VERA BEATRIZ SIQUEIRA

Anita Malfatti: limites do
moderno

RESUMO

O artigo trata da revisão crítica da obra de Anita Malfatti, analisando como se deu a sua recepção crítica e historiográfica e propondo outras possibilidades para a compreensão de seu lugar e valor na história da arte moderna brasileira.

PALAVRAS-CHAVE

Anita Malfatti; modernismo brasileiro; revisão crítica.

ANITA Malfatti: LIMITES DO MODERNO

A atual voga de revisão historiográfica vem permitindo, de maneira geral, uma reavaliação da modernidade. Isso também se faz sentir no contexto brasileiro, no qual pesquisas e artigos recentes vêm propor uma maneira menos monolítica de conceber nosso modernismo. Como exemplo recente, podemos citar a retrospectiva de Anita Malfatti, com curadoria de Luiza Portinari Greggio (realizada entre fevereiro e abril de 2010 no Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília e inaugurada no Rio de Janeiro em julho do mesmo ano), que, certamente, participa desse ímpeto revisionista e mostra como estão sendo abertas novas possibilidades para pensarmos o papel desempenhado pela artista no modernismo brasileiro e para discutirmos o seu valor cultural contemporâneo.

É claro que repensar o significado histórico da obra de Anita Malfatti passa, em primeiro lugar, pelo questionamento da sua famosa exposição de dezembro de 1917, em São Paulo, transformada pelos próprios intelectuais modernistas em marco inaugural da arte moderna entre nós, dando os primeiros sinais de ruptura com o passado acadêmico. É claro que, aqui, a Academia não tinha o peso institucional de suas similares francesa ou italiana. Portanto, a crítica à arte acadêmica pôde se fazer de maneira mais difusa, menos comprometida com as questões da linguagem e do discurso da arte. Bastava criar um inimigo imaginário – o tal passado acadêmico de que mal conseguíamos delimitar os contornos – e investir uma energia liberatória na construção de uma arte dita moderna, incorporando algumas das conquistas plásticas da modernidade europeia.

A polêmica exposição de Anita Malfatti é exemplo significativo dessa situação. Não creio, na realidade, que essa mostra tenha sido um fato cultural de destaque em sua época. Hoje em dia, o interesse histórico a converteu em acontecimento notório. Mas, à época, o que vemos é um debate que se desenvolve dentro do restrito universo das artes plásticas brasileiras. Por outro lado, a eleição futura da Semana de Arte Moderna como marco originário de nosso modernismo fez com que a mostra da jovem Anita tivesse seu sentido modificado, passando a ocupar o lugar de evento antecedente ou antecipatório.

Como se sabe, coube a Monteiro Lobato protagonizar essa polêmica, como o autor da mais famosa e ferina crítica à exposição de Anita Malfatti em 1917. Valendo-se

de seu estilo original, pontuado de frases de efeito e *insights* críticos, Lobato parece, na realidade, atacar não propriamente, ou exclusivamente, a artista ou os norte-americanos que expunham com ela – Floyd O’Neale, Sara Friedman e Abraham Soloman Baylinson, seus colegas no curso de Homer Boss, cujo ateliê frequentou em Nova York. A crítica de Lobato centrava-se, basicamente, na recusa da arte moderna e na acusação aos intelectuais brasileiros que, segundo ele, seriam excessivamente receptivos a toda novidade vinda de fora.

No artigo *A propósito da exposição de Malfatti*, publicado em *O Estado de São Paulo* em 20 de dezembro de 1917 e republicado em 1919 com o título que o tornou famoso, *Paranoia ou mistificação?*, Lobato reedita as suas conhecidas preocupações nacionalistas. Ainda que na mostra de 1917 tenham sido exibidos alguns dos trabalhos de Anita de inclinação mais nacionalista, realizados após 1916, como *Índia, Tropical*, *A palmeira*, *Rancho de sapê*, *Caboclinha* e o próprio *O saci*, o crítico voltou a atacar a intelectualidade paulista e seu encanto com as novidades que vinham de fora. Nas críticas que fizera, pouco tempo antes, à Exposição do Saci, concurso que integrava a sua vasta pesquisa sobre esse mito do folclore brasileiro do qual Anita participou, já havia manifestado sua repugnância com o fato de nossa elite artística ter como modelo privilegiado a França. Sobre a participação de Anita nessa mostra que ele mesmo organizou, escreveu:

A sra. Malfatti também deu sua contribuição em ismo. [...] Gênero degradingolismo. Como todos os quadros do gênero ismo, cubismo, futurismo, impressionismo, marinetismo, está hors concours. Não cabe à crítica falar dele porque não o entende: a crítica neste pormenor corre parênteses com o público que também não entende.¹

