



ARTIGO

A DIFÍCIL ARTE DE SER MULHER: ANITA MALFATTI E OS MODERNISTAS (1928-1929)

Mesmo fazendo parte de um ambiente dominado pelos nomes de André Derain, Pablo Picasso, Maurice Vlaminck, Albert Marquet e Henri Matisse, ela tinha se mantido “independente”, escolhendo o que considerava “aproveitável” e aprofundando-se no estudo dos primitivos (italianos e flamengos), dos quais apreciava a “maneira simples e fortemente característica”.

ANNATERESA FABRIS
ABCA/SÃO PAULO

Ao voltar da Europa, em fins de setembro de 1928, Anita Malfatti apresenta ao público brasileiro uma visão de arte moderna comedida e destituída da virulência que tinha caracterizado as principais vertentes no começo do século XX. A artista, que tinha se radicado em Paris em 1923, graças ao Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, afirma numa entrevista a “O Jornal” (21 de outubro) que as tendências modernistas do momento representavam “correntes moderadas, sem, contudo, deixar de ser caracteristicamente novas”. Mesmo fazendo parte de um ambiente dominado pelos nomes de André Derain, Pablo Picasso, Maurice Vlaminck, Albert Marquet e Henri Matisse, ela tinha se mantido “independente”, escolhendo o que considerava “aproveitável” e aprofundando-se no estudo dos primitivos (italianos e flamengos), dos quais apreciava a “maneira simples e fortemente característica”.

Tais ideias já estavam presentes no artigo “Anita Malfatti”, publicado por Mário de Andrade em 29 de setembro; nele, o momento artístico parisiense era situado no interior de uma revisão

dos “tempos de revolta”, caracterizados pela busca da extravagância, “mais por bravata às vezes que por convicção”. Plenamente inserida na arte atual, que se distinguia por uma “orientação construtora”, a pintora tinha como atributos principais uma “técnica perfeita” e uma expressão “calma, firme, sem nenhuma daquelas pesquisas inquietas e tantas vezes rebarbativas que agora já não têm mais razão de ser”. Com seus companheiros brasileiros “bastante modificados e... reforçados”, a artista teria “mais facilidade em ser compreendida e estimada no seu valor”. Alinhada aos postulados da volta à ordem, em voga na Paris em que Malfatti tinha vivido durante cinco anos, essa visão ganhará reforço logo depois em dois artigos dedicados a um quadro não muito feliz em termos plásticos, “Ressurreição de Lázaro” (1928).

Para o crítico, no entanto, trata-se de uma obra que desperta “o entusiasmo e a reflexão, um dos momentos culminantes da pintura contemporânea do Brasil”. No primeiro artigo, publicado em 21 de novembro, Andrade antecipa-se a possíveis críticas,

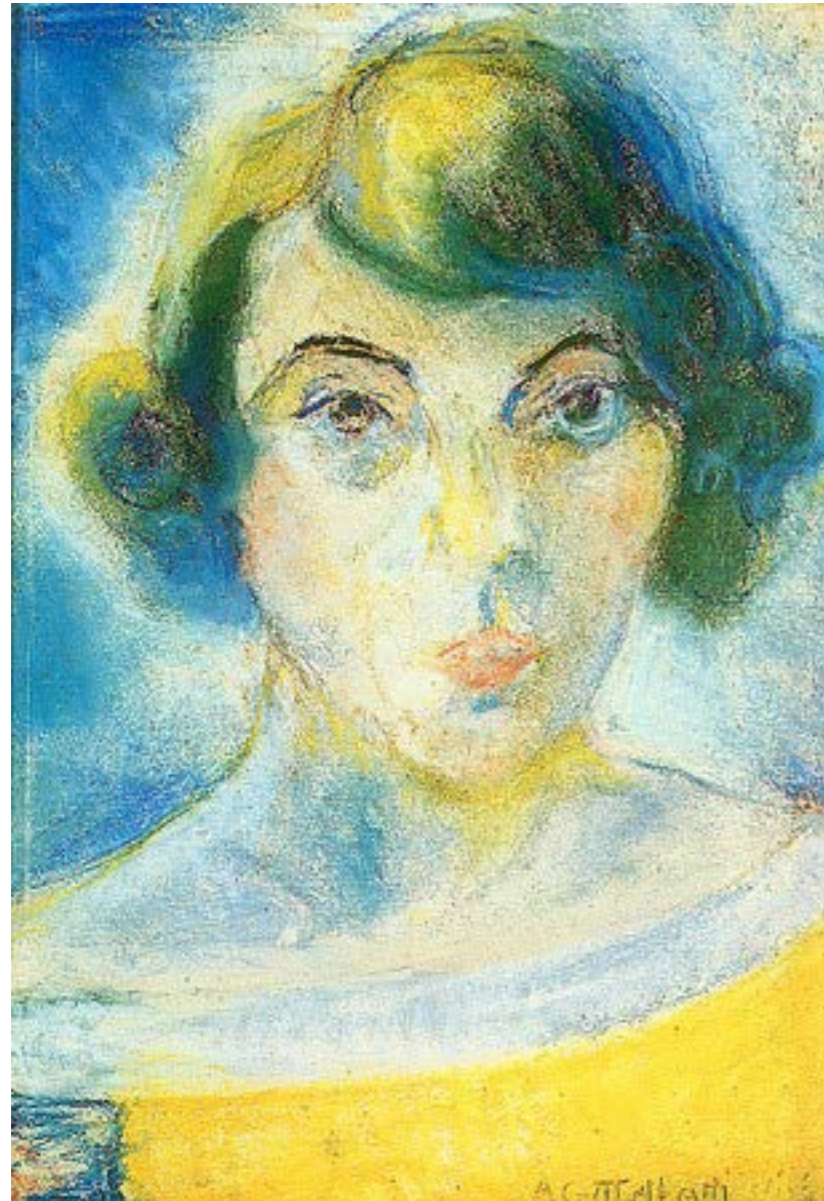


Fig. 2: Anita Malfatti, *Auto-Retrato*, 1922. Coleção de Artes Visuais do IEB/USP. Imagem: divulgação.

