



Anita Malfatti. *Tropical*, 1917.
Óleo sobre tela, 77 X 102.
Pinacoteca do Estado, São Paulo.

PARTE I

ANITA MALFATTI: VÍTIMA DE QUEM?

ANNATERESA FABRIS - ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: O artigo analisa a construção pública da figura de Anita Malfatti como vítima/mártir da causa modernista. A imagem de uma mulher frágil e extremamente sensível é posta em xeque pela correspondência com Mário de Andrade, que revela uma personalidade decidida na defesa de suas ideias artísticas, em nítido contraste com o projeto expressionista do amigo íntimo.

PALAVRAS-CHAVE: Anita Malfatti; Mário de Andrade; modernismo; expressionismo; historiografia.

ABSTRACT: This paper analyses the public construction of the figure of Anita Malfatti as a victim/martyr of the modernist cause. The analysis of the correspondence with Mário de Andrade contradicts the image of a fragile and extremely sensitive woman. In her letters Malfatti displays a resolute personality in the defense of her ideas about art in a vivid contrast with the expressionist project of her close friend.

KEYWORDS: Anita Malfatti; Mário de Andrade; modernism; expressionism; historiography.

No ensaio “Vanguarda e nacionalismo na década de vinte”, escrito em 1975, Gilda de Mello e Souza bosqueja um perfil aparentemente paradoxal de Anita Malfatti. “Indiferente à beleza”, sua pintura da década de 1910 nada tem do que “se convencionou chamar de feminino”, sendo caracterizada por “um senso dinâmico admirável, traduzido no desenho vigoroso, na cor, na composição”. Na síntese “Vanguarda e nacionalismo”, publicada no catálogo da exposição “O modernismo de 1917 a 1930” (Museu Lasar Segall, 1975), a autora é ainda mais explícita, pois se refere a uma pintora “de dotes excepcionais, que se expressava com igual segurança viril e senso dramático nos desenhos e nos óleos”. Feminista sem carteirinha, Mello e Souza apresenta o avesso desse retrato vigoroso, quando reflete sobre a personalidade da artista. De “temperamento tímido”, é possível que Malfatti se tenha sentido mais livre e mais segura nos períodos em que estudou na Alemanha e nos Estados Unidos, “longe da repressão familiar e dos estereótipos femininos,

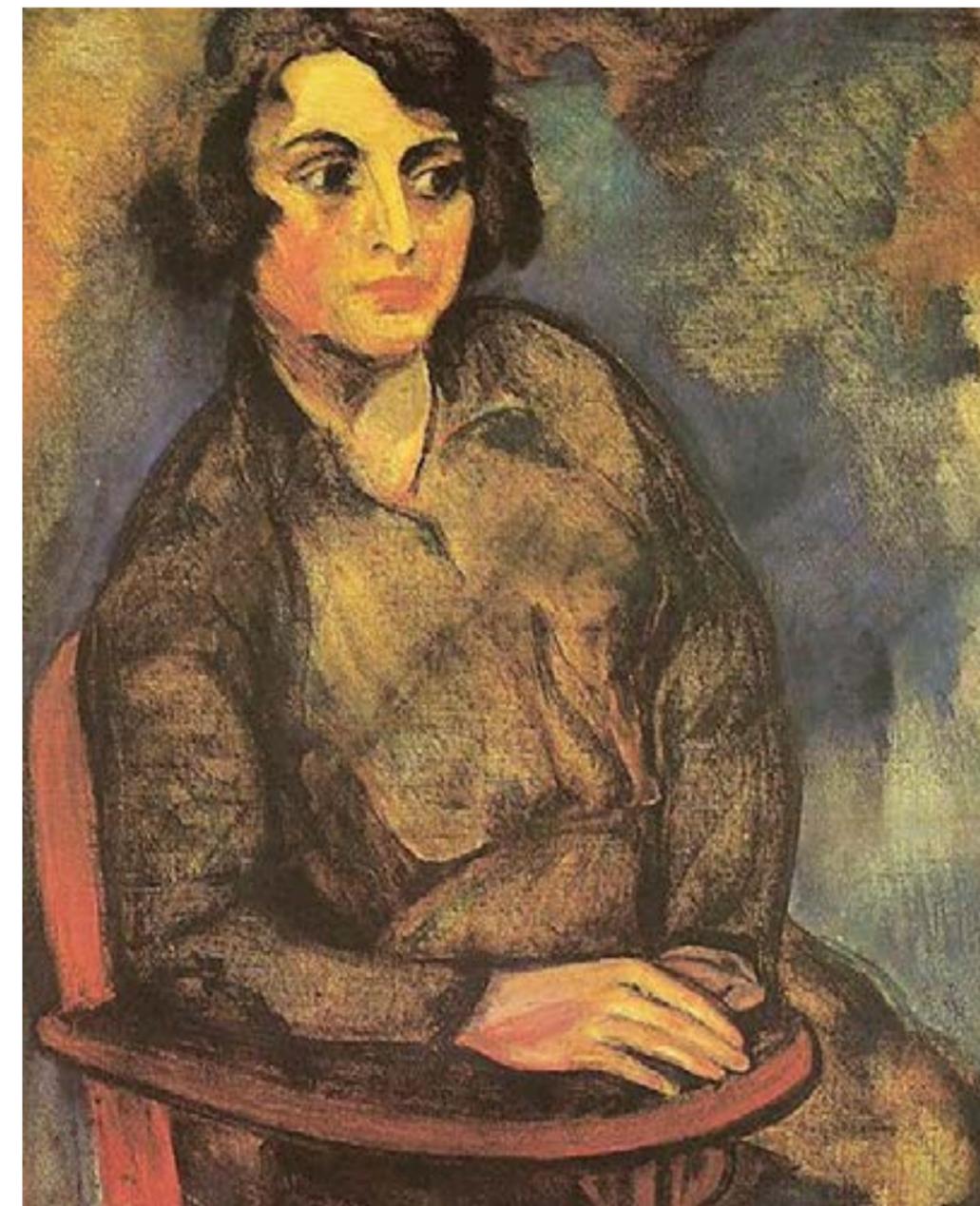
que pesavam tanto na sociedade provinciana paternalista”.

De volta ao Brasil em 1915, a pintora viu-se às voltas com “três provas igualmente difíceis: a hostilidade do meio, o nacionalismo e a companhia de Tarsila”. Se a autora relativiza o papel de Monteiro Lobato no “insucesso posterior da pintora”, ao reconhecer que, no artigo “A propósito da exposição Malfatti”, este tinha como alvo a arte moderna em geral, lamentando que uma artista dotada “estivesse em tão má companhia”, sua avaliação das outras duas provas é mais severa. Tendência voltada para a pesquisa da realidade exterior, dos “aspectos pitorescos dos costumes e do país”, o nacionalismo não se coadunava com um “temperamento fechado e solitário”, com uma “alma ferida, esquiva e no entanto sequiosa de comunicação”. O confronto com Tarsila do Amaral foi a prova “mais sofrida, porque Anita não pôde confessar nem a si mesma”.

A análise da terceira prova demonstra que Mello e Souza está escrevendo a partir de um ponto de

vista que, posteriormente, receberá o nome de “lugar de fala”. Com efeito, ela lembra que o confronto com a companheira não tinha sido mencionado até aquele momento porque “a crítica reflete a visão masculina e estabelece de antemão a importância dos motivos, esquecendo na sombra os que reputa insignificantes”. Pondo em dúvida o processo de racionalização, Mello e Souza contrasta o aspecto físico de Malfatti com a beleza de Amaral, tão apreciada pelos modernistas, e formula uma pergunta: “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 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?”.