Na realidade, Anita já havia feito outras exposições em São Paulo, uma em 1914 e outra em junho de 1917. Mas foi a de dezembro de 1917 que acabou ganhando notoriedade. Em 1914, quando expôs individualmente, logo após chegar de temporada de estudos na Alemanha, Anita recebera crítica fria e severa em *O Estado de São Paulo*. Nesse jornal, a crítica de arte do período poderia ser chamada, segundo o historiador Tadeu Chiarelli, de “crítica de serviço”. Eram textos sem assinatura, cujos principais objetivos eram orientar os artistas, o público, os colecionadores e o próprio estado (responsável pela aquisição de obras para a sua Pinacoteca ou pela concessão de bolsas no exterior), interferindo de maneira direta no circuito da arte e na definição dos padrões de gosto e de juízo. Assumindo esse papel pedagógico, o crítico repreendeu a jovem pintora Anita por sua obra ainda irregular e por sua vinculação à “moderna escola alemã”.² Essa crítica, se não chegava a ser demolidora, trouxe alguma desconfiança por parte de sua família e,

¹ LOBATO, 1917.

² *O Estado de São Paulo*, 29/5/1914.

mais especificamente, do tio e padrinho que sustentava sua formação artística, o engenheiro Jorge Krug, que decide enviá-la para novo período de estudos, agora nos Estados Unidos.

Na Alemanha, havia estudado com vários artistas, entre eles Lovis Corinth, cuja obra aponta para a incorporação de influências do impressionismo e do expressionismo e a tentativa de conciliá-las com a tradição. A versatilidade conceitual, iconográfica e estilística dos trabalhos de Corinth mostra como a sua questão parecia ser exatamente a criação de uma arte moderna que estabelecesse elos de continuidade (e não de ruptura) com o passado. Nos trabalhos que realizou nesse período, Anita parece concordar com essa proposição conciliatória. Na mostra de 1914, a convivência de registros convencionais com instantes de originalidade poética deve ter sido a tônica não apenas da relação entre os trabalhos expostos, tal como havia percebido o crítico paulistano, mas também da estrutura interna das próprias telas, cuja fatura mais expressiva e alguma novidade temática não chegavam a escapar dos limites de uma composição tradicional.

Foi na escola independente de Homer Boss que Anita parece ter conseguido processar o aprendizado anterior, realizando seus trabalhos mais emblemáticos, que acabaram por estar associados ao seu nome. Ali, encontrou na liberdade e na vitalidade estéticas defendidas por Boss, que levava seus alunos para pintar ao ar livre na costa do Maine, bem como na sua peculiar leitura da questão da expressão por meio da luz e da cor, o estímulo que precisava para o desenvolvimento da sua personalidade artística. Cabe lembrar que a modernidade artística, e mais particularmente a sua vertente expressionista, já havia sido institucionalizada nos EUA, o que deu a toda essa experiência norte-americana de Anita um caráter particularmente relevante. No interior de uma cultura que havia incorporado e transformado em valor cultural a liberdade artística moderna e a expressão individual, a pintora brasileira encontrou o lugar propício para experimentar e criar aquele que ficou conhecido como o seu “estilo”.

Foram exatamente essas telas que estiveram expostas em dezembro de 1917. Nestor Pestana, em resenha na *Revista do Brasil*, associou imediata e irrefletidamente a artista à arte moderna como um todo e, mais particularmente, ao futurismo italiano. Ainda que certos traços das obras de Anita pudessem conduzir apenas de forma vaga ou equivocada a essa ligação, o que se vê é um crítico conservador aproveitando a ocasião para condenar todas as tendências da vanguarda moderna depois do impressionismo. Importante frisar que o próprio impressionismo era compreendido de forma bastante tradicional, como uma espécie de culminância do naturalismo, que substitui o desenho e o sombreado pelas manchas e pelas cores decompostas, oferecendo possibilidades inesgotáveis (portanto, estáveis) aos artistas. O máximo de modernidade a ser aceito.

Fundo nacionalista semelhante esteve presente na crítica de Monteiro Lobato. A novidade em seu célebre artigo de 1917 é que a condenação das novidades estrangeiras e o apelo por uma arte propriamente brasileira passaram a vir associados à recusa da modernidade artística, cujo princípio criativo era identificado como a “deformação” da realidade (seja por meio da fragmentação cubista, seja nas imagens subjetivas do expressionismo, seja na direção não naturalista do próprio impressionismo). Lobato começa buscando na história da arte exemplos do tipo que chama de arte pura, que reproduz a realidade em formas reconhecíveis: de Praxíteles a Rodin, passando por Rafael, Dürer, Reynolds, Zorn e Zuloaga. Nesses artistas tão diferentes, e que ocupam lugares tão distintos na história da arte universal, ressalta a obediência às leis fundamentais da percepção sensorial e da representação artística.

