



Fig. 1 (esq.): Anita Malfatti. *La rentrée*, 1925-1927. Óleo sobre tela, 88 X 115. Coleção particular. Imagem: divulgação.

ARTIGO

PARTE II

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.

A desproporção entre a presença pública de Tarsila do Amaral e o lugar secundário ocupado por Malfatti no mesmo âmbito ecoa, de certo modo, o isolamento que esta sofreu durante a estadia em Paris (1923-1928) por parte do grupo modernista em virtude do direcionamento que estava dando à sua pintura. A tensão competitiva entre ela e Tarsila exacerba-se nesse momento e ganha um novo elemento: o distanciamento técnico promovido pela busca de uma expressão mais serena e mais clássica no caso dela e pelo interesse pelo cubismo naquele da amiga/rival. Decidida a buscar uma nova direção ainda não bem definida, Malfatti não deve ter ficado muito satisfeita com a opinião de Mário de Andrade sobre os últimos trabalhos de Amaral, “que achou com felicidade rara o caminho que devia seguir”. Quando tem a possibilidade de vê-los na exposição de junho de 1926, na galeria Percier, não deixa de manifestar sua opinião ao amigo: aprecia “certas coisas perfeitamente seguras no gênero dela mesma” como *Morro da favela* e “os anjinhos mulatinhos”. Não gosta de outras que lhe parecem “pouco sinceras” como *A Cuca* (1924), *A negra* (1923), “as coisas à la Léger” e as que “lembram no desenho Rousseau”. A maior crítica é dirigida a *A negra*, considerada “ruim” e causa do rompimento das relações entre as duas.

Em diversas ocasiões, Andrade tenta acabar com esse clima de tensão entre as duas amigas, sem muito êxito. Em abril de 1926, pergunta ao casal Tarsivaldo se tinha visto a obra de Malfatti apresentada no *Salon* e o exorta a “arranjar as coisas pra ficarem camaradas outra vez”, pois ele não gostava “dessas brigazinhas”, sendo muito

melhor “andar todos [...] de braço dado se rindo uns pros outros sem arreganhando os dentes, com perdão da palavra”. Na resposta à carta em que Malfatti comentava a mostra de Amaral, o escritor tenta amenizar o clima de hostilidade, elogiando a franqueza da amiga e lastimando que as duas “não tenham chegado a se compreender em amizade depois que divergiram em orientação estética. Você, já estou imaginando que vai pensar que tomei partido por Tarsila... Não tomei e não tomarei pode ter certeza. [...] À Tarsila devo muitos favores e uma boa e feliz camaradagem. A você devo favores imensos sacrifícios e mais do que camaradagem, uma amizade que não poderá mais ter fim. [...] Sei que você é um espírito bastante elevado pra compreender estas delicadezas de sentimento que não me permitem tomar partido entre vocês muito embora todo o meu carinho sofra com você o que houve. Quero também que você continue a ter inteira liberdade de opinião a respeito dela comigo. Em questões de crítica e de julgamentos pessoais admito todos os que sejam sinceros mesmo que sejam contra mim e portanto os de você que sinto bem pensados e sinceros saberei ouvi-los e guardá-los pra mim pois que você quer assim. Falo estas coisas porque com você, Anita, eu me abandono livremente aos meus pensamentos sem resguardo nenhum”.

Datada de 24 de julho de 1926, essa carta parece condensar o elo profundo que unia o poeta à pintora graças a uma amizade radicada em interesses comuns que nem mesmo a declaração de amor feita por esta numa carta escrita quando da viagem à França (agosto de 1923) consegue

abalar. Na realidade, prenúncios dessa declaração, que não chegou até nós, pois Andrade destruiu a carta a pedido da amiga, já estavam presentes numa mensagem de 19 de janeiro de 1923. Nela, Malfatti fala da “‘Maior Amizade’” que tributa ao amigo, algo que ela não deu a ninguém até aquele momento, já deixando entrever um sentimento peculiar que começava a tomar corpo. Depois da carta em que extravasa seu amor, Malfatti desculpa-se com o escritor por ter cometido “um crime de lesa-amizade” ao dirigir uma mensagem “sentimental a um amigo”. Sentindo-se em falta com ele, pede-lhe para destruir a prova de seu crime e para preservar a amizade que os unia (final de agosto). Quando volta ao assunto no mês de outubro, a artista define sua atitude como “um curiosíssimo caso psicológico”, que atribui ao comportamento de Andrade:

“Tens uma maneira muito exagerada de expressar teus sentimentos, por gesto, palavra e a célebre facilidade literária. Eu não soube distinguir o sentimento do coração, da atitude artística. Esta mudança em ti é inconsciente e muito rápida. És em tudo muito inquieto de espírito. Ao sentimento exaltado, belíssimo que davas o nome de amizade, Mário, eu correspondi ao pé da letra, mas ultrapassou limite da amizade e ficou uma coisa terrível, exigente e falsa neste caso”.

Com essa argumentação, a artista está respondendo à carta (destruída) do amigo, enviada entre setembro e início de outubro, na qual este afirmava não poder “corresponder a tais lirismos”¹⁶. O fato de haver uma

única carta quase telegráfica depois desse episódio, datada de 26 de dezembro, é índice de uma estratégia de distanciamento temporário, superado no início de 1924, quando o escritor mostra o próprio entusiasmo com a produção dos modernistas que se encontravam em Paris: “Tu e ela [Tarsila] são a esperança da pintura brasileira. Tu no teu expressionismo, ela no seu cubismo. E o Brecheret vencendo... Que prazer! Sinto-me aos pulos. [...] Vocês fazem a minha felicidade”.