O aspecto físico de Malfatti e a rivalidade com Amaral são igualmente centrais na análise feita por Sergio Miceli num dos capítulos de *Nacional estrangeiro* (2003). O defeito congênito na mão direita, ao qual Mello e Souza tinha feito alusão ao destacar o “curioso cacoete de

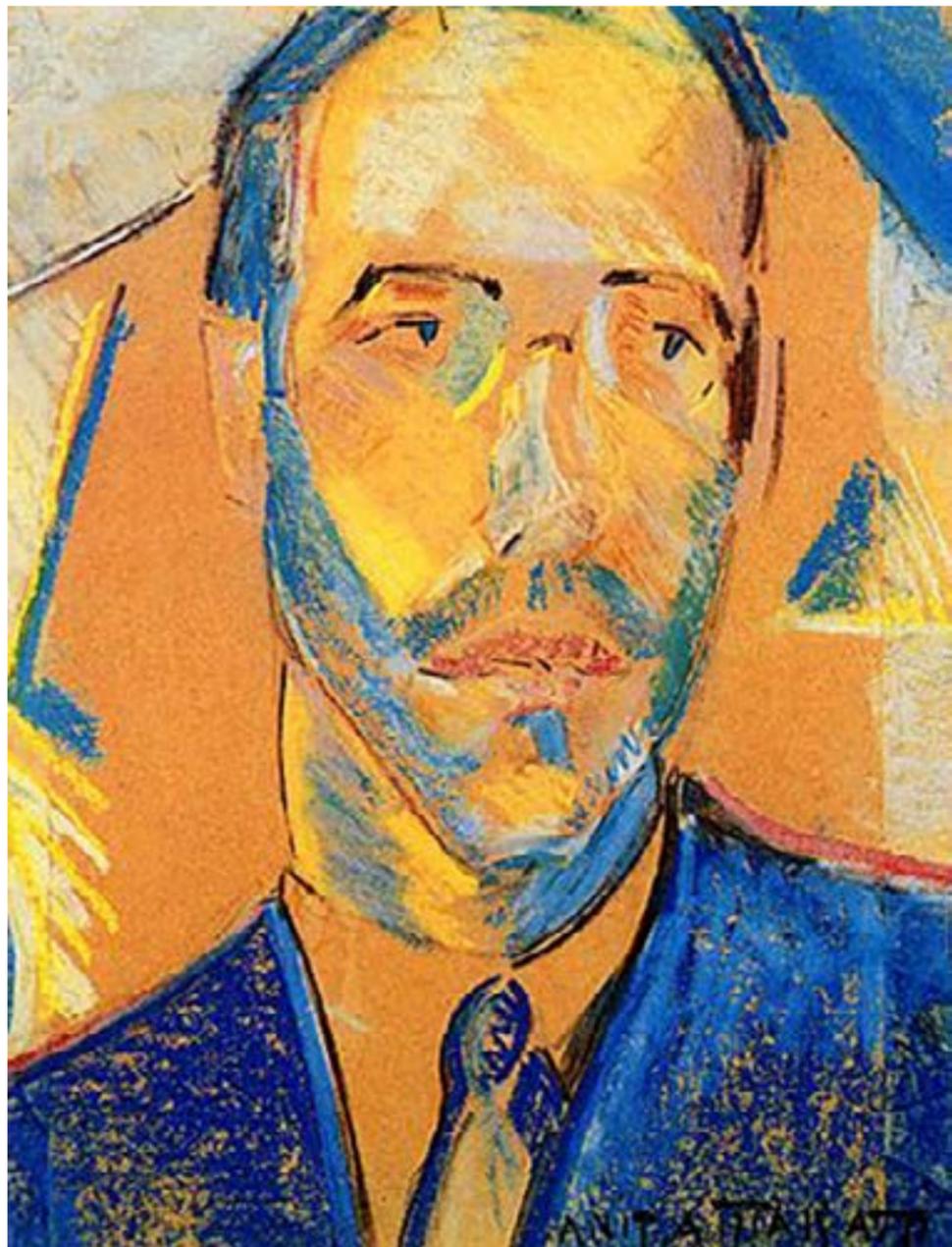


Anita Malfatti.
A estudante russa, 1915.
Óleo sobre tela, 76 X 61.
Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

representar os retratados escondendo sempre uma das mãos”, é transformado em “estigma” capaz de explicar “sua extremada condição de isolamento e singularidade”. O entusiasmo dos modernistas pelos “encantos de Tarsila” e a competição entre ela e Malfatti na disputa pela liderança no campo visual tornam ainda mais aguda a diferença entre ambas. Mais jovem, embora mais experiente e dona de “um acervo considerável de obras inovadoras”, Malfatti tinha nas mãos um trunfo e um obstáculo. De um lado, “o instrumento de sua redenção pessoal, social”; de outro, “o estigma responsável pelo bloqueio de uma vida amorosa”. Amaral, que a desafiava nos campos artístico e pessoal, originária de uma família da aristocracia rural, desquitada, “estava decidida a mobilizar o que fosse preciso para afirmar sua condição de mulher e artista bem-sucedida”.

O autor detecta um novo motivo de desassossego para Malfatti no “relacionamento íntimo, mas platônico” com Mário de Andrade, minado pelos “sentimentos de inadequação de ambos para lidar com

um experimento amoroso integral”. Vestígios desse relacionamento podem ser observados nos retratos que a pintora dedica ao escritor entre 1921 e 1923, marcados pela “mescla reinventada” de um Mário real e de outro almejado: “jovem intelectual, compenetrado, belo, sensível, elegante e inteligente”. Miceli avança a hipótese de que o *Autorretrato* de 1922 poderia formar um díptico com o pastel *Mário de Andrade II* (1922), “no intuito de sugerir a potencialidade de um casal que não tinha lugar na vida real”. O trabalho mais revelador dos sentimentos e “eventuais expectativas que Anita andou nutrindo em relação a Mário de Andrade” seria a tela *Nu*, composta antes da viagem à Europa em 1923. O que chama a atenção na obra são os dois quadros pendurados na parede, que representam *A estudante russa* (1915), considerada um autorretrato, e o *Retrato de Mário de Andrade* (c. 1923). A contiguidade entre as duas telas é interpretada pelo autor nos termos de uma “parceria amorosa virtual, que só tem lugar nesse invento pictórico”.



Anita Malfatti.
Mário de Andrade II, 1922.
Carvão e pastel
sobre papel,
36,5 X 23,5.
Coleção de
Artes Visuais
do Instituto
de Estudos
Brasileiros da
Universidade
de São Paulo.

Num balanço final, Miceli detecta no itinerário modernista de Malfatti raízes e motivações que explicam tanto sua vontade de ser artista quanto a crise de identidade profissional, que a fez retroagir depois de 1917:

“A marca autoral de Anita tem a ver, sobretudo, com suas dificuldades de assumir sua plenitude afetiva como mulher, em parte por conta de suas constrictões de imigrante, que a condenam ao celibato, em parte por força da postura defensiva, que se viu impelida a adotar em virtude da mão defeituosa. Decerto assustada pela repercussão inesperada de seus trabalhos, o estágio final do treinamento europeu a ajudou a baixar a voltagem de suas ambições artísticas”.