Se tomarmos esse panteão formado por Lobato, vemos que a sua questão não era, certamente, a defesa de uma arte acadêmica. Rodin, por exemplo, jamais poderia ser compreendido como um artista tradicional, estando suas pesquisas plásticas no cerne do debate sobre a escultura moderna. Nem Zuloaga, que expôs com Gauguin e Toulouse Lautrec, era grande amigo de Rodin e circulava com desenvoltura na Paris do início do século XX. Talvez seja o quase desconhecido artista sueco Anders Zorn quem nos forneça a chave de compreensão de seu argumento crítico. Esse pintor, de grande circulação e incrível sucesso nos EUA, celebrou-se por seus nus ao ar livre e pela representação de cenas de gêneros de sua terra natal. Sua obra incorporava as novidades temáticas e formais dos impressionistas, conciliando-as tanto com a composição de gosto clássico quanto com a cor local de suas cenas e paisagens. A princípio, portanto, Lobato não pretendia ser o porta-voz de uma estética conservadora. Como muitos outros críticos da época, defendia uma arte moderna brasileira dentro dos limites do naturalismo, com inclinações nacionalistas.

Todos esses artistas de diferentes tempos e contextos voltam a se alinhar, no discurso de Lobato, na diferença radical com relação ao grupo que chama, irônica e pejorativamente, de “Picasso & Cia”, que deixaria influências nocivas em Anita, cujo talento, reconhecido pelo crítico, estaria sendo ameaçado pela filiação a um “impressionismo discutibilíssimo” e pela presença de alguma “cubice”. Tornando indistintos os movimentos modernos (futurismo, impressionismo, cubismo), tratados como caricaturas de modernidade, imagens deformadas por mentes doentias, Lobato acaba por cair em sua própria armadilha. Na disputa pela liderança do movimento modernista paulista, viu sua crítica ser associada àquela arte que havia criticado ferozmente: a arte acadêmica.

Como se sabe, Oswald de Andrade partiu em defesa de Anita. Porém, suas ideias estéticas até então não pareciam tão diferentes assim das de Lobato. Em artigo de 1915, chamado *Em prol de uma pintura nacional*³, havia condenado os artistas que iam como pensionistas para a Europa e se desenraizavam. Defendia, então, como modelo

de pintura brasileira a obra de Almeida Júnior, capaz de representar as coisas do país, aquilo que seria “mais nosso”, ainda que não pudesse ser considerado um artista genial. Muito próximo, assim, daquilo que Monteiro Lobato admitia como modernidade: uma pintura cuja novidade permanecia nos limites do realismo, incorporando suas estratégias pictóricas na delimitação de uma iconografia brasileira.

Em 1917, em sua defesa de Malfatti, Oswald utiliza a seu favor os argumentos de Lobato e sua virulência crítica. O que servia negativamente a um na argumentação de defesa de uma estética naturalista se tornou a base do combate ao “preconceito fotográfico” no outro. Para o primeiro, a “deformação” moderna era uma interpretação “falsa”, uma “grave lesão” nas sensações do mundo, sinal de “paranoia ou mistificação”⁴. Para o segundo, manifestava “originalidade”, “questionamento da ilusão naturalista”, sendo sintoma de modernidade e adequação aos tempos atuais⁵. Oswald procurava inserir a obra dessa artista no processo que defendia, então, de atualização da arte brasileira a partir do contato com os movimentos vanguardistas europeus. De grande força retórica, o texto terminou por selar o destino de Lobato como crítico de arte, relegando-o ao papel de reacionário.

A partir da exibição desses seus trabalhos, apoiada por Oswald de Andrade, Anita participou ativamente do movimento modernista paulista, que aproveitou o tom polêmico da crítica de Lobato para construir um dos mitos úteis mais conhecidos da história de nossa arte moderna: a lenda de que a pintora teria sido o estopim do modernismo ou a primeira mártir do movimento. Lenda que permitia criar a polarização, útil ao discurso vanguardista, entre tradicionalistas e modernos, agrupando nessas categorias os mais variados artistas e literatos. É claro que há muitos pontos de contato entre os dois que ainda precisam ser esclarecidos. Bastaria lembrar que Lobato foi um dos primeiros a dar voz aos modernistas, publicando *Os condenados*, romance inicial de Oswald de Andrade, com capa de Malfatti.

Muitos anos depois, no texto em que faz um balanço crítico da nossa modernidade, Mário de Andrade reafirmou o pioneirismo de Anita Malfatti e sua exposição de 1917: “aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam *O homem amarelo*, a *Estudante russa*, a *Mulher de cabelos verdes*”⁶. A força retórica da associação entre os trabalhos iniciais de Anita e o vanguardismo do pequeno grupo de intelectuais modernistas de São Paulo marcou (e ainda marca) a recepção crítica e a institucionalização de sua obra.