A tensão causada pelo episódio passa para segundo plano e parece não pôr em xeque o profundo sentimento que os unia, vivido pela artista como “um remendo mal costurado de sentimentos”, nos dizeres de Marilda Ionta. Andrade resume esse sentimento na carta de 26 de julho de 1926: “Está claro que a nossa amizade cominciou [sic] por pura fraternidade artística. Porém depois veio o resto da intimidade e do conhecimento mais íntimo selar essa fraternidade de tal forma que mesmo que você ficasse a pior das pintoras e eu o pior dos poetas deste mundo tenho certeza que a nossa amizade não sofreria com isso. Porém é lógico que quando a gente vê um amigo ser apreciado e fazer uma coisa boa logo sente uma irrupção de carinho e uma vontade imediata de expressar esse carinho. [...] A gente ama os outros todos os dias, porém quando chega o dia-de-anos é que dá presentes vai jantar com o outro e o abraça. São contingências da vida, minha fia inexperiente e tão sensível! Aguarde o meu entusiasmo e não passe pitos assim neste seu irmãozinho tão repreendido por você”.

Esse elo é reafirmado enfaticamente em 1º de abril de 1939, quando o escritor agradece

“o favor da sua amizade feminina, que me foi piedosa em várias horas de meu sofrimento. Lhe lembro aquelas coisas da nossa vida de amigos apenas porque me permiti uma talvez excessiva liberdade de ser sincero. Sim, Anitoca, porque sou seu amigo, seu amigo mas de verdade mesmo, e sempre soube apreciar a alma admirável que você é. Alma tão admirável que é das poucas pessoas que eu desejara ter a meu lado, na hora da morte”.

Tendo em vista esse quadro, impõe-se uma indagação: Anita Malfatti era, de fato, uma pessoa emocionalmente frágil, insegura e isolada, como dá a entender boa parte da historiografia, aqui condensada no comentário de Maurício Trindade da Silva? Este, contudo, tinha oferecido outra visão da artista ao reportar o relato de Sylvia Malfatti a respeito da relação da tia-avó com Andrade. A afirmação de que se tratou de um “‘encontro de almas’”, de um “‘amor transcendente’”, de um porto seguro, “no qual os dois artistas podiam se deixar estar”, é acompanhada por uma consideração do autor que afasta a ideia de um temperamento frágil: “Além disso, cabe notar o reconhecimento de que o gesto assumido por Anita Malfatti nessa iniciativa de declaração e na maneira pela qual levou adiante a relação com Mário de Andrade, é demonstrativo de força, coragem e determinação”.

Afinal, a pintora tinha infringido uma norma social que atribuía ao homem a iniciativa no âmbito sentimental e isso não deve ter sido fácil para uma personalidade

sensível, “à procura de sensações e manifestações essenciais da vida”, nos dizeres de Marta Rossetti Batista. A manutenção da amizade depois desse episódio, no qual ela “quase morreu”, como confessa numa carta de 1939, deve ter cobrado um preço alto, pois Mário de Andrade não a poupa de confidências amorosas, narrando seu enamoramento por “uma dona casada e bem moderninha no jeito”, a quem deu o “*nome vago Maria*” (30 de novembro de 1925), que o “*fez andar um pouco desconcertado*” (20 de janeiro de 1926), o deixou “meio atolado” mais de um ano depois, inspirando-lhe um “livro gostoso bem romântico e sofrido”.

Também não deve ter sido fácil para um temperamento possessivo e ciumento deparar-se continuamente com referências a Tarsila do Amaral, portadora de uma “instrução desenvolvida, arregimentada e rica” (3 de janeiro de 1924); autora de “um São Paulo adorável” e às voltas com a fatura de “um *Morro da Favela* que creio vai ficar estupendo” (18 de março de 1924); que “dia a dia cresce na minha admiração” (25 de agosto de 1924). Os elogios mais rasgados concentram-se na carta de 4 de outubro de 1925:

“Tarsila está um bicho. Tem feito coisas colossais, tentando a criação duma arte brasileira mas brasileira de verdade. Certas paisagens das últimas e uns quadros aproveitando tipos e santos nacionais são das melhores pinturas modernas que conheço. Junto a um dinamismo e sobretudo uma firmeza de linha e um equilíbrio perfeitos, um gosto forte de coisa bem brasileira com cheiro de manacá e abacaxi, melando a alma da gente”.