Num artigo publicado em 2008, Maria de Fátima Morethy Couto demonstra seu desconforto com os argumentos de Miceli e com a contraposição entre a existência de Malfatti, resumida a um “protocolo sofrido de um itinerário afetivo marcado pela solidão e pelo

isolamento, acossada por carências físicas e afetivas”, e a criatividade de Amaral, desenvolvida “nos ritmos e conteúdos ditados pela parceria amorosa com o escritor Oswald de Andrade”. O desconforto produzido por semelhante diagnóstico explicita-se numa pergunta e em algumas considerações. A pergunta “Mas estaríamos nós, mulheres, fadadas por questões de gênero, a rivalidades em tais termos e a misturar o campo pessoal e o profissional de forma tão emotiva?” é seguida pela ponderação de que Malfatti, durante a estada em Paris, procurou um caminho próprio, de maneira independente, sem dar ouvidos a interferências e sugestões, como as do amigo Mário de Andrade. A autora não nega o encantamento dos modernistas por Amaral, mas argumenta que Malfatti não permaneceu à sombra desta. Cada uma delas buscou inserir-se no meio artístico parisiense, lançando mão dos recursos (efetivamente desiguais) de que dispunham. Só num ponto Couto concorda com Miceli, ao estabelecer uma associação entre a crescente afinidade de Amaral com o ideário modernista e sua relação afetiva com

Oswald de Andrade. E se for necessário pensar em “rivalidade”, que ela seja de caráter artístico. É o que a autora demonstra, tendo como motivo uma carta de Amaral datada de setembro de 1923, em que esta confidencia aos pais ter a sensação de disputar o primeiro lugar na arte brasileira com Di Cavalcanti e Malfatti, e ter nesta “em vez de uma amiga [...] uma rival”¹.

A problemática da rivalidade é igualmente analisada por Ana Paula Cavalcanti Simioni, que a reporta inicialmente a um modelo crítico instaurado no século XVIII em volta das figuras de Élisabeth Vigée Lebrun e Adelaïde Labille-Guiard, cujo resultado foi a construção de “um nicho paralelo para interpretá-las”, apartando-as da comparação com os colegas de sexo masculino e das obras centrais no sistema de arte daquele momento². A pesquisadora detecta a presença de mecanismos semelhantes no “caso ‘Anita x Tarsila’”, no qual a suposta rivalidade entre mulheres adquire os foros de uma “força motriz constante e natural”, levando a crítica a buscar em suas obras “testemunhos de uma suposta

feminilidade compartilhada, o que pode se converter numa perigosa forma de essencialização”. Amigas próximas em 1922, quando travam conhecimento no ateliê de Pedro Alexandrino, as duas artistas acabam se afastando a partir do ano seguinte, quando as escolhas artísticas que Malfatti vai fazendo em Paris são colocadas pelos modernistas sob o signo da viagem “regressiva”, ao passo que as de Amaral sintetizam a viagem “progressiva”. A primeira poria em xeque a experiência modernista, vivenciando apenas “as franjas da vanguarda”; a segunda, ao contrário, iria do pós-impressionismo à vanguarda, numa linha ascendente que une São Paulo a Paris.

Simioni enumera os motivos do descontentamento dos modernistas com Malfatti. Tendo viajado a Paris como bolsista do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, a pintora interessa-se pelos ensinamentos de Maurice Denis, considerado “passadista”; investe no estudo do modelo vivo, visto como algo tradicional; busca um caminho próprio, distante de afirmações nacionalistas, o que lhe aliena inclusive as simpatias



Anita Malfatti.
Interior de Mônaco, c. 1925. Óleo sobre tela, 73 X 60. BM&F, São Paulo.

da crítica parisiense, sequiosa de exotismo. A partir da correspondência que Mário de Andrade lhe envia e das observações de Sérgio Milliet, a autora compõe um panorama negativo das relações do grupo modernista com o novo momento de Malfatti, mas sua argumentação não leva em conta a atuação do primeiro quando da volta da pintora a São Paulo em 1928 e a recepção da mostra do ano seguinte por figuras como Yan de Almeida Prado e Guilherme de Almeida.

Na realidade, o empenho de Andrade em resgatar a produção da amiga do ostracismo começa em 31 de julho de 1926, com o artigo “Anita Malfatti”, publicado no Suplemento de São Paulo do jornal *A Manhã*. Nele, o escritor analisa as obras do período norte-americano e as produzidas no momento de dúvidas, envereda pela questão dos problemas plásticos do expressionismo e aborda, por fim, sua nova fase, depois de ter tomado conhecimento da recepção crítica favorável aos quadros *Interior de Mônaco* (c. 1925) e *Dama de azul* (1925), expostos no Salão dos Independentes daquele ano. O afastamento do expressionismo por um

“realismo plasticamente expressivo, sem abandonar as conquistas das teorias modernas” é considerado um “progresso enorme”, pois permitiu que a artista achasse “de novo a mão perdida” e iniciasse, “depois do turtuveio longo e tão dramático, um período novo de criação”.

O elogio ao reencontro da artista consigo mesma, que o leva a falar de uma “Anita forte e expressiva, com uma bruta propensão pro desenho expressionista”, numa carta dirigida à amiga em 25 de abril de 1926, deve ser analisado com cautela, pois Andrade adota outra atitude nos bastidores. É o que demonstra uma carta escrita a Prudente de Moraes Neto, em 28 de julho, na qual confessa ter escrito

“um artigo de anúncio sobre a coitada da Anita que está penando na Europa e toda a gente fala que completamente estragada. Pelas reproduções que vi em revistas francesas e fiz reproduzir aqui não me parece que esteja completamente estragada não porém essa é a opinião geral. E isso me entristece que você não

imagina. [...] Anita quero muito bem e imagino que será terrível se quando ela chegar eu tiver a mesma opinião que toda a gente. Não sei se terei coragem de dizer pra ela não”.

O carinho pela amiga demonstra ser um elemento decisivo nas diversas tomadas de posição públicas de Andrade em relação ao novo momento de Malfatti. Num artigo publicado em fevereiro de 1928, o escritor justifica a produção da temporada parisiense (1923-1928)³ com uma argumentação um tanto peculiar, pois cria uma associação entre a moderação do ímpeto expressionista do primeiro momento e a busca de características “femininas” como “um colorido sutil e finíssimo” e “inspirações suaves”, realizadas com “uma delicadeza excepcional”. A tentativa de manter vivo o nome da pintora na opinião pública é ainda mais evidente no artigo publicado em 29 de setembro do mesmo ano, em coincidência com o regresso da amiga ao Brasil. Além de inseri-la na “orientação construtora” da arte moderna, o escritor ressalta as características principais de

seu estilo: “técnica perfeita” e expressão “calma e firme”, distante das “pesquisas inquietas” e nem sempre justificadas do começo do século XX, que não tinham mais razão de ser naquele momento.

Próxima dos postulados da volta à ordem, essa visão é retomada em dois artigos dedicados ao quadro *Ressurreição de Lázaro* (1928)⁴, no mês de novembro. Apesar de tratar-se de uma obra problemática, caracterizada por um desenho duro e uma distribuição rígida das figuras, Andrade apresenta-a como “um dos momentos culminantes da pintura contemporânea do Brasil”. A par disso, o escritor não hesita em ver nela um progresso em relação ao “expressionismo técnico e romântico do período 1915-1923”. Em *Ressurreição de Lázaro*, Malfatti atingiu “o classicismo”, ou seja, “o equilíbrio perfeito da sua personalidade”. Sem poupar elogios, Andrade enfatiza a gestação da obra ao longo de quatro anos: depois do esboço inicial datado de 1924, a pintora “veio corrigindo, recomeçando, transformando, aperfeiçoando com a paciência e a sinceridade artística dum da Vinci,



Anita Malfatti.
Ressurreição de Lázaro,
1928. Óleo sobre tela,
196 X 129.
Museu de Arte Sacra,
São Paulo.

até alcançar a perfeição atual”. O quadro volta a ganhar destaque no artigo dedicado à exposição que a artista apresenta em São Paulo em fevereiro de 1929. Sua “intensidade dramática magnífica” é comparada com os “trabalhos mais intensamente dramáticos, [...] mais profundos, calando mais na gente”, que tinham caracterizado o primeiro momento de Malfatti. A atenção dedicada ao quadro ganha uma explicação no mesmo artigo, quando o escritor convida o governador Júlio Prestes a adquiri-lo para a Pinacoteca⁵.

