

ANA PAULA CAVALCANTI SIMIONI

MULHERES MODERNISTAS

ESTRATÉGIAS DE
CONSAGRAÇÃO
NA ARTE BRASILEIRA



MAC USP - BIBLIOTECA

DOAÇÃO *Editora*

4 / 22



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Carlos Gilberto Carlotti Junior
Vice-reitora Maria Arminda do Nascimento Arruda



EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Diretor-presidente Sergio Miceli Pessoa de Barros

COMISSÃO EDITORIAL

Presidente Rubens Ricupero

Vice-presidente Maria Angela Faggin Pereira Leite

Carlos Alberto Ferreira Martins

Clodoaldo Grotta Ragazzo

Laura Janina Hosiasson

Miguel Soares Palmeira

Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior

Suplentes Marta Maria Geraldes Teixeira

Primavera Borelli Garcia

Sandra Reimão

Editora-assistente Carla Fernanda Fontana

Chefe Div. Editorial Cristiane Silvestrin

Título Mulheres Modernistas: Estratégias de Consagração na Arte Brasileira

Autora Ana Paula Cavalcanti Simioni

Produção Editorial Ana Novais

Projeto Gráfico e Capa Flávia Castanheira

Tratamento de Imagens Carlos Mesquita

Editoração Eletrônica Flávia Castanheira

Preparação de Texto Tetê Martinho

Revisão de Provas Ana Novais

Divulgação Regina Brandão

Formato 14,8 x 23 cm

Tipografia Lyon Text e Aperçu

Papel Certificado FSC® Cartão Supremo 250 g/m² (capa) e Offset Alta Alvura 90 g/m² (miolo)

Número de Páginas 360

Tiragem 1000 exemplares

Impressão e Acabamento Mundial Gráfica

Copyright © 2022 by Ana Paula Cavalcanti Simioni

Processo Fapesp 2020/06498-4 - Auxílio à Publicação

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Simioni, Ana Paula Cavalcanti

Mulheres Modernistas: Estratégias de Consagração na Arte Brasileira / Ana Paula Cavalcanti Simioni. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

Bibliografia.

ISBN 978-65-5785-046-6

1. Arte brasileira 2. Arte brasileira - Século xx 3. Modernismo (Arte) - Brasil 4. Mulheres artistas I. Título.

21-80020

CDD-730.92

Índices para catálogo sistemático:

1. Mulheres artistas: Apreciação crítica 730.92

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

Direitos reservados à

Edusp - Editora da Universidade de São Paulo

Rua da Praça do Relógio, 109-A, Cidade Universitária

05508-050 - São Paulo - SP - Brasil

Divisão Comercial: tel. (11) 3091-4008 / 3091-4150

www.edusp.com.br - e-mail: edusp@usp.br

Printed in Brazil 2022

Foi feito o depósito legal



3

**PRIMITIVA SIM,
MAS NÃO EXÓTICA:**

**ANITA MALFATTI NA
PARIS DOS ANOS 1920**

Do caso do Lázaro, estou bem lembrada. Foi um elogio desmerecido que você não deveria ter feito. Um dia esse será um grande quadro. O trabalho de certas épocas é às muitas das vezes desequilibrado [sic]. Alguns pontos bons, outros muito falhos. Para grandes quadros, é preciso grandes conhecimentos! Povera mé! Esses destinos não parecem estar na minha vontade, Mário! A pintura, é lenta na concepção, morosa na realização e ainda mais na compreensão. Todo mundo pensa que entende de pintura, que erro, heim!

Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 1939.

Em 1923, após algumas tentativas frustradas, Anita Malfatti chegava finalmente a Paris com uma bolsa de estudos outorgada pelo Pensionato Artístico do Estado de São Paulo¹. Diferentemente de suas temporadas de formação da década anterior, na Alemanha (1910-1914) e nos Estados Unidos (1915-1917), custeadas pela família, agora havia uma chancela oficial, o que impunha alguns compromissos. Entre eles, o artista agraciado com a subvenção deveria, ao término de seu estágio, apresentar uma obra final, que demonstrasse seus progressos e materializasse o que havia aprendido, funcionando como uma espécie de “obra tese”². Para tanto, Anita realizou a obra *Ressurreição de Lázaro*, que constitui o centro ou, melhor dizendo, o problema do

1 Para aprimorar a produção de artistas paulistas, o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo (1912-1931) oferecia bolsas de estudo no exterior a musicistas e artistas visuais. O senador Freitas Valle exercia uma influência importante sobre o órgão. Ver Marcia Camargos, *Entre a Vanguarda e a Tradição*, 2011.

2 A ideia da tela *Ressurreição de Lázaro* como obra-tese de Anita é defendida por Marta Rossetti Batista em *Anita Malfatti no Tempo e no Espaço*, 2006, p. 355.

presente capítulo, já que a recepção da tela contribuiu fortemente para construir para a artista um lugar de “passadista” e “retrograda” na historiografia da arte brasileira. A tela tornou-se emblemática da interpretação segundo a qual o percurso de Anita destoou do verdadeiro caminho do modernismo brasileiro. Bastante compartilhada pela crítica e a historiografia nacional, essa visão termina por endossar a crença em um percurso único, previsível e progressivo para a pesquisa artística dos agentes daquela geração.

Acredita-se que haveria um ponto de partida identificado, grosso modo, como *acadêmico* – expressão que então abarcava correntes muito diversas, como naturalismo, impressionismo, pós-impressionismo e realismo – que seguiria em desenvolvimento contínuo até culminar no *moderno*. Nos anos 1920, esse termo passou a ser identificado a uma escola em particular: o cubismo. Outras opções estilísticas podiam ser vistas como desvios, descaminhos que derivariam de ausência de talento ou incapacidade de assimilar as novidades das vanguardas. Mas o caso de Anita era difícil de justificar por esse prisma. Não havia sido ela, afinal, que em 1917 despertara na *intelligentsia* paulista a consciência do modernismo? Como, portanto, explicar a alteração de percurso de uma artista vista até então como pioneira?³

Como demonstrou Tadeu Chiarelli, a ênfase conferida às críticas que lhe fez Monteiro Lobato, tantas vezes citadas, divulgadas e comentadas, foi em grande parte utilizada para justificar o “descarrilhamento” da artista, tirando-lhe, assim, a autoria do próprio percurso, das próprias escolhas⁴. Neste capítulo, pretendo contribuir para o debate sobre o “caso Anita”, de sorte a compreender

3 A produção religiosa recebeu menos atenção do que outros aspectos da produção de Anita Malfatti. Mas alguns trabalhos abordam o período. Ver Marta Rossetti Batista, *op. cit.*, 2006; Sonia Maria de Carvalho Pinto, *A Controversa Pintura de Anita Malfatti*, 2007; Luzia P. Greggio, *Anita Malfatti: Tomei a Liberdade de Pintar a Meu Modo*, 2007; Tadeu Chiarelli, “‘Tropical’, de Anita Malfatti: Reorientando uma Velha Questão”, 2012; Renata G. Cardoso, *Modernismo e Tradição*, 2012, “Anita Malfatti em Paris, 1923-1928”, 2014, e “Sergio Milliet: Críticas a Anita Malfatti”, 2016; Roberta Valin, *Cadernos-Diários de Anita Malfatti*, 2015; Ana Paula C. Simioni *et al.*, *Cadernos de Desenho: Anita Malfatti*, 2012. Ver também, de minha autoria, “Em Busca dos Múltiplos Modernos”, 2016.

4 Tadeu Chiarelli, *op. cit.*, 2012.

suas escolhas estéticas em sua época, o que significa atentar, na perspectiva de uma história social da arte ampliada⁵, para sua obra em âmbito internacional⁶. Ou seja, trata-se de procurar compreender *Ressurreição de Lázaro* (figura 3.1) dentro de um contexto internacional de disputas pelo significado do termo *primitivismo*, que compreende variantes diferentes daquelas que foram canonizadas no Brasil. Com isso, não pretendo legitimar ou valorizar os partidos estéticos de Anita, mas contextualizá-los, percebendo-os como escolhas da artista. Isso também pode ser visto numa perspectiva de *agenciamento* de si, que se opõe à interpretação recorrente de que seu percurso particular foi o resultado de um processo de vitimização.

VIAGENS PROGRESSIVAS VERSUS VIAGENS REGRESSIVAS NA NARRATIVA DA ARTE BRASILEIRA

É frequente no Brasil que a produção pictórica e a trajetória de Anita Malfatti sejam contrastadas às de Tarsila do Amaral, como se tal comparação fosse natural. Assim, a simples presença de duas figuras femininas num mesmo circuito parece suscitar a necessidade de compreendê-las uma em relação à outra, a despeito das diferenças evidentes de orientação estilística que as marcaram – “Anita no seu expressionismo e Tarsila no seu cubismo”, como diria Mário de Andrade⁷.

Essa construção comparativa lembra o que aconteceu na França no final do século XVIII. Duas pintoras, Adelaide Labile-Guiard e Élisabeth Vigée-Le Brun, obtiveram notável destaque a partir dos salões de 1783, amealhando uma sólida clientela. Tal reconhecimento possibilitou que fossem aceitas na Académie de Beaux-arts,

5 “Ampliado”, aqui, diz respeito à busca de diálogos interdisciplinares com a história social da arte, a sociologia da arte e os estudos de gênero, por exemplo.

6 Renata G. Cardoso, *op. cit.*, 2014, relaciona a produção de Anita Malfatti ao “retorno à ordem” na Europa. Para adensar essas reflexões, busco o sentido do termo *primitivismo* naquele momento histórico, analisando a posição tomada por Anita à luz do contexto da pintura internacional que vivenciou.

7 A expressão foi utilizada por Mário de Andrade em carta a Anita em 3 jan. 1924. Pode-se dizer que espelha uma visão que se cristalizou na historiografia da arte brasileira, como abordarei no capítulo final.

um feito pouco comum para mulheres à época⁸. O sucesso chamou a atenção dos críticos, que começaram a desenvolver apreciações sobre as obras dessas duas pintoras francesas, nas quais evitavam deliberadamente um olhar detido sobre cada tela, construindo, em vez disso, uma chave interpretativa que as isolava e confrontava diretamente, uma com a outra, estimulando uma suposta rivalidade entre as duas artistas.