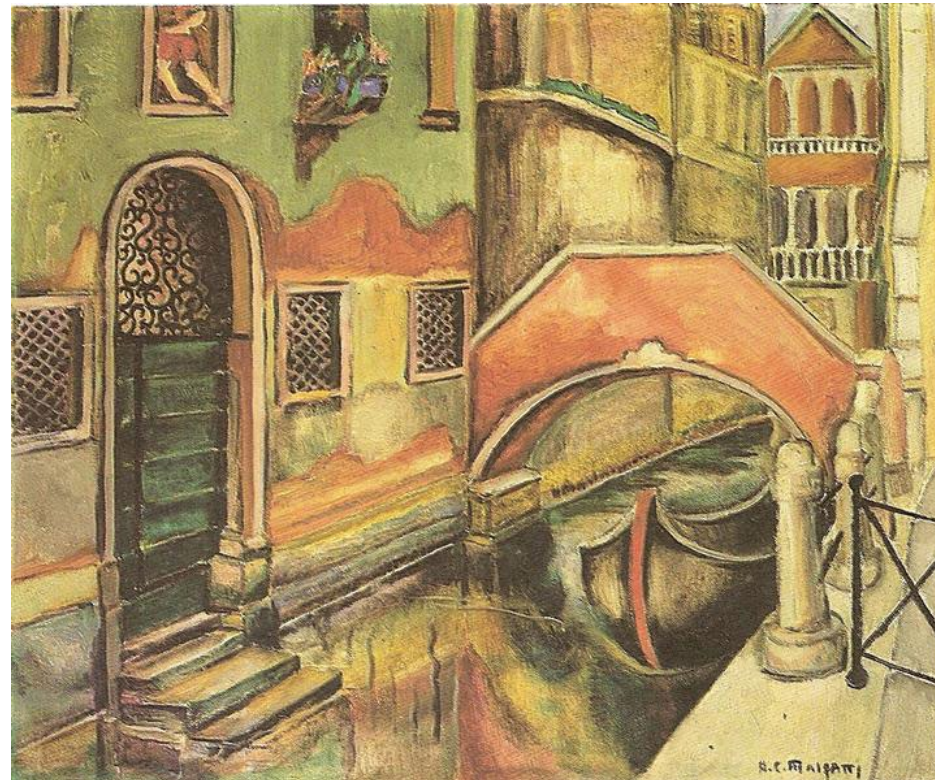


Fig. 2: Anita Malfatti. *Veneza (Canaletto)*, 1924. Óleo sobre tela, 51,5 X 63. Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo. Imagem: divulgação.

Cabe também notar que, durante a temporada parisiense, Malfatti resiste bravamente às tentativas de direcionamento artístico que pontuam a correspondência do amigo. Andrade, de fato, imagina uma aproximação do fauvismo, “baseado no individualismo absoluto”, mas não deixa de notar que o da pintora “é mitigado e tem certos princípios e intenções construtivas. A mim, tu te aparentas em França ao grupo dos Lhote, La Fresnaye, Segonzac e sobretudo aos dois admiráveis Luc Albert Moreau e André Derain” (18 de março de 1924). O nome deste volta a ser mencionado em 2 de junho, quando

Andrade solicita a opinião da amiga sobre ele e expressa a própria confiança no “classicismo” que ela, admiradora de Matisse e Picasso, estava cultivando. A menção a Derain é objeto de uma “bruta descompostura” porque Malfatti tinha entendido que o escritor a estava aconselhando a segui-lo. Lembrado na carta de 20 de janeiro de 1926, esse episódio provoca um longo esclarecimento, que dá a ver sem rodeios a aposta que Andrade tinha feito na arte da amiga. O nome do pintor francês tinha vindo à baila em virtude do “temperamento cromático intensíssimo” da pintura malfattiana, pois ele seria um bom exemplo a ser estudado. Andrade reitera a ideia de que Malfatti tinha um temperamento “intrinsecamente expressionista”, como demonstrava inclusive a correspondência, feita “de variabilidade e de expressão”, de “entusiasmo pela arte e ironias contra algum fato ou pessoas e pândegas e tudo, tudo e todos os sentimentos dentro da mesma carta”. O escritor lembra não ter se pronunciado quando ela “se meteu recebendo conselhos daquele pintor decorador religioso”¹⁷, embora achasse que se tratava de um erro, como o tempo acabou por demonstrar.

A visão expressionista, que informava o modernismo andradino, é objeto de uma defesa apaixonada que envolve a amiga. Depois de rememorar tudo o que tinha feito pela arte dela, o escritor cobra uma dívida em nome de um projeto comum: “Nós nos metemos numa empresa árdua e enorme, Anita, porém não é mais tempo pra abandoná-la. Temos que ir até o fim. Eu peço ajoelhado pra você um trabalho incessante, sem desfalecimento nenhum. Quando cansar se lembre de mim e recomece com novo ardor”.



Fig. 3: Anita Malfatti. *A onda*, 1915-1917. Óleo sobre madeira, 26,5 X 36. Coleção particular. Imagem: divulgação.

Andrade tinha sido bem mais enfático na carta de 21 de agosto de 1923, na qual se despedia da amiga que estava partindo para Paris, lançando mão de uma visão agônica do artista:

“Vai, Anita. Olha, trabalha, estuda. Sofre. Nessa nossa divina fúria de arte o único bem, grande bem que nos fecunda é o sofrimento que enaltece, que embebeda, que genializa. Mas sofrer com alegria, com vontade. É o que faço. É o que desejo que faças. Sem dúvida entre privações e cansaços te verás um ou outro dia, nesta nova época de tua vida. Mas entre privações e cansaços já te viste algumas vezes na tua vida que ficou para trás. E entre esses mesmos rochedos nos apertamos todos nós, sinceros artistas ou apenas homens da vida. [...] Eu tenho sofrido muito, mas nunca me abandonou a felicidade porque quando a dor chega eu me ponho a pensar na alegria que virá depois. Sê como eu”.