A artista sabia muito bem que os elogios rasgados do amigo à obra não passavam de um jogo de cena. Pondo de lado o receio de magoá-la manifestado na carta a Moraes Neto, Andrade tinha se pronunciado sem rodeios a respeito do quadro na mensagem de 25 de abril de 1926:

“Engraçado é que eu estava pra acusar recebimento daquele quadro religioso de você mas não tinha coragem porque não tinha gostado. 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, não gostei não e tinha ficado numa bruta duma tristeza que você nem imagina. Agora posso falar tudo isto claramente porque tornei a encontrar a minha Anita, forte e bem Anita mesmo”.

A ideia de que o escritor pudesse ter revisto a própria opinião diante da versão definitiva é logo dissipada por uma carta de 1º de abril de 1939, na qual ele rememora as mentiras de 1928-1929: “E se lembre ainda daquele homem ao qual você mesma 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”⁶.

No artigo dedicado à mostra de 1929, Andrade faz malabarismos para justificar o novo momento da carreira de Malfatti. Perplexo com a “variedade estética até estonteante”, conseguida

às custas da “grande força expressiva que tinha dantes”, o crítico busca justificativas no domínio dos “valores plásticos” e no virtuosismo técnico, que lhe permite concluir que Malfatti é uma das melhores representantes do modernismo nas artes visuais. Além de *Ressurreição de Lázaro*, o escritor destaca outras duas obras recentes nas quais detecta a permanência do primeiro interesse pelos “tipos excepcionais”. Em *No balcão* (1927), a pintora representa uma “figura diabólica [...] com um realismo à Regnault”⁷. Em *Puritas* (1927), Andrade encanta-se com o tratamento dado ao ventre e às pernas da figura por meio de linhas e volumes de um “valor plástico bem sentido” e com a “inspiração lírica de botar um jabuti aos pés da nudez da Pureza e muitos mais outros dados...”.

O que o crítico denomina “lado [...] diabólico” da obra da amiga corresponde a um erotismo contido, mas assim mesmo visível para um olhar atento. Inspirada numa mulher vestida com roupão transparente, sandálias e de cabelo armado, que Malfatti vira tomando sol numa



Anita Malfatti.
No balcão, 1927.
Óleo sobre tela,
80 X 65.
Coleção
particular,
Salvador.

sacada de Belém do Pará, a primeira figura tem um tratamento muito mais erótico no desenho do que na composição final. Como aponta Ana Paula Simioni, o corpo em que se viam os pelos pubianos é escondido sob uma “vestimenta idealizada”; os olhos “espessos, expressivos, que rabisca no desenho, complementando essa figura feminina erótica, cedem lugar a uma representação casta”, em que se destacam a vestimenta branca, “denotando pureza”, as flores no cabelo e as mãos postas num gesto de oração.

Andrade não é o único a dedicar um artigo à exposição de 1929. Talento viril para Yan de Almeida Prado, em virtude da dedicação absoluta à pesquisa e à experimentação, Malfatti é valorizada por Guilherme de Almeida pelo motivo oposto. É pela pintora de algumas obras “claras, frescas, surpreendentes: [...] coisas que só uma mulher seria capaz de imaginar e fazer” que o poeta se interessa, longe de qualquer outro tipo de preocupação de caráter propriamente plástico, a não ser pela referência a uma pintura “bonita, simples, colorida e vária”⁸.

Menotti Del Picchia, por sua vez, manifesta a própria perplexidade diante da mostra, apesar de reconhecer que a pintora estava apresentando uma “*parada total nos seus vários estágios artísticos*”. Defensor do momento inicial de Malfatti e, particularmente, do viés nacional de *Tropical*, que via ressurgir em *Festa na roça* (c. 1928), o escritor não acredita na possibilidade de um “retorno ao primitivismo”, representado na mostra por *Ressurreição de Lázaro* e *Puritas*. Ao mesmo tempo em que reafirma seu “melhor carinho” por *A estudante russa*, o escritor destaca “as qualidades excelentes de ‘matéria’ pictórica” de dois quadros realizados em Paris: *Interior de Mônaco* e *Dama de azul*. Este é definido “limpo de cor, bem pintado, realizado com absoluta consciência”.

Por entre perplexidades e malabarismos retóricos, começa a tomar corpo uma operação crítica que pretende determinar o papel desempenhado por Malfatti na instauração de uma nova visualidade no Brasil. No artigo dedicado à exposição de 1929, Andrade insere-a



Anita Malfatti. *Tropical*, 1917. Óleo sobre tela, 77 X 102. Pinacoteca do Estado, São Paulo.

no “grupo de absoluto destaque”, constituído por uns seis pintores, “que fazem a pintura brasileira de hoje”. O crítico, no entanto, já tinha sido mais enfático em relação a seu papel, como demonstram dois artigos datados de 1928. Naquele publicado em fevereiro, Andrade não só assevera que o nome de Malfatti estava “definitivamente colocado na história da arte brasileira”, como destaca sua coragem e sua originalidade na instauração de uma nova ideia artística no país. No de setembro, o escritor sobrepõe a inscrição do nome da amiga na “história das artes brasileiras” ao papel representado por ela “no início do movimento renovador contemporâneo”.

A figura da pioneira, movida pela necessidade de “buscar os caminhos mais contemporâneos de expressão artística”, adquire foros de santidade com Menotti Del Picchia, cuja avaliação vai muito além da afirmação de que Malfatti tinha sido “chefe da vanguarda na arrancada inicial do movimento modernista de pintura de São Paulo”. Recebida “a pedradas”, sua arte “merece a honra consagradora do

martírio”, o que faz da pintora “uma espécie de santa da ala demoníaca dos reformadores”. Atacada por Monteiro Lobato, Malfatti passou “para o nosso martirologio artístico” e teve seu mérito reconhecido com a concessão do Pensionato Artístico. Repudiada “pelos últimos representantes de uma crítica intolerante”, a pintora voltou para a Europa, onde, “heroica, paciente, tenaz, continuou seus esforços e seus estudos”.

Também uma nota anônima publicada na revista *Movimento Brasileiro*, em março de 1929, dá sinais de que Malfatti é apreciada sobretudo por seu momento inicial, como demonstram as referências ao “sugestivo *Homem amarelo*”, a *Tropical*, definido “talvez o melhor quadro”, e às “suas tendências fundamentais, vindas do *expressionismo*”. Artista “de real mérito, no meio do marasmo infecundo, em que se arrasta a nossa pobre pintura”, Malfatti é “sobretudo uma pintora de grande objetivismo, mesmo quando da realidade deva sugerir as mais transcendentais consequências”. *Puritas* é apresentada como exemplar nesse sentido. A “mulher nua e abstrata”

bastaria por si só, dispensando o ambiente, “talvez muito acentuado, com as pombas, as borboletas, os carneirinhos, o córrego límpido, todo esse arsenal desnecessário de coisas puras”. As paisagens são consideradas “diretas”, sem “nenhum pieguismo”. Outras composições, finalmente, são contrastadas com o expressionismo por trazerem a marca “de uma doçura e de uma delicadeza admiráveis”, como é o caso de *Romântica* (1928/1929), *Espanha* (1928/1929) e *Camponesa* (s. d.).