que poderiam indicar uma involução na trajetória de Malfatti, falando de uma obra “perfeitamente calma, onde a pesquisa técnica já não é o verdadeiro ‘assunto’ da tela”. Para justificar o percurso da amiga, o escritor cria uma distinção entre ideais estéticos e questões técnicas. Enquanto estas têm “milhares de modos diferentes de se apresentar”, aqueles seguem uma mesma linha evolutiva, constituída de três etapas: construtivismo ou primitivismo (momento em que os artistas procuram estabelecer leis técnicas e estéticas); classicismo (momento de equilíbrio entre expressão e técnica); romantismo (momento em que o artista se concentra nos dramas da vida social ou da própria existência). Por sua variedade, a técnica, isto é, a solução individual, dissociada das questões relativas ao “métier”, é a que “naturalmente apaixona mais os artistas”, sendo o objeto real das pesquisas modernas.

No segundo artigo, publicado no dia seguinte, Andrade aplica esse quadro teórico à trajetória de Malfatti, declarando de saída que “Ressurreição de Lázaro” é uma prova de que a

artista “se transformou enormemente e, o que é melhor, progrediu sobre o expressionismo técnico e romântico da fase 1915-1923”. Imbuída do “expressionismo deformador”, Malfatti tinha enveredado por “pesquisas duma exacerbação romântica, formidável, em que poucos puderam perceber o enorme temperamento apaixonado, dramático, impregnado de misticismo”. A artista encontrava-se no período “primitivista”, preocupada com

as doutrinas de pintura, as manifestações genéricas e particulares da técnica. Estava adquirindo as forças técnicas que lhe faltavam pra que, combinadas com as forças expressivas que já possuía, ela atingisse o classicismo, quero dizer, o equilíbrio perfeito da sua personalidade.

Esse equilíbrio foi atingido em “Ressurreição de Lázaro”, inspirado na lição dos primitivos italianos, dos quais a pintora adquiriu os sentimentos, sem imitá-los no espírito ou na técnica. Expressão “nova e magnífica” da pintura brasileira, o quadro tem um ponto alto no rosto de

Lázaro, caracterizado por uma “beleza ideal, [...] sem nenhuma deformação em prol do gostoso. É daquele belo sem boniteza que a gente encontra em certos rostos raros da pintura”. Num crescendo de elogios, o escritor destaca a longa gestação da obra: depois de um primeiro esboço em 1924, Malfatti “veio corrigindo, recomeçando, transformando, aperfeiçoando com a paciência e a sinceridade artística dum da Vinci, até alcançar a perfeição atual”.

A excelência do quadro volta a ser lembrada num artigo de março de 1929, dedicado à mostra que a artista estava apresentando em São Paulo. Dotada “duma intensidade dramática magnífica”, a obra é comparada aos “trabalhos mais intensamente dramáticos, [...] mais profundos, calando mais na gente”, que correspondiam ao primeiro momento de Malfatti, evocado na exposição por “A estudante russa” (1915) e “Tropical” (1917).¹ Grande pintora quando viajou para a Europa em 1923, Malfatti “ganhou em amplitude, em variedade o que não podia ganhar mais em grandeza pessoal”.

Andrade não deixa de admitir que a aquisição da “variedade estética até estonteante” apresentada na mostra paulista se deu à custa da “grande força expressiva que tinha dantes”. Se, naquele momento, a artista se mostrou “unilateral”, repetindo nos quadros “um mesmo estado psicológico” e uma mesma tendência estética, essa concentração tinha uma vantagem: “a expressão dramática dos temas escolhidos”. Apesar dessa ressalva, o crítico considera benéfica a viagem iniciada em 1923:

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. Duma honestidade e duma liberdade notáveis. [...] A técnica atual da pintora, sob o ponto de vista didático, é prodigiosa. Duma variedade tamanha que atinge a virtuosidade.

O veredito final é amplamente favorável ao novo momento de Malfatti, embora

Andrade reconheça que a grande diversidade introduzia uma nota irregular no conjunto da exposição. Tendo adquirido “o direito da experiência que dantes não possuía”, a artista não demonstra “nenhum cabotinismo, nenhuma intenção de agradar, nenhuma intenção falsa”. De volta ao Brasil, Malfatti veio retomar o lugar que era seu de direito: ela é “um dos poucos pintores desse grupo de absoluto destaque, uns seis talvez só, que fazem a pintura brasileira de hoje”.

Enquanto Andrade procura encontrar justificativas para a variedade técnica e temática que caracterizava a mostra aberta em 1º de fevereiro numa sobreloja da rua Líbero Badaró, Menotti Del Picchia demonstra abertamente a própria perplexidade com o uso do sintagma “feira de arte [...] um tanto tumultuária”. Nem a afirmativa de que a “parada total” dos “vários estágios artísticos” da pintora seria benéfica para perceber “sua evolução” consegue disfarçar o incômodo, pois o escritor reconhece que o último termo era “delicado”. A seu ver, Malfatti se encontrava

num momento crítico da 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 por um caminho definitivo e triunfal. O perigo está ao tomar uma vereda, em lugar de perلustrar a estrada real do seu genuíno temperamento.

Mesmo sabendo que não lhe caberia penetrar num drama intelectual e íntimo, Del Picchia não se exime de salientar que “uma arte só vale verdadeiramente quando acusa uma personalidade marcada e liberta”. Descrente da “possibilidade vitoriosa de um retorno ao primitivismo”, o escritor exorta Malfatti a persistir na pesquisa iniciada com “Tropical”, na qual detecta um “caminho sadio”: há nele, como em “Festa na roça”, “maravilhoso ‘impromptu’ de alma brasileira, [...] tanta verdade patricia que nos sentimos tentados a pedir à artista para insistir neste setor de arte”.

Na contramão de Del Picchia, Yan de Almeida Prado sublinha a busca de um caminho próprio, sem concessões ao

gosto do público, o que o leva a ver na mostra o “anverso da arte comercial”. Essa característica justificava por si “o valor e a virtude dos quadros de Anita”, que se encontrava na companhia de Paul Gauguin, Henri Rousseau e Amedeo Modigliani, “ridicularizados pelo público antes de valerem ouro”. Apresentada como o “contrário absoluto de uma Angelica Kauffman”, a pintora não demonstrava nenhuma preocupação em conquistar o favor do público, como acontecia com “a arte fácil de Madeleine Lemaire, que pintava flores tão bonitas”. A exposição mostrava algo bem diferente: um “intenso esforço cerebral [...], inquietação constante, pesquisas e mais pesquisas, tentativas e mais tentativas, um labutar mais próprio de homem dotado de energia descomum”. A ênfase dada a um traço viril não pode ser dissociada da avaliação negativa da popularização dos quadros de Kauffman ao longo do século XVIII, por meio de gravuras e de reproduções em móveis, xícaras, vasos, caixas de rapé etc. E também da depreciação da arte palatável de Lemaire, especializada em cenas mundanas, naturezas-mortas

e quadros de flores, que agradavam a uma burguesia inculta e superficial, emblemada por Marcel Proust na figura de Madame Verdurin, da qual a pintora parece ter sido um dos modelos.

Ao contrário da visão viril de Prado, Guy (Guilherme de Almeida) destaca na exposição apenas algumas obras “claras, frescas, surpreendentes: [...] coisas que só uma mulher seria capaz de imaginar e fazer”. “Jenny l’ouvrière” (1926)², “Dolly” (c. 1926), “Melindrosa” (s. d.) e “Romântica” (1928/29) são apresentadas como “mulherzinhas bem mulherzinhas, vestidas de azul celeste ou cor-de-rosa e que parecem pintadas com carmim inocente e talco infantil”. Almeida aprofunda sua visão de Malfatti como representante de uma arte feminina com alguns paralelos. Suas mulheres poderiam lembrar as bonecas Lenci, se estas pudessem ter a alma que a pintora “pôs nas suas ‘all dolled’ criaturinhas”. Seriam parecidas “com os pensamentos de Mimi Pinson, se Mimi Pinson existisse e os pensamentos tivessem forma”. Poderiam remeter aos sentimentos que Marie Bashkirtseff “quis pintar para Bastien-Lepage, mas

não pintou: escreveu”. Seriam, por fim, figurinhas que Marie Laurencin seria capaz de inventar, se ela proviesse “dessas terras voluptuosas, onde há sempre em tudo ‘le goût exquis des moindres choses’, o cuidado ingênuo, o luxo sensorial do acessório”. Se a comparação com as bonecas de pano, fabricadas desde 1919 em Turim, que não se destinavam apenas a um público infantil, representando também tipos inventados ou inspirados em modelos reais como Josephine Baker e Marlene Dietrich, e com o personagem concebido por Alfred de Musset em 1845 (“Mlle. Mimi Pinson, profil de grisette”)³, pode ser vista como uma maneira retórica de destacar as qualidades psicológicas das representações de Malfatti, o paralelo com duas pintoras renomadas requer outras considerações.

No caso de Bashkirtseff, a referência ao diário e não à produção artística leva a indagar se o poeta estaria pensando num provável sentimento amoroso da jovem por Jules Bastien-Lepage, ou na impossibilidade física de pintar em consequência da prostração causada pela tuberculose em outubro



Fig. 3: Anita Malfatti, *Nu Sentado*, s.f. MAC USP. Imagem: reprodução.

de 1884. Separados pela origem social – Bashkirtseff era uma aristocrata ucraniana, Bastien-Lepage, filho de camponeses da Bretanha –, os dois artistas partilharam três características: o amor pelo realismo, a fama precoce e o fim prematuro.

Faleceram, de fato, ainda jovens e num espaço de tempo próximo: Marie, aos 26 anos, em 31 de outubro de 1884; Jules, aos 36 anos, em 10 de dezembro do mesmo ano, por causa de um câncer no estômago.

Laurencin, finalmente, tinha sido apresentada por um apaixonado Guillaume Apollinaire como a quintessência de “uma estética inteiramente feminina”, portadora de “uma visão nova e cheia de alegria do universo”. Caracterizada, a princípio, por “certa simplicidade natural”, a expressão da pintora – tributária de Matisse, Picasso e do Douanier Rousseau – alicerçava-se no arabesco, na exaltação da “novidade pictórica dos objetos e das figuras”, na “enumeração dos elementos que compõem o quadro”, sob uma forma “rítmica, infinitamente graciosa”. Desse modo, Laurencin transfigurava e purificava o que, até então, tinha constituído “a originalidade e a delicadeza das artes femininas na renda, no bordado, na tapeçaria de Bayeux etc”. Expressão maior, a arte feminina era feita “de bravura, de cortesia, de alegria”. “Serpentina”, na observação feliz de Auguste Rodin,

a arte de Laurencin tendia a tornar-se “puro arabesco humanizado pela observação atenta da natureza”; por ser expressiva, afastava-se da “mera decoração, continuando igualmente agradável”.

As reflexões de Apollinaire dão conta da trajetória da pintora até 1912 e apontam, de maneira própria, o que, depois de um começo naturalista, ela aprendeu com a obra de Picasso, Rousseau e Matisse. O primeiro sugere-lhe a adoção de uma paleta restrita (cinza, verde e ocre), o tratamento simplificado e expressivo da figura, além da estilização das formas e o abandono da perspectiva. Do segundo, deriva certa ingenuidade, enquanto o terceiro a leva a imprimir dinamismo à composição e a utilizar a linha serpentina. Por volta de 1911, a artista adota uma composição mais fluida e harmoniosa e clareia a paleta, dando preferência a tonalidades cor-de-rosa, azuis e cinzas-pérola. Entre 1914 e 1919, refugia-se na Espanha, onde seu estilo sofre uma modificação profunda: além de voltar a adotar a perspectiva, exhibe um gosto acentuado pelo detalhe e por um maior

acabamento. De volta a Paris em 1921, depois de uma estadia na Alemanha, Laurencin ganha uma boa reputação como retratista e como criadora de cenas poéticas, pintadas num estilo leve e decorativo, e se torna um exemplo de sucesso feminino.

Não é só Almeida a detectar na temporada francesa de Malfatti a presença de uma expressão feminina. Num artigo publicado em 11 de fevereiro de 1928, Andrade já traçava um contraponto entre a artista “original e corajosa” que, em 1917, esteve “na dianteira” e expôs suas obras expressionistas, e a que se encontrava em Paris, onde desenvolvia “uma técnica extraordinariamente sábia, com um colorido sutil e finíssimo”. Características femininas e moderação do ímpeto expressionista tornam-se atitudes complementares:

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.

No artigo dedicado à mostra de 1929, o crítico volta a abordar a condição feminina da amiga de maneira mais enfática. Depois de apresentá-la como “uma alma de mulher”, Andrade envereda por considerações psicológicas e sociais:

E de mulher amiga, profundamente impressionável, ingênua e boa por demais, capaz daquela dedicação e obscuridade cotidiana da antiga mulher brasileira, com exceção das que por excepcionais foram chamadas de “heroínas”. Anita Malfatti inda é do tempo em que a mulher era “sexo fraco”, é frágil.

Esse perfil é contrastado pela assertiva de que a artista teve uma atitude diferente quando viveu nos meios modernistas estrangeiros: “entusiasmada, mostrou (só nos quadros) uma masculinidade até semostradeira, sem hesitação”. De volta a São Paulo, depois da “descompostura” que recebeu em 1917, “perdeu aquela cegueira ‘independência ou morte’, dos tempos do expressionismo. Principiou

hesitando. Chegou à fragilidade pueril de campear um jeito de agradar o público. Até impressionismo andou fazendo”.

Curiosamente, o autor da “descompostura” de 1917 não tinha abordado o trabalho de Malfatti a partir das categorias artísticas associadas ao feminino. Pelo contrário, Monteiro Lobato tinha visto nela uma artista profissional e, por esse motivo, a exortava a deixar de lado o “impressionismo discutibilíssimo” e a “nova espécie de caricatura”, pelos quais tinha enveredado. Dotada de “um talento vigoroso, fora do comum”, Malfatti era vista por ele como uma artista independente, original, inventiva, capaz de alcançar uma “sólida individualidade artística”, desde que escolhesse o caminho adequado. A “talentosa artista” tinha motivado “considerações desagradáveis” porque o crítico simpatizava com seu “belo talento” e tomava a sério seu trabalho: “Se vissemos na sra. Malfatti apenas a ‘moça prendada que pinta’, como as há por aí às centenas, calar-nos-íamos, ou talvez lhe déssemos meia

dúzia desses adjetivos bombons que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de moças”.

O escritor paulista, porém, paira como uma sombra sobre a fortuna crítica da pintora depois de sua terceira volta do estrangeiro, pois o episódio de 1917 é constantemente trazido à baila em diversos artigos. Andrade, aliás, antecipa-se ao regresso da amiga: em fevereiro de 1928, não só considera que seu nome estava “definitivamente colocado na história da arte brasileira”, como reconhece seu papel de pioneira na instauração de uma nova consciência artística no país: “Original e corajosa, foi ela antes de qualquer outro quem deu o grito de alarma aqui, avisando da existência de uma arte contemporânea com que nem sonhávamos”. Em setembro do mesmo ano, o crítico é ainda mais enfático a esse respeito:

O nome de Anita Malfatti já está definitivamente ligado à história das artes brasileiras pelo papel que a pintora representou no início do movimento renovador contemporâneo. Dotada duma inteligência cultivada e duma sensibilidade vasta, ela



Fig. 4: Anita Malfatti, *As margaridas de Mário*, 1922. Coleção de Artes Visuais do IEB/USP. Imagem: divulgação.

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.

Desqualificado como crítico, Monteiro Lobato é apresentado como uma figura que, em 1917, estava “no esplendor dum gloriola falsa que ele não soube, nem podia, consolidar”; seu único mérito foi reunir em volta da pintora “alguns daqueles que se tornariam poucos anos depois as forças motrizes do movimento moderno entre nós”. Menotti Del Picchia vai mais longe, pois associa o pioneirismo de Malfatti a seu papel de vítima sacrificial, mas é um tanto sarcástico em relação ao papel desempenhado pelo escritor de Taubaté. A pintora foi

chefe da vanguarda na arrancada inicial do movimento modernista de pintura de São Paulo. Sua arte merece a honra consagradora do martírio: foi recebida a pedradas. [...] Se não nos enganamos, Monteiro Lobato

encabeçou, com mais ardor e mais combatividade, a reação passadista contra a gloriosa reacionária.⁴

Anita Malfatti passou então para o nosso martirologio artístico. Resultado: ganhando terreno o modernismo, a pintora ilustre tornou-se uma espécie de santa da ala demoníaca dos reformadores. Seu nome traz o prestígio dos taumaturgos e dos mártires. Sua fama cresce com suas vitórias pessoais e com os triunfos da grei moderna.

A análise da recepção crítica da artista nesse momento não seria completa sem a menção de um episódio abordado por Tadeu Chiarelli: a mentira de Andrade a respeito do quadro “Ressurreição de Lázaro” para induzir o Governo de São Paulo a adquiri-lo. Além de ter escrito os dois artigos de 1928, o crítico faz um apelo explícito ao governador Júlio Prestes no texto em que analisa a exposição de 1929, convidando-o a reiterar a “orientação artística excelente” de que, às vezes, dava mostras com a compra da obra para a Pinacoteca. Os elogios excessivos feitos ao quadro não passavam de um jogo de cena, pois Andrade tinha

sérias reservas em relação a ele. Numa carta dirigida à pintora em 1926, afirma ter ficado “numa bruta duma tristeza” por não ter gostado da obra, na qual detectava uma preocupação de “construtivismo meio forçada, até muito forçada, mania de francês que pensa que pra construir basta pôr uma coisa dum lado outra do outro etc. mania de que o temperamento de você está tão longe”. Treze anos mais tarde, o escritor volta a evocar o episódio, ao escrever: “E se lembre ainda daquele homem ao qual você mesmo veio dizer que sabia que ele mentira publicamente nos elogios que fizera ao seu ‘Lázaro’, na amiga intenção de conseguir alguma coisa, uma compra do Governo etc. pra você”.

A recepção crítica de Malfatti em 1928-1929 permite realizar diversas operações analíticas, que ajudam a esclarecer o significado de sua obra no âmbito do modernismo. Não há dúvidas de que seu papel de pioneira de uma nova atitude artística é finalmente reconhecido pelo grupo modernista que, em 1920-1921, tinha dado preferência à figura eclética de Vítor Brecheret como símbolo de

uma renovação já em curso. Também nesse momento, sobretudo com Menotti Del Picchia, começa a tomar corpo a imagem pública da mártir, em mais uma demonstração do alinhamento do escritor à visão agônica, com a qual a vanguarda celebrava o autossacrifício do artista em prol do futuro em termos pessoais e coletivos. A produção atual da pintora suscita as respostas mais variadas, que vão da perplexidade de Del Picchia ao entusiasmo de Almeida Prado, tendo como termo médio a atitude de Andrade, que oscila entre a preferência pelo expressionismo e a defesa da nova orientação, norteadas pela volta à ordem, em franca expansão no continente europeu.

O reconhecimento de que Malfatti tinha um lugar reservado na história da arte brasileira é acompanhado de uma caracterização que, estranhamente, parece não ter despertado o interesse da historiografia dedicada a questões de gênero. O que chama a atenção de imediato é o endosso dado por Andrade à concepção patriarcal da mulher como “sexo fraco”. E isso num momento em que figuras como Leolinda Figueiredo Dalto e Bertha Lutz

pleiteiam a igualdade de direitos, a partir da questão eleitoral⁵; em que a anarcofeminista Maria Lacerda de Moura defende a educação sexual dos jovens, o amor livre, o divórcio e a maternidade consciente; em que a escritora Ercília Nogueira Cobra divulga o ensaio “Virgindade anti-higiênica: preconceitos e convenções hipócritas” (1924) e o romance “Virgindade inútil: novela de uma revoltada” (1927); em que a greve geral de 1917 coloca em foco reivindicações específicas em matéria de trabalho feminino e infantil; em que um número crescente de mulheres encontra empregos em estabelecimentos comerciais, repartições públicas, escritórios, além das já tradicionais escolas e fábricas, intensificando sua presença no espaço urbano; em que se impõem os nomes de escritoras, jornalistas, atrizes e artistas visuais (dentre as quais, a própria Malfatti); em que surgem novos comportamentos e novas maneiras de se vestir, escandalizando os conservadores, inconformados com o abandono das tarefas domésticas e a emancipação “excessiva”.

A caracterização de Malfatti como

uma personalidade frágil, vítima da incompreensão da sociedade, não era um motivo inédito na crítica andradiana. O escritor tinha apresentado um perfil similar num artigo de julho de 1926, no qual a “sensitiva do Brasil” era definida uma “alma carecendo mais de ser compreendida amada e louvada”, que tinha começado a lutar “contra si mesma”, depois de ter sido “repudiada com insulto e cada gargalhada besta que nem sereia de Assistência não parando mais no ar”. O quadro traçado pelo crítico assume tons dramáticos quando descreve a luta diária que a amiga travava consigo mesma: enquanto tudo nela tendia para o expressionismo, a vontade incitava-a a fazer obra impressionista “pros outros quererem bem”. Como consequência, “a mão dela, indecisa, tremendo entre essas ordens diferentes se perdia pouco a pouco e se perdeu”.

A contraposição entre um estilo masculino e um estilo feminino requer algumas considerações pontuais, pois toca num ponto nevrálgico dos estudos de gênero. A “energia descomum”, detectada por Almeida Prado nos quadros de Malfatti, é exemplificada

com “Villa d’Este” (1927), “pintura curiosa”, que desperta a lembrança de alguns artistas fantasiosos do século XVIII. Haveria na obra da brasileira “um pouco do espírito inquieto de Bibiena quando desenhava cenários de teatro, Piranesi nos ‘Caprichos’ e ‘Prisões’, ou Magnasco nos refeitórios de monges”. Se esse paralelo é um índice da excelência de Malfatti, capaz de ombrear grandes figuras do passado, o mesmo pode ser dito das considerações feitas a respeito dos desenhos, “firmes e limpos como se fossem de um aluno de Ingres e Picasso”.

Andrade, ao contrário, coloca o novo momento de Malfatti sob o signo de uma sensibilidade feminina, feita de suavidade, delicadeza, virtuosismo, embora alheia a qualquer veleidade de agradar, e capaz de distanciar-se da intensa dramaticidade de sua fase inicial, por ter alcançado um momento de equilíbrio entre a expressão e uma técnica totalmente a serviço das “intenções plásticas”. Nesse contexto, a assertiva de que Malfatti exibiu atitudes viris nos quadros pintados nos Estados Unidos deve ser



Fig. 5: Anita Malfatti, *A boba*, 1915-16. Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. Imagem: divulgação.

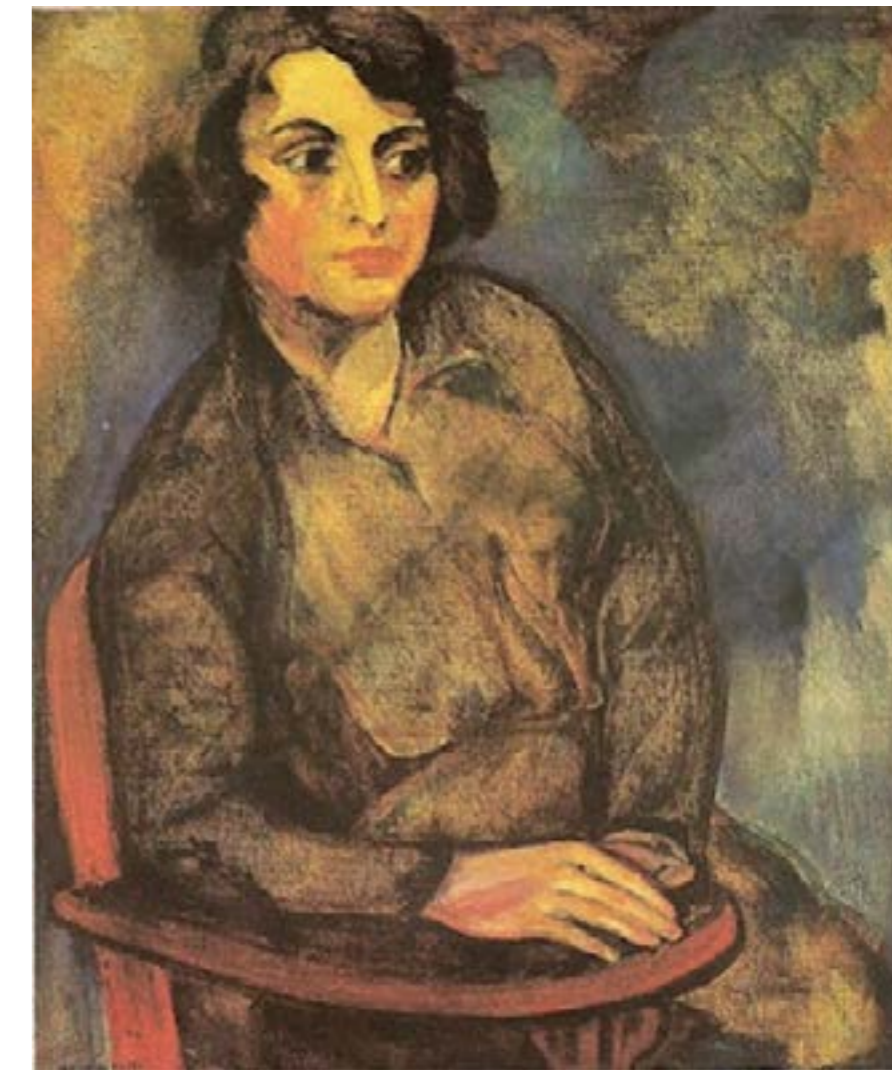


Fig. 6: Anita Malfatti, *A estudante russa*, 1915. Coleção Mário de Andrade, IEB/USP. Imagem: divulgação.

confrontada com um artigo de 1921, no qual o crítico tentava conjugar qualidades femininas e masculinas em suas obras expressionistas. A pergunta “Mas poder-se-á dizer que a senhorinha Malfatti seja um espírito feminino?” recebia uma resposta positiva:

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, 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.

Quanto a Guilherme de Almeida, até que ponto pode ser aceito seu paralelo entre Malfatti e Laurencin? Marca registrada desta última, a estilização é bem menos pronunciada

na artista brasileira. Esta demonstra buscar uma representação física mais concreta e carnal, diferente do aspecto etéreo e sinuoso que o uso do arabesco confere às mulheres da pintora francesa. Isso é visível em “Chanson de Montmartre”, em que Malfatti opta por uma representação mais robusta de sua mulher-boneca, colocada num ambiente cotidiano lírico. A sensação de ingenuidade que emana da figura estática e sonhadora é realçada pela paleta harmoniosa, feita de tons suaves, mas o clima geral da composição não leva a pensar numa ideia abstrata de feminilidade. Outra obra presente na mostra paulista, “Dama de azul” (1925), não apresentava igualmente o aspecto etéreo das figuras femininas de Laurencin, tendo chamado a atenção do crítico Clément Morro, que ressalta a habilidade técnica de Malfatti, perceptível na “finura do desenho do rosto e da mão”, na segurança da pincelada, na “bela ciência da cor e dos valores” e no tratamento do azul do vestido e do ruivo acaju dos cabelos com um “estilo surpreendentemente doce”. Concluindo o raciocínio, o crítico

destaca outras qualidades da pintora: a capacidade de aliar a habilidade à sensibilidade e a ciência de “agradar sem procurar chocar”.

As denominações de “viril” e “feminina” aplicadas à produção de Malfatti demonstram que a crítica brasileira tinha, por vezes, dificuldade em lidar com uma obra que não se conformava de todo a características de gênero codificadas. Não se deve esquecer que a atribuição de qualidades masculinas a uma artista não era uma novidade, estando associada a nomes como Artemisia Gentileschi e Elisabetta Sirani, consideradas “pinceis viris”; Rosa Bonheur, valorizada por seu “talento robusto”; e Elizabeth Thompson, pintora de batalhas, que obriga John Ruskin a rever suas ideias sobre a capacidade criadora feminina. Outras artistas, por sua vez, foram consideradas capazes de conjugar a própria especificidade com os códigos da pintura (masculina) de seu tempo. É o que demonstram os casos de Sofonisba Anguissola, definida por Apollinaire “o exemplo mais elevado de glória feminina conquistada graças às artes plásticas”; da marquesa de

Waterford, de Rachel Ruysch e de Mary Beale, dentre outros.

A caracterização feminina da produção de Malfatti posterior a 1917 repousa num arcabouço teórico tradicional, no qual qualidades como delicadeza, graça, suavidade, encanto estão associadas a gêneros específicos como retrato, paisagem, natureza-morta, pintura de flores e animais e miniatura. Não tendo percebido que a diatribe de Lobato se dirigia à arte moderna e não à sua capacidade criativa, a pintora resolve adotar, entre 1918 e 1921, a “suavidade” inerente ao “estilo feminino” e abandona de vez aquelas características da produção norte-americana que tinham chocado sua família: fatura crua, desinteresse pela perspectiva, colorido irreal e exasperado, construção assimétrica. Como lembra Marta Rossetti Batista, ela passa a dedicar-se a naturezas-mortas quase sempre florais, investe num “nacionalismo caipira”, confere títulos amenos às paisagens (“Lago sereno”, “Lago de sonho”) e às figuras (“Vaporosa”), deixando de lado as referências a cores, a teorias estéticas e aos marginalizados

do primeiro momento. Sua técnica “adocica-se” e, nos momentos mais críticos, se materializa em manchas de cor vagamente impressionistas, que não disfarçam uma concepção acadêmica. Descontente com “certas fraquezas pueris”, empregadas nesse momento para “construir obras mais acessíveis ao nosso público”, Andrade louva, em 1921, a consciência do engano cometido, a volta para dentro de sua personalidade, e “a estranha e masculina liberdade” dos seus novos esboços, a provar que ela não tinha perdido “os seus meios de expressão e a prodigiosa fantasia”.

A “feminização” assinalada por Andrade na terceira temporada de Malfatti no estrangeiro pode ser considerada, em parte, decorrência da concepção de arte moderna então imperante na



Fig. 7: Anita Malfatti, *Tropical*, 1917. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Imagem: divulgação.

Escola de Paris, distante dos ímpetus vanguardistas do começo do século XX e, particularmente, da visão emocional e agônica do expressionismo. É provável que o trecho de uma carta dirigida ao amigo em 4 de novembro de 1925 esteja na base dos artigos em que este descreve a nova direção que a artista estava dando à sua produção: “Faço tudo mais leve: na minha pintura de agora, há uma ausência completa de elemento dramático. [...] É mais calma, alegre, contente, um pouco engraçada sem ser cômica nem trágica”. Com tais palavras, Malfatti descrevia as principais características de suas obras de então - busca de uma composição equilibrada, uso de contornos precisos, do claro-escuro para definir o volume, de certa estilização e, por vezes, da perspectiva aérea, preferência por amplas superfícies de cor -, mas não se pode esquecer que elas eram partilhadas com outros artistas do momento que, do mesmo modo que ela, tendiam para uma arte mais moderada e refinada. Seriam todos eles representantes de uma “sensibilidade feminina”?

Colocar a obra de Malfatti sob o signo de uma expressão feminina era a maneira retórica encontrada por Andrade para disfarçar a própria cisão diante da obra da amiga e para justificar publicamente seu novo momento, que, afinal, não era tão novo assim, pois a moderação e o equilíbrio já eram traços distintivos de algumas obras produzidas ainda nos Estados Unidos e depois do segundo regresso ao Brasil. O próprio crítico reconhece isso, ao destacar no artigo de 1921 aspectos como “a ciência construtiva” e “o retorno à construção equilibrada, que é um dos anseios da arte contemporânea”. Exemplos de equilíbrio são “O homem amarelo” (1915/16) “Tropical” e “Lalive” (c. 1917), que “denotam uma ciência abalizada e um conhecimento profundo da serena arquitetura dum Ingres ou dos artistas do Renascimento. O equilíbrio é justamente a sua maior qualidade, como a cor é a sua maior força expressiva”. O fato de admirar “A estudante russa” (1915) é também significativo, pois denota sua concepção particular do expressionismo de Malfatti. O quadro,

de fato, não apresenta deformações particulares, estando mais próximo de uma concepção mais realista com indisfarçáveis toques de uma paleta mais suave.

Exceto no momento de desconcerto provocado pela incompreensão dos objetivos de Lobato, quando Malfatti se rende ao “estilo feminino”, próprio das amadoras, suas realizações devem ser inscritas no âmbito de momentos distintos da arte moderna sem qualquer qualificação de gênero. Afinal, os resultados alcançados são uma consequência lógica dos ensinamentos recebidos e dos modelos conscientemente procurados, que denotam quase sempre um descontentamento com as fórmulas acadêmicas - como atestam o abandono das aulas na Academia Imperial de Belas Artes de Berlim e a curta experiência na nova-iorquina “Art Students League” - e a procura de novos caminhos nas lições dos primitivos italianos e flamengos.

NOTAS

1Uma terceira obra do período norte-americano foi apresentada na mostra: “Rochedos, Monhegan Island” (1915).

2Mais conhecida como “Chanson de Montmartre”, a obra foi exposta no Salão dos Independentes de 1928 sob o título de “Composition”. Malfatti adaptou para a mostra paulista uma observação do crítico Clément Morro, que tinha visto no quadro uma “Jenny l’ouvrière estilizada”. “Jenny l’ouvrière” foi primeiramente o tema de uma canção popular, de autoria de Émile Barateau (1847). Três anos mais tarde, foi o título de um drama em cinco atos, escrito por Adrien Decourcelle e Jules Barbier. Foi ainda tema de uma romança (“Le mariage de Jenny l’ouvrière”, 1850) e de três romances (“La blanchisseuse de la banlieu, ou la Nouvelle Jenny l’ouvrière”, de Édouard, 1857; “Jenny, ou scènes de la vie ouvrière”, de Adolphe Parrot, 1864; e “Jenny l’ouvrière”, de Jules Cardoze, 1890). A saga da personagem foi também imortalizada

em cartões-postais na passagem do século XIX para o XX e no quadro “Jenny l’ouvrière” (s. d.), do pintor belga Josephus Laurentius Dyckmans.

3No conto, Maupassant oferece uma visão exterior da personagem, que pensa em gozar a vida despreocupadamente, mas demonstrando ser também capaz de gestos de generosidade.

4Em dois artigos do começo da década de 1920, Del Picchia tinha caracterizado Lobato como o algoz da artista. No primeiro, publicado em 29 de novembro de 1920, o “estilo clava” do crítico tinha levado muitas pessoas a julgar aprioristicamente “essa mulher singular”, que teve o mérito “de haver rompido, com audácia, de arte independente e nova, a nossa sonolência de retardatários e paralíticos da pintura”. Grande artista “com famas de mau pintor”, Lobato, provavelmente, quis atingir por meio de Malfatti “a casta arrelienta e delirante dos futuristas. Mas, positivamente, foi injusto e cruel”. Del Picchia é ainda mais enfático no segundo artigo, publicado em 14 de novembro de 1921. Nele, o escritor

apresenta Malfatti como uma “artista incompreendida” por causa de um “artigo irrefletido e pouco sensato”, no qual Lobato “levantou o tacape de uma verrina e esmigalhou, de uma só tacapada, as possibilidades de êxito da grande pintora paulistana”.

5Leolinda Figueiredo Daltro funda em 1909 a Junta Feminil pró-Hermes, transformada em Partido Republicano Feminino no ano seguinte. Bertha Lutz, por sua vez, funda a Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher (1919), a Liga Brasileira para o Progresso da Mulher (1922), rebatizada Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (1924), a e União Universitária Feminina (1929), além de organizar o I Congresso Feminista do Brasil (1922). As duas figuras posicionavam-se contra o Código Civil de 1916, que definia a mulher como um ser incapaz, dependente do pai ou do marido, vendo no direito ao voto a oportunidade para discutir a igualdade de direitos.

REFERÊNCIAS:

APOLLINAIRE, Guillaume. Pintores cubistas; trad. Sueli T. B. Cassal.

Porto Alegre: L&PM, 1997.

BATISTA, Marta Rossetti. Anita Malfatti no tempo e no espaço. São Paulo: IBM Brasil, 1985.

BLIND, Mathilde. A study of Marie Bashkirtseff. In: THÉURIET, André et al. Jules Bastien-Lepage and his art: a memoir by André Théuriet. London: T. Fisher Unwin, 1892.

CARDOSO, Renata Gomes. Modernismo e tradição: a produção de Anita Malfatti nos anos de 1920. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2012.

CHIARELLI, Tadeu. Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

DEL PICCHIA, Menotti. Palestra das segundas. Correio Paulistano, São Paulo, 14 nov. 1921.

GUY. Anita Malfatti. O Estado de S. Paulo, 5 fev. 1929.

HÉLIOS. Uma palestra de arte. Correio Paulistano, São Paulo, 29 nov. 1920.

M. de A. Annita Malfatti. Diário Nacional, São Paulo, 11 fev. 1928.

_____. Anita Malfatti. Diário

Nacional, São Paulo, 29 set. 1928.

_____. Anita Malfatti I. Diário Nacional, São Paulo, 21 nov. 1928.

_____. Anita Malfatti II. Diário Nacional, São Paulo, 22 nov. 1928.

_____. Anita Malfatti. Diário Nacional, São Paulo, 5 mar. 1929.

MANCA, Isabelle. Marie Laurencin - Retourengrâce (19 fev. 2013). Disponível em: <<https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/marie-laurencin-retour-en-grace-117379>>.

MENOTTI. Anita Malfatti. Correio Paulistano, São Paulo, 20 fev. 1929.

MONTEIRO LOBATO. Paranoia ou mistificação? In: Ideias de Jeca Tatu. São Paulo: Brasiliense, 1967.

A pintora Anita Malfatti regressou da Europa. O Jornal, Rio de Janeiro, 21 out. 1928.

PRADO, Yan de Almeida. Exposição Anita Malfatti. Diário Nacional, São Paulo, 23 fev. 1929.