Malfatti, no entanto, não estava interessada nesse tipo de concepção do fazer artístico. Depois do compreensível recolhimento causado pelo escândalo de 1917, tinha se engajado num vaivém entre formas tradicionais e lampejos de uma expressão mais sintética e poderosa, o que explica a adesão aos princípios da Escola de Paris, a qual se diferenciava da plataforma expressionista em nome de uma arte feita de equilíbrio e solidez. Disposta a encontrar um novo caminho, entrega-se ao desenho e se aproxima das pesquisas de Pierre Bonnard, tendo como resultado uma pintura intimista e formalmente refinada. Essa atitude aparentemente revisionista é mal vista pelos modernistas brasileiros então residentes em Paris, que buscavam uma vanguarda que não mais existia no clima geral de volta à ordem imperante no campo artístico.



Fig. 4: Anita Malfatti. *A chinesa*, 1921-1922. Óleo sobre tela, 100 X 77. Coleção particular. Imagem: divulgação.

As queixas sobre o ostracismo sofrido dos antigos companheiros repontam na correspondência com Andrade¹⁸, que toma seu partido com ponderações afetivas. O escritor discorda da atitude dos que se afastaram da amiga em virtude de sua nova orientação, argumentando que não se deve “pôr a teoria adiante da amizade” e que era necessário “esperar pra ver o que você ia fazer no novo caminho”, visto que tinham reconhecido seu talento no passado. Essas palavras de 19 de março de 1925 ganham reforço na carta seguinte (23 de abril), em que Andrade a aconselha a não se incomodar “com a ingratidão dos outros”, a trabalhar para “espantar as tristezas” e a perdoar. O que o escritor não pode admitir é que ela duvide de sua amizade por causa de sua nova orientação: “Anita eu quero muito bem você. Nós vivemos uma vida de entusiasmos pela mesma causa e o que é mais importante nós sofremos juntos. [...] A nossa amizade por mais que os nossos ideais possam diferir um do outro há de durar sempre, nem eu sei que amizade requeira absoluta concordância de ideais”.

A crítica aos detratores de Malfatti e a reiteração da amizade não são, porém, suficientes para que a artista se disponha a compartilhar de bom grado seu novo momento com Andrade. Os pedidos de fotografias dos trabalhos em andamento nem sempre são atendidos, como demonstram as cartas de 17 de setembro e 1º de dezembro de 1924 e de 4 de outubro de 1925. Nesta, o poeta dá uma reprimenda carinhosa, mas firme, ao escrever: “Me conte alguma coisa, que diabo! É só dizer ‘acabei meu quadro grande’¹⁹ e nada mais. Mande dizer como é o quadro, mande fotografias, mande opiniões, mande entusiasmos de você mande, mande! Porém mande alguma coisa! mande fotografias sobretudo”. O prosseguimento desse pedido enfático é um exemplo eloquente das expectativas de Andrade:

“Estou louco e desesperado pra ver ao menos isso. Você é a minha inquietação grande do momento, quero saber, porque gosto do que você faz, porque tenho certeza de que vai ser coisa grande e ainda porque sou mesmo amigo amicíssimo de deveras querendo bem, de você e apesar de tudo isso não sei,

não vejo nada. Me mande fotografias do seu quadro grande. Isso não pode ficar muito caro, se prive um dia de jantar se for preciso mas mande a fotografia, será presente de anos pra mim, que como você já esqueceu faço 33 no 9 próximo”.

A relutância em colocar o amigo a par do que estava realizando deve-se, sem dúvida, ao receio de ter as obras criticadas em nome do passado. Isso fica evidente na carta de 13 de novembro de 1924, na qual Andrade reitera seu desacordo dos desenhos em preto da amiga:

“Isso não te diminui em nada porque és integralmente pictural. O teu meio mais forte de expressão é a cor. O engraçado é que dentro dos teus quadros o desenho é geralmente estupendo. *A estudante russa* por exemplo. Uma *Marinha* que está com o Osvaldo. E os meus quadros maravilhosos. Mas digo-te que continuo a não gostar dos teus desenhos em preto só, porque vi os que mandaste ao Sílvio. O nu está regular, o outro nem isso”.



Fig. 5: Anita Malfatti. A japonesa, 1924. Óleo sobre tela, 100 X 80. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/ Coleção Gilberto Chateaubriand. Imagem: divulgação.

A assertiva de que o desenho que recebera de Malfatti era “muito melhor” vem acompanhada de uma cobrança:

“Tens obrigação de corresponder a esta amizade maior que o mundo com que não te esqueço nunca. E é por isso que te falo assim francamente, como irmão, do que gosto e do que não gosto do que fazes. [...] Ainda a respeito dos teus desenhos há uma reserva a fazer. Não gosto de certo gênero de desenhos que fazes, os que têm a linha nua sem revestimento de sombras ou cor. O de Klaxon por exemplo. Mas tenho um estudo teu, lembra dele?, um nu de homem que é maravilha”.