Renata Cardoso, que aventa a hipótese de que a nota poderia ser de Mário de Andrade em virtude de sua abertura⁹, propõe analisá-la em paralelo com outra dedicada a Tarsila do Amaral, pois elas resumiriam “a posição que cada uma das artistas ocupava então no cenário nacional”. O autor do artigo divide a obra da pintora modernista em três momentos: o início “impressionista”, o “cubismo integral” e as “manifestações atuais, em que se libertou dessa tendência, para uma arte profundamente brasileira, em que se combinam acentos super-realistas, marcando o primitivismo de certos quadros”. As preferências

do articulista manifestam-se sem rodeios na ênfase dada às últimas produções, “fora do cubismo estático” e “inspiradas no meio brasileiro, com prodigioso vigor de expressão e rara força de coloridos[1], equilibrando volumes, que se deformam e dissociam, nas mais estranhas e sugestivas combinações. A sua exposição afirmará, significativamente, o modernismo da nossa pintura”.

Publicadas na mesma página, as notas instauram um jogo entre a figura de uma artista que inaugurou um novo momento, mas cuja produção recente não se coadunava com as aspirações da geração atual, e o despontar de uma personalidade singular, capaz de imprimir rumos inéditos ao modernismo visual. Renata Cardoso assim caracteriza a fixação dos lugares que as duas pintoras passaram a ocupar na história da arte brasileira: Malfatti é apontada como “modelo” para as inquietações que iriam permitir, aos poucos, o surgimento de uma arte moderna no Brasil. Nesse sentido, apenas sua produção inicial é considerada relevante. Os quadros da década de

1920, que dialogavam com algumas tendências expressionistas do meio artístico francês, não respondiam ao “tipo de renovação da linguagem [pela qual] o contexto brasileiro ansiava nesses anos”. Amaral, ao contrário,

“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”.

O artigo, que antecipava as exposições que Amaral realizaria no Rio de Janeiro (julho) e São Paulo (setembro), receberá uma espécie de resposta a distância. Ao visitar a primeira, hospedada no Palace Hotel, Carlos Flexa Ribeiro decepiona-se com as obras apresentadas, que não

traziam nenhuma “inovação pictural” em relação ao que ele tinha visto em Paris dezesseis anos antes. Por isso, o crítico considera a artista retardatária e portadora de “uma linguagem curiosa, mas já desusada, com clichês conhecidos”. Essas ressalvas não impedem que Ribeiro reconheça que Amaral era dotada de um “talento de colorista” e de uma “inteligência alerta”, qualidades que gostaria de ver a serviço do começo de “uma era moça [2] na pintura brasileira”. Para tanto, aconselha-a a “não se deixar seduzir por figuras que já estão fora de moda”, como o “alfandegário Rousseau”, que não passava de “um ingênuo, um inábil, sem educação técnica de espécie alguma”. O veredito final sobre as obras expostas, definidas “fantasmas de uma era fanada”, produzidas por “mero automatismo pictural”, é acompanhado de um convite a “vencer o último preconceito: a moda de Paris”¹⁰ e a “entregar-se a seu próprio gênio. E ver-se-ia como a arte brasileira vai encontrar a sua reveladora consciente, sincera, significativa”. Se, mesmo um crítico das realizações da nova

geração via em Amaral a figura de uma “libertária”, que só precisava trilhar o caminho certo para revelar o Brasil a si mesmo, só restava a Malfatti aceitar o papel de precursora bosquejado pelo grupo modernista.

Na visão de Sérgio Milliet, porém, nem esse papel lhe é conferido com firmeza. O escritor que, num artigo publicado em 1922, tinha apresentado Malfatti como “o melhor pintor” da Semana de Arte Moderna em virtude de “puras obras-primas” como *O homem amarelo* (1915-1916) e *O japonês* (1915-1916), decepciona-se com a produção parisiense, comentada de maneira depreciativa em cartas enviadas a Mário de Andrade e Yan de Almeida Prado. Em 1939, o crítico refere-se ao papel da pintora em artigos dedicados ao III Salão de Maio e ao V Salão do Sindicato de Artistas Plásticos de São Paulo. No primeiro, o nome de Malfatti figura entre “os precursores da arte moderna no Brasil”. No segundo, a pintora é lembrada depois de Lasar Segall, a quem é conferido o papel de “pioneiro porta-bandeira” graças à exposição realizada em São Paulo em 1912. As oscilações de avaliação

Anita Malfatti.
O japonês,
1915-1916.
Óleo sobre
tela, 61 X 51.
Coleção de
Artes Visuais
do Instituto
de Estudos
Brasileiros da
Universidade de
São Paulo.



caracterizam também textos da década de 1940. Em 1946, Malfatti é incluída no rol de artistas “rebelados contra a pasmaceira satisfeita”, que inclui os nomes de Segall, Emiliano Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral. Dois anos mais tarde, nem chega a ser citada numa avaliação da Semana de Arte Moderna, que não comportou “grande originalidade” e cujo legado só frutificou mais tarde com Di Cavalcanti e Amaral, dos quais “surgiriam pintores paulistas e cariocas mais originais”.

A atitude de Milliet não surpreende de todo, pois a figura de Malfatti já tinha sofrido diversos “apagamentos” por parte de seus companheiros modernistas. Contudo, não é a partir dessa questão que Ana Paula Simioni apresenta a problemática dos lugares simbólicos ocupados por Malfatti e Tarsila do Amaral na construção das narrativas sobre o modernismo: a mártir e a musa, respectivamente. Ao acrescentar o lugar da esposa, associado a Regina Gomide Graz, a autora argumenta que essas posições reproduzem e reforçam “lugares de feminilidade convencionais, indicando

limites para a radicalidade do modernismo brasileiro quando pensado a partir das questões de gênero”. Se é possível concordar com a autora sobre as figuras da musa e da esposa, a da mártir, porém, representa um caso bem mais complexo, que não é analisado em todas as suas implicações.

É interessante averiguar como Simioni constrói essa figura. Usando como instrumento analítico uma carta de Mário de Andrade (1º de abril de 1939), na qual a pintora é definida “a maior vítima do ambiente infecto em que vivemos”, a autora argumenta que tal figura é fruto de uma decepção com a mudança de rumo que ela imprimira à sua obra depois da diatribe de Monteiro Lobato, que teria interrompido o “destino espontâneo” que ele vislumbrava numa trajetória ascendente. E conclui: “Mário formula essa poderosa imagem de Anita como vítima, e esta passa para a historiografia como fato”. O argumento não é de todo convincente, pois não há nenhuma relação de causa e efeito entre uma manifestação particular e uma construção historiográfica. Esta pode ser encontrada, ao que

tudo indica, em Menotti Del Picchia, o verdadeiro artífice da figura da mártir/vítima.

Numa crônica publicada em novembro de 1920, o escritor destaca o grande mérito dessa “mulher singular”: ter “rompido, com audácia, de arte independente e nova, a nossa sonolência de retardatários e paralíticos da pintura”. O texto traz uma declaração que, vista a distância, se afigura como prenúncio da batalha modernista: é possível que, através de Malfatti, Monteiro Lobato “quisesse ferir a casta arrelenta e delirante dos futuristas. Mas, positivamente, foi injusto e cruel”. Essa primeira caracterização heroica da artista como precursora - e ela realmente desempenha esse papel vanguardista em 1917, tomando a dianteira, aventurando-se no território inimigo e abalando a instituição arte - não consegue, no entanto, ser absorvida pelos modernistas, que designam como símbolo da postura moderna um artista de feição eclética como Brecheret. Portanto, na contramão da afirmação de Andrade, a pintora parece ter sido “vítima” não só de Lobato, mas também

de seus companheiros, que preferem apostar na figura do escultor, criando um novo tipo de “isolamento”.