Como notou Marie-Jo Bonnet, graças a essa operação, elas deixaram de ser vistas como integrantes de um contexto mais amplo, composto por diversos outros artistas que participavam das mesmas exposições. A crítica, ao reduzir suas aspirações a uma suposta rivalidade, minimizava suas chances de serem percebidas como artistas de mérito, em pé de igualdade com seus contemporâneos. Assim, construiu-se um nicho paralelo para interpretá-las, que as apartava da comparação com artistas e obras centrais para o sistema⁹.

A contenda “Anita *versus* Tarsila” reitera alguns tópicos apresentados no caso acima: a suposta rivalidade entre mulheres como força motriz constante e natural; a tendência da crítica a opor uma a outra, evitando um cotejamento mais profundo com os demais artistas de seu tempo; e, por fim, em consequência disso, a substituição de um olhar à parte para as suas produções, por meio do qual tende-se a procurar nelas testemunhos de uma suposta feminilidade compartilhada, o que pode se converter numa perigosa forma de essencialização¹⁰.

No Brasil, não é possível afirmar que um nicho especificamente feminino tenha se consolidado ao longo do século XIX ou durante o século XX. Com a ausência de círculos que investissem no mundo das belas-artes, como ocorria em outros países, como Estados Unidos, França, Inglaterra e mesmo Argentina, não se ensejou a constituição de um circuito expositivo especificamente feminino. Assim, não houve uma institucionalização da diferença, como em outros países.

8 Da farta bibliografia sobre o tema, ver Séverine Sofio, “La Vocation comme subversion”, 2007; Joan Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of French Revolution*, 1988.

9 Marie-Jo Bonnet, “Femmes peintres à leur travail”, 2002.

10 Sobre a gênese da categoria “arte feminina” e seus perigos, ver Tamar Garb, “L’Art féminin”, 1989.

Ou seja: aqui, as mulheres artistas não contavam com um nicho próprio, o que as obrigava, para o bem ou para o mal, a expor nos circuitos existentes, amplamente masculinos. Isso não significou, entretanto, que não tenha havido assimetrias. A percepção dos críticos era profundamente generificada; eles tendiam a observar as obras realizadas por mulheres sob o crivo do amadorismo, que tanto respondia a uma realidade institucional (o acesso tardio à formação acadêmica) quanto aos preconceitos socialmente difundidos à época¹¹.

Com o avançar do século XX, e a paulatina ascensão do modernismo, as configurações do campo se transformaram, permitindo inclusive que mais de uma artista mulher obtivesse destaque simultaneamente. Algumas clivagens de gênero permaneceram, mas já não sob o prisma da obstacularização da formação e da “naturalização” da ideia de mulheres artistas como amadoras. O que se verifica é uma tendência a isolá-las, a comparar umas às outras, a compreender suas diferenças em termos de “disputas” calcadas não em premissas estéticas ou projetos profissionais distintos, mas em vaidades e carências pessoais. Isso as retirava do campo do profissionalismo rumo a análises de ordem prioritariamente psicobiográfica¹².

No artigo “Caminhos e descaminhos do modernismo brasileiro: o ‘confronto’ entre Anita e Tarsila”, Maria de Fatima Morethy Couto¹³ empreende uma análise minuciosa da construção, por parte dos críticos, dessa antinomia entre as duas artistas, demonstrando que uma superioridade de Tarsila foi tematizada e criada por eles ao longo do tempo. Em 1922, após a Semana de Arte Moderna, quando elas se conheceram no ateliê de Pedro Alexandrino e tornaram-se amigas, “Anita era um dos ícones do movimento moderno e Tarsila uma artista a ser conquistada”¹⁴. Com efeito, a primeira já era aclamada e reconhecida como introdutora de novas linguagens artísticas no ambiente paulista; a segunda, recém-chegada de Paris, onde tivera aulas na tradicional Académie Julian, estava sendo introduzida pela

11 Ana Paula C. Simioni, *op. cit.*, 2008.

12 Sobre o problema das análises psicobiográficas de trajetórias artísticas femininas, ver Patrícia Mayayo, *Frida Kahlo: Contra el Mito*, 2008.

13 Fátima M. de Couto, “Caminhos e Descaminhos do Modernismo Brasileiro”, 2008.

14 *Idem*, p. 131.

amiga em seu novo circuito modernista, composto por Oswald de Andrade – seu futuro marido –, Mário de Andrade e Menotti del Picchia. A mudança de posição entre as duas ocorre a partir de suas viagens de formação a Paris, nos anos 1920. Os críticos e intelectuais brasileiros receberam com muita reserva as escolhas de Anita¹⁵, e acolheram com entusiasmo os caminhos trilhados por Tarsila, como vimos no capítulo anterior.

PERCURSOS PARISIENSES

Na história da arte brasileira, a passagem de pintores e escultores nativos pelos centros artísticos estrangeiros, sobretudo a Paris dos anos de 1920, tem lugar privilegiado. Essas temporadas costumam ser apontadas como viabilizadoras das transformações da arte brasileira rumo ao “moderno”, termo empregado muitas vezes em sentido unívoco. Nesse contexto, o confronto Tarsila *versus* Anita em Paris funciona a um só tempo como causa e efeito de um paradigma modernista que se tornou dogma na história da arte brasileira. Sinalizam-se, então, algumas estruturas daquilo que podemos denominar *narrativa modernista à brasileira*: de caráter teleológico, tende a eleger momentos de ruptura como marcos iniciais de movimentos que, supostamente, inauguram uma história edificada em um avanço progressivo e linear¹⁶. Trata-se de um discurso extremamente estabilizador, propenso a ignorar ou menosprezar obras, artistas, escolas e movimentos não caudatários das práticas tidas como emblemáticas desse percurso evolutivo idealizado, reputando-as como ultrapassadas, desviantes e anacrônicas. Todas as diferentes experiências do “tempo dos modernos” são, assim, consideradas “fora do tempo”, excrescências que não merecem ser incluídas nos discursos que se dedicam a narrar – e inventar – uma epopeia para a arte moderna brasileira.

A contenda Anita *versus* Tarsila ganha destaque nesse tipo de narrativa. Em um polo, está a viagem de Tarsila do Amaral, o protótipo da temporada ideal, e na qual a pintora “caipira” alcança um lugar

15 Renata G. Cardoso, *op. cit.*, 2016.

16 Essa perspectiva está em obras como Mário da S. Brito, *História do Modernismo Brasileiro 1. Antecedentes: a Semana de Arte Moderna*, 1974; Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, 1976.

no seio das mais cobiçadas vanguardas francesas. Para ela, Paris representara o momento de ruptura com o passado, do contato mágico com a arte moderna, da transfiguração de si. No outro polo, a experiência de Anita Malfatti: aclamada entre 1917 e 1922 como artista inovadora, pioneira das linguagens modernas no país, em sua estadia parisiense, em vez de radicalizar tal percurso, esmoreceu, intimidou-se, afastou-se de seu esperado devir. Em suma, enquanto Tarsila protagoniza o paradigma da viagem “progressiva”, ao trilhar um percurso que vai da arte pós-impressionista à vanguarda, Anita protagoniza a viagem “regressiva”, partindo do centro da experiência modernista na periférica São Paulo para vivenciar apenas as franjas da vanguarda em Paris, quase como uma completa *outsider*, algo que se cristalizaria, estética e simbolicamente, em obras qualificadas como “descendentes”¹⁷.

Dois passagens de textos fundamentais sobre as artistas evidenciam esses construtos. A primeira, de Marta Rossetti, a maior autoridade sobre Anita Malfatti, diz:

Mais esporadicamente, Anita via outros brasileiros. Reencontrou Tarsila – Tarsila em evolução artística acelerada, Anita em dúvida; Tarsila em grande atividade social, recebendo escritores e artistas, Anita isolada, vivendo parcimoniosamente com a bolsa do Governo – e as duas amigas não se entenderam, distanciando-se nesta *folle époque* francesa¹⁸.

Em outra obra marcante, Sergio Miceli, um dos mais destacados sociólogos da arte no Brasil, afirma:

Enquanto a estigmatizada Anita Malfatti constrói sua obra como protocolo sofrido de um itinerário afetivo marcado pela solidão e pelo isolamento, acossada por carências físicas e afetivas (a mão defeituosa, o cclibato), a belíssima Tarsila do Amaral desenvolve o período de maior criatividade de sua carreira como artista plástica nos ritmos e conteúdos ditados pela parceria amorosa com o escritor Oswald de Andrade¹⁹.

17 Fátima M. de Couto, *op. cit.*, 2008; Ana Paula C. Simioni, “Viajes Progressivos × Regresivos”, 2013, e “Diásporas do Moderno”, 2016.

18 Marta Rossetti Batista, *op. cit.*, 2006, p. 313.

19 Sergio Miceli, *Nacional Estrangeiro*, 2003, p. 97.

Para a construção da imagem de Anita como artista “estigmatizada”, a comparação com os dotes de Tarsila – riqueza, beleza, casamento, inserção social – é fundamental. Trata-se, assim, de uma posição construída a partir de uma perspectiva relacional, fortemente embasada em elementos extra-artísticos. No entanto, as escolhas estéticas de Anita neste momento acabam sendo tomadas como significativas para seu rebaixamento, vistas ora como sintoma ora como causa de sua decadência. É especialmente decepcionante para seus colegas de geração que, ao obter a bolsa do Pensionato e ir para Paris, em vez de optar por estudar com mestres de vanguarda e inserir-se no circuito cubista, Anita procure os ensinamentos de Maurice Denis, visto então como “passadista”. Além disso, ela investiu no estudo do modelo vivo, provavelmente na Académie de la Grand Chaumière, outra opção que podia ser associada a um ensinamento tradicional. Essas escolhas foram julgadas como “desvios do moderno” por seus colegas de geração, e assim passaram para a historiografia²⁰.