O desenho “muito melhor” tinha sido comentado na mensagem anterior, datada de 22 de outubro:

“Queres a minha opinião sobre ele, orgulhosinha? Pois fica sabendo que me entusiasmei. Acho-o estupendo e, como desenho, é francamente a melhor coisa que tenho de ti. Aquelas duas lavadeiras estão admiravelmente bem lançadas. A calma possante e renascente daqueles volumes, braços, pernas, bundas, costas, pescoços é uma coisa forte que enche a gente. Gostei com toda a franqueza e bem me conheces já. Si eu não gostasse ou diria francamente a minha opinião, como fiz com a tua *Chinesa* [...] ou, se não falasse assim francamente, daria a entender. Ora eu te digo gritado que o teu desenho é muito bom e bem teu. Isso! minha Anita. Continua assim a trabalhar, estudar, criar e fazer coisas grandes. Sabes que, além da nossa amizade que não morre e que perduraria mesmo que um de nós decaísse, eu conservo inalterável confiança em ti. Conheço e provei durante

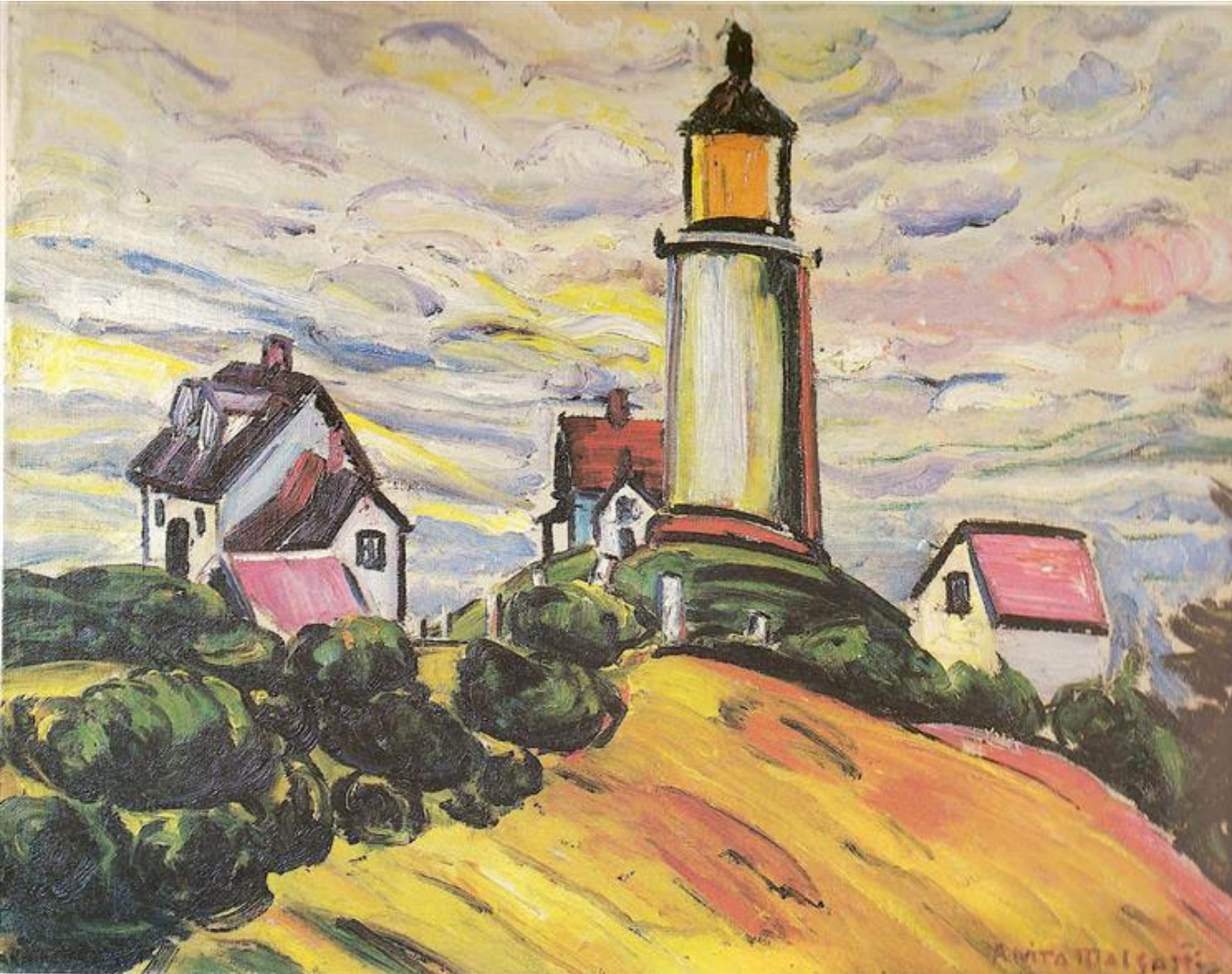


Fig. 6: Anita Malfatti. O farol, 1915. Óleo sobre tela, 46,5 X 61. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/ Coleção Gilberto Chateaubriand. Imagem: divulgação.

o nosso longo convívio aqui o teu talento. Tenho a certeza que ainda darás ao Brasil algumas obras iguais ou mesmo superiores ao *Japonês* e ao *Homem amarelo*. Sei disso e espero com confiança e entusiasmo”.

Para alguém que estava buscando uma pintura equilibrada, feita de contornos delicados e intimistas, inspirada nos exemplos de Bonnard e Édouard Vuillard, no caso dos interiores, e de uma espacialidade construída por planos superpostos, derivada do “mestre” Paul Cézanne, não devia ser fácil ser lembrada a todo momento da excelência do período norte-americano ao qual deveria voltar. Em seu entusiasmo pelo momento expressionista da amiga, Andrade nem sempre é sutil em suas cobranças:

“Mande-me dizer como e quanto trabalhas. Que fazes, que fazes, QUE FAZES????????? [...] Sei que trabalhas, pelo Osvaldo. Disse-me ele que fizeste já umas coisas muito boas. Que teu último trabalho já recorda o bom tempo do *Homem amarelo*, do *Japonês*... Bravíssimo! Lembras-te? Tu mesmo me confessaste que depois desse período

nada fizeras que te satisfizesse totalmente... Foi uma das últimas frases tuas, quando conversamos pela última vez, na tua casa. Creio que agora estarás de novo contente. Eu estou satisfeitíssimo”.

Como se não bastasse essa remissão ao “momento áureo” de Malfatti, a carta de 3 de janeiro de 1924 traz referências à “surpresa” representada pela nova produção de Tarsila do Amaral, que deixou de ser “indecisa, insapiente”, pois “muito ouviu, muito leu e muito pensou”. A carta de 4 de outubro de 1925 tem laivos de crueldade inconsciente, já que o escritor contrapõe a maturidade de Amaral aos tateios da amiga, que não tinha encontrado o próprio rumo:

“Diante disso mais me desperta a vontade de conhecer os quadros de você, sei que você também se meteu num problema intrincado, resolver definitivamente a sua orientação pessoal. Tenho confiança em você pra saber desde já que você há de chegar a uma solução satisfatória. Mas não posso esperar pra ver careço de ver já como amigo que sou te estimando

tanto como a mim mesmo. É por isso que morro por fotografias de seus quadros, Anita querida e sempre pensada”.

A artista, no entanto, não achava estar sem rumo, como atesta uma carta de abril daquele ano:

“Na minha pintura cheguei a uma grande *étape*. Fiz uma descoberta enorme ‘para mim’. Sei que agora poderei sempre conseguir a unificação harmoniosa dos meus tons e a relação entre eles de modo que pareçam todos partes componentes de um só corpo. Descobrir a cor local e aplicá-la simultaneamente conforme o problema a resolver. O mesmo sistema no ritmo do desenho. [...] Trabalharei agora com método e compreensão e sei que isto marca o começo de uma época”.

Umatomadeposiçãoantiexpressionista é o fio condutor da mensagem de 4 de novembro de 1925:

“Faço tudo mais leve: na minha pintura de agora, há uma ausência completa de elemento dramático. Acabei com o sofrimento e com a dor. É mais calma, alegre, um pouco engraçada sem ser cômica nem trágica. Estou nas

meias tintas, larguei de jogar com os grandes contrastes, pois só um El Greco pode-se permitir tais extremos convenientemente. Mesmo Cézanne nunca atreveu-se a tais loucuras, pois conhecia suas forças e valha a verdade, caiu”.

A carta de 17 de novembro de 1927 pode ser lida como uma declaração enfática da própria poética:

“Continuo a trabalhar livremente sem seguir escola fixa, nem professor algum. Estou portanto bem dentro da minha época. Não me preocupo como nunca me preocupei com originalidade. [...] Procuro dentro da composição simples, direita e equilibrada o máximo da sutileza na qualidade da cor. Tento conservar o desenho e os valores sempre juntos e severos. [...] É na cor que sempre procuro dizer o que me comove. Na minha composição a forma e os valores sujeitos às leis imutáveis da ciência da pintura”.

Não adiantava, portanto, como faz Andrade, apelar para um projeto comum, pois Malfatti estava decidida a seguir o caminho de uma pintura equilibrada, baseada numa composição

serena e clara e num cromatismo brilhante, distanciada das deformações e dos contrastes violentos da fase norte-americana. O escritor, porém, não desiste da tentativa de enquadrá-la no expressionismo, como comprova a carta de 25 de abril de 1926, motivada pela reprodução de *Dama de azul* na revista *Comoedia*, sob o título de *Portrait*:

“Ah! Anita, enfim encontro de novo a minha Anita estupenda! [...] Gostei mesmo e gostei muito e sobretudo gostei porque encontrei de novo a minha Anita a Anita do *Japonês*, da *Estudante russa*, do *Autorretrato* e do *Homem amarelo*, aquela Anita forte e expressiva, com uma bruta propensão pro desenho expressionista. Esta sim, esta é a querida minha Anita amada por quem bato armas faz tanto e com tanta confiança e gosto! [...] Achei forte, achei fortíssimo e embora sem a mínima influência de ninguém me deu a impressão que sinto diante dos estranhos e tão persuasivos retratos de... [...] Modigliani. O de você não tem nada de parecido com os dele porém a impressão de força e de estranheza e de vida fora do comum é a mesma. Daria não sei o quê para ver esse retrato, palavra”.

Malfatti, por seu lado, não parecia disposta a aceitar passivamente a visão que o amigo tinha de suas ideias artísticas como comprova a carta do domingo de Páscoa de 1939. Tratava-se da resposta à carta de 1º de abril, na qual Andrade reprovava a ideia da amiga de querer fazer um quadro “com o sabor daquela gente”, isto é, Debret e Rugendas. A causa dessa atitude estaria no conhecimento profundo que ela tinha da pintura no



Fig. 7: Retrato de Anita Malfatti jovem, 1912. Imagem: divulgação.

Brasil, que a levaria “a fazer o que conhece. Faz e faz isso com muita habilidade, mas não é você e não é ninguém. É puro exercício artístico, bem feito, mas de qualquer forma, acadêmico: um saber aprendido de cor”. De maneira incisiva, a artista reivindica a liberdade de experimentar tudo o que quisesse, além de tachar de má literatura as ponderações do amigo:

“Nunca fui acadêmica, ouviu, ‘seu malcriado’. Essa conversa mole de ‘saber aprendido de cor’, de ‘puro exercício artístico’, ‘bem feitinho’ é literatice sua e *nunca* ‘trabalho meu’! Foi uma página de bobagens e nada mais. Se eu quiser fazer um ou mais quadros com o sabor, isto é, ‘na escola’ de um egípcio, grego, flamengo ou sentimental romântico do Brasil, i.e., o colonial, faço, e nem por isso venho a fazer uma bobagem acadêmica”.

Com suas considerações, Andrade estava instando a pintora a ser ela mesma, sem prender-se a “escolhas ao léu das simpatias do momento”, que podiam levar à “‘arte pela arte’”. Como a arte é “feita com carne, sangue, espírito e tumulto de amor”, o escritor reitera uma visão expressionista da amiga, que tinha sofrido a reação adversa de “todas as forças da cidade, [...] ou inimigas ou indiferentes”, família incluída. É no bojo dessa visão que surge a imagem da “vítima”, que “mudou de rumo, consentida”. A partir dessa constatação, o escritor elabora uma série de perguntas e respostas: “Mas me diga uma coisa: a mudança melhorou sua vida e sua arte? Me parece que

não. E se você tivesse continuado a subir, a progredir naquele destino espontâneo que era o seu, porque lhe nascia da carne, você estaria rica? Por certo que não. Mas, através dos obstáculos, um consolo lhe ficava e quem sabe que grandezas artísticas? você teria sido você”.

A amargura por constatar que Malfatti não tinha desempenhado o papel que lhe teria permitido ser mais do que uma pioneira no âmbito da moderna pintura brasileira é um claro índice de que o escritor não levava em conta o papel desempenhado por ele na divulgação da obra que a amiga tinha realizado durante a temporada parisiense. Afinal, em diversos artigos publicados em 1928 e 1929, ele tinha apresentado o novo momento da pintora como consequência da conquista de um equilíbrio entre a expressão e as intenções plásticas do quadro graças a um domínio técnico apurado. Isso para não falar nos elogios rasgados à *Ressurreição de Lázaro*, objeto de dois artigos, em nítido contraste com o que ele pensava efetivamente para conseguir, como lembra na carta em exame “alguma coisa, uma compra do

Governo, etc. pra você”.

Tendo em vista esse quadro complexo de referências, parece possível argumentar que a imagem da vítima aplicada a Malfatti é uma construção retórica, motivada não por sua condição feminina, como assevera Simioni, mas pela necessidade de construir uma visão heroica do início do processo modernizador da arte brasileira. Esse processo tinha sido abordado por Tadeu Chiarelli na resenha dedicada ao livro de Marta Rossetti Batista, elogiado pelo enfoque adotado: apresentar Malfatti “como protagonista de sua própria vida, optando conscientemente pelos rumos de sua trajetória artística, motivada sem dúvida pelas circunstâncias de seu meio, mas longe da visão moderna e pouco respeitosa que prevaleceu até pouco tempo, considerando-a apenas como uma ‘sensitiva’ influenciável, sem vontade própria, incapaz de arbitrar sobre os caminhos de sua arte”. Num texto posterior, Chiarelli volta a abordar a questão, lembrando que Malfatti era uma profissional “atenta às demandas do campo artístico local e internacional”, que buscou no

aprendizado com Pedro Alexandrino “os instrumentos para que o seu particular retorno à ordem ganhasse um reconhecido lastro artesanal”. Sua produção inicial – particularmente a norte-americana – sofreu um processo de instrumentalização que obliterou as razões que a levaram a deixar posteriormente de lado os “experimentalismos vanguardistas” para abraçar conscientemente “a tradição”. Esse processo converteu uma profissional “numa mulher apenas insegura, capaz de colocar entraves à sua própria produção a partir de uma crítica de jornal”.

As ponderações de Chiarelli abrem espaço para a percepção de que é necessário aprofundar a análise da constituição da historiografia dedicada ao modernismo, cujos primeiros autores foram os próprios participantes do movimento, interessados em contar uma história parcial e partidária. Malfatti foi objeto de uma leitura muito particular, incorporada pela geração sucessiva, e teve que aguardar a década de 1980 para que seu “caso” passasse a ser visto a partir de outras perspectivas.

Curiosamente, a imagem da vítima voltou a ganhar atualidade em 2022, aplicada não a ela, mas a sua “antagonista” histórica, Tarsila do Amaral. Em *Tarsila: uma vida doce-amarga*, Mary Del Priore apresenta a artista como “vítima de profunda intolerância” por parte de uma sociedade “extremamente conservadora”, que não aprovava seu comportamento no campo amoroso. Longe de ser uma feminista “antes de seu tempo”, foi “uma vítima de seu tempo”, no qual as artistas só podiam ser “escultoras das futuras gerações”. Seu trabalho foi criticado por incompreensão, inveja e preconceito. Ela também sofreu a intolerância dos que não compreenderam sua “tentativa de rompimento com a vida burguesa” no período em que viveu com Osório César. Recebeu ataques de todos os lados: foi criticada pela intelectualidade e fustigada pela burguesia por ter traído suas origens. Apesar de tudo isso, a pintora parece ter deixado a lição de que “o sofrimento não abate. Como ela mesma escreveu, era uma mulher que ‘cultivava a serenidade que é a grande vencedora nas piores circunstâncias’”²⁰.