A ideia da vítima é retomada por Simioni quando se refere a livros de Mário da Silva Brito e Paulo Mendes de Almeida, que teriam atribuído à artista o papel de “catalisadora do movimento dos modernos” em função das “críticas recebidas de Monteiro Lobato”. “Mais do que suas obras”, pondera Simioni, “foi a sua função de vítima que permitiu [...] o autorreconhecimento de artistas como Di, Oswald e Menotti Del Picchia como ‘modernos’. Em última instância, foi o ‘caso Anita’ que fomentou a formação do grupo que, posteriormente, realiza a Semana de 22, evento sempre enaltecido nas narrativas modernistas”. Silva Brito, retomando Del Picchia, faz da mostra de 1917 o estopim da formação do grupo modernista, mas essa datação não se sustenta, já que uma ação coletiva só se constitui em 1920-1921, em volta de Brecheret.

O breve trecho de *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna* (1971)

desperta o seguinte comentário: “Anita Malfatti é descrita como alguém cujo mérito foi o de congregar o grupo dos modernos, e, vale sublinhar, algo não pretendido por ela. Com isso, se lhe retira qualquer tipo de agência acerca dos desígnios do desenvolvimento da arte moderna no Brasil. Nesse processo, a artista ocupa, segundo Paulo Mendes de Almeida, uma ‘função polarizadora’”. É necessário fazer algumas ponderações a respeito dessas assertivas, a começar pelo contraste entre o que a autora leu e o que Brito de fato escreveu. Este não atribui a Malfatti a formação do grupo modernista, pois afirma que “Lobato teve, sobretudo, o não pretendido nem almejado mérito de congregar, em torno da pintora escarnecida, o grupo dos modernos”. Quanto a Mendes de Almeida, Simioni não leva em conta o prosseguimento de seu raciocínio: “A convivência dos inovadores fora por ela instigada, e o número deles, se bem que lentamente, ia aumentando”. Considerando que, em 1917, a artista não integrava nenhum grupo, a autora não enfrenta uma questão nuclear: de que modo a

historiografia poderia qualificar o papel desempenhado por ela?

É possível que a parcialidade da leitura proposta por Simioni tenha como fundamento o fato de não levar em conta a construção da figura da mártir, engendrada por Del Picchia. O escritor, que aplicara à pintora a imagem de precursora, torna-se posteriormente o divulgador de uma visão trágica. Silva Brito reproduz em seu livro um trecho de um artigo de Del Picchia datado de 1929, em que fica claro que “a honra consagradora do martírio” que a pintora adquirira era uma construção *a posteriori* do grupo modernista. Num artigo dedicado a Tarsila do Amaral em 1950, Del Picchia define Malfatti “a protomártir, uma espécie de Tiradentes de saia, que o ferino Lobato tentou trucidar à frente dos canibais passadistas, felpudos homens da caverna estética continental”. Em *A longa viagem: 2ª etapa* (1972), a pintora é apresentada como a pioneira “crucificada pela crítica do Monteiro Lobato”, numa exaltação do papel dos jovens artistas como heróis solitários, cujo sacrifício era inevitável para pôr fim

ao velho regime artístico degenerado e propiciar o advento do novo.

Não é apenas Malfatti que desempenha esse papel: desde o discurso do Trianon (9 de janeiro de 1921), Del Picchia vinha mobilizando imagens de martírio e sacrifício, apresentando os modernistas como vítimas-heróis. Tal atitude corresponde a uma das funções da vanguarda, denominada “momento agônico” por Renato Poggioli. Essa função não é escolhida por acaso pelo escritor, já que se trata da “motivação psicológica mais profunda” do decadentismo, associada à transformação da catástrofe em milagre. Feito de tensão e “sacrifício ao Moloch do historicismo”, o momento agônico demonstra preferência pela imagem hiperbólica e pela ideia de que o ato criador ocorre num estado de crise, podendo ser definido um autossacrifício em prol do futuro em termos pessoais e coletivos. A outra figura na qual Del Picchia investe é Mário de Andrade, cujo papel na Semana de Arte Moderna é analisado pelo prisma do martírio, o que poderia levar não só a corroborar a ideia de Henri Meschonnic de que a modernidade

gosta de se reconhecer na figura de um herói, de um semideus epônimo, de um pai fundador, mas a ir além, afirmando que Del Picchia propõe a imagem do casal fundador para a arte moderna brasileira¹¹.

A insistência na figura da mártir não pode ser dissociada de momentos históricos precisos. A criação da Bienal de São Paulo parece estar na base da ênfase na figura da “protomártir”. Diante de um panorama de intensa transformação, o escritor sente-se obrigado a lembrar, não sem exagero, que os artistas que haviam participado da Semana de Arte Moderna “antecipavam as irreverências da ‘Bienal’ com telas abstracionistas, cubistas, surrealistas”. A retomada das figuras de Anita Malfatti e Mário de Andrade no livro de memórias inscreve-se em outro contexto. A partir da segunda metade da década de 1940, a primeira geração modernista havia perdido definitivamente terreno com o surgimento de novas vozes literárias, interessadas primordialmente em pesquisas de linguagem, na busca do apuro estilístico e de um grande rigor formal, que não haviam sido

o eixo determinante da produção do grupo de 1922. Em termos visuais, as décadas de 1950 e 1960 haviam sido dominadas pelas vertentes abstratas, avessas a todo tipo de naturalismo, e pelas novas figurações, que assumem, não raro, contornos políticos em virtude do estado de exceção em que vivia o Brasil desde 1964. Convertido definitivamente em fato histórico, o modernismo começa a ser resgatado nos anos 1970, com a publicação da 3ª edição de *História do modernismo brasileiro: I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna* (1971)¹², de Mário da Silva Brito, e *Artes plásticas na Semana de 22* (1972), de Aracy Amaral. O resgate histórico-crítico do empreendimento-símbolo da primeira geração modernista é paralelo à determinação de Del Picchia de contribuir para a consolidação de um fenômeno que Tadeu Chiarelli denominou “história ideal do modernismo”. Tendo em vista a institucionalização do movimento, o escritor carrega ainda mais nas tintas para evocar o sacrifício enfrentado por Malfatti e Andrade a fim de afirmar a primazia de seu grupo na transformação da cultura brasileira.

Se todas essas questões forem levadas em conta, o papel de “mártir” atribuído a Malfatti vai muito além daqueles que Simioni define “lugares de feminilidade convencionais” para adquirir foros de um discurso bem mais amplo, no qual são determinantes as funções que a modernidade e a vanguarda atribuem ao artista. Nesse sentido, seria interessante esboçar um paralelo com a “lenda de Van Gogh”, construída sobre a falsa ideia de que ele foi incompreendido por seus contemporâneos. Dessa falsa premissa surgem a transformação da biografia em hagiografia e a concepção heroica do artista como um “maldito”, que se sacrifica pessoalmente em prol da arte do futuro. Se há semelhanças entre essa construção, analisada passo a passo por Nathalie Heinich em *La gloire de Van Gogh: essai d’anthropologie de l’admiration* (1991), e a configuração da figura da vítima/mártir, as considerações finais da autora sobre a recepção do artista no final do século XX parecem aplicar-se muito mais a Tarsila do Amaral do que a Anita Malfatti.

A ideia da transformação do museu num “espaço de exercício público de admiração, no qual o olhar é uma obrigação e o ver se torna um dever”, pode ser utilizada para analisar a conversão de Tarsila do Amaral em ícone *pop* depois da aquisição de *Abaporu* (1928) por Eduardo Costantini, pela cifra então fabulosa de um milhão e trezentos e cinquenta mil dólares (1995). O público começou a lotar as mostras dedicadas a ela, como comprovam “Tarsila viajante” (Pinacoteca do Estado, 19 de janeiro-16 de março de 2008) e “Tarsila popular” (Masp, 5 de abril-28 de julho de 2019). Em termos bibliográficos, ao estudo pioneiro de Aracy Amaral, *Tarsila: sua obra e seu tempo* (1975), e à pequena biografia *Tarsila do Amaral: a musa radiante* (1983), de Nádia Battella Gotlib, somam-se *Tarsila do Amaral: a modernista* (1998), da mesma autora; *Aí vai meu coração: as cartas de Tarsila do Amaral e Anna Maria Martins para Luís Martins* (2003), de Ana Luísa Martins; *Tarsila por Tarsila* (2004) e *Abaporu: uma obra de amor* (2017), de Tarsila do Amaral (Tarsilinha); *Tarsila* (2011), de Maria Adelaide Amaral;

Tarsila: uma vida doce-amarga (2022), de Mary Del Priore; *O guarda-roupa modernista: o casal Tarsila e Oswald e a moda* (2022), de Carolina Casarin; *Tarsila: os anos secretos* (2024), de Renata Koraicho.