Um exemplo lapidar de condenação do percurso da artista encontra-se em escrito de Mário de Andrade, que o considera o resultado da crítica de Monteiro Lobato em 1917, cristalizando a imagem de Anita como *vítima* do contexto:

[...] Você foi a maior vítima do ambiente infecto em que vivemos. Todas as forças da cidade se viraram contra você, ou inimigas, ou indiferentes. Até sua família, me desculpe. E com isso você mudou de rumo, consentida. 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 nascida 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 [...]!²¹

20 Sobre a condenação dos colegas de geração às escolhas de Anita Malfatti, ver Yan de Almeida Prado, *A Grande Semana de Arte Moderna*, 1976, p. 68, e a correspondência de Mário de Andrade e Anita Malfatti entre 1923 e 1925.

21 Carta de Mário de Andrade a Anita Malfatti, Rio de Janeiro, 1º abr. 1939. Para uma análise da relação epistolar entre Mário e Anita, ver Marilda Ionta, *As Cores da Amizade na Escrita Epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*, 2004.

Interessante sublinhar que o crítico, notoriamente central no campo brasileiro, identificava o caminho trilhado pela artista como regressão, queda. Mais: a trajetória que *ele* esperava que ela seguisse não seria fruto de escolha, mas de um “destino espontâneo” – que ela teria, portanto, interrompido. Não por vontade deliberada, mas como reação inconsciente ao sofrimento a que fora submetida²². Mário formula essa poderosa imagem de Anita como vítima, e esta passa à historiografia como fato.

Já a experiência francesa de Tarsila do Amaral tem uma fortuna absolutamente diversa. Em *Arte, Privilégio e Distinção*, livro pioneiro na sociologia da arte brasileira, José Carlos Durand qualifica a trajetória da artista como *exemplar* da “relação entre condição abastada, aculturação francesa e alinhamento modernista”²³. Casada com o poeta modernista Oswald de Andrade, os dois beneficiários de uma fortuna considerável advinda do café e do capital imobiliário, Tarsila logrou inserir-se nos círculos internacionais da vanguarda sediados em Paris por meio de inúmeras estratégias, por exemplo, frequentar como aluna, os ateliês dos então já célebres Lhote e Léger. Sua fortuna lhe permitiu, também, formar uma coleção de obras modernistas por meio de contatos diretos com os artistas ou com seus galeristas, como Léonce Rosenberg. Acrescente-se o investimento na criação de uma imagem de si como pintora plenamente moderna, abordada no capítulo anterior. Tarsila torna-se cliente de Paul Poiret, costureiro elegante, moderno e exótico cuja fama era um capital simbólico que a artista explorou – materializado no conhecido autorretrato de 1923 em que veste um sobretudo vermelho do estilista. E, finalmente, por meio de Blaise Cendrars, Tarsila e Oswald passaram a frequentar o circuito de sociabilidade de Léger, Gleizes e do casal Delaunay, entre outros, o que era comemorado pelos intelectuais e artistas modernistas brasileiros, ansiosos por se integrarem à van-

22 A artista rebate a interpretação em sua resposta: “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”. Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade. São Paulo, Domingo de Páscoa, 1939.

23 José Carlos Durand, *Arte, Privilégio e Distinção*, 2009, p. 77.

guarda parisiense. Segundo Durand, esses componentes fazem de Tarsila do Amaral um caso típico. Mas típico do quê?

Os aspectos citados aqui podem levar a crer que a estadia parisiense de Tarsila e Oswald foi a melhor síntese das experiências de seus colegas de geração, ou seja, que elas são o produto mais bem-acabado de uma plataforma geracional. Seriam um caso exemplar de um suposto projeto hegemônico, marcado pela inserção de uma arte “nacional” nos circuitos internacionais consagrados, necessariamente associados aos artistas cubistas e pós-cubistas. Se isso fosse fato, o caminho de Anita Malfatti pareceria absolutamente desviante. Todavia, o que um levantamento mais abrangente sobre os artistas brasileiros presentes em Paris nos anos 1920 evidencia é que o exemplo da dupla Tarsila/Oswald não pode ser tomado como típico ou representativo, como querem tais análises. Talvez seja, sim, uma emblemática exceção.

Aqui, cabe a pergunta: será mesmo que a Paris dos anos 1920 oferecia uma rota única em direção ao moderno, consensual e evidente para os artistas que lá viviam? Teria Anita sido mesmo uma estrela solitária que optou por um percurso conservador, num movimento singular, que só pode ser compreendido como reação psicológica à crítica que recebeu de Lobato em 1917? Seriam suas escolhas resultado de um “fraquejar”?

O quadro 3.1 traz dados sucintos sobre artistas brasileiros presentes na capital francesa entre 1921 e 1930, independentemente da orientação artística que adotavam²⁴.

Os dados mostram que a maior parte dos artistas brasileiros presentes em Paris nos anos 1920 procurou, para estudar, ateliês tidos como conservadores. A Académie Julian, cujos métodos eram próximos aos da École de Beaux-arts, era a preferida dos artistas patricios desde o século XIX, seguida pela Académie Colarossi e pela Académie de la Grande Chaumière, que congregava os ateliês de Bourdelle. Apenas quatro artistas procuraram escolas ou ateliês claramente afinados com partidos mais vanguardistas: Tarsila, em 1923, Gastão Worms, em 1926 (ateliê Lhote, entre outros), Manuel Santiago, aluno

24 Dados arrolados em várias fontes. Ver Marta Rossetti Batista, *op. cit.*, 2006; Márcia Camargos, *op. cit.*, 2011; Arthur Valle (org.), “Termos de Julgamento das Provas dos Concursos ao Prêmio de Viagem em Pintura Durante a Primeira República”, 2007.

Quadro 3.1 Artistas Brasileiros Residentes em Paris nos Anos 1920

| Nome | Curso/Ateliês/Mestres | Ano | Subvenção/Vínculo no Brasil |
|------------------------------------------|---------------------------------------------------------|-----------|------------------------------------------------------------------|
| Anita Malfatti (pintora) | Ateliês livres | 1923-1928 | Paesp |
| | Mestre: Maurice Denis | | |
| Tarsila do Amaral (pintora) | Académie Julian | 1921 | Recursos próprios |
| | Ateliê Léger | 1923-1928 | |
| Vicente do Rego Monteiro (pintor) | Galerie l'Effort Moderne | 1921-1932 | Recursos próprios |
| Antonio Gomide (pintor) | Ateliês livres | 1920-1921 | Recursos próprios |
| | Mestre: Marcel Lenoir | 1924 | |
| Emiliano Di Cavalcanti (pintor) | Cursos livres | 1923-1926 | Recursos próprios Correspondente do jornal O Correio da Manhã |
| | Académie Ranson | | |
| Victor Brecheret (escultor) | Ateliê Bourdelle | 1921-1927 | Paesp |
| | Ateliê Maillol | | |
| | Ateliê Zadkine | 1928-1930 | |
| Helena Pereira da Silva Ohashi (pintora) | Académie de la Grand Chaumière | 1911-1914 | Paesp Recursos próprios |
| | Académie Julian Mestre: Jean-Paul Laurens | 1920 | |
| | Académie de la Grand Chaumière | 1929-1933 | |
| Samuel Martins Ribeiro (escultor) | - | 1922 | ENBA |
| Margarida Lopes de Almeida (escultora) | - | 1925-1930 | Prêmio de Viagem ao Exterior ENBA |
| Alfredo Galvão (pintor) | École des Beaux-arts | 1927-1932 | ENBA |
| | Académie de la Grand Chaumière Mestre: Eugène Prinet | | |
| Quirino Campofiorito (pintor) | Académie Julian | 1929-1934 | ENBA |
| Olga-Mary Sassetti Pedrosa (pintora) | Mestre: Fernando Sabatté | 1929-? | Recursos próprios |

| Nome | Curso/Ateliês/Mestres | Ano | Subvenção/Vínculo no Brasil |
|--------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|-----------|---------------------------------------------------------------|
| Gastão Worms (pintor) | Ateliê Lhote | 1926-1930 | ENBA |
| | Ateliê Péquin | | |
| | Ateliê Friez | | |
| | Ateliê Despiâu | | |
| Tulio Mugnani (pintor) | Académie Julian Mestres: Marcel-André Baschet e Jean-Paul Laurens | 1920-1928 | Paesp |
| Celso Antônio (escultor) | Ateliê Bourdelle | 1923-1926 | Bolsa do Governo do Maranhão |
| Modestino Kanto (escultor) | Académie Julian | 1921 | Prêmio de Viagem ao Exterior Salão Nacional de Belas-artes |
| | Ateliês reunidos Mestres: Marcel-André Baschet e Paul Landowsky | | |
| João Turin (escultor) | - | 1911-1922 | Bolsa do Estado do Paraná |
| Henrique Cavalleiro (pintor) | Académie Julian | 1918-1925 | ENBA |
| Augusto José Marques Junior (pintor) | Académie Julian | 1917-1922 | ENBA |
| | Académie de la Grand Chaumière | | |
| Paulo Rossi Osir (pintor) | - | 1921-? | - |
| João de Paula Fonseca (pintor) | - | 1923-? | Prêmio de Viagem ao Exterior Salão Nacional de Belas-artes |
| Manoel Santiago (pintor) | Académie André Lhote | 1928-1933 | ENBA |
| Guttman Bicho (pintor) | - | 1921-1924 | ENBA |
| Lula Cardoso Ayres (pintor) | Mestre: Maurice Denis | 1925-1926 | Recursos próprios |
| Cândido Torquato Portinari (pintor) | - | 1929-1931 | ENBA |

ENBA: Escola Nacional de Belas-artes; PAESP: Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Fontes: Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras; Transatlantic Encounters, Latin American Artists in Interwar Paris; Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

da Académie André Lhote, e Vicente do Rego Monteiro, que não chegou a ser aluno dos cubistas, mas esteve ligado a eles graças a seu contrato com a Galerie Effort Moderne.