À “vítima” criada pelos companheiros de jornada soma-se a “vítima” engendrada pela consciência contemporânea com dois objetivos diferentes. No primeiro, trata-se de tornar aguda a contraposição entre passado e presente por meio das figuras do algoz (Monteiro Lobato) e da vítima (Malfatti), ignorando que esta já estava dialogando com o nacionalismo do “carrasco” quando ocorre a mostra de 1917. No segundo, trata-se de transformar em heroína uma mulher que se tornou um ícone *pop* e que, recentemente, viu seu nome envolvido em controvérsias judiciais em torno da autenticidade de quinze desenhos em nanquim representando o litoral brasileiro e da tela *Paisagem*, todos datados de 1925. A “musa”, exaltada por Mário de Andrade²¹, teve, de fato, uma vida amorosa agitada, mas frustrante e marcada por traições; conheceu o declínio financeiro e artístico; sofreu a perda da neta (1945) e da filha (1966); ficou confinada a uma cadeira de rodas em consequência de uma operação malfeita na coluna... Mas será que se sentia uma vítima? Ou essa figura foi criada por Del Priore

para responder às exigências da atualidade, em busca de mulheres que façam história, assim como fizeram os modernistas com Malfatti?

No caso desta, a série em quatro capítulos *Aqueles dias* (2024), apresentada na 48ª *Mostra Internacional de Cinema* e na TV Cultura entre 13 e 16 de fevereiro de 2025, reforça a percepção de que a ideia de “vítima” começa a ser deixada de lado. Por entre anacronismos e imprecisões, o criador e diretor da série, Hélio Goldsztejn, apresenta a imagem de uma artista consciente do que fazia, a ponto de enfrentar o Tio Krugg – o patrocinador de seus estudos no exterior – em nome de suas convicções e que se recupera rapidamente do episódio Lobato, voltando-se para a busca de uma expressão menos singular por razões profissionais e colaborando como ilustradora para a editora de seu “algoz”. Na contramão da imagem de moça feia, que emerge das leituras de Mello e Souza e Miceli, Goldsztejn representa a pintora como uma jovem de traços regulares, que disfarça o defeito físico com lenços e echarpes e nem um pouco intimidada

com o aspecto físico de Tarsila, que apresenta a seus companheiros modernistas. Nas conversas com a amiga, a jovem Anita rememora a descoberta da vocação pictórica a partir de uma experiência radical: aos treze anos, sem saber que rumo tomar, deitou-se debaixo dos dormentes da via férrea e esperou o trem passar por cima dela. O barulho do trem, o deslocamento do ar, a alta temperatura provocaram “uma impressão de delírio e de loucura. E eu via cores, cores e cores riscando o espaço, cores que eu desejaria fixar para sempre na retina assombrada. Foi a revelação: voltei decidida a me dedicar à pintura”²². Numa demonstração de independência em relação aos hábitos sociais, cabe também a ela levar Tarsila a rever a ideia de que fora movida pelas circunstâncias quando a elogia pela coragem em separar-se do marido, mesmo com uma filha pequena. Espera-se que a superação da figura da vítima no imaginário social sirva de exemplo para que a historiografia deixe de lado leituras eivadas de pressupostos discutíveis, que em nada contribuem para uma compreensão adequada do papel

exercido por Malfatti na instauração da arte moderna no Brasil.

NOTAS

16 Na carta dirigida a Henriqueta Lisboa em 11 de novembro de 1941, o escritor reconhece que “vagamente suspeitava nela a existência de um amor não correspondido”.

17 Trata-se de Maurice Denis, com quem Malfatti estuda por um tempo logo depois da chegada a Paris em setembro de 1923.

18 Na carta datada de 2 de fevereiro de 1925, a pintora confessa sentir-se “mais ou menos irritada” com a atitude dos companheiros brasileiros que não compreendiam seu temperamento e suas escolhas artísticas: “Com certeza não ignora que me evitam – senti muito mas me acostumei só sem amigos aqui”.

19 Trata-se de *A ressurreição de Lázaro*.

20 Levando em conta os mesmos episódios destacados por Del Priore e, particularmente, a militância política, Renata Koraicho destaca a resiliência da artista diante das adversidades e conclui: “Em nenhum momento incorporou o lugar da vítima, nem se permitiu parar de produzir”.

21 Ver a esse respeito as cartas de Mário de Andrade à pintora, datadas de 19 de dezembro de 1922, 11 de janeiro de 1923 e 16 de maio de 1931.

22 Nesse relato, eivado de aspectos lendários – como sublinha Marta Rossetti Batista –, a pintora associa a experiência com “a sensação absorvente da morte. Achava que uma forte emoção que me aproximasse violentamente do perigo, me daria a decifração definitiva da minha personalidade”.

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 & 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.

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

M. de A. Anita 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 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, historiadora 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).