Não faltam livros dedicados à atividade jornalística da artista - *Tarsila cronista* (2001) e *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral* (2008), organizados por Aracy Amaral e Laura Taddei Brandini, respectivamente - e às cartas trocadas com o maior representante do modernismo - *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* (2001) -, com organização de Aracy Amaral. O que chama bastante a atenção no universo editorial é o número de títulos dedicados à artista e dirigidos ao público infantojuvenil: *Tarsila do Amaral* (1998), de Nereide S. Santa Rosa; *A infância de Tarsila do Amaral* (2004), de Carla Caruso; *Tarsila, menina pintora* (2009), de Lúcia Fidalgo; *Brincando com arte: Tarsila do Amaral* (2010), de Ângela Braga Torres; *Tarsila e o papagaio Juvenal* (2011), de Mércia Maria Leitão e Neide Duarte; *Tarsilinha* (2013), de

Patrícia Engel Secco e Tarsilinha do Amaral; *Contando a arte de Tarsila do Amaral* (2018), de Ângela Braga Torres; *Tarsilinha e as cores* (2021), de Patrícia Engel Secco; *Tarsilinha e as formas* (2021), de Patrícia Engel Secco e Tarsilinha do Amaral; *Tudo sobre Tarsila do Amaral* (2023), da editora Pé da Letra.

A esse mesmo público destinou-se o longa-metragem animado *Tarsilinha* (2021), dirigido por Célia Catunda e Kiko Mistrorigo. Obras da pintora servem de ambientação e de fio condutor para a história da destemida menina de oito anos que sai em busca das memórias da mãe roubadas por uma Lagarta que vivia no *Abaporu*¹³. O público adulto, por sua vez, teve oportunidade de entreter-se com a vida da artista no musical *Tarsila, a brasileira*, escrito por Anna Toledo e José Possi Neto e dirigido por este; estrelado por Cláudia Raia, o espetáculo esteve em cartaz em São Paulo entre 25 de janeiro e 26 de março de 2024.

O panorama do interesse despertado por Amaral em diversos campos encontra

seu apogeu na aquisição pelo Museu de Arte Moderna de Nova York de um quadro de 1928, *A lua*¹⁴. Adquirida por cerca de vinte milhões de dólares em 2019, a obra foi incorporada ao acervo da instituição em consequência da mostra “Tarsila do Amaral: inventando a arte moderna no Brasil”, apresentada em sua sede entre 11 de fevereiro e 3 de junho de 2018¹⁵. A ela deve ser acrescentada a exposição “Tarsila do Amaral: pintar o Brasil moderno”, aberta ao público em 9 de outubro de 2024 e que permaneceu em cartaz no parisiense Museu de Luxemburgo até 2 de fevereiro de 2025. Com curadoria de Cecilia Braschi, a mostra será apresentada também no Museu Guggenheim de Bilbao, entre 28 de fevereiro e 8 de junho de 2025.

Anita Malfatti não despertou um interesse tão variado e intenso. Depois da exposição “Anita Malfatti: 100 anos de arte moderna”, apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 7 de fevereiro e 30 de abril de 2017, não se tem notícia de nenhuma iniciativa semelhante. No campo editorial, além do estudo de Marta Rossetti Batista, *Anita*

Malfatti no tempo e no espaço (1985), foram publicados os livros *Anita Malfatti: tomei a liberdade de pintar a meu modo* (2007) e *Anita Malfatti* (2013), de Luzia Portinari Greggio; *Anita Malfatti: a festa da cor* (2009), de Ani Perri Camargo; e *Minha tia Anita Malfatti* (2009), de Dóris Maria Malfatti. Do mesmo modo que Amaral, a pintora foi abordada em alguns livros destinados ao público infantojuvenil - *Anita Malfatti* (2002), de Carla Caruso; *Anita Malfatti* (2002), de Ângela Braga Torres; e *Diário de Anita* (2023), de Patrícia Raffaini - e também na história em quadrinhos *A outra Anita: a trajetória de Anita Malfatti, precursora do modernismo no Brasil* (2022), de Paulo Garfunkel e Yuri Garfunkel. No campo teatral, Mariana Queiroz escreveu e dirigiu *Anita: a festa da cor*, encenada no Espaço Cultural Sérgio Porto (Rio de Janeiro), entre 19 e 28 de maio de 2023.

O predomínio de Amaral no campo historiográfico e crítico é confirmado por um livro recente, *A história da arte sem os homens* (2023), de Katy Hessel. No capítulo dedicado às novas

identidades nacionais no Brasil e no México, a autora começa citando o papel exercido por Malfatti e Amaral na configuração de um novo tipo de arte, atribuindo a suas viagens pelo mundo a possibilidade de sintetizar “diferentes estilos das Américas e da Europa em suas pinturas ousadas”. Enquanto Anita é apresentada como “a primeira artista brasileira a levar o Modernismo europeu para São Paulo”, Tarsila é definida a pintora que forjou “uma linguagem especificamente brasileira, que refletia o povo e a paisagem do país”. Depois dessa apresentação, Hessel debruça-se apenas sobre Amaral, de quem é lembrada a origem burguesa, que lhe permite viajar para Paris, onde começa a desenvolver um vocabulário próprio. “Influenciada pelos cubistas, pela arte popular brasileira e por suas viagens pela região de Minas Gerais”, a pintora transforma a “identidade nacionalista de seu país ao trabalhar com temas que faziam referência a criaturas míticas do folclore guarani, canibais, favelas e áreas industriais de um Brasil em pleno desenvolvimento”. Mais conhecida por sua contribuição

ao movimento antropofágico, Amaral sofre as consequências da crise de 1929, o que provoca uma mudança dramática em seus temas. Nos dias de hoje, é uma das artistas mais famosas do Brasil e “uma exposição no MoMA em 2018 ajudou a catapultá-la para o reconhecimento mundial”. A autora encontra um único senão em sua obra: na qualidade de “brasileira branca e privilegiada”, conferiu, por vezes, a seu trabalho um aspecto “racialmente problemático”. É o que demonstram *A negra* e as “representações estilizadas dos corpos das mulheres negras, que parecem sempre intrinsecamente maternais e inseridas na natureza”.

NOTAS

1 Esse comentário está de acordo com o “caráter competitivo” da artista, como demonstra uma carta enviada a Anita Malfatti em 26 de outubro de 1920. Nela, de acordo com Carolina Casarin, Amaral “se porta como uma avaliadora em condição superior às colegas de curso” na Academia Julian.

2 A rivalidade entre as duas pintoras é criada pela crítica depois do ingresso de ambas na Academia Real de Pintura e Escultura em 1782. No Salão do ano seguinte, as duas artistas são comparadas com argumentos que remetem a diferenças de gênero. Enquanto o toque de Vigée Lebrun é definido “delicado e suave”, o de Labille-Guiard recebe apreciações que o remetem à esfera do masculino: forte, vigoroso, másculo e firme. Apelles demonstra ser um dos admiradores mais entusiastas de Labille-Guiard ao elogiar seu “toque firme e audacioso, que parece ir além do alcance de seu sexo”. Uma segunda contraposição é criada pela crítica para definir os estilos das duas pintoras. O artifício, simbolizado por um colorido muito brilhante,

falso e inatural, é a marca distintiva de Vigée Lebrun; Labille-Guiard, ao contrário, é vista como uma artista fiel à natureza e à verdade, capaz de colocar a reprodução fiel do objeto acima do artifício. Cf. SHERIFF, Mary.