Assim, ainda que tradicionalmente se considere o período parisiense de Anita Malfatti um caso de influxo conservador extraordinário, quando se observa o itinerário da maior parte dos artistas brasileiros na cidade nesse período percebe-se que a preferência pelos ateliês e professores mais afinados com a tradição era muito mais recorrente do que exceção.

Em parte, o privilégio de uma certa narrativa “modernista” na historiografia provém do uso pouco recuado das fontes de época. Entre 1923 e 1928, Anita Malfatti e Mário de Andrade trocaram dezenas de cartas, que foram cuidadosamente preservadas, transcritas e publicadas por pesquisadores²⁵. Desde então, elas constituem importante fonte de informação sobre o cotidiano da artista em Paris e as expectativas e as angústias do crítico em relação aos “desvios” da amiga. Esse material tem servido, reiteradamente, para caracterizar como regressiva a viagem de Anita, já que ela teria optado por situar-se no polo indesejado pelos companheiros de geração. Ao lado desse material, também as cartas trocadas por Mário de Andrade e Sergio Milliet são tomadas como *a* visão da época, e não como o que são – fontes particulares que evidenciam *olhares situados*.

Evidentemente, a impressão que os artistas brasileiros tinham dos mestres e instituições escolhidos pela pintora é fundamental, pois diz muito dos modelos, valores e desejos dos grupos culturais aos quais

²⁵ Sergio Milliet não escondeu sua decepção ao escrever: “A Anita está trabalhando infelizmente com o Maurício Denis”. Ver Yan de Almeida Prado, *op. cit.*, 1976, p. 68. Nas cartas de Mário de Andrade à artista, ele se queixa frequentemente de sua aproximação com um “artista religioso” de cujo nome nunca se lembra. Em 19 mar. 1925, escreve: “Os meus amigos me conhecem bem e nunca me falaram mal de você ou das suas obras, porém eu senti que se estavam desinteressando por você. Senti e sofri. Acho que eles procedem mal, Anita. Porque se você mudou de orientação, se você não tem a opinião mesminha deles, isso não é razão pra que se afastem. A gente nunca deve pôr a teoria adiante da amizade. Depois, talento é coisa que a gente se tem, não vai perdendo assim à toa. Se um dia eles reconheceram que você tinha talento, deviam esperar pra ver o que você ia fazer no novo caminho. E dizer francamente a opinião deles. Isso é que deviam fazer. Acho que eles erraram desta vez. Mas não se amole com isso, minha Anita”. A carta responde a queixa de Anita, que se sentia isolada dos outros brasileiros em Paris.

ela estava atrelada²⁶. No entanto, os caminhos da artista não careciam de lógica, nem indicam preferência deliberada por um percurso clara e conscientemente conservador. Antes de qualificar suas escolhas, atribuindo a elas valor positivo ou negativo com base em um modelo trans-histórico de modernidade, vale a pena reconstituí-las em sua historicidade plena, recuperando o lugar ocupado no contexto cultural parisiense de 1923 a 1928 pelos mestres e escolas que ela escolheu.

ANITA MALFATTI E MAURICE DENIS: MODERNISMO E TRADIÇÃO

A ideia de que Anita “desviou-se” em sua estadia parisiense nutre-se da percepção de seus colegas de geração, exposta em cartas trocadas por eles. É disparada pela aproximação inicial entre Anita e Maurice Denis. A relação com Denis foi, justamente, um dos motivos primordiais dos ataques à presumida reconversão de Anita a uma arte conservadora. Processo que teria se materializado na obra final de seu pensionato: *Ressurreição de Lázaro*. Mário de Andrade lhe escreve:

[...] O seu temperamento é intrinsecamente expressionista. Você tem um extraordinário temperamento de afetiva duma grandeza que eu admiro e respeito. [...] Eu tinha medo que o orgulho de você te prejudicasse e acho mesmo que você quando se meteu recebendo conselhos daquele pintor decorador religioso, como é o nome dele mesmo? Não me lembro, acho que errou redondamente e parece que o tempo me deu razão²⁷.

Maurice Denis não era tão desimportante que pudesse ser tão facilmente esquecido. Convém contextualizá-lo na Paris dos anos 1920, para procurar entender os motivos que levaram Anita a investir num determinado tipo de produção artística – o que, ainda que destoasse das expectativas dos colegas, era plenamente compreensível num contexto artístico internacional.

26 Em “A Fração Bloomsbury”, 1996, sobre o grupo modernista inglês, Raymond Williams cria um método sociologicamente apropriado para estudar pequenos grupos culturais, como era a maioria das agremiações de artistas modernos. Assinala a importância da situação de classe (renda, nível de estudo, origem social), do gênero e das autorrepresentações desses intelectuais e artistas como elementos constitutivos da própria afirmação dessas sociedades.

27 Carta de Mário de Andrade a Anita Malfatti, São Paulo, 20 jan. 1926.

Ela desembarcou em Paris em 12 de setembro de 1923, com uma bolsa de estudos outorgada pelo Pensionato Artístico do Estado de São Paulo²⁸. Como todos os agraciados, estava sujeita a um regulamento, que discriminava:

[...] o bolsista deveria enviar, em épocas determinadas: a) três academias pintadas e seis desenhos de modelo vivo; b) seis academias pintadas e três esboços sobre assunto histórico, bíblico ou mitológico; c) duas cópias de quadros célebres; d) a execução do esboço escolhido dentre os mencionados na letra b; e) um quadro original para a Pinacoteca do Estado, terminado seu quinto ano de estudos²⁹.

Ao final do estágio, em 1929, para honrar seus compromissos, Anita entregou à Pinacoteca do Estado de São Paulo duas cópias de telas célebres – *Femmes d'Alger* [*Mulheres de Argel*], de Eugène Delacroix, e *Les Glaneuses* [*As Respigadoras*], de Millet – ambas pertencentes ainda hoje ao museu. No entanto, no que tange ao item c, as coisas não ocorreram como o esperado. Em vez de entregar *Ressurreição de Lázaro* à Pinacoteca, Anita enviou ao museu uma tela anterior ao período francês, a pintura *Tropical* (figura 2.2.), finalizada em 1917.

Os estudiosos Marcelo Araújo³⁰, Tadeu Chiarelli e Roberta Valim³¹ assinalam que essa escolha se deveu há vários fatores, entre eles o desejo de ver-se perpetuada, no principal museu de sua cidade natal, na qualidade de artista sintonizada com aquilo que o meio paulistano entendia por “arte moderna”. Por isso, em vez de entregar uma tela de temática religiosa, que dialogava com a tradição europeia, ela teria preferido uma pintura com temática de caráter nacional/local, figurando um tipo popular, marcada pelo cromatismo expressivo que rememorava a fama alcançada durante a exposição de 1917³².

28 A artista já tentara a bolsa em 1914 e 1921, sem sucesso. Após uma verdadeira campanha movida pelos modernistas, sobretudo Mário de Andrade, junto a Freitas Valle, a obteria aos 33 anos. Ver Marta Rossetti Batista, *op. cit.*, 2006, pp. 299-300.

29 *Idem*, p. 300.

30 Marcelo Mattos Araújo, *Os Modernistas na Pinacoteca*, 2002.

31 Roberta P. Valin, *op. cit.*, 2015.

32 É a interpretação de Tadeu Chiarelli, *op. cit.*, 2012.

Araújo e Valim apontam outro motivo significativo. Com base em textos e cartas trocadas com o escritor Mário de Andrade, afirmam que Anita tinha esperança de ser agraciada com a aquisição, pelo estado de São Paulo, da tela *Ressurreição de Lázaro*³³. Teria ficado com a obra na esperança de uma transação que, sabe-se hoje, não ocorreu. A tela foi institucionalizada anos depois, já na década de 1960, por doação da família da artista ao Museu de Arte Sacra de São Paulo, cuja sede fica muito perto da Pinacoteca, ainda que os dois distem do ponto de vista simbólico e no escopo de suas coleções³⁴.

Se hoje a tela *Ressurreição de Lázaro*, em virtude de sua recepção e localização, costuma ser situada na periferia da trajetória de Anita, não se deve perder de vista que ela foi objeto de preocupações centrais durante o período francês da artista. Seus cadernos, salvaguardados pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), são documentos importantes desse percurso³⁵. O Caderno de Desenho II, datado pela estudiosa Marta Rossetti entre 1918-1919 e 1924-1928, traz oito desenhos ligados à produção da tela. É difícil precisar a data das produções que se encontram nos cadernos; a artista tinha por hábito retomá-los, por vezes anos depois de ter realizado um primeiro esboço. No caderno, as muitas imagens religiosas, ou mesmo pesquisas sobre técnicas de produção tradicionais, poderiam ter sido feitas na ocasião de sua viagem à Itália, no final da estadia na Europa. Porém, a

33 Em artigo publicado em 1929, Mário de Andrade fez elogios extremados à tela *Ressurreição de Lázaro*, que nem sempre correspondiam à sua verdadeira posição sobre a tela, provavelmente para sensibilizar o público e as autoridades para a sua compra: “Na variedade de agora, só uma vez Anita Malfatti conseguiu a intensidade expressiva de dantes: na figura de Lázaro, do quadro n. 1, sutil, que consegue atingir o valor plástico psicológico dos primitivos [...]. Anita Malfatti conseguiu dar para ela um silêncio milagroso; figura viva que traz ainda nos próprios olhos olhando, a mudez sem ridículo do corpo morto. É admirável. Obra considerável. *O Governo do Estado, que às vezes tem demonstrado, durante o mandato do Dr Júlio Prestes uma orientação artística excelente (Instituto de Biologia, Banco do Estado, aquisição de obras de Lasar Segall) terá direitos para maior louvor se adquirir essa obra para nossa Pinacoteca*”. Apud Marcelo Mattos Araújo, *op. cit.*, 2002, grifos meus.

34 Sobre o destino da obra em questão, ver Marcelo Mattos Araújo, *op. cit.*, 2002, e Roberta Valim, *op. cit.*, 2015, pp. 112-113.

35 O conjunto é composto por cerca de 1.200 desenhos, distribuídos em 22 cadernos. Foi legado ao IEB/USP pela família da artista em 1989. Os cadernos têm merecido análises interessantes. Ver Marta Rossetti Batista, *op. cit.*, 2006; Renata Gomes Cardoso, *op. cit.*, 2014; Ana Paula C. Simioni *et. al.*, *op. cit.*, 2012; Roberta Valim, *op. cit.*, 2015.

dispersão dos esboços e o fato de os cadernos não seguirem uma ordem cronológica clara dificultam uma datação categórica.

As cartas a Mário de Andrade mostram que, já em 1924, um ano após a chegada a Paris, Anita refletia sobre os temas que poderia desenvolver para o Pensionato. Em carta de novembro daquele ano, ela escreve:

[...] Estou numa época de grande animação. Não sei se te falei de minhas composições. Tenho três aviadas. O perdão de Madalena, a Ressurreição de Lázaro e a última Pesca Maravilhosa [...]. Os mais originais, talvez os dois primeiros [...]³⁶.

A documentação epistolar contribui para uma datação do projeto e dos cadernos. Em carta dirigida ao senador Freitas Valle em 1925, a artista explica de modo claro o tema e a disposição prevista das figuras na tela:

Estou fazendo um grande quadro de composição - a ressurreição de Lázaro. Seis figuras. Sigo na composição um motivo rítmico oval ou elíptico. O Cristo dando a divina ordem. Lázaro de pé obedecendo, Maria irmã de Lázaro aos pés de Jesus e três anjos simbolizando o milagre³⁷.

A carta não deixa dúvidas: em 1925 o tema para a tela final e seu arranjo estrutural estavam estabelecidos. Como demonstra Roberta Valim, o processo de elaboração da tela ocorreu de modo intermitente ao longo dos anos parisienses, sendo retomado com mais fervor entre 1926 e 1927, já no final do estágio. Ou seja, trata-se de algo que estava no horizonte da artista como tema para uma obra final que responderia à condição de bolsista, mas que ela não perseguiu de modo obsessivo.

No período em que esteve na França, Anita experimentou e observou caminhos novos, ao mesmo tempo que procurou cumprir diligentemente as exigências do Pensionato. Expôs no Salon d'Automne (1924, 1925, 1927); no Salon des Indépendants (1926, 1927 e 1928); no

36 Marta Rossetti Batista (org.), *Correspondência entre Anita Malfatti e Mário de Andrade*, manuscrito inédito.

37 Carta de Anita a Freitas Valle. Paris, 26 jun. 2025. Apud Marcia Camargos, *Entre a Vanguarda e a Tradição*, 2011, p. 157.

Salon des Tuileries (1927); e no Salon du Franc (1926). Fez cópias de quadros célebres, como *Magnificat*, de Botticelli, *La Bella Giardiniera* [A Bela Jardineira], de Rafael, e *Femmes d'Alger*, de Delacroix.

No que tange aos cursos e às lições seguidos na França, as informações são lacônicas. Sabe-se apenas que cursou ateliês livres em Montparnasse, como a Académie de la Grande Chaumière, mencionada em um de seus cadernos de estudos, guardados pelo Instituto de Estudos Brasileiros³⁸. Ainda é provável que tenha assistido aulas na Académie Ranson, na qual seu vizinho e amigo Di Cavalcanti se matriculara em 1923³⁹.

De onde Anita teria tirado tal temática? Por que uma tela religiosa, e não uma histórica ou alegórica? Em geral, explica-se a escolha pela relação com Denis. No entanto, minhas pesquisas no Musée Maurice Denis não comprovaram que ela tenha de fato estabelecido uma relação direta com o mestre, já que não frequentou seus ateliês de modo regular. Isso não anula a possibilidade de algumas aproximações, mas sinaliza que a questão não pode ser reduzida a uma única causa⁴⁰.

Em 1923, Maurice Denis (1873-1940) era um pintor consagrado no cenário artístico francês. Firmou seu nome no seio das vanguardas parisienses em 1890, ao participar da criação do grupo conhecido como Nabis, junto a Bonnard, Gauguin, Paul Ranson e Sérusier. Seu conhecido manifesto “Notes d’art: définition du néo-traditionnisme”, publicado na revista *Art et Critique*, se engajava na defesa de uma arte eminentemente simbolista. Aos poucos passou a interessar-se mais pela produção de Cézanne, Signac e Renoir, sinalizando sua preocupação teórica com o desenvolvimento de um novo classicismo⁴¹. Isso se evidencia em sua produção teórica, como o primeiro

38 Em seu Caderno de Desenho II, a artista anota suas despesas: 280 francos com a pensão, 75 com chapéu, 150 com ateliê (provavelmente aluguel), 300 com comida, 100 com material de pintura, 80 com fotografias, 50 com teatros, 100 com “Gr. Chaumière” (dado importante, já que havia dúvidas se frequentara de fato a academia em que Bourdelle lecionava).

39 Em carta a Mário (17 dez. 1924), Anita diz que seus desenhos foram comentados por Roger Bissière, professor de pintura e croquis na Académie Ranson a partir de 1923.

40 Não encontrei nenhuma documentação sobre a presença da artista nos cursos de Denis quando pesquisei o acervo do museu, em junho de 2012.

41 François Lucbert, “Le Cubisme selon Maurice Denis/Maurice Denis selon les Cubistes”, 2011; Fabienne Stahl, “Renouveau du décor chétien”, 2011.

livro, *Théories* (1890-1910), e sobretudo em *Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, publicado em 1912. Entre 1909 e 1919 foi professor na Académie Ranson e em 1919 fundou, com Georges-Olivier Desvallières, Les Ateliers d’Art Sacré, dedicados à formação de jovens artistas voltados à decoração religiosa. Além de pintor e professor, Denis destacou-se no ramo da pintura decorativa numa época em que essa gozava de prestígio e centralidade pública. Entre seus projetos importantes estão *Histoire de la musique*, para o Teatro dos Champs Elysées (1912-1913), e *Histoire de l’art français*, para a Cúpula do Petit Palais (1922-1925).

No ano em que teve contato com Anita, Denis se ocupava de dois grandes projetos: a decoração do Petit Palais, um dos edifícios símbolo da Terceira República francesa, e a formação de artistas decoradores católicos aptos a realizar uma renovação da arte sacra – sobretudo com a reconstrução de igrejas destruídas durante a Primeira Guerra Mundial. Demonstrando a crescente importância que a arte religiosa assumia, mesmo em tempos modernos, vários grupos de artistas cristãos se uniram para promover empreendimentos coletivos, entre eles a Association des Catholiques des Beaux-arts (fundada em 1909), L’Arche (1917), Les Artisans d’Autel (1919), La Rosace (1919) e Les Ateliers d’Art Sacré (1919).

De modo geral, esses grupos se respaldavam na política do cardeal Verdier, conhecida como *chantiers du Cardinal*, voltada a confrontar uma estética que supostamente havia se perdido nos excessos sulpicianos do século XIX. Para tanto, propunha-se recuperar uma relação viva, verdadeira e integrada com os fiéis, o que seria possível nos canteiros de obra das igrejas devastadas pela guerra. Estilisticamente, além de uma leitura mais simples e espontânea da iconografia cristã – que retomava os primitivos italianos para distanciar-se das convenções abstratas da pintura religiosa acadêmica do século XIX –, pregava-se o uso de materiais novos, como o cimento, e a revalorização de práticas artesanais, como a tecelagem, o bordado e os vitrais.

A decoração religiosa surgia, assim, como possibilidade de síntese entre tradição e modernidade na realização de uma arte integrada. Nesse sentido, mesmo que por meio de um discurso visto hoje como conservador – por se embasar em ditames morais e éticos –, nutria algumas semelhanças com movimentos de vanguarda que pregavam



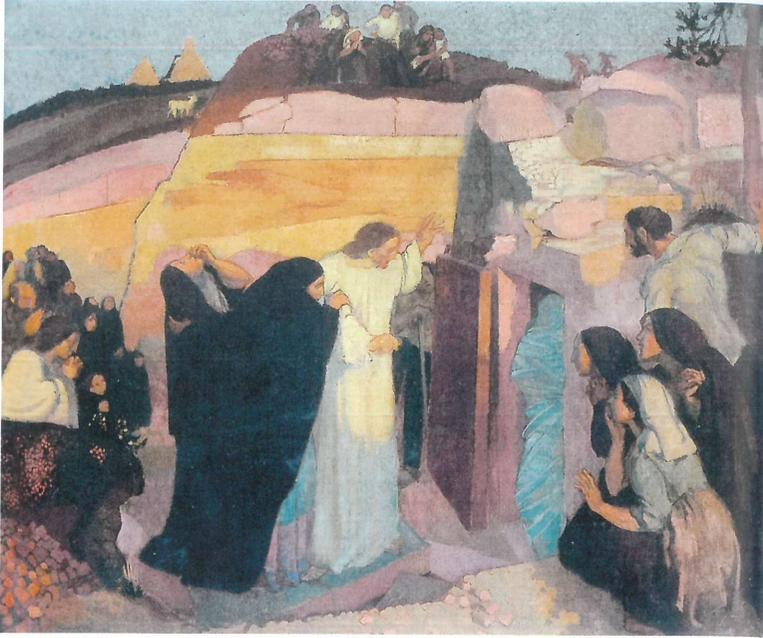
3.1 Anita Malfatti, *Ressurreição de Lázaro*, 1928.



3.2 Anita Malfatti, Esboço para *Ressurreição de Lázaro e Cabeça de Cristo*, c. 1924.



3.3 Anita Malfatti, Estudos para *Ressurreição de Lázaro*, 1923-1928.



3.4 Maurice Denis, *La Résurrection de Lazare* [A Ressurreição de Lázaro], 1919.



3.5 Fra Angelico, *La Risurrezione di Lazzaro* [A Ressurreição de Lázaro], em foto de Anita Malfatti, 1925.

a “arte total”, como já notou Jean-Paul Bouillon⁴². A formação de artistas aptos a trabalhar nessa direção era o objetivo fundamental dos ateliês de arte sacra, dirigidos por Denis, que acreditava se tratar de um empreendimento em consonância com ideais modernos de integração das artes⁴³.