Em termos pessoais, as críticas negativas repercutiram de maneira decisiva em Anita, levando-a a perder o apoio do padrinho e reacendendo violentas recriminações familiares. A sua origem humilde e um problema físico tornavam-na ainda mais suscetível às condenações que certamente sofria por ser uma mulher artista. A grande maioria das artistas plásticas dos séculos XIX e XX sequer chegou a ver seu

⁴ LOBATO, 1917b.

⁵ ANDRADE, O., 1921.

⁶ ANDRADE, M., 1974, p. 232 e 240.

nome registrado na história da arte brasileira, permanecendo submetida eternamente à categoria de “amadoras”⁷, que reunia os preconceitos da época e confinava a produção feminina, nas palavras de Nestor Pestana, à “obra de moças prendadas que se dedicam à pintura por passatempo ou para aplicá-la às almofadas de seda e aos vasos de barro”⁸. Anita havia transposto esses limites, mas a afirmação de seu talento pessoal exigia esforço e certa disposição para a polêmica.

Foi, entretanto, do ponto de vista de sua trajetória artística que as reações foram mais surpreendentes. Com o apoio dos modernistas, Anita poderia ter aprofundado suas pesquisas expressivas e experimentos modernos. Mas, ao contrário, decidiu se confrontar com as exigências representativas de Lobato e passou a ter aulas no ateliê do acadêmico Pedro Alexandrino, em 1919. Um ano antes, Monteiro Lobato havia escrito um artigo na revista *Vida moderna* elogiando a obra desse artista, cuja “simplicidade encantadora” deveria servir de norma para os jovens pintores. Na realidade, o crítico parece escolhê-lo como contraponto ao vanguardismo do círculo dos intelectuais ligados ao senador Freitas Valle, proprietário da famosa Vila Kyrial, local de encontro dos modernistas paulistas. Pedro Alexandrino seria um antídoto “a tudo que é falso, charlatanesco, burlesco, vila-marianesco, Kyrialesco, idiota, cúbico ou futurístico”⁹.

Não gratuitamente, Anita escolheu exatamente esse mestre para iniciar seu diálogo com a tradição acadêmica. A experiência não durou muito tempo. Em seu ateliê, acabou por conhecer a amiga Tarsila do Amaral. A partir do ano seguinte, ambas passaram a frequentar as aulas de modelo vivo no ateliê do alemão Georg Elpons. A distância entre esses mestres e os que tivera anteriormente é grande. Pedro Alexandrino é um artista acadêmico, dedicado aos temas tradicionais da pintura, especialmente às naturezas-mortas, composições ordenadas, de iluminação uniforme nas quais gostava particularmente de exibir sua habilidade técnica em reproduzir as texturas e o brilho das superfícies metálicas. Elpons, por sua vez, pintor de inclinação mais moderna, com uma fatura mais expressiva, coloca em suas naturezas-mortas um tom mais dramático, exibindo o interior de frutos, propondo arranjos menos rígidos ou introduzindo uma luz mais vibrante, mas ainda assim respeitando os limites da tradição. Talvez o contato com ambos tenha sido importante para que Anita desse continuidade ao processo, já inaugurado em 1916, de definir uma outra poética, de buscar outras soluções pictóricas.

No primeiro artigo que publicou sobre a amiga, em 1921, Mário de Andrade havia criticado o engano de Anita ao abandonar a sua “primeira maneira”, marcada pela influência do expressionismo germânico, tentando criar obras mais acessíveis ao público brasileiro. Equívoco que, felizmente, segundo o autor, teria durado pouco, pois os últimos desenhos que vira da artista apresentavam uma “estranha e masculina liberdade”, apontando para a retomada de sua linguagem individual. E concluiu:

⁷ SIMIONI, 2006, p. 152.

⁸ PESTANA, 1920.

⁹ LOBATO, 1918, p. 118-130.

*Deixo-lhe daqui a afirmativa desassombrada do meu grandíssimo entusiasmo; e também minha admiração pela calma firmeza com que entre incréus e indiferentes, vai construindo na sua obra um exemplo que infelizmente não é para nossos dias*¹⁰.

Novamente o valor da obra de Anita parece se ancorar no caráter vanguardista de suas pinturas, cuja incompreensão pública traduzia seu sucesso enquanto realizações artísticas modernas. Curiosamente, tal vanguardismo veio associado à qualidade masculina, capaz de distanciá-la tanto da produção feminina típica de então quanto da fragilidade de seu temperamento, tornando-a apta para encarnar os valores da vanguarda modernista.

Anita sabia bem o quanto de esforço precisava empregar em sua afirmação como artista profissional. Em carta de setembro de 1921 a Tarsila, disse que estava “o tempo todo lutando”, mesmo que fosse espiritualmente. E reconheceu, com ceticismo realista, os limites de seu empenho pessoal: “uma mulher sozinha, sem capital e com honestidade não pode fazer fortuna, disso já me convenci, por isso me contento em ser uma artista sem popularidade nem dinheiro, no vernáculo piedoso dos que me querem bem, ‘incompreendida’”¹¹. Tendo perdido o apoio familiar, lutava contra o destino que lhe reservava a tradicional sociedade paulistana, vivendo existencialmente a “incompreensão” não como um valor, e sim como um limite.

A partir da associação entre Anita, vanguardismo e incompreensão, a sua figura certamente ganhou algum destaque midiático, a ponto de transformar-se em uma das principais atrações da Semana de Arte Moderna de 1922. A defesa de Oswald em 1917, o artigo de Mário de Andrade de 1921, além de outros textos críticos favoráveis – como a autocritica de Menotti Del Picchia, na qual admitia ter se deixado influenciar pelo “estilo” de Lobato, julgando aprioristicamente o trabalho da artista cujas obras “em qualquer outro centro, consagrariam o nome de um pintor moderno”¹² –, haviam feito de Anita uma personagem cultural relevante.

Entretanto, nesse mesmo processo, perdeu-se muito em termos da compreensão de sua linguagem e de seu papel dentro do modernismo brasileiro. Até hoje, podemos perceber que a recepção crítica de Anita valoriza especialmente seus trabalhos iniciais, por considerá-los vanguardistas ou mais modernos que as telas posteriores. Certamente, um dos fatores relevantes para a compreensão dessa situação diz respeito ao contraste que veio a se estabelecer, especialmente a partir de 1924, entre ela e sua grande amiga, Tarsila do Amaral. Na realidade, foi Anita quem apresentou Tarsila ao grupo originário dos modernistas paulistas, conhecido como “grupo dos cinco”: Anita, Tarsila, Menotti Del Picchia, Mário e Oswald de Andrade.

A partir daí, iniciou-se uma polarização bastante injusta, tanto em termos pessoais quanto artísticos. A começar pela comparação entre a estonteante beleza

¹⁰ ANDRADE, M., 1921.

¹¹ Carta datada de 14/09/1921. Apud BATISTA, 2006, p. 268-69.

¹² HÉLIOS. Uma palestra de arte. *Correio Paulistano*, 19/11/1920.

e refinada elegância de Tarsila e a falta de encantos físicos e insegurança emocional de Anita. Segundo análise de Gilda de Mello e Souza, mais até do que as críticas de Lobato, esse confronto entre as artistas teria sido essencial para o recolhimento de Anita, sobre quem escreveu:

*[...] seu comportamento é o de quem foi rejeitada: pela vida, que não a fez bonita; pela crítica, que investiu contra sua arte; pela estética vigente, que não lhe permitiu extravasar o drama pessoal; pelos companheiros, que não a trataram como mulher*¹³.

Ainda que não possamos desprezar esse aspecto da oposição entre as duas artistas, parece-me mais relevante pensar como a obra de Tarsila veio a substituir a de Anita como paradigmática dos valores modernistas brasileiros. Como afirma Carlos Zílio, ao período inicial do modernismo, marcado pela preocupação com a atualização estética, sucedeu-se outro, a partir de 1924, no qual o problema central deslocou-se para a questão da brasilidade. É claro que, desde meados dos anos 1910, já era perceptível a preocupação com uma arte que, ao mesmo tempo em que incorporasse as novidades estéticas dos movimentos vanguardistas internacionais, se dedicasse à criação de uma iconografia e de um vocabulário propriamente brasileiros.

Nesse contexto, a obra de Anita parecia se adequar perfeitamente. Seu aprendizado na Alemanha e nos EUA, sua linguagem expressiva e mesmo seu temperamento conciliatório poderiam se prestar à representação atualizada de nossa realidade. O que a artista efetivamente faz, a partir de 1916, quando retorna de Nova York, dedicando-se à pintura de obras como *Tropical*. Ali estão as frutas tropicais, a bananeira, a mulata e uma sensualidade doce e melancólica – elementos a nos caracterizar como país tropical, tratados com pinceladas expressivas, mesmo que sem a força dos contrastes cromáticos e da estrutura dinâmica de outras obras anteriores. Mas a polêmica motivada por sua exposição de 1917 parece ter obrigado à valorização crítica de seus trabalhos iniciais, recheando-os de um vanguardismo estranho à própria poética de Anita.

Caberá a Tarsila o papel de modelo dessa nova brasilidade modernista. Já em 1923, Sérgio Millet escreve de Paris, em carta a um amigo: “Anita já não é nossa grande artista. É Tarsila”¹⁴. Sua obra, caracterizada pela absorção da linguagem pós-cubista e sua aplicação na representação da realidade física e simbólica do Brasil, tornou-se sinônimo do nosso modernismo. Segundo Gilda de Mello e Souza, enquanto Anita se debatia com os problemas de afirmação de uma poética individual, a não tão talentosa Tarsila percebeu no discurso modernista paulista a possibilidade de encontrar um lugar enquanto artista. Sua sorte teria sido “encontrar no caminho as normas de uma

13

MELLO E SOUZA, 1980, p. 272.

14

MILLET apud AMARAL, 2003, p. 112, nota 32.

estética precisa e as linhas gerais de uma visão do mundo, às quais se acomodou com a docilidade de intérprete, de executante”¹⁵.

A partir de 1923, Tarsila e Anita estavam em Paris. A última como pensionista do Estado de São Paulo. Nesta condição de bolsista, que precisava enviar para cá cópias de obras famosas e uma composição original, de tema acadêmico, Anita permaneceu cinco anos na capital francesa, junto com a mãe e a irmã. Foi aí que sentiu, mais do que nunca, o afastamento com relação a Tarsila, pois enquanto se preocupava com a solução de dilemas pictóricos e o cumprimento de exigências institucionais, recolhida em seu apartamento, viu a amiga circular com grande desenvoltura e sucesso no meio dos brasileiros em Paris e mesmo entre a intelectualidade francesa (especialmente graças à sua amizade com o poeta Blaise Cendrars).

Tarsila frequentava o ateliê de André Lhote, cujo vínculo com o grupo cubista da *Section d'Or* o levava a possuir uma visão estilística do movimento. Lhote defendia a aplicação da estilização cubista como disciplina formal em cenas do dia a dia, o que acabou por se revelar central para a artista brasileira, em sua estratégia de aplicar a estrutura geométrica e simplificadora pós-cubista na apresentação afetiva da realidade brasileira. O que, antes de tudo, se encaixava nos próprios valores modernistas europeus, encantados com a manifestação de outras culturas, consideradas exóticas ou primitivas. Mas que também foi saudado entusiasticamente pela intelectualidade paulista. Enquanto multiplicavam-se as críticas negativas às obras de Anita, abundavam os elogios à energia e à originalidade da obra da outra.

Quando retornou de Paris, em 1928, Anita se encarregou, ainda dentro das exigências da bolsa concedida pelo estado de São Paulo, de organizar uma mostra de seus trabalhos. Nesse momento ficava nítido o hiato que a separava do modernismo pátrio. Mesmo seu grande amigo Mário de Andrade, que sempre desconfiara das críticas que ouvia sobre Anita, não conseguiu esconder sua decepção diante das obras expostas. Elogiou o aprendizado técnico da artista, mas lamentou que este a tenha conduzido a uma incrível variedade estilística, comprometendo a força expressiva de sua linguagem inicial¹⁶.

Muitos críticos e estudiosos, preocupados em salvar a obra de Anita do destino de silêncio e ostracismo a que a relegaram os próprios modernistas – acusando Lobato de ter sido o responsável por seu retrocesso artístico –, procuraram compreender as mudanças na direção de suas pesquisas plásticas como uma maneira de dialogar com a arte europeia do período, marcada pelo que se convencionou chamar de “retorno a ordem”. No momento do entre guerras, vivia-se, de um lado, a institucionalização da arte moderna – que começava a ser incluída nas coleções dos principais museus e apresentava inédito sucesso comercial – e, de outro, a falência das utopias vanguardistas do início do século. Artistas retomaram temas clássicos e técnicas naturalistas na tentativa de criar

¹⁵ MELLO E SOUZA, 1980, p.269.

¹⁶ ANDRADE, M., 1929.

uma arte mais sólida e estável, comprometida com a reconstrução cultural da Europa depois da I Guerra Mundial.

Anita escolhe dialogar com os artistas da vertente expressionista francesa, os antigos fauvistas, que certamente a interessaram nos anos em que passou na Alemanha e nos EUA, mas que, à época, haviam deixado de lado a fúria cromática e expressiva em nome da incorporação de indicadores que, ao mesmo tempo em que definissem seus trabalhos como arte moderna, os afastassem das alternativas mais radicais das vanguardas. A associação de modernidade, classicismo e naturalismo de Derain, Wlaminck ou Bonnard parece ter agradado à pintora, que buscava justamente uma maneira de conciliar esses termos em seu próprio trabalho. Em suas obras feitas em Paris, retoma temas clássicos, pinta paisagens pitorescas, apresenta cenas de interior marcadas pelo decorativismo, retrata figuras femininas exóticas. Em todas elas, é notável a citação direta ou indireta de outras obras, permitindo que se traçassem linhas de continuidade entre seus trabalhos e essa tradição clássica e naturalista da modernidade.

É preciso notar, entretanto, que dentro desse mesmo espírito de chamado à ordem se situava a visão de Lhote ou Léger, que influenciou Tarsila. Na França, os antigos fauves, louvados pela crítica e pelo mercado como representantes de um novo naturalismo, tinham como grandes antagonistas os defensores do cubismo e do pós-cubismo, cuja arte se baseava no intelectualismo. O próprio Lhote dividia os artistas do período do entre guerras em quatro grupos: os acadêmicos, os impressionistas, os naturalistas construtivos e os cubistas. Partilhando da ideia corrente no período de que a arte moderna distinguiria um campo pré-cubista e outro pós-cubista, o mestre de Tarsila revela como a vertente cubista e construtiva acabou por ser compreendida como a ponta de lança da modernidade estética.

No Brasil, embora todo esse intrincado debate sobre a modernidade artística e seus diferentes grupos e facções não tenha tido grande penetração, a clivagem entre Tarsila e Anita revelava o entendimento de que o pós-cubismo da primeira seria mais moderno do que o naturalismo da segunda. Esse coeficiente superior de modernidade era capaz de restituir o caráter vanguardista do trabalho, mesmo que, em termos mundiais, se vivesse a crise da própria ideia de vanguarda. Depois de condenar o argumento crítico de Lobato, que teria alguma proximidade com essa estética naturalista-clássica, seria a vez de condenar a obra de Anita, que tentava repensar o problema da expressão a partir dos seus limites contemporâneos. Talvez pudéssemos ver em quadros como *Mulher do Pará*, de 1927, e sua citação indiscutível d'*O balcão* de Manet, uma forma nova de articulação entre tradição, classicismo, expressividade, naturalismo e assuntos brasileiros. Articulação mais mediada culturalmente, que possivelmente não interessava aos ideais militantes de nosso modernismo.

A partir de então, este parece ser o cerne de toda a apreciação crítica de Anita: a valorização das obras iniciais e a constatação da decadência posterior à exposição de 1917. Com isso, o que chamamos de obra de Anita Malfatti pode ser resumido, grosso modo, a um conjunto de meia dúzia de pinturas, todas ou quase todas apresentadas na mostra que se celebrou como marco antecipatório de nosso modernismo. Costuma-se desprezar tanto as telas dos anos 1920 quanto as que veio a realizar nas décadas seguintes, após seu retorno ao Brasil, ainda que a diferença entre esses dois tipos de paisagens seja enorme. O naturalismo algo intuitivo e vinculado à tradição clássica das primeiras cede lugar à sua versão rebaixada, de pretensão documental ou etnográfica na representação de cenas típicas do mundo rural brasileiro. Talvez na ausência de um lugar moderno a ocupar no país, Anita tenha decidido se refugiar em local e tempo passados, não apenas na escolha de certos temas, mas também em termos de proposições artísticas.

Diante de uma obra tão irregular e controversa, cabe-nos perguntar sobre o seu valor contemporâneo. Sua obra é capaz de permanecer atual, de devolver algo ao olhar do público de hoje? Se não aceitamos a visão monolítica de nosso modernismo, a que outras tradições, artistas ou contextos devemos relacioná-la?

Talvez pudéssemos relacioná-la não com a sua contraparte oficial –Tarsila –, e sim com outros artistas que constroem sua obra às margens das questões desenvolvidas pelo modernismo brasileiro. Como Ismael Nery, Cícero Dias e, de certa forma, o próprio Brecheret, cujas trajetórias artísticas vêm sendo reavaliadas, especialmente a partir do revisionismo crítico aberto nos anos 1980. Na realidade, todos eles participaram de eventos importantes, integrando nosso incipiente sistema artístico e cultural. Entretanto, não pareciam encarnar aquela exigência vanguardista, essencial para a sua valorização como artista moderno. E pareciam distanciar-se da visão que entendia a arte moderna brasileira como uma adaptação das conquistas pós-cubistas à representação de realidades locais.

Talvez, nesse caso, a comparação com Guignard seja especialmente relevante. Alguns dos recursos plásticos e das estratégias narrativas de ambos os artistas poderiam ser compreendidos como marcas de uma modernidade não valorizada à época e pela historiografia tradicional, mas que, hoje em dia, deveriam ser entendidos como outro tipo de modernidade, mesmo com suas concessões plásticas e seu intenso debate com a tradição. Afinal, contemporaneamente, a incorporação da tradição, ou sua apropriação, é não só aceita como valorizada.

Ainda seria possível pensar na obra de Anita a partir de uma inversão histórica: no lugar de tomá-la como instante antecipador do moderno, ruptura com o passado acadêmico, compreendê-la como mais um momento de conciliação da modernidade com a tradição no quadro das artes brasileiras. Isso permitiria, por um lado, estabelecer uma relação de continuidade entre seus trabalhos e aqueles de artistas que transitaram

no limite da arte acadêmica, como Eliseu Visconti, Belmiro de Almeida, Castagneto ou Almeida Junior, valorizando a produção artística do final dos oitocentos e início dos novecentos como formas distintas de se lidar com o problema do moderno no país, cuja modernização não foi unívoca e viu conviverem tempos distintos. Por outro lado, serviria para relacionar as obras dessa geração moderna com a de artistas posteriores, como Pancetti ou Volpi, que também parecem preocupados em formular um vocabulário plástico moderno de cores locais, ainda que não submetidos ao esquema totalizante da brasilidade modernista, razão pela qual decidem sintetizá-lo por motivos singelos e marginais (praias desertas, bandeirinhas, barcos).

Tentador também é pensar na obra de Anita dentro da vertente expressionista da arte, presente nesse início de nossa modernidade. Claro que sua visão de expressão é bastante diversa da linguagem erudita de Lasar Segall, formado no seio do movimento expressionista alemão, ou da rudeza e profundidade do gesto de Goeldi, o que requer uma especificação histórica rigorosa nos termos da comparação. Mas os três artistas realizaram, entre 1914 e 1921, mostras importantes, com repercussão crítica variada – do silêncio negativo ao reconhecimento, da condescendência à crítica ferina, da louvação à total negação –, o que deveria permitir ao menos um estudo histórico sobre o que levou essa vertente expressiva a ser recusada, mais tarde, pelo movimento modernista que, a princípio, a elogiou.

No Brasil, a questão da expressão, que na Europa havia sido central para a afirmação da modernidade (Klee chega a qualificar o cubismo como um ramo do expressionismo), parece ter tido outro destino. Apesar de ter servido, de certa forma, aos projetos de atualização estética modernista, acabou por ser percebida como uma forma de arte estranha aos postulados nacionalistas do movimento. Que tipo de reação poética cada um desses artistas desenvolveu diante dessas críticas? Qual o seu significado em termos culturais e histórico-artísticos? O que teria sido de nossa modernidade caso tivesse acolhido de forma mais decisiva as contribuições desses três artistas? O que impediu que isso acontecesse? Todas essas questões se mantêm em aberto e devem servir como estímulo para novas pesquisas e revisões historiográficas. A obra de Anita tem sido objeto de monografias, dissertações e teses, o que, espera-se, deve não apenas retirá-la de certo ostracismo crítico, mas contribuir para a reavaliação do problema do moderno entre nós.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. *Tarsila. Sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp; Ed. 34, 2003.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.
- ANDRADE, Mário de. *Anita Malfatti*. *Jornal dos Debates*, cinco out. 1921.
- ANDRADE, Mário de. *Anita Malfatti*. *Diário Nacional*, cinco mar. 1929.
- ANDRADE, Oswald de. *Em prol de uma pintura nacional*. *O Pirralho*, dois jan. 1915.
- ANDRADE, Oswald de. *A exposição de Anita Malfatti*. *Jornal do Comércio*, um set. 1921.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Edusp; Ed. 34, 2006.
- BRITO Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. *Tropical de Anita Malfatti. reorientando uma velha questão*. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 80, mar. 2008, p. 163-172.
- COUTO, Maria de Fátima Mureta. *Caminhos e descaminhos do modernismo brasileiro: o “confronto” entre Anita e Tarsila*. *Esboços*, vol. 15, n. 19. Florianópolis: UFSC, 2008.
- LOBATO, Monteiro. *A Exposição do Saci*. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano II, vol. 6, n. 23, 1917.
- LOBATO, Monteiro. *A propósito da exposição de Anita Malfatti*. *O Estado de São Paulo*, 20 dez. 1917.
- LOBATO, Monteiro. *Pedro Alexandrino*. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano III, vol. 7, n. 26, fev. 1918, p. 118-130.
- MELLO E SOUZA, Gilda. *O baile das quatro artes. Exercícios de Leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.
- PESTANA, Nestor Rangel. *Anita Malfatti*. *O Estado de São Paulo*, 29 nov. 1920.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Eternamente amadoras: artistas brasileiras sob o olhar da crítica*. In: FABRIS, Anna Teresa (Org.). *Crítica e modernidade*. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial, 2006.

VERA BEATRIZ SIQUEIRA

Historiadora da Arte, professora do Instituto de Artes da UERJ, é autora dos livros *Iberê Camargo: origem e destino* (Cosac Naify, 2009), *Burle Marx* (Cosac Naify, 2001 e segunda edição em 2009), *Milton Dacosta* (Silvia Roesler Edições de Arte, 2005), entre outros. Escreveu vários artigos em revistas e livros, além de ter trabalhado com curadoria de exposições na Fundação Iberê Camargo, no Museu Lasar Segall, nos museus Castro Maya, Paço Imperial e outras instituições.