3 Sobre o assunto, ver: CARDOSO, Renata Gomes. Anita Malfatti em Paris, 1923-1928.

4 Dados sobre o contexto em que a obra foi concebida podem ser encontrados em: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti.

5 O quadro foi doado ao Museu de Arte Sacra de São Paulo pela família da artista na década de 1960. Pelo regulamento do Pensionato Artístico, que permitiu a longa temporada parisiense, Malfatti deveria entregar à Pinacoteca duas cópias de quadros célebres e uma obra original. A pintora cumpre a primeira exigência, entregando à instituição cópias de *Mulheres de Argel* (1833), de Eugène Delacroix, e *As respigadoras* (1857), de Jean-François Millet, mas, em lugar de uma obra produzida durante a vigência da bolsa de estudos, opta pela doação de *Tropical*, finalizado em 1917. Cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti.

6 Para dados ulteriores sobre os artigos de Andrade, ver CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade* e FABRIS, Annateresa. A difícil arte de ser mulher: Anita Malfatti e os modernistas (1928-1929).

7 Existem dois pintores franceses com o sobrenome Regnault: o orientalista Henri (1843-1871) e Georges (1898-1979), que se definia “o último dos impressionistas”.

8 Para dados ulteriores sobre os dois artigos, ver: FABRIS, Annateresa. A difícil arte de ser mulher: Anita Malfatti e os modernistas (1928-1929).

9 A hipótese não parece ser corroborada pelo artigo de Andrade (março de 1929), em que há a valorização da presença de um jaboti aos pés da figura e de “muitos outros dados...”.

10 Carolina Casarin faz uma leitura peculiar do “pedante artigo” de Flexa Ribeiro, não levando em consideração que os “formosos dotes” da pintora diziam respeito a suas qualidades artísticas (e não a sua aparência) e que a referência à “moda de Paris” se justificava num contexto

de transformações contínuas, sem qualquer alusão ao guarda-roupa tarsiliano.

11 Ver a esse respeito: FABRIS, Annateresa. Gênio solitário e mártir: o artista moderno segundo Menotti Del Picchia.

12 O livro tinha sido publicado em 1958 pela Editora Saraiva (São Paulo) e em 1964 pela Civilização Brasileira.

13 Para dados suplementares, ver: FABRIS, Annateresa. Cinema de animação e artes visuais: encontros e desencontros. Parte III.

14 Em 2023, a instituição publicou o livro *Tarsila do Amaral: The moon*, de Beverly Adams, na coleção *One on one*.

15 Com curadoria de Luis Pérez Oramas e Stephanie D’Alessandro, a mostra tinha sido apresentada anteriormente no Instituto de Arte de Chicago, entre 6 de outubro de 2017 e 7 de janeiro de 2018.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Paulo Mendes de. A Semana de Arte Moderna. In: ———. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

———. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

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

———. Introdução. In: ANDRADE, Mário de. *Cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CARDOSO, Renata Gomes. Anita Malfatti em Paris, 1923-1928. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan-jun. 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_amalfatti.htm>. Acesso em: 20 set. 2024.

———. *Modernismo e tradição: a produção de Anita Malfatti nos anos de 1920*. Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, 2012.

———. Sérgio Milliet: críticas a Anita Malfatti. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 63, jan.-abr. 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i631p219-234>>. Acesso em: 24 fev. 2024.

CASARIN, Carolina. *O guarda-roupa modernista: o casal Tarsila e Oswald e a moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CHIARELLI, Tadeu. Anita Malfatti no tempo e no espaço. In: ———. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

———. *Um Jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

———. *Tropical*, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão. *Novos Estudos*, n. 80, mar. 2008. Disponível em: <researchgate.net/250047967-Tropical-de-Anita-Malfatti-reorientando-uma-velha-questao>. Acesso em: 23 fev. 2024.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Caminhos e descaminhos do modernismo brasileiro: o “confronto” entre Tarsila e Anita. *Esboços*, Florianópolis, v. 15, n. 19, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/2175-7976.2008v15n19p125>>. Acesso em: 14 set. 2024.

DEL PICCHIA, Menotti. *A longa viagem: 2ª etapa*. São Paulo: Martins/Conselho Estadual de Cultura, 1972.

———. A “Semana” revolucionária”. In: ———. *A “Semana” revolucionária*. Campinas: Pontes, 1992.

———. Tarsila. In: ———. *A “Semana” revolucionária*. Campinas: Pontes, 1992.

DEL PRIORE, Mary. *Tarsila: uma vida doce-amarga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

FABRIS, Annateresa. Cinema de animação e artes visuais: encontros

e desencontros. Parte III. *Arte & Crítica*, ano 21, n. 65, mar. 2023. Disponível em: <abca.art.br/wp-content/uploads/2023/05/Arte-Critica-ed-65-2.pdf>.

———. A difícil arte de ser mulher: Anita Malfatti e os modernistas (1928-1929). *Arte e Crítica*, ano XIX, n. 59, out. 2021. Disponível em: <abca.art.br/httpdocs/difícil-arte-de-ser-mulher-anita-malfatti-e-os-modernistas-1928-1929-annateresa-fabris>.

———. Gênio solitário e mártir: o artista moderno segundo Menotti Del Picchia. *Lumen et Virtus*, v. IX, n. 21, abr. 2018. Disponível em: <jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_21/annateresa_fabris.html>.

———. O modernismo nas artes plásticas: algumas releituras. In: FERREIRA, Antonio Celso; LUCA, Tania Regina de; IOKOI, Zilda Gricoli (org.). *Encontros com a história: percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

HEINICH, Nathalie. *La gloire de Van Gogh: essai d’anthropologie de l’admiration*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.

HELIOS. Crônica social: Uma palestra de arte. *Correio Paulistano*, 29 nov. 1920.

HESSEL, Katy. *A história da arte sem os homens* (trad. Marina Vargas). Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.

IONTA, Marilda A. *As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. Campinas: IFCH/Unicamp, 2004.

KORAICHO, Renata. *Tarsila: os anos secretos*. São Paulo: Labrador, 2024.

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

_____. Anita Malfatti. *Diário Nacional*, São Paulo, 29 set. 1928.

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

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

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

MENOTTI. Anita Malfatti. *Correio Paulistano*, 20 fev. 1929.

MESCHONNIC, Henri. *Modernité*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1988.

MICELI, Sergio. Anita Malfatti: gênero e experiência imigrante. In:_____. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

POGGIOLI, Renato. *The theory of the avant-garde*. Cambridge-London: Harvard University Press, 1968.

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

RIBEIRO, Flexa. Tarsila retardatária. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1929.

SHERIFF, Mary D. *The exceptional woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the cultural politics of art*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1996.

SILVA, Maurício Trindade da. *Mário de Andrade, epicentro: sociabilidade e correspondência no Grupo dos Cinco*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp, 2022.

SOUZA, Gilda de Mello e. Vanguarda e nacionalismo. In: *O modernismo de 1917 a 1930*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1975.

_____. Vanguarda e nacionalismo na década de vinte. In:_____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

ANNATERESA FABRIS

Crítica de arte e professora titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Publicou diversos livros sobre arte moderna e contemporânea. Entre suas últimas publicações, destacam-se *A fotografia e a crise da modernidade* (2015), *Fotografía y artes visuales* (2017) e *Realidade e ficção na fotografia latino-americana* (2021). Integra a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA).