annita Malfatti”. *Les Arts, La Peinture*. 19 de janeiro de 1927. Com reprodução do Nu. Cadernos de Recortes, Arquivo AM, IEB/USP.

de 1929. Diversos artigos de jornais, de ampla circulação na época, relataram o retorno da artista da França e anunciaram a exposição. Esses artigos variavam entre pequenos trechos que apenas divulgavam a exposição ou críticas mais aprofundadas, de autores conhecidos ou anônimos que normalmente já exerciam esse papel no ambiente artístico paulistano do período. As críticas que surgiram a partir desse momento enfatizaram o grau de importância da artista enquanto pioneira da geração modernista, ponto que era sempre lembrado em relação à artista, referindo-se às primeiras exposições e ao caráter expressivo das primeiras obras. Essas críticas continham um tom de admiração pela então “pintora”, tendo em vista sua trajetória anterior e quase todos os seus autores, incluindo Mário de Andrade, amigo e crítico sempre atencioso da obra da artista, observaram o aspecto variado da produção apresentada, em que a ‘intensidade dramática’ anterior havia sido substituída por ‘valores plásticos’:

(...) 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.²⁴

Um dos primeiros recortes de jornal guardados pela artista e no qual esta assinala a data de 02 de fevereiro de 1929, ou seja, um dia após a inauguração da individual, descrevia a exposição:

(...) 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. 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 maior sucesso em Paris.

²⁴ Mario de Andrade. “Anita Malfatti”, *Diário Nacional*, São Paulo, 5 de março de 1929. Arquivo Anita Malfatti IEB/USP.

(...) O movimento reacionário na Europa é intenso. Hoje muito poucos pintores seguem as escolas antigas. Os princípios dominantes de esthetica (sic) derrubaram os velhos métodos que submetiam a emoção às 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. Poderme-ão (sic) condenar, pelos quadros “Puritas” e “Plein Air”. Mas eu participo da opinião que a arte é como uma táboa 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...”²⁵

A partir dessa crítica é possível perceber um primeiro aspecto principal do ambiente brasileiro, na recepção a Anita Malfatti: a artista é 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. Ao chegar em “No Balcão” [Fig. 11] , o crítico ressalta características da obra que de certa forma a coloca ao lado das preocupações nacionalistas que permeavam o contexto artístico brasileiro do período: “uma mulher dos trópicos, com a cabeleira original ...”.

Já Menotti del Picchia, que havia escrito uma crítica em defesa da artista no contexto da exposição de 1920, avaliou as diversas fases da pintura de Anita Malfatti:

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

²⁵ “A exposição de pintura Anita Malfatti”. [Provavelmente Diário Nacional], 2 de fevereiro de 1929. Caderno de Recortes/Arquivo Anita Malfatti. IEB/USP. Parte da grafia foi corrigida.

permutação de valores engenhosos, que criam fórmulas originais, tal qual na matemática, com os mesmos números fundamentais, se realizam as operações mais diversas. (...) Anita está mais próxima dos que procuram a verdade simples das coisas que os atormentados metafísicos. Sempre drama sempre é a representação da verdade, da sua verdade. Mas o assuntos nos arrasta, aos trancos, por divagações de descaminhos. (...) Gostamos muito do terceiro quadro, que tem no catálogo o título de “Tropical”. 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 apra 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.²⁶

Se o autor não tivesse citado os quadros *Interior* e *Femme en bleu*, essa crítica se confundiria facilmente com exposições anteriores, já que o crítico fala de *Tropical*. O autor destaca obras com temática nacional (também o *Festa na Roça*, obra não localizada²⁷, provavelmente pintada após a chegada no Brasil, em 1928), indicando uma boa solução para a artista, ou seja, trazendo a preocupação com a temática nacional. 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.

Outro artigo faz lembrar da crítica de Monteiro Lobato, por seu conteúdo procurar negar a semelhança das obras expostas com uma arte “extravagante”:

(...) 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

²⁶ DEL PICCHIA, Menotti. “Annita Malfatti, impressões de uma exposição de pintura moderna”. Sem indicação do periódico, s/d. Cadernos de recortes, Arquivo AM, IEB/USP.

²⁷ BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.*, Catálogo, p. 58.

acessórios aparatosos que a arte cristã lhe tem emprestado, denuncia um forte espírito de identificação com as temas que escolhe.²⁸

O autor comenta também os trabalhos religiosos, relacionando a técnica mais equilibrada e naturalista com a abordagem temática, na qual a artista conseguira se despojar dos artificios normalmente utilizados nessas composições. Mas o autor observa que a artista é capaz, sem extravagâncias, de se distanciar das regras consagradas da pintura, demonstrando sua individualidade. Uma crítica bem interessante é a assinada por Guy, provavelmente Guilherme de Almeida, que era amigo da artista. Ele coloca em relevo o aspecto estilizado de “bonecas” que pode ser observado em muitas abordagens que a artista faz da figura feminina [Fig. 12], além de ter trabalhado especificamente com esse tema em *Dolly*, obra exposta da individual de 1926:

Anita Malfatti inaugurou sua exposição de pintura – bonita, simples, colorida e vária – (...) são quatro ou cinco pinturas claras, frescas, surpreendentes: é “Jenny l’ouvrière”²⁹, é “Dolly”, é a “Melindrosa”, é a “Romântica”...Não sei porque. Talvez porque são coisas que só uma mulher seria capaz de imaginar e fazer. São umas mulherzinhas bem mulherzinhas, vestidas de azul celeste ou côr-de-rosa e que parecem pintadas com carmim 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 terras, que são tal qual o “Pays de Cocagne”, de Baudelaire, onde a natureza era “renformée par le rêve, ou elle est corrigée, embellie, refondue” ...³⁰.

²⁸ [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.

²⁹ Fig. 69, 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.

³⁰ [O Estado, 5 de fevereiro de 1929, manuscrito a tinta]. Caderno de Recortes, Arquivo AM, IEB/USP.

Imagens



Fig.1



Fig. 2

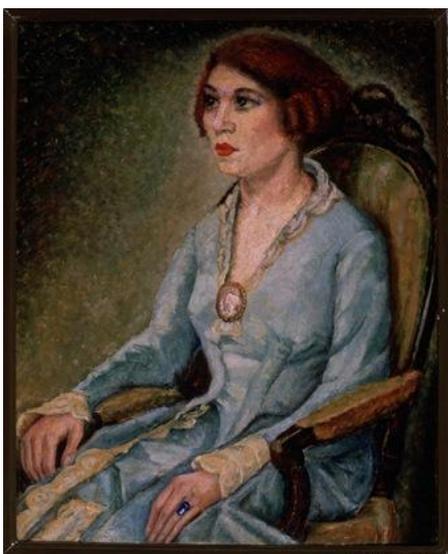


Fig. 3

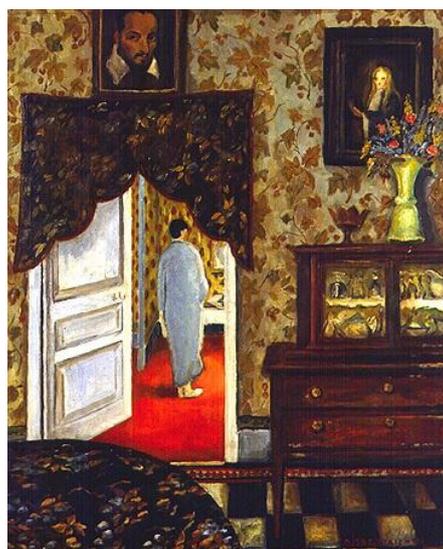


Fig. 4

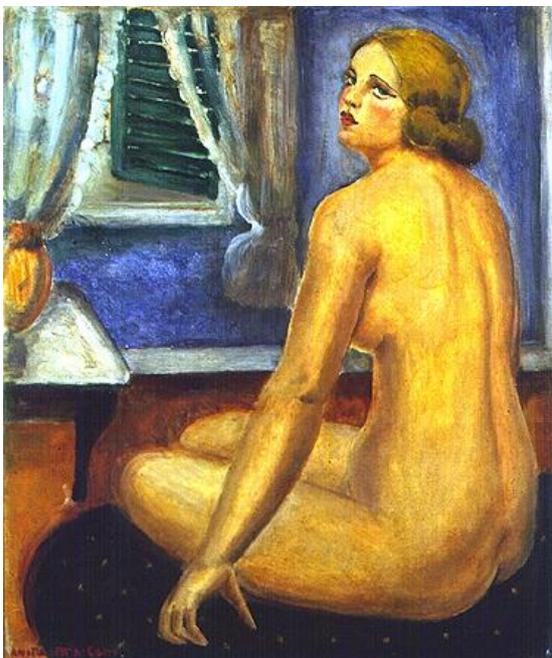


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

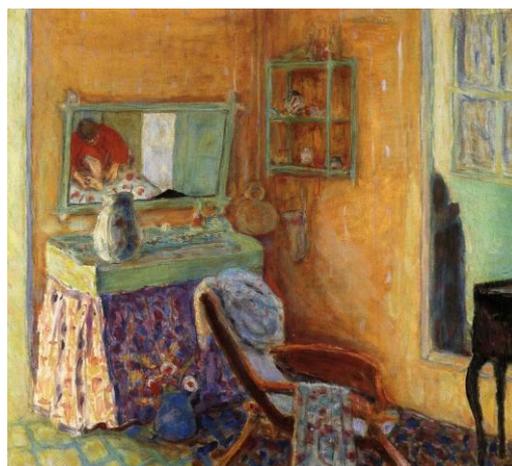


Fig. 8

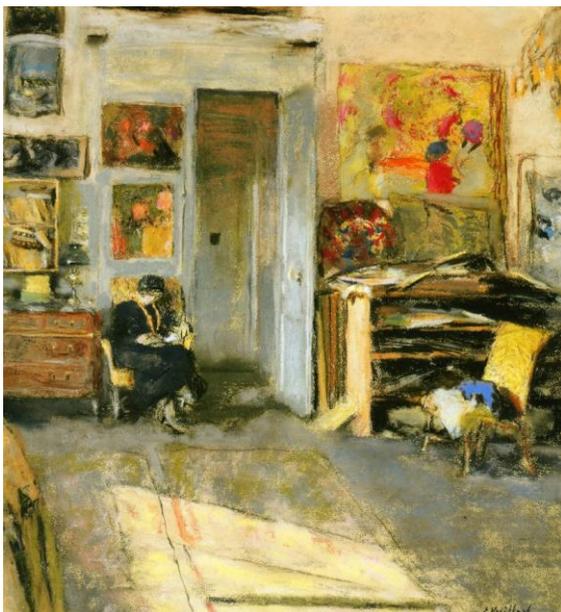


Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

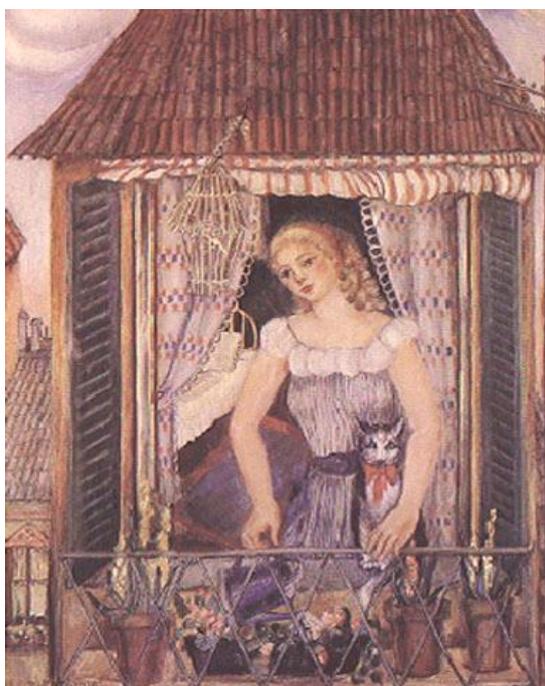


Fig. 12