Do ponto de vista estilístico, as telas da *Ressurreição de Lázaro* de Anita (figura 3.1) e de Denis (figura 3.4) têm pouco em comum. Primeiramente, enquanto ele dispõe um conjunto muito maior e mais complexo de figuras, ela opta por menos figuras. Denis trabalha com uma profundidade de campo maior; a tela de Anita parece propositalmente chapada, tendendo à bidimensionalidade. Ele enfatiza a presença popular em torno da cena, que é observada por homens e mulheres em primeiro e segundo planos; ela, mais contida, apresenta seis personagens: Lázaro, Cristo, três anjos e uma única figura popular de mulher, ajoelhada em primeiro plano. Formalmente, a obra de Denis é muito mais erudita, pela riqueza da composição, o detalhamento de rostos e indumentárias e pela complexidade da disposição. A tela de Anita é simples, quase ingênua, o que, pretendo mostrar, foi proposital.

Certamente, o tema é a ligação primordial entre as duas obras. Denis produzira sua tela em 1919, após a perda traumática da esposa. Naquele ano, ele finalizou sua versão do tema da ressurreição, que simboliza a capacidade de superação do sofrimento profundo, um renascimento do sujeito. A tela teve divulgação a seu tempo, inclusive sendo publicada em 1922 no *Bulletin de la Vie Artistique*, revista da Galerie Bernheim-Jeune que tinha grande circulação no período. Não é impossível que Anita tenha tido acesso ao periódico no ano em que chegou a Paris; neste ano, a revista publicou também pinturas de Matisse, cenas de interiores domésticos, que são apontadas pela própria Anita como influências em seu trabalho⁴⁴. Além disso, a tela foi exibida na exposição Maurice Denis, 1888-

42 Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis*, 1993, p. 180.

43 A esse respeito, ver Maurice Denis, *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré*, 1922, pp. 278-280.

44 O artigo “Les Salons des Arts Vivants”, de Guillaume Janneau (1922), é ilustrado por duas obras expostas no salão daquele ano: o quadro citado de Denis e uma tela de Matisse com as cenas de mulheres em interiores que tanto influenciaram as composições de Anita nos anos 1920.

1924, no Pavillon de Marsan, Union Centrale des Arts Décoratifs, em 1924⁴⁵.

Voltemos então à gênese da *Ressurreição de Lázaro* de Anita. Pelas cartas, vimos que o tema da obra final de seu estágio já estava definido em 1924, justamente o ano em que a tela do mestre esteve em exposição. Mas ninguém pode afirmar exatamente quando ela começou a pensar nessa temática; talvez tenha sido antes, em 1923, quando chegou a Paris. Certamente pode-se afirmar que parte das intenções que guiaram a construção dessa tela respondiam às contrapartidas regulamentares de sua condição de bolsista. Mas há também um ato deliberado de escolha por esse gênero de pintura, que se baseia na posição que desfrutava em Paris (mas não no Brasil), e que encontrou ecos em suas convicções mais íntimas e pessoais. Em uma carta escrita a Mário de Andrade em 1925, num raro momento de explicitação de suas crenças religiosas, a pintora fala do sentido que o tema da ressurreição adquiria em sua vida:

[...] Ao chegar em Paris pensei erradamente que tivesse perdido todos os amigos, toda a família e a pensão dada pelo governo só me permitia de viver na máxima simplicidade. Foi a prova necessária pois que havia orgulho e um senso muito errado do que me era devido etc. e tal. Mas eu tinha raiva e mais as coisas aparentemente pioravam. No fim desejei intensamente a morte. O que veio foi um bom castigo e a Vida. Foi o livro que mando a você que me ensinou a Viver Realmente [...]. *A Ressurreição*. Este mesmo poder Jesus Cristo nos legou, i.é., de curar todos os males mas efetivamente todos os físicos e morais. [...]. Compreenda bem a qual deve ser a linha de conduta para refletir o Amor que está ao seu alcance eternamente pois é a fonte da Vida, da Verdade e do Amor. Este é o segredo aliás aberto e lindo de minha vida, do meu trabalho, das minhas amizades, e da provisão eterna de todas as minhas necessidades. Faça isto por si Mário querido⁴⁶.

A carta, jamais respondida pelo amigo, dá a entender que foi em Paris que a artista abraçara de maneira mais intensa a fé cristã, fato que pode tê-la estimulado a procurar as aulas de Denis. Além dessa

45 Ver o catálogo *Maurice Denis, 1888-1924, 1924*.

46 Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 28 dez. 1925, grifos meus.

afinidade ética e temática, é possível perceber o impacto que os ensinamentos e os escritos do artista tiveram na pintora brasileira em um aspecto crucial de sua arte dali para a frente: a valorização de uma certa compreensão da noção de primitivismo.

PRIMITIVISMO(S) EM DISPUTA

Em *Nouvelles théories sur l'art moderne*, publicado em 1922, Maurice Denis defende a pintura dos primitivos italianos como um antídoto contra o caráter frio, cerebral, excessivamente erudito da arte religiosa produzida pelos pintores que denomina *acadêmicos*. Afirma o autor:

É por repulsa pela arte acadêmica, é por horror à mentira que nos voltamos com tanta força para aquilo que é primitivo, ingênuo, simples, infantil, verdadeiro [...]. Sim, se a atitude do primitivo é a de uma criança, é porque ela é profundamente religiosa. Ele enxerga a natureza com os olhos de uma criança, enquanto um moderno a enxerga com os olhos de um pintor. A observação de um primitivo, de Giotto por exemplo, não se refere apenas às aparências, mas às qualidades usuais dos objetos. Ele olha para eles com uma alma nova, e sua curiosidade é tanto a de um sábio quanto a de um artista. Ele quer definir e explicar para nós o que vê e o que sabe sobre os objetos. Sua estranheza é, portanto, o testemunho de sua sinceridade. Ele dota todos os objetos de valor artístico, busca trazer para o campo da arte o máximo possível de elementos [...].⁴⁷

No livro, o artista-teórico defende a ideia de que o primitivismo italiano se caracterizaria por uma produção historicamente anterior ao Renascimento, na qual se verificaria uma atitude mais “sincera” acerca dos dogmas religiosos. A ingenuidade formal de tais obras era vista, assim, como uma fonte de regeneração, pois seriam anteriores às produções plásticas religiosas artificiais, excessivamente formalistas, aprendidas nas academias de arte. Essas instituições surgiram no século XVI, na Itália, mais precisamente em Florença, sob a liderança de Giorgio Vasari; lá se funda, em 1562, a Accademia di Disegno.

Embora essa compreensão pareça inicialmente muito distante da visão de primitivismo que conhecemos – em geral identificada ao uso

47 Maurice Denis, *op. cit.*, 1922, p. 156.

de referências e representações estético-culturais *não ocidentais* –, há alguns elementos estruturais comuns entre as duas. Para fins de análise, vamos chamar de *primitivismo exotizante* aquele que é hoje dominante na história da arte, associado a artistas como Gauguin, Picasso, Modigliani e Schmidt-Rottluff, entre outros, e que comporta, claro, Tarsila do Amaral; e de *primitivismo clássico*⁴⁸ a corrente defendida por Denis, à qual associa-se Anita. Ambos se contrapõem a uma arte europeia que está em crise, é considerada decadente e precisa ser “regenerada”. Em ambos os casos, culpa-se por tal estado de coisas o processo de institucionalização das práticas artísticas propagadas pelas academias desde o Renascimento. Daí o caráter inerentemente antiacadêmico de ambos os primitivismos – que podem, nesse sentido, ser associados a tomadas de posição modernistas, num campo artístico de posições relacionais. Finalmente, em ambos acredita-se que a retomada das “origens” é um modo de regenerar a arte do presente⁴⁹.

A diferença entre os dois tipos de primitivismo está justamente nesse último ponto, ou seja, naquilo que entendem por origem, por autenticidade – o que Bourdieu denomina “verbo”⁵⁰. Enquanto um prefere a retomada das práticas artísticas anteriores ao processo de institucionalização associado às primeiras academias, buscando assim inspiração nos mestres, artistas ou artífices conhecidos como “primitivos italianos” – num movimento não muito distinto do que certos modernistas alemães fazem ao retomar as práticas medie-

48 Esses termos foram cunhados por mim, na ausência de outros melhores. Ciente da fragilidade dessas categorias, utilizo-as aqui para facilitar a discussão pretendida.

49 Essas comparações foram estabelecidas por mim. Há realmente pouca discussão historiográfica sobre os tipos de primitivismo; o partido “exotizante” teve muito mais reconhecimento no sistema artístico.

50 Analisando a estrutura das revoluções simbólicas, Pierre Bourdieu (*Manet: une révolution symbolique*, 2013, p. 285) traça uma analogia interessante com as transformações religiosas, mostrando que, em todas, os princípios de ruptura que movimentam os campos por meio dos quais os “heterodoxos” contestam os dominantes, ou “ortodoxos”, passa necessariamente pela defesa de uma leitura “pura”, “original”, das fontes. Se no caso da religião isso significa defender uma interpretação “direta” do principal verbo – a *Bíblia* –, para os artistas modernos assume o sentido de uma retomada das fontes originais da cultura. Assim retomam-se os “velhos mestres”, não contaminados pela academia, como faz Manet com Velazquez. Outros, como os impressionistas, defendem a retomada de um olhar direto sobre o “natural”.

vais –, o “outro” encontra essa arte original fora do mapa geográfico e cultural europeu.

No segundo caso, as fontes estão localizadas em Áfricas, Oceânias ou Américas altamente idealizadas, nos quais residem o tão almejado “outro” radical, o habitante originário, que se encontra num estado ainda não corrompido pela civilização, termo que, no limite, configura-se como sinônimo de Ocidente. Os habitantes desses lugares são percebidos como ingênuos e autênticos, vivendo em um eterno estado de pureza original, imunes à história. Por isso suas produções do passado e do presente podem ser tomadas, indiscriminadamente, como fontes inspiradoras. Assim, para os partidários do *primitivismo exotizante*, a história é uma dimensão desnecessária, pois os povos tomados como fonte não a possuem. Objetos produzidos em séculos anteriores ou no presente imediato podem ser tomados igualmente como referência, pois se encontram amalgamados num estado de pureza original que os blinda do tempo, atributo ocidental tão caro, justamente, à consciência e à arte moderna.

Anita demonstra proximidade com a concepção clássica de primitivismo em algumas cartas a Mário. Como ao narrar entusiasticamente suas descobertas na Itália:

Em Florença achei a pintura que tanto procurava. Tanto andei, tanto vi, mas posso dizer agora que vi a harmonia perfeita. Achei-a nos afrescos do Perugino (Triptico) no Cenáculo do Guirlandaio na Capela Mediceia afrescada pelo Benozzo Gozzoli e nos mosaicos das igrejas antigas maravilhas e mais maravilhas. Vivia a perder o fôlego em Florença. Todo o Beato Angélico, que cores Mário aquilo é que é cor?!! Paulo Uccello, todo o Botticelli; certamente hei-de um dia copiar a Madona do Magnificat a mais maravilhosa para mim. Cimabue Giotto o grande, aí preciso chamar-me, sinto de entrar no verdadeiro mistério da pintura. Não sei como pintarei quando voltar, mas sinto o espírito muito mais fino e mais apto ao equilíbrio das massas a poder compor com mais riqueza⁵¹.

A viagem à Itália impactou a artista, como mostram as cartas, as cópias de telas que fez e as fotografias por tirou, hoje salvaguardadas

51 Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade. Roma, 19 ago. 1924.

pelo Instituto de Estudos Brasileiros⁵². Nas páginas de seus cadernos, despontam também interesses que talvez possam ser associados ao momento internacionalmente denominado “retorno à ordem”. Isso se deixa ver na temática, notadamente pelo assunto religioso, mas também no interesse pelos aspectos técnicos da produção artística em seu sentido mais artesanal, algo ainda pouco estudado. Em diversas páginas, a artista discute a produção de tintas e pigmentos, retomando procedimentos artesanais do fazer artístico anteriores a tecnologias modernas, como a tinta a óleo.

A Itália representou não apenas a descoberta iconográfica dos mestres antigos; é perceptível que Anita procura assimilar, compreender e reinterpretar o modo de produzir essas imagens, como ao pesquisar os métodos de douramento. Em outra carta a Mário de Andrade, demonstra ampla consciência dos debates artísticos de seu tempo, tomando uma posição em que o moderno é percebido na relação com a tradição, e não como em contraposição a esta:

*Estou com altas esperanças na exposição que eu fizer no ano que vem! Tantos foram felizes quem sabe haverá um pouquinho para mim também não acha? Vou pois contar um pouco da minha pintura. Continuo a trabalhar livremente sem seguir escola fixa, nem professor algum. Estou portanto bem dentro da minha época. Não me preocupo como nunca me preocupei com originalidade. Esta nota vem por si. Procuo dentro da composição simples, direta e equilibrada o máximo da sutileza na qualidade da cor. Tento conservar o desenho e os valores sempre justos e severos. Explicaria melhor dizendo que toda a poesia do meu trabalho está na cor. É na cor que sempre procuro dizer o que me move. Na minha composição a forma e os valores sujeitos às leis imutáveis da ciência da pintura. Meus quadros não são coisas do acaso. Resolvo todos os meus problemas com antecedência depois executo rápido. Quando me deixo levar pela tentação do improvisado é um não mais acabar de desespero dúvidas e impotências. Em Florença aprendi a fazer as incisões e a aplicar o ouro como os antigos. Há 3 meses que vou ao Louvre todos os dias. Estou pondo os últimos toques na *Belle jardinière* de Rafael. Copiarei mais a *Femmes d'Algier* de Delacroix por achar que este quadro marcou uma*

52 O arquivo da artista inclui fotografias de *La Rissurrezione di Lazaro*, de Fra Angelico e de Giotto di Bondone.

época. É distintamente a nota de transição entre o velho mundo e o novo. Vejo agora tão claramente que *toda* a arte moderna sugou sua ciência da antiga e se as mesmas regras básicas não se encontrassem em ambas, não poderia haver compreensão entre uma outra e outra. Será que toda a nossa revolução nos trará o fruto de uma nova Renascença? Quando formos velhos talvez possamos assistir ao novo milagre dos séculos!⁵³

O interesse nos aspectos técnicos do fazer artístico anterior à modernidade (identificada com um conjunto de valores e práticas que se institucionalizaram a partir do Renascimento, e têm seu corolário no sistema acadêmico) era compartilhado por diversos artistas modernistas. Como nota Dennis Crockett, a publicação, em 1921, de *Malmaterial und seinne Verwendung im Bilde* [Material de pintura e seu uso na imagem] manual de Max Doener que se tornaria um dos livros mais populares do século XX, ilustra o interesse dos artistas de vanguarda alemães pela produção dos mestres antigos, como Matthias Grünewald. O livro traz detalhes de como preparar têmpera e como produzir um afresco à maneira de Van Eyck, Rembrandt ou Rubens. Dirige-se a artistas formados, em especial os expressionistas; sua referência aos antigos mestres alemães do gótico tardio, baseada até então em aspectos emocionais e, em menor grau, estilísticos, agora podia concretizar emulações de caráter técnico⁵⁴.

A visão *in loco* dos mestres do passado transformou Anita. É na Itália que ela retoma esboços anteriores para *Ressurreição de Lázaro* e opta por alterar alguns aspectos. Torna-se evidente uma mudança no modo de figurar Lázaro: o uso das faixas brancas, elemento iconográfico associado aos antigos, presente em Fra Angelico e Giotto, mas abandonado por artistas posteriores, como Rembrandt, Maurice Denis e Van Gogh⁵⁵.

Formalmente há ainda, na tela de Anita, outras semelhanças com Fra Angelico, como a disposição dos elementos na tela: Lázaro está

53 Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, Paris, 17 e 18 nov. 1927.

54 Dennis Crockett, *German Post-Expressionism*, 1999, pp. 19-20. O autor fala ainda do sucesso da revista italiana *Valori Plastici* na Alemanha dos anos 1910-1920. Com colaboradores como Carlo Carrá e Giorgio Morandi, era um veículo de propagação das ideias do grupo vinculado ao *Novecento* italiano, incluindo o “retorno ao métier”, dentro do que mais globalmente se convencionou chamar de “retorno à ordem”.

55 Sobre as interpretações do tema de Lázaro ao longo da história da arte, ver Jorge Coli, *O Corpo da Liberdade*, 2010.

em pé, saindo da gruta, do lado esquerdo da tela (e não no direito, como na maior parte das representações) e há uma figura ajoelhada em primeiro plano. Em ambas as telas, há ainda grande aproximação do foco cênico na direção do observador, ainda mais ressaltada na tela de Anita. Outro elemento plástico do mestre que me parece ter sido apropriado pela artista é o cromatismo: o uso dos rosas e azuis intensos, puros, que dotam as pinturas de vivacidade. Vale notar que, na obra de Tarsila, essas cores se associam a um “cromatismo tropical” ligado a suas memórias infantis do interior do Brasil. No caso de Anita, elas são buscadas e extraídas de outras fontes, também distantes, também do passado, mas de um estoque cultural bastante diverso.

Após a viagem, a temática religiosa cresce na produção da artista, que passa a dedicar-se a composições como *O Perdão da Madalena*, *A Ressurreição de Lázaro* e *A Pesca Maravilhosa*. Ela assinala a alegria com o caminho encontrado, cada vez mais próximo ao dos primitivos italianos:

[...] Tenho trabalhado muito Mário. Minha Puritas ficou linda mesmo deveras. *Parece de um mestre primitivo* conforme diferentes artistas que pensaram que eu tivesse em casa a reprodução dum dos mestres. Sei que isto dará prazer a você [...]⁵⁶.

Pela carta dirigida ao amigo e notório defensor do matavirgismo como projeto artístico – ou seja, de uma produção moderna que configurasse a “plástica original da cultura brasileira”, nutrida em suas matrizes populares –, vê-se que Anita acreditava estar realizando uma obra que seria de seu agrado, já que poderia ser considerada primitivista. Isso mostra que muito embora hoje associemos o termo primitivismo a produções estéticas que buscam valorizar elementos de tradições culturais não ocidentais, sobretudo no Brasil, essa definição não é – e definitivamente *não era* – a única possível. Para muitos artistas, o primitivismo era compreendido como uma retomada da produção dos mestres italianos anteriores ao Renascimento, antes, assim, do processo de academicização da arte. Como aponta Rodhes:

56 Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 20 jan. 1928.

[...] O que semeia confusão é o fato de que, na história da arte, o termo “primitivo” refere-se a artistas tradicionalmente considerados precursores de uma nova arte, àqueles que ao mesmo tempo provocaram uma ruptura com a tradição passada e lançaram as bases sobre as quais uma nova tradição poderia ser construída. O termo, em geral, tem essas referências, mas também foi muitas vezes utilizado para designar os primeiros mestres italianos, como Cimabue, Giotto e Masaccio nos séculos XIV e XV, artistas tradicionalmente percebidos como iniciadores de um movimento artístico que alcançou a perfeição com os estilos do Alto Renascimento de Raphael e Michelangelo, no início do século XVI⁵⁷.

Ao buscar nos primitivos italianos um modelo alternativo, antiacadêmico, para realizar uma arte do presente, Anita não estava sozinha. Há vários exemplos de artistas de vanguarda que trilharam e defenderam essa via antes dela. Carlo Carrá, futurista italiano, no célebre “Parlata sur Giotto”, de 1914, defende exatamente a mesma perspectiva⁵⁸. O artigo foi escrito num momento em que buscava se afastar dos excessos futuristas e, para tanto, se reposicionava em relação à tradição da história da arte, especialmente italiana. Escolhe Giotto como símbolo, revisitando sua produção a partir de categorias do presente. O mestre é alçado à condição de precursor de heranças plásticas retomadas pelos modernos, como a pictorialidade (em Giotto “a pintura se deixa ver como pintura”) e a importância da estrutura formal (naquilo que o artista chama de “ossatura cubista”, por exemplo). Em suma, são valores que fazem de suas escolhas emblemas plásticos de uma obra autonomizada.

Essa leitura formalista faz tábula rasa dos sentidos culturais e religiosos das obras, que passam a ser lidas sobretudo a partir dos elementos formais tidos como relevantes pelos modernos. Ainda assim, essa reabilitação cria a possibilidade de lê-las em sua potência antiacadêmica. Essa pureza original teria sido corrompida, posteriormente, por séculos de academicismo na arte, processo que teria começado no Renascimento. Daí a importância desse momento, visto como “anterior”.

57 Apud Colin Rhodes, *Le Primitivisme et l'art moderne*, 2007, p. 21.

58 No mesmo ano, o artista publicou “Paolo Uccello Construtor”. Os textos estão em Carlo Carrá, *L'Éclat des choses ordinaires*, 2005.

[...] A virgindade plebeia de Giotto e dos outros primitivos, combatida e depois vencida pelos intelectualismos, só agora, seiscentos anos depois, começa a recuperar seu crédito.[...] Mas há ainda muitas pessoas na Itália que, ao mesmo tempo que afirmam ser especialistas em arte, continuam a pensar que Giotto foi apenas o pioneiro da arte naturalista-cristã, e que foi completa e devidamente enterrado pelo “maravilhoso Renascimento” pagão: e que a grande pintura se desenrolará no século XV para atingir seu auge no século XVI. O que eles chamam de Idade do Ouro. Não pretendo seguir essas idiotices cronológicas⁵⁹.

O apreço que Anita revelava por Giotto, Uccello e Fra Angelico, e sua tentativa de se apropriar de características deles em suas telas está em consonância com ideais defendidos por artistas atuantes no modernismo europeu no período do entreguerras. Essa tendência se relaciona com elementos do chamado “retorno à ordem”⁶⁰. Mas esse processo não se explica apenas por uma inflexão conservadora; é preciso compreender que a reabilitação dos primitivos italianos tem um caráter efetivamente moderno, que deriva da crítica à tradição, compreendida aqui como sinônimo de práticas acadêmicas.

Tanto o texto de Denis quanto o de Carrá elucidam esse aspecto: a retomada dos mestres anteriores ao Renascimento traz consigo a intenção de se distanciar da tradição acadêmica, que teria se iniciado no século XVI na Itália, com a fundação das academias de Florença e de Roma, e o início da constituição de um cânone ocidental que migraria e se aprofundaria com a fundação da academia francesa no século XVII. Nesse sentido, a proposta de “retorno às origens”, anteriores ao Renascimento, carrega o mesmo espírito dos primitivismos em geral: a busca de matrizes em um “outro” idealizado como fonte de renovação das práticas artísticas contemporâneas. A diferença é que, aqui, as fontes não são encontradas em culturas e paisagens não ocidentais e exóticas, mas em um outro tempo – igualmente idealizado por supostas qualidades de pureza e autenticidade.

59 Carlo Carrá, *op. cit.*, 2005, p. 269.

60 Sobre o “retorno à ordem” no Brasil, ver Ana Gonçalves Magalhães, *Classicismo Moderno*, 2017; e o catálogo *Novecento Sudamericano: Relazioni Artisti che tra Italia, Argentina, Brasile e Uruguay*, 2003.

Pode-se ver parte da produção parisiense de Anita Malfatti nos anos 1920 como estando alinhada a esse partido primitivista, que buscava na arte anterior ao Renascimento formas e valores plásticos capazes de restaurar uma relação direta entre obra e observador, algo que o intelectualismo da arte acadêmica teria rompido. Giotto e Fra Angelico, em especial, emergiam como paradigmas de uma pintura fresca, de cromatismo vivo, capaz de refletir a pureza de sentimentos e ideais dos criadores. Ao aderir a esse ideal de primitivismo, Anita procurou se inserir no campo parisiense a partir de premissas mais universais, ou seja, atreladas à história da própria produção europeia, sobretudo italiana e francesa. Não que o primitivismo de matriz exótica não fosse também fruto da cultura ocidental; mas ele procurava seu antídoto fora de si mesmo, uma opção que a artista não abraçou.

Esse caminho acabou por afastar Anita dos ideais de seus conterrâneos e colegas de geração. Mas não todos, já que podemos encontrar esse tipo de posicionamento também nas obras de Fulvio Pennacchi⁶¹. Mas daqueles que pertenciam ao núcleo duro do modernismo paulista: Mário, Oswald, Tarsila, Menotti, Milliet.

Vários modernistas franceses trilharam esse percurso, até mesmo aqueles que hoje são totalmente identificados com outros tipos de primitivismo. Recordando seus anos em Montparnasse, a artista russa Marevna diz que Modigliani adorava levar Soutine ao Louvre para, juntos, admirar os primitivos italianos:

Seu conhecimento profundo da arte de italiana tornou-o [Modigliani] um excelente guia no Louvre, e ele apresentou Soutine aos primitivos italianos, aos artistas do *quattrocento*, a Giotto, Botticelli e Tintoretto, a todas as obras de arte que mais admirava⁶².

O alinhamento de Anita a uma tendência internacional lhe custou caro. Segundo Michele Greet, a pequena repercussão da individual que Anita realizou em 1926 na Galerie Andre se explica menos pela

61 O historiador Neville Rowley coloca em questão a relação direta entre Pennacchi e suas “origens italianas”, evidenciando que o filtro do artista era mesmo a pintura do *Novecento*. Ver *Entre Quattrocento e Novecento: Piero della Francesca, Pio Semeghini e Fulvio Pennacchi*, 2014.

62 Marevna, *Life with the Painters of la Ruche*, 1972, p. 18.

qualidade estética das obras apresentadas – julgadas boas ou ao menos razoáveis do ponto de vista do desenho e do conhecimento do *métier* –, que pelo fato de a crítica não identificar na produção de Anita elementos novos, originais, “nacionais”. Sua fatura e sua temática estavam por demais vinculadas à Escola de Paris para que ela se fizesse notar, se distinguisse.

Em uma entrevista com Malfatti para sua resenha do Salon des Indépendants de 1926, André Warnod refletiu sobre a identidade nacional do artista em relação à sua produção artística. Sua avaliação das respostas dela revela a contradição que Malfatti enfrentou em Paris. Embora não haja quase nada em seu trabalho que revele um interesse pela cultura popular brasileira, ela se sentiu compelida a sugerir que seu objetivo final era criar pinturas locais ou brasileiras. Nas palavras de Warnod, “ficamos surpresos ao encontrar no discurso da maioria dos jovens artistas americanos que vieram estudar pintura em Paris prova de um patriotismo sincero... Eles são nossos convidados, mas sabem que vão voltar a seu país e que construirão uma casa com os materiais adquiridos aqui. Uma jovem brasileira, a srta. Anita Malfatti, que mostra no Salon des Indépendants um interior e um retrato pintado em um espectro muito delicado, nos contou como ela havia passado pelos Estados Unidos e a Alemanha antes de vir para a França, sem se ligar a um mestre ou outro, mas sim enriquecida por tudo o que encontrou, tentando apresentar tanto quanto poderia o espírito francês, a cultura francesa, para posteriormente criar pinturas locais no Brasil e se beneficiar do folclore e do pitoresco brasileiro. Não existe aqui uma linguagem mais elevada do que a linguagem que muitas pintoras mulheres e jovens empregam atualmente, atormentadas por uma busca desmoralizante de “esquemas”⁶³.

A única obra assinada pela artista que fazia referência clara à sua pátria, na mostra, era a tela *Tropical*, realizada em 1917, antes do estágio francês. As demais, como *Interior de Mônaco*, evidenciavam sua apropriação do decorativismo de Matisse, procurando avizinhar-se de um dos chefes da Escola de Paris. A estratégia adotada por Anita na Paris dos anos 1920 era, pois, em tudo diversa da de Tarsila. Embora na en-

63 Michele Greet, “‘Exhilarating Exile’: Four Latin American Women Exhibit in Paris”, 2013, p. 12.

trevista ela afirmasse seu patriotismo estético, na prática recusava-se a fazer de sua pintura uma afirmação nacionalista – que bem podia ser atrelada a estereótipos –, assim como se eximia de produzir com vistas a agradar o público parisiense, desejoso que artistas de alhures correspondessem à expectativa de figurar o distante, o exótico. É importante lembrar que Warnod era justamente o crítico que defendia o conceito de *École de Paris*, para quem a contribuição dos estrangeiros era bem-vinda, desde que aportasse à arte moderna francesa algo de original, advindo de suas origens, cultura ou tradição próprias. Diante desse interlocutor, talvez Anita tenha procurado responder o que queria ouvir, ainda que suas obras falassem outra coisa.

Ao contrário do que se afirma – que a artista teria “fraquejado” ou “se perdido” nesses anos –, há coerência nas estratégias adotadas por Anita em seu período francês. A adesão ao primitivismo mais ocidentalizante e clássico, bem como a escolha das obras para a mostra de 1926, evidenciam seu desejo de inscrever-se nos circuitos parisienses como uma artista moderna e universal – sem origem, gênero, religião ou quaisquer outros elementos identitários manifestos que pudessem funcionar como chaves de leitura apriorísticas para suas telas. Não era o caminho esperado por seus conterrâneos, nem tampouco o que mais agradava os parisienses, o que certamente fez com que pagasse um preço alto. No entanto, não há como negar que o sucesso de Tarsila e o insucesso de Anita têm muito menos a ver com a qualidade de suas obras e seu domínio das técnicas, do que com o modo como se dispuseram, mais ou menos prontamente, a ocupar os lugares que esperavam delas enquanto artistas do Sul, ou seja, de porta-vozes de heranças autóctones e, portanto, essencialmente primitivas e exóticas, dois termos que não estavam necessariamente articulados naqueles tempos, como as escolhas e as recusas de Anita demonstram⁶⁴.

64 *Idem, ibidem.*