ROBERTA PAREDES VALIN

Cadernos-diários de Anita Malfatti

Uma trajetória desenhada em Paris

São Paulo

2015

Universidade de São Paulo
Instituto de Estudos Brasileiros
Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras

Roberta Paredes Valin

Cadernos-diários de Anita Malfatti

Uma trajetória desenhada em Paris

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos
Brasileiros da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Filosofia

Área de Concentração: Culturas e Identidades
Brasileiras

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti
Simioni

(Versão corrigida)

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada fonte.

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

© reprodução total

Valin, Roberta Paredes

Cadernos-diários de Anita Malfatti - uma trajetória desenhada em
Paris / Roberta Paredes Valin -- São Paulo, 2015.

Orientadora : Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de
Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação. Área de
concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a
realidade da criação, a criação da realidade.

Versão do título para o inglês : Anita Malfatti's sketch diaries - a
trajectory drawn in Paris.

Descritores: 1. Malfatti, Anita, 1889-1964 2. Desenho 3. Pintura
4. Modernismo 5. História da arte 6. Pinacoteca do Estado de São
Paulo I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros.
Programa de Pós-Graduação II. Título.

IEB/SBD18/2015

CDD 741.092

À minha orientadora,
com profunda gratidão.

AGRADECIMENTOS

Distantes ainda estão os momentos finais da pesquisa em que agradecimentos presentificam e simbolizam um caminho longo percorrido por muitas mãos companheiras e parceiras, mesmo assim julgo necessário, mesmo ainda com a pesquisa em curso, agradecer algumas pessoas fundamentais que me auxiliaram e auxiliam nesta transição geográfica e intelectual, tão difícil e complexa, mas ao mesmo tempo, tão prazerosa e recompensadora.

Em primeiro lugar, minha orientadora Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni pela generosidade, crença, paciência e confiança até agora desprendidas, que fundamentais para atenuar os impactos inesperados causados por esta transição e que afetaram diretamente essa trajetória. A tranquilidade, leveza e serenidade com que exige o trabalho bem cumprido, além de exemplo, colaboram de forma preciosa no cumprimento de um objetivo maior, desenvolver uma tese que alcance os vários estratos educativos: o meio acadêmico, colaborando com a produção e a continuidade do conhecimento acerca da história da arte brasileira, mais especificamente, ao que remete ao Modernismo brasileiro e a sua mais complexa protagonista, Anita Malfatti; os Museus e Instituições que salvaguardam a memória da arte brasileira, compartilhando um instrumental teórico de auxílio no que tange às exposições sobre os temas em questão e projetos dos setores educativos; e o universo escolar, servindo de fonte para elaboração e atualização de materiais didáticos direcionados para alunos de ensino fundamental e médio, elucidando, revisando e desmistificando certos aspectos a muito cristalizados e revelando de maneira mais profunda e clara informações acerca da obra de Anita Malfatti ao público infanto-juvenil.

Meus agradecimentos também se estendem aos funcionários dos respectivos setores do IEB: Arquivo (Bete, Paulo, Gabi e todos os estagiários e bolsistas), Biblioteca (todos os funcionários e bolsistas), Setor de Reprodução (Maria Izilda e José Hermes), que tanto me auxiliaram na etapa inicial correspondente, sobretudo, à pesquisa, compilação e reprodução dos documentos do acervo pertencentes ao universo íntimo de Anita Malfatti. Também à Cris, secretária da Pós-graduação, bem como de

todos os estagiários que por lá passaram, que muito me auxiliaram nos tramites acadêmicos.

Aos amigos queridos de mestrado, Carlos e Marina, responsáveis, direta ou indiretamente, por inúmeras conversas e auxílios. Marina, em especial por contribuições com informações preciosas na reta final de escritura da dissertação.

À Silvia de Ambrosis Pinheiro Machado, cujo trabalho me mostrou um horizonte possível, o querer de toda a vida.

Em especial ao amigo desde sempre e pra todo sempre, Chris (o meu Baldo), pela acolhida, pelo carinho e por fazer da minha vida risos e alegrias constantes.

Às amigas de longa data e para toda vida, Kika e Márcia, apoios fundamentais nos momentos difíceis e iniciais dessa trajetória.

Agradeço ainda muito às considerações pertinentes realizadas pela Profa. Ana Magalhães e Prof. Marco A. Moraes em meu exame de qualificação, as quais procurei incorporar e responder na medida do possível.

Também à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPPEAM – pelo apoio ao financiar esta pesquisa, e ao Centro Educacional Adalberto Valle, pela compreensão nas ausências forçadas.

Por fim, os agradecimentos mais difíceis, cheios de emoção. Ao Rafa, meu amor, por transformar a distância geográfica em proximidade de corações e companheirismo. À D. Marlene, pelo apoio de sempre. Aos meus pais e irmão, núcleo de sustentação, por todo o amor, dedicação e apoio emocional e material, fundamentais neste momento, e que acalentam minha vida.

“O real não está na saída nem na chegada. Ele se dispõe para gente é no meio da travessia.”

Fala de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, de J. G. Rosa.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar os cadernos de desenho da artista brasileira Anita Malfatti que remetem à sua estadia em Paris, entre 1923 e 1928, pelo Pensionato Artístico de São Paulo, todos salvaguardados pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. A partir do mergulho nas muitas páginas desenhadas do universo íntimo da criação da artista, outros objetivos puderam ser alcançados. Primeiramente, a pesquisa retomou o debate acerca dos rumos da produção de Anita Malfatti pós 1917, compreendendo esse período como uma espécie de laboratório experimental sob a luz de um “particular Retorno à Ordem”, que antecede o que faria anos mais tarde em Paris. Em seguida, a pesquisa buscou reconstruir a trajetória da artista na capital francesa, recuperando sua passagem pelas academias e ateliês de arte, percurso esse fundamental para compreender sua produção pictórica no período em questão. Não obstante, uma análise mais aprofundada, no que aqui definimos como seus cadernos-diários da criação, possibilitou compreender suas principais obras, especificamente, *A Mulher do Pará*, *La rentréé*, *Puritas* e *Ressurreição de Lázaro*, a partir do diálogo com os esboços das próprias neles presentes. No que concerne à tela *Ressurreição de Lázaro*, a pesquisa reconstruiu seu trajeto de criação através da articulação de uma documentação de cunho pessoal, não só os cadernos de desenho, objeto de estudo desse trabalho, como sua correspondência com o escritor Mário de Andrade, e uma série de fotografias de pinturas célebres italianas tiradas pela própria artista, importantes referências do *Trecento* e *Quattrocento* italianos para o seu trabalho em Paris. Essa obra, contudo, por ser vista como obra-tese para o final do estágio, ganha um espaço importante nesse trabalho, uma vez que é definida como seu grande projeto pictórico, cujo início se dá ainda no primeiro ano em que a artista por lá esteve e sua finalização no mesmo ano de seu retorno ao Brasil. Deste modo, trata-se de uma pesquisa que busca compreender as obras da década de 1920 da artista à luz do seu processo de criação, cujos registros testemunham o percurso complexo do vir a ser das pinturas em que a artista dialoga conscientemente com a vanguarda e a tradição.

Palavras-chave: Anita Malfatti, Desenho, Modernismo, Arte Brasileira, Pintura,

Pinacoteca do Estado de São Paulo

ABSTRACT

This work aims to analyze the sketchbooks of Brazilian artist Anita Malfatti referring to her stay in Paris between 1923 and 1928 by the Artistic Pensionato of São Paulo, all protected by the Estudos Brasileiros Institute of the University of São Paulo. From diving in the many pages drawn of the intimate universe of the artist's creation, other goals could be achieved. First, the search has resumed debate on the direction of production Anita Malfatti post 1917 comprising this period as a kind of experimental laboratory in the light of a particular "Return to Order", which precedes what would do years later in Paris. Next, the research sought to reconstruct the trajectory of the artist in the French capital, recovering her passage by the academies and art studios, fundamental course to understand his pictorial production in the period in question. However, a more detailed analysis, as here defined as their daily notebooks-creation, enabled us to understand her major works, specifically, *A mulher do Pará*, *La rentrée*, *Puritas* and *Ressureição de Lázaro*, from the dialogue with the outlines of the works present in them. As regards the Resurrection of Lazarus screen, the research rebuilt his path of creation, through the articulation of a personal nature of the artist's own documentation that involves not only the sketchbooks, object of study of this work, as her correspondence with the writer Mário de Andrade, and a series of photographs of famous Italian paintings shot by the artist herself, important references in the Italian Trecento and Quattrocento for his work in Paris. This work, however, for being seen as work-thesis to the final stage, won an important place in this work, since it is set to her large pictorial project, which starts still gives the first year in which the artist there and its conclusion was the same year of his return to Brazil. Thus, it is a research that seeks to understand the works of the 1920s the artist in the light of their creative process, whose registrations witness the complex path turn out to be of the paintings in which the artist consciously dialogue with the vanguard and tradition.

Keywords: Anita Malfatti, drawing, Modernism, Art History, Painting, Pinacotheca of State of São Paulo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
PARA ALÉM DE SUA FASE EXPRESSIONISTA.....	12
TERRITÓRIO INTÍMO QUE SE TORNA PÚBLICO	15
OS CADERNOS DE ANITA À LUZ DO MÉTODO PROPOSTO	18
1. OS CADERNOS-DIÁRIOS DA CRIAÇÃO DE ANITA Malfatti em Paris	21
1.1 TERRITÓRIO DE FRONTEIRA: A HISTÓRIA E A POÉTICA	21
1.2 UMA NOVA ORIENTAÇÃO	34
1.2.1 La vie a Paris - os primeiros anos	42
2. NA INTIMIDADE DA CRIAÇÃO: OS DESENHOS, AS PINTURAS E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER	57
2.1 O NU FEMININO EM EVIDÊNCIA	57
2.2 AS ACADEMIAS	64
2.2 A MULHER DO PARÁ.....	70
3. O PROJETO “RESSURREIÇÃO DE LÁZARO” DE ANITA Malfatti	85
3.1 EM TORNO DE UMA GÊNESE: UMA ESPÉCIE DE CARTOGRAFIA PROCESSUAL DA OBRA RESSURREIÇÃO DE LÁZARO DE ANITA Malfatti.....	85
3.2 PARA A OBRA-TESE, RESSURREIÇÃO DE LÁZARO, UM DIÁLOGO ENTRE O MODERNO E A TRADIÇÃO.....	104
3.3 DESTINO INCERTO: O PROCESSO DE MUSEALIZAÇÃO DA TELA RESSURREIÇÃO DE LÁZARO DE ANITA Malfatti	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119

INTRODUÇÃO

Até pouco tempo atrás, quando se tinha contato com uma obra de arte, por exemplo, um quadro, uma gravura ou uma escultura, o distanciamento para com o processo do fazer era grande. A preocupação dos pesquisadores, dos curadores de exposições e dos próprios artistas em tornar público o que está por trás das “cortinas” da criação, ainda era motivo de pouco interesse. Mas, se “descortinar” os meandros do processo não era, em um passado não muito distante, uma questão em discussão no cenário artístico, a consciência do artista de que a gênese de uma obra de arte passa por um engendramento complexo de ações, práticas e sentimentos, era um fato inerente. Nesse percurso complexo, os vários registros feitos em diferentes suportes deixados pelo artista demonstram um pensamento em ação, marcas silenciosas de uma obra em estado nascente¹.

Para os estudos literários o interesse pelo o que antecede a obra entregue ao público é mais antigo. Dentre suas muitas possibilidades, estes estudos à luz da Crítica Genética tomam o manuscrito literário - o texto em fase de construção e aperfeiçoamento do autor - como um rico documento para retirar informações sobre o percurso da escrita do autor em seus vários matizes: literário, histórico e formal, possibilitando um trabalho mais apurado de avaliação crítica da obra, do escritor e da própria escritura².

Nesse mesmo caminho, a abordagem genética de acervos para além dos literários, a exemplo dos científicos e artísticos, encontrou em teóricos como Pierre-Marc de Biasi sua grande referência. Para ele o princípio da Crítica Genética, ou Genética Textual, afirma-se como o processo:

[...] de dar uma atenção tão grande quanto possível ao trabalho do escritor, aos seus gestos, às suas emoções, às suas incertezas: o que ela propõe é redescobrir a obra por meio da sucessão dos esboços e das redações que a fizeram nascer e a levaram até sua forma definitiva. Com que intenção? A de melhor compreendê-la: conhecer por dentro a sua composição, as intenções recônditas do escritor, seus procedimentos, sua maneira de criar, os elementos pacientemente construídos que ele acaba eliminando, os que ele conserva e desenvolve, observar seus

¹Salles, Cecília. *Gesto Inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume/ FAPESP1998.

²Grésillon, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

momentos de bloqueio, seus lapsos, suas voltas para trás, adivinhar seu método e sua prática de trabalho, saber se ele faz planos ou se ele se lança diretamente na redação, reencontrar o lastro preciso dos documentos e dos livros que ele usou, etc. A genética dos textos no faz penetrar no laboratório secreto do escritor, no espaço íntimo de uma escritura que se busca [...]³.

Nota-se nesse território, onde se encontra o escritor e sua escritura em ação, um processo muito semelhante que ecoa nas várias áreas artísticas e científicas. Nas artes visuais, o artista também percorre muitos caminhos, tecendo relações internas, no próprio processo, e externas, com o próprio contexto em que se insere; todas essas relações fecundas criam um itinerário particular, o qual deixa suas marcas pelo caminho; rastros esses que são fundamentais para a Crítica Genética.

Ainda nesse campo exploratório dos estudos acerca do processo de criação, cujos registros são testemunhas dos nexos entre o artista, o processo e o mundo, estão inseridos os estudos sobre os cadernos de artistas⁴.

Sempre disponível e sempre a mão para uma breve anotação, esboços e estudos mais complexos, o caderno para o artista é uma peça importante para colocar sua ideia em movimento, na organização do seu “projeto artístico”. É um território de testes, onde o erro, a mudança, as escolhas estão sempre presentes e direcionam o processo. É um espaço de criação, portanto, que deixa evidente os filtros pelos quais passa a gênese de uma obra.

O papel e a importância dos cadernos para os artistas visuais foram, e ainda são, objeto de interesse de muitos pesquisadores. De referência é o estudo de Rudolf Arnheim sobre a gênese da tela *Guernica* (1937) de Pablo Picasso⁵, em que os cadernos tiveram um papel fundamental para a compreensão da evolução do processo que levou à obra. *Guernica* lembra um mosaico rico e complexo de personagens que se interagem basicamente em um único plano. A força da composição se dá pela riqueza e expressividade dos personagens ali presentes, e para isso, Picasso desenhou incessantemente cada elemento da composição, cada personagem, o que demonstra, talvez, que tais repetições e exercícios gráficos nada mais eram que a tentativa de retirar daquele personagem e transpor na tela o exato sentimento, as angústias e aflições, que ferem a alma em tempos de guerra. Arnheim ao revelar os esboços e estudos

³BIASI, P.M. **A genética dos textos**. Rio Grande do Sul: EDIPUCRS, 2010.

⁴SALLES, C. **Redes da criação: Construção da obra de arte**. 2ª ed. Vinhedo: Horizonte, 2006.

⁵ARNHEIM, Rudolf. **El "Guernica" de Picasso - Génesis de una pintura**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1976.

preparatórios para Guernica faz um trabalho pioneiro que antecede os estudos genéticos para acervo de naturezas outras que não sejam literários.

PARA ALÉM DE SUA FASE EXPRESSIONISTA

A artista brasileira Anita Malfatti (1889-1964), com sua tão repercutida exposição de 1917, teve seu nome marcado na historiografia brasileira. A série de telas e desenhos de cunho fortemente expressionista expostas nessa individual, produzidas no período em que estudara nos Estados Unidos, sensibilizou os articuladores do projeto modernista brasileiro, ao mesmo tempo em que trouxe a repulsa dos que defendiam um modelo estético mais conservador.

A trajetória profissional de Anita Malfatti tem início na Alemanha, em 1910, quando embarca para Berlim com as suas amigas paulistas, as irmãs Shalders, financiada pelo seu tio Jorge Krug. Nos quase quatro anos em que esteve por lá frequentou por pouco tempo a Academia Real de Belas Artes de Berlim e, posteriormente, os ateliês dos pintores Fritz Burger, Lovis Corinth e Ernest Bischoff-Culm, passagens que levaram Anita a amadurecer enquanto artista, desenvolvendo o desenho e ganhando mais intimidade com a prática em ateliê, com o espaço da tela, as cores, as pinceladas e a arte moderna. O registro de sua produção dessa época é escasso, o que se conhece são apenas algumas matrizes de gravuras em metal, atualmente salvaguardadas no IEB⁶.

Em 1914, Malfatti fez sua segunda viagem ao exterior, para os Estados Unidos, ainda gozando do apoio financeiro de seu Tio Jorge Krug, com intuito de continuar sua profissionalização. Foi nesse período que conheceu Homer Boss, seu grande mestre e foi assim também que se iniciou “a festa da forma e da cor”, como ela mesma chamava o período em questão. Anita mergulhou nas experiências inovadoras e passou a desenvolver desenhos e pinturas definitivamente modernas, com acentuada tendência expressionista: linhas bem marcadas e fortes e formas distorcidas, no desenho, e pinturas figurativas, com bastante liberdade e longe do rigor da verossimilhança e, por isso, com uma marca pessoal impressa e evidente, elevada e diversa carga cromática.

⁶ BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. Bibliografia e estudo da obra. São Paulo: Ed.34, 2006.

Nesse período pintou suas mais conhecidas telas como *O japonês*, *O Homem Amarelo*, *A Estudante Russa*, além de muitos nus como *Nu masculino (marchando)*, *Nu masculino (capinando)* e *Nu masculino (exibindo musculatura)*, telas protagonistas da celeuma que gerara a Exposição da artista em 1917⁷.

Ao expor suas obras modernas Anita foi duramente criticada pela crítica mais conservadora, não simpática à arte moderna e defensora de uma arte naturalista/realista. Mesmo assim, como um contraponto a essa efusiva rejeição, formou-se em sua defesa um grupo de artistas, intelectuais e críticos, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade (nomes os quais mais tarde seriam um dos personagens principais da Semana de Arte Moderna de 1922), que viram nela e nas suas telas e desenhos, um caminho para atualização e renovação da arte brasileira.

O embate local entre modernidade e tradição acirrou-se com a Exposição de 1917 de Malfatti, cujo ápice se deu com a crítica feita pelo escritor Monteiro Lobato, então crítico de arte, que após tomar conhecimento das obras modernas expostas escreveu um artigo em tom de desabafo anti vanguardista, intitulado “Paranóia ou Mistificação?”. Nessa contenda, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e demais simpatizantes de Malfatti desde fizeram toda uma campanha em defesa da artista e, sobretudo, da arte moderna, que ao longo do tempo foi responsável por colocá-la, e também sua obra, como mártir e símbolo dos anseios de uma nova arte, mais em consonância com as transformações pelas quais testemunhadas na cidade. Os direcionamentos artísticos que Malfatti tomara após sua exposição e toda ebulição da crítica foram analisados a partir de tal celeuma. Para seus defensores, Anita sucumbira e retrocedera⁸ em sua arte diante dos rótulos que lhe foram impostos.

Sob esse cenário, os estudos sequenciais que se voltaram em torno do modernismo e de Anita Malfatti abordaram tal problemática. No entanto, esses pontos de vistas estão sendo revistos recentemente, destacando o debruçar de pesquisadores como Tadeu Chiarelli⁹, Ana Paula Cavalcanti Simioni¹⁰, Ana Gonçalves Magalhães¹¹, e

⁷ Idem et ibidem.

⁸ SIMIONI, A. **Profissão artista. Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

⁹ Tadeu Chiarelli é professor titular da Escola de Comunicação e Arte da USP e diretor do Museu de Arte Contemporânea da mesma instituição. Pesquisador com livros publicados sobre Arte e Crítica de Arte no Brasil. Suas pesquisas também se voltaram para a pintora Anita Malfatti, em um processo de revisão da produção da artista. Defende que a mudança estética de Malfatti não ocorre mediante um acanhamento oriundo da crítica contrária à sua produção americana, mas sim, desde seu retorno ao Brasil após temporada de estudos nos Estados Unidos. Sua produção, a exemplo da tela *Tropical*, preocupa-se em estar em consonância com o figurativo e o naturalismo, suavizando a expressividade do quadro, e deixando em evidência o domínio da técnica.

Renata Cardoso¹² dentre outros, em torno de relativizar o Modernismo, este não visto mais como unicamente um momento de ruptura, mas como um período de continuidade e evolução perante o período que o antecede. Especificamente no caso de Anita, tais problemáticas foram responsáveis por tornarem sua fase americana a mais assediada pelos pesquisadores.

Não obstante, Chiarelli, Simioni, Sônia Maria de Carvalho Pinto¹³ e, sobretudo, a pesquisadora Marta Rossetti Batista¹⁴ direcionaram suas pesquisas para ampliar o espectro de análise sobre a obra de Malfatti, colocando em evidência e discussão matizes pouco conhecidas sobre sua produção artística de grande extensão, vigor e complexidade que abrange mais de cinquenta anos de dedicação à arte.

É preciso ressaltar a importância do estudo e das publicações recentes empreendidas por Renata Cardoso sobre a produção e a recepção dos trabalhos de Anita Malfatti realizados durante os anos 20¹⁵. A autora traz uma grande contribuição ao traçar um paralelo entre as pinturas da artista e a produção artística francesa daquele momento, confrontando-a com artistas como Cézanne, Derain, Matisse, e outros menos conhecidos como Ottman, que ela seguramente teve contato no seu estágio francês. Ela demonstra que a “questão Anita Malfatti” de uma suposta “regressão” deve ser entendida em termos da *recepção* de seu trabalho. Nesse sentido, uma parte importante

¹⁰Ana Paula Cavalcanti Simioni, orientadora dessa pesquisa, é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. É socióloga da Arte e da Cultura e suas pesquisas estão voltadas para as mulheres artistas do século XIX e início do século XX.

¹¹ Ana Gonçalves Magalhães é docente e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Historiadora da Arte, suas pesquisas estão direcionadas para o Modernismo Brasileiro, sobretudo investigando as relações entre a Coleção Matarazzo do MAC/USP e o Novecento Italiano, contribuindo para desmistificar a visão enrijecida do modernismo, construída pela historiografia do modernismo, reavaliando o período a partir de sua complexidade.

¹² Renata Cardoso é doutora pela Universidade Estadual de Campinas, com a Tese **Modernismo e Tradição: A produção de Anita Malfatti nos anos de 1920**, defendida em 2012.

¹³ Sônia Maria de Carvalho Pinto é doutora em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, cuja tese é intitulada “A Controversa pintura de Anita Malfatti”.

¹⁴ Marta Rossetti Batista foi professora e diretora do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Como pesquisadora, direcionou suas pesquisas para a arte e arquitetura brasileira, sobretudo, o período do Modernismo. Sua obra de fôlego acerca da vida e obra da pintora brasileira Anita Malfatti é considerada de referência para as pesquisas atuais que envolvem a artista bem como o Modernismo brasileiro. Pelo fato de suas pesquisas compreenderem um vasto percurso da trajetória artística de Malfatti, muitos aspectos foram deixados em aberto pela própria pesquisadora, como a fatia referente aos seus cadernos de desenho. Destarte, a partir do que fora colocado por Batista, esta pesquisa pretende dar continuidade à sua pesquisa sobre os cadernos de desenho da artista, vinculada aos bastidores de sua criação, objetivando compreender relação e a importância destes em sua poética.

¹⁵ Cardoso, Renata. *Modernismo e Tradição. A produção de Anita Malfatti nos anos de 1920*. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Campinas, Instituto de Artes, 2012. Ver também o artigo: CARDOSO, Renata Gomes. Anita Malfatti em Paris, 1923-1928. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_amalfatti.htm>.

da pesquisa é também identificar o modo com que a crítica francesa e a brasileira procuraram compreender sua produção.

Para além de sua fase expressionista, portanto, tais estudos revelaram, ao mesmo tempo em que colocaram em xeque, interpretações que se tornaram cristalizadas acerca dos períodos nevrálgicos de sua criação: sua produção no Brasil entre 1916 a 1923; sua formação e sua produção artística quando bolsista em Paris, entre 1923 a 1928, do Pensionato Artístico de São Paulo - os anos após seu retorno de Paris (período que se estende até sua morte em 1964) e também as várias facetas de Anita enquanto artista para além da pintura, como sua atuação como gravurista e, sobretudo, como desenhista.

Por conseguinte, a pesquisa que ora se apresenta segue esses esforços de revelar o que ainda se encontra sob a névoa do pouco conhecido ou mesmo do desconhecido sobre a vida e obra de Anita Malfatti, dando continuidade ao que já foi iniciado por outros pesquisadores. No entanto, o que aqui é tomado como ponto de partida não são as obras finalizadas, mas seu “canteiro de obras”, ou seja, os documentos que compõem os “bastidores de sua criação”, especificamente, seus cadernos de desenho. Os registros neles contidos se encontram em um processo de “vir a ser” e analisá-los esses permite que nos aproximemos das questões referentes ao desenho em sua poética.

O interesse deste estudo, portanto, recai sobre a Anita desenhista, plasmada nos seus aproximadamente 10 anos de estudo no exterior, em especial em sua fase parisiense.

TERRITÓRIO INTÍMO QUE SE TORNA PÚBLICO

Os cadernos de desenho de Anita, após a transmissão da guarda da família para uma instituição pública, foram poucas vezes expostos, o que permite dizer que ainda continuam desconhecidos do público em geral, especializado ou não.

Em exposições curadas pelo próprio IEB, pelos registros¹⁶ a que essa pesquisa teve acesso, esses cadernos foram expostos em três: *Anita Malfatti Gravadora*¹⁷, *Anita Malfatti Gravadora: uma recuperação*¹⁸ e *Mário, educador*¹⁹.

¹⁶ Os registros foram obtidos juntamente com a Bianca Maria Abbade Dettino, responsável pelo setor Coleção de Artes Visuais do IEB.

¹⁷ Cf. Catálogo da Exposição Anita Gravadora, texto de apresentação de Marta Rossetti Batista e Ana Paula Felicíssimo de Camargo Lima. A exposição Anita Gravadora ocorreu durante o período de 08 de dezembro de 2005 a 28 de abril de 2006, com curadoria de Marta Rossetti Batista e Ana Paula Felicíssimo de Camargo Lima. Apresenta-se pela primeira vez como resultado final de um projeto de recuperação das gravuras em metal de Anita Malfatti, que tinha como etapas a pesquisa, a catalogação e

Nas exposições de gravuras não se têm registros de quais cadernos foram colocados em exposição. Neles estão estudos e anotações referentes às gravuras bem como anotações sobre a própria técnica. Em *Mário, educador*, três deles aparecem nos registros, AM-CD-0002, AM-CD-0011, AM-CD-0014.

Fora dos limites do IEB o contingente de exposições que insere esses cadernos também é reduzido. Registros²⁰ revelam somente o empréstimo de um único caderno, AM-CD-0001, para uma exposição circulante (Rio de Janeiro e Brasília) realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil em comemoração aos 120 anos de nascimento da artista.

Fato importante é o número de exposições póstumas dedicadas à Anita nas quais o desenho aparece como um dos temas centrais, mas que pela ausência de registro não se pode afirmar se os cadernos de desenho foram expostos. Em uma breve pesquisa²¹ chegou-se ao número de nove exposições, sendo que em algumas delas ainda não foi possível afirmar se o desenho tomou espaço importante e, principalmente, se essas exposições trazem desenhos avulsos ou mesmo os que pertencem aos cadernos. Em ordem cronológica, foi possível chegar às seguintes exposições²²:

- 1992 - São Paulo SP - O Olhar de Sérgio sobre a Arte Brasileira: desenhos e pinturas, na Biblioteca Municipal Mário de Andrade;
- 1993 - Poços de Caldas MG - Coleção Mário de Andrade: o modernismo em 50 obras sobre papel, na Casa de Cultura;
- 1993 - Rio de Janeiro RJ - Emblemas do Corpo: o nu na arte moderna brasileira, no CCBB;

a recuperação do material calcográfico, realizado em 1996/97 por Ana Paula Felicissimo de Camargo Lima (Bolsa de Artes VITAE), com acessória de Carlos Martins, em um primeiro momento e, posteriormente, a impressão póstuma documental das matrizes recuperadas.

¹⁸ Exposição em homenagem à Prof^a Dr^a Marta Rossetti Batista, falecida em maio de 2007. Um retorno da exposição *Anita Malfatti Gravadora* e, como o próprio nome já diz, em forma de homenagem, buscou recuperar o grandioso trabalho de curadoria realizado por Marta Rossetti Batista.

¹⁹ Em Mário, educador, exposição inaugurada em 18 de agosto de 2010 com término em 28 de janeiro de 2011, foram expostos no módulo *A infância em estudo* três cadernos de desenho de Anita Malfatti. Para esta exposição foi elaborado um fac-símile para que os visitantes pudessem manusear o conteúdo dos cadernos sem riscos ao documento original.

²⁰ Essas informações também foram obtidas junto à Coleção de Artes Visuais do IEB.

²¹ Os dados foram obtidos pelo site do Itaú Cultural:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=323&cd_item=34&cd_idioma=28555. Última atualização em 26/04/2011.

²² Nas exposições destacadas em negrito acredita-se que podem ter sido expostos alguns desenhos, pois Anita produziu uma grande quantidade de desenhos de Nus..

- 1994 - Rio de Janeiro RJ - O Desenho Moderno no Brasil: Coleção Gilberto Chateaubriand, no MAM/RJ;
- 1995 - São Paulo SP - Nós: desenhos de Anita Malfatti, na Galeria Sinduscon;
- 1999 - São Paulo SP - Sobre Papel, Grafite e Nanquim, no Banco Cidade;
- 2003 - Rio de Janeiro RJ - Autonomia do Desenho, no MAM/RJ;
- 2006 - Rio de Janeiro RJ - O Desenho Moderno Brasileiro 1917-1950, no Museu de Arte Moderna;
- 2009 - São Paulo SP - Nus, Galeria Fortes Vilaça.

Nessa trajetória referente à exposição e à circulação dos cadernos de desenho de Malfatti fica evidente que a extensão do conhecimento público sobre tal material é ainda pequena. Isso também pode ser percebido pelas poucas pesquisas que os tomam diretamente como objeto. Uma ausência que também pode ser ampliada e constatada em sua produção artística anterior e posterior à sua fase americana/expressionista, além de sua produção gráfica e pictórica das fases alemã e francesa.

A grande dificuldade de expor esse tipo de material acaba sendo um empecilho e fator preponderante para a sua pouca circulação. Para o público ter acesso aos desenhos, o contato direto com os cadernos é fundamental. No entanto, de natureza delicada, podem sofrer desgastes com o contato constante. Esse motivo, juntamente com o pouco interesse pela produção de fac-símiles que permitiriam o acesso do público ao conteúdo exposto e ao mesmo tempo evitariam danos aos documentos originais são, portanto, os fatores responsáveis pela pouca circulação e divulgação desses cadernos.

No âmbito da literatura especializada dedicada a pintora, seus cadernos de desenho aparecem descritos e reproduzidos em duas obras, únicas a tratar e deter especial atenção a essa parcela de sua produção: *Anita Malfatti no tempo e no espaço*, de Marta Rossetti Batista²³ e a *Coleção Cadernos de Desenho*, volume dedicado à artista organizado por Lygia Eluf (Unicamp). Esse último um trabalho primoroso de imagem realizado juntamente com Ana Paula Cavalcanti Simioni (IEB-USP) e Ana Paula Felicissimo Camargo Lima. Em ambas, o traço comum condiz ao esforço de ampliar o conhecimento acerca da obra da artista, mostrando ao leitor uma faceta ainda pouco conhecida, a Anita desenhista.

²³ BATISTA, Marta. Op. cit., p. 324-329.

OS CADERNOS DE ANITA À LUZ DO MÉTODO PROPOSTO

No que tange ao contato com o objeto, diante de um material tão vasto e complexo como os cadernos de desenho de Anita Malfatti, foi necessário um recorte que permitisse entendê-los como elementos que contribuem para a modelagem de sua poética.

Em uma primeira análise do material - os 17 cadernos salvaguardados pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP²⁴ - percebeu-se que a maioria deles fazia referência ao período em que esteve em Paris, pois a maior dos 1200 desenhos contidos nesses cadernos, como Simioni e Lima²⁵ constataram, traziam referências formais ou anotações em francês que aludiam ao período em questão e, sobretudo, ao contexto, do que se pode dizer, de formação continuada, quando frequentou academias e ateliês com cursos livres. Definiu-se, assim, a filigrana do conjunto documental a ser analisada: os oito cadernos que remetem à ida de Anita Malfatti a Paris, cuja maioria dos desenhos pode ser inserida em duas categorias: nus e estudos de obras.

O objetivo principal desta pesquisa de mestrado, contudo, foi se debruçar sobre os cadernos de desenho de Anita Malfatti e, conseqüentemente, sobre os desenhos de nus e estudos de obras neles presentes, a fim de contribuir para a reconstrução de sua trajetória na capital francesa, entre 1923 e 1928, quando bolsista do Pensionato Artístico de São Paulo.

Não obstante, a partir de seu objetivo principal, a pesquisa visou desvelar pontos importantes sobre a poética de Malfatti, tanto no que se refere às características distintivas de seu fazer artístico, quanto no que concerne à relação entre as etapas de seu processo de criação (esboços, estudos) com as obras acabadas do período em questão.

A pesquisa também visou compilar e analisar um conjunto de documentos também pertencente ao domínio da criação da artista: a correspondência entre a artista e o escritor Mário de Andrade, as fotografias das obras que produziu, tiradas pela própria artista e também de obras de outros artistas as quais serviram de referência para seus

²⁴ Os 17 cadernos de desenho de Anita Malfatti estão sob a guarda da Coleção de Artes Visuais do IEB desde 1989, quando foram doados pela família da artista no centenário de nascimento da artista. A doação fora mediada pela pesquisadora e principal referência na vida e obra de Malfatti, Marta Rossetti Batista.

²⁵ Coleção Cadernos de Desenho, volume dedicado aos cadernos de Anita Malfatti, organizado por Lygia Eluf. Texto de apresentação de Ana Paula Cavalcanti Simioni e Ana Paula Camargo Felicíssimo Lima.

projetos pictóricos do período e, por fim, alguns de seus escritos sobre arte, material que encontra-se no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

A reconstrução da trajetória de Malfatti em Paris, a partir do que fora revelado pela própria artista em seus cadernos de desenho, tanto no que diz respeito à sua historiografia, mas, principalmente, no que diz respeito à sua poética, só foi possível a partir da análise e articulação dos cadernos de desenho e desses citados documentos processuais de Anita Malfatti, sobretudo, as cartas trocadas entre a artista e Mário.

A dissertação se estrutura em três capítulos. O **capítulo 1. Os cadernos-diários de criação de Anita Malfatti em Paris**, reconstrói a trajetória da artista na capital francesa, sistematizando os locais onde residiu, os espaços de ensino que frequentou e suas relações sociais nesses cinco anos de Pensionato, a partir do confronto entre os documentos processuais – as anotações e desenhos contidos nos cadernos de desenho da artista com a correspondência entre Anita e Mário – com a literatura de referência sobre Anita Malfatti.

No **capítulo 2. Na intimidade da criação: os desenhos, as pinturas e a representação da mulher, analisa-se** a produção pictórica de Anita Malfatti em Paris, enquanto fora subvencionada pela bolsa conferida pelo Pensionato Artístico de São Paulo, tomando como ponto inicial os estudos e esboços presentes em seus cadernos de desenho, o qual definimos nessa pesquisa como cadernos-diários da criação. Esse diálogo entre desenho e pintura, ou esboço e pintura permitiu aproximar com mais profundidade no processo de desenvolvimento das telas, revelando, consequentemente, aproximar da trajetória da criação das suas telas, especificamente, das *Academias*, *Mulher do Pará*, *La rentrée* e *Puritas*; trajetória sempre marcada por tomadas de decisões, escolhas, angústias, aflições, estudos e pesquisas. A representação da mulher, figura marcante em todas as obras analisadas (acima mencionadas) também será discutida, a partir da relação específica estabelecida pelos desenhos, pelos estudos contidos nos cadernos, e seu cotejamento com as obras finais, pictóricas.

Por fim, o **capítulo 3. O projeto Ressurreição de Lázaro** apresentará as análises a respeito da obra *Ressurreição de Lázaro* de Anita Malfatti, uma tela produzida em Paris, defendida nessa pesquisa como o grande projeto pictórico a artista nos anos de Pensionato Artístico, uma vez que, segundo Marta Rossetti Batista, a mesma poder ter sido criada para ser a obra-tese a ser entregue ao final do Programa. Uma obra especialmente interessante e peculiar sob o prisma da poética da artista e da historiografia da arte brasileira. Primeiramente porque, do ponto de vista de sua poética,

é a única obra da artista que nos cadernos apresenta uma sequência de esboços que evidenciam um estudo progressivo e evolutivo da composição até a definição daquela que seria eleita como a final. Nesse sentido, é apresentada nesse capítulo a trajetória da criação da referida tela, sobretudo a partir do diálogo entre a sequência de esboços contidos nos cadernos com a correspondência entre Anita e Mário entre 1923 e 1928.

Ainda sob o prisma dos meandros da criação, *Ressurreição de Lázaro* é uma obra que apresenta duas versões - ambas na mesma tela e uma sobre a outra - cujas prováveis variáveis que levaram a artista a alterá-la tornaram-se um dos pontos centrais de análise desse capítulo. Não obstante, a escolha de uma temática religiosa, mesmo que correspondente com que impunha o Pensionato aos bolsistas, e o modo como a representou, revela, em um primeiro momento, pontos dissonantes com o que seus colegas modernistas brasileiros e com o que artistas renomados estavam produzindo no momento, tornando-se pontos cruciais de investigação.

Também, por se tratar de uma passagem simbólica no texto bíblico e, consequentemente, uma alegoria muito utilizada pelos artistas ao longo de toda história da arte, a escolha deste tema por Anita será analisada aqui a partir de questões subjetivas, que levam em consideração a religiosidade marcante da artista, em paralelo ao Regulamento do Pensionato e, sobretudo, à tensão entre os modelos canônicos adotados como referência temática e figurativa e a tendência mais moderna escolhida pela artista para a representação da referida tela.

1. OS CADERNOS-DIÁRIOS DA CRIAÇÃO DE ANITA Malfatti EM PARIS

1.1 TERRITÓRIO DE FRONTEIRA: A HISTÓRIA E A POÉTICA

Os cadernos de desenho de Anita Malfatti encontram-se condensados em um arco temporal que vai da década de 1920 até idos de 1950²⁶, aproximadamente. Por muito tempo os cadernos estiveram sob os cuidados da própria artista e seu círculo familiar mais próximo, o que mudou em 1989, quando o material foi doado pela família da artista ao Instituto de Estudos Brasileiros, permitindo sua salvaguarda e ampliando as possibilidades de uma maior visibilidade pública. Seus desenhos, e algumas poucas anotações ali presentes, pertencem ao seu universo mais íntimo e autônomo de criação. Assumem, portanto, o papel de testemunhas da complexidade de um caminho marcado por dúvidas, experimentações, escolhas que, por sua vez, levaram-lhe a definições e delinearam sua trajetória artística. Uma trajetória que é igualmente complexa, pois envolveu direções plurais seguidas ao longo de uma carreira longa, moldando diferentes linguagens artísticas²⁷.

A doação dos cadernos ao IEB foi intermediada pela pesquisadora Marta Rossetti Batista, notável biógrafa da artista, a qual devido à relação próxima que manteve com Anita em seus últimos anos de vida (e, após sua morte, com sua família) viabilizou a doação de seu arquivo pessoal para a referida instituição. Através do processo de extroversão para consulta pública, coordenado pela própria pesquisadora e pela então estagiária e hoje chefe do arquivo do IEB, Elisabete Marins Ribas, o arquivo pessoal de Anita Malfatti foi repartido de acordo com a natureza documental e passou a compor o acervo dos três setores do IEB: Arquivo, Biblioteca e Coleção de Artes Visuais, estando os cadernos de desenho da artista sob a guarda desse último setor. Cada um deles apresenta um número de tombo e encontram-se organizados a partir de uma cronologia crescente para a consulta inicial no catálogo virtual do Arquivo IEB e, posteriormente, para consulta na própria Coleção.

Os cadernos de desenho da artista são documentos que residem em um terreno de fronteira. Ao mesmo tempo em que revelam um movimento sincrônico de elaboração

²⁶ Cf. Ana Paula Cavalcanti Simioni e Ana Paula Felicíssimo. Ressaltar que essa data é imprecisa pelo fato das dúvidas que ainda se têm sobre alguns desenhos, que remontam ainda ao final da década de 1910 ou são de sua fase pós Paris, entre as décadas de 1930, 1940 e 1950.

²⁷ Cf. Simioni e Felicíssimo, op cit.

e reelaboração de um pensamento em processo representado por traços, linhas, algumas aquareladas e breves anotações, são documentos que legitimam historicamente sua trajetória artística, na medida que trazem desenhos e anotações que remetem ao período em questão.

O ponto crucial dessa discussão refere-se a uma espécie de marcação temporal, ou seja, o estabelecimento de uma cronologia mais precisa para os cadernos. Muitos artistas, inclusive Anita Malfatti, não demonstraram preocupação em datar tais suportes, e essa ausência traz uma grande dificuldade para situá-los com mais precisão no tempo e no espaço e, portanto, tomá-los como fontes históricas. No entanto, três características intrínsecas aos cadernos de artistas permitem aproximá-los dessa condição: são espaços de criação de fácil transporte; são capazes de abarcar informações diversas de várias maneiras e técnicas; têm resistência à passagem do tempo.

Tais características tornam esses documentos companheiros constantes e fiéis dos artistas nos momentos de transposição de uma ideia para o papel em quaisquer lugares. Trata-se de um tipo de material que se tornou presença constante na bagagem dos artistas brasileiros em circulação pelos principais centros artísticos europeus entre a segunda metade do século XIX e o final da década de 1920²⁸ - sobretudo Paris, que lograva o status de destino mais assediado pela comunidade artística, principalmente a brasileira.

Deste modo, os cadernos dos artistas brasileiros, inclusive o de Anita Malfatti, assumem o papel de testemunhas desse processo imbricado e complexo de emigração temporária, responsável por definir a produção artística brasileira no período; um processo marcado pelo contato com a arte europeia internacional e seus muitos personagens a partir de rotinas de estudo em academias de arte e ateliês de artistas consagrados.

Nos cadernos de desenho de Anita Malfatti, particularmente, ao invés de datas, o que se apresentou recorrente foi a inscrição “Anita Malfatti” e também números cardinais nas capas de quase todos os cadernos, o que sugere o estabelecimento de um

²⁸ Destaco aqui a questão distintiva em torno das viagens de artistas brasileiros, essas sempre analisadas a partir dos padrões internacionais de arte moderna que foram tomados como legítimos pelos meios brasileiros e cristalizados pela historiografia da arte brasileira nesse período. Colocada em termos de “viagens progressivas” e “viagens regressivas” pela pesquisadora, essa perspectiva leva em consideração a trajetória desses artistas nos países aos quais se fixaram e a aceitação de suas produções resultantes em ambos os meios (brasileiro e parisiense). SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Viajes progresivos x regresivos: las rutas múltiples de los artistas brasileños en París, años 1920**. In: *Las Redes del Arte. Intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes. VII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. XV Jornadas CAIA*, 2013, Buenos Aires. v. 1. p. 173-186.

princípio ordenativo, por razões ainda desconhecidas e, principalmente, o que garante o princípio de autoria reivindicada à própria artista (Fig.1.1).

Outro ponto que merece bastante atenção quando se adentra as páginas desenhadas de Anita diz respeito à relação intrínseca entre as abordagens temáticas escolhidas, o estilo adotado na técnica dominante de registro – no caso o desenho – e as fases da sua produção artística. Os desenhos que ilustram seus cadernos não formam um conjunto totalmente alinhavado por uma unidade estilística, tampouco revelam uma unidade temática. Neles, surge vez por outra uma mudança voluntária no traço, no estilo, reveladora de uma complexa relação de coerência entre linguagem gráfica e linguagem pictórica nos processos criativos da artista.

Esse é um dos pontos chaves para a compreensão de uma das facetas de seu processo de criação: a linguagem gráfica que caminha na mesma direção que a linguagem pictórica. Isso se evidencia quando, por exemplo, a artista dialogou com o expressionismo em sua fase americana, durante a década de 1910, seus desenhos e suas pinturas trazem, de forma combinada, a força e a expressividade do traço e das cores. Da mesma forma isso ocorre quando retoma certa tradição pictórica e dialoga com a pintura italiana do *Quattrocento*, nesse caso, os desenhos passam a ser definidos por um traço linear, limpo, com poucas marcas de volume, extremamente delicado e equilibrado. Percebe-se então uma homologia com as pinturas do período, que também se tornam mais suavizadas pela temática e a palheta adotada, esta com cores e tonalidades mais amenas, abusando dos tons claros e um tanto que mais luminosos²⁹.

Analisando as principais obras produzidas e expostas pela artista durante os anos 20 em Paris, como *La Chambre Bleu*, *Interior de Mônaco*, *Mulher do Pará*, *Puritas*, entre outras, Renata Cardoso destaca a questão da suavização da palheta como um elemento distintivo:

“Por esse conjunto de obras aqui analisadas, percebemos que a atividade artística de Anita Malfatti durante o período em que trabalhou na França caminhava de acordo com determinadas preferências, aos poucos reveladas para seu principal interlocutor no Brasil, Mário de Andrade. Os trabalhos com os interiores, nus e os retratos, além de apresentarem muita afinidade com determinadas tendências e artistas do contexto artístico francês, demonstram uma ligação com suas obras de períodos anteriores, quando procurou suavizar as técnicas com as

²⁹ A questão de um retorno à tradição na pintura de Anita Malfatti será melhor analisada nos próximos capítulos.

quais havia se envolvido quando esteve em ambiente americano. Essa suavização estava também de acordo com o clima geral de moderação artística, em pauta no contexto europeu de pós-guerra e que atingiu a produção de diversos artistas. A constante participação de Anita Malfatti nos salões dessa década, inclusive no *Salão do Outono*, que funcionava com júri de avaliação das obras, indica que seus trabalhos dessa fase circulavam com facilidade naquele ambiente, reafirmando a sua adequação à produção do período, apesar de não terem o mesmo espaço nas questões em debate no contexto do modernismo brasileiro desses mesmos anos”³⁰

Ainda assim, se os cadernos de Anita Malfatti não trazem quaisquer referências mais precisas de datas, são, portanto, os índices verbais ou visuais neles inscritos que conduzem a uma aproximação ao tempo real dos fatos e que, por sua vez, tornam seus cadernos de desenho legitimadores de seu percurso artístico. Porém, essa mencionada aproximação vista, por exemplo, no conjunto de informações que confirmam a estada de Malfatti em Paris entre 1923 e 1928, no entanto, não especifica amiúde o itinerário da artista no período em questão.

Guaraldo percebe nessas recorrências indiciais uma das características dos cadernos de artistas, à medida que os define como locais onde:

[...] encontramos a produção da própria vida cotidiana, que se mistura ao projeto poético e invade com dados de agenda, números de telefone, contas a pagar. São registros que parecem dizer que a poesia não vive em estado puro e as certezas sensíveis às vezes precisam lutar por seu espaço num território cheio de preocupações pragmáticas. (Guaraldo, 2012, p. 655)

³⁰ CARDOSO, Renata. Anita Malfatti em Paris, 1923-1928. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_amalfatti.htm. Grifos meus.

Anita Malfatti
Av. Angelica 92
São Paulo

Nº 4

ANNITA MALFATTI Nº 1

Figura 1.1 –MALFATTI, ANITA Catarina.

Detalhe dos cadernos de desenho AM-CD-0003/ 0004/0005/
0007/0017.

Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros
da USP.

Percebe-se o desejo de Anita de incluir uma ordenação a seus desenhos, bem como de atestar, em vários casos, sua autoria.

Essa produção da vida cotidiana mencionada pela pesquisadora torna-se presente nos cadernos de desenho de Malfatti pelas anotações referentes aos endereços e números de telefones brasileiros e franceses encontrados esparsos ao longo de suas páginas, às relações de gastos em Paris, além de seus próprios desenhos. Especificamente no que se refere aos nus e os estudos para obras pictóricas, esses permitem romper com determinados obstáculos impostos à construção de uma cronologia mais precisa acerca de sua trajetória artística. Logo, essa vida cotidiana “presentificada” em índices inscritos nesses materiais foi responsável por definir o conjunto documental de análise desta pesquisa. Ou seja, a leitura e o mapeamento desses índices do cotidiano permitiram selecionar aqueles que de alguma forma remontam à estada de Malfatti em Paris³¹.

A análise da série documental permitiu que percebêssemos determinadas recorrências, as quais permitiram detectar alguns padrões de tais índices de presentificação. O primeiro deles corresponde às marcas francesas dos cadernos inscritas nas capas e em carimbos de identificação alocados na parte de trás das mesmas ou na folha seguinte³² (Fig.1.2); a segunda, as anotações manuscritas com informações que aludem à sua rotina diária e artística na cidade e também alguns trechos de textos, ambos em português e francês³³ (Fig.1.3); e a terceira, os nus e os estudos para obras, elementos fundamentais para compreensão da sua rotina artística na capital francesa, centrada no estudo do modelo vivo, nas cópias de artistas célebres, nas pinturas de academias e nas pinturas originais³⁴ (Fig.1.4).

³¹As muitas informações sobre a fase francesa de Anita Malfatti foram colhidas nos levantamentos feitos por Marta Rossetti Batista que deram origem a dois livros de referência, *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris - Anos 1920* e *Anita Malfatti no Tempo e no Espaço*.

³²Especificamente os cadernos com números de tombos AM-CD-0003, AM-CD-0004 e AM-CD-0007 salvaguardados pela Coleção de Artes Visuais do IEB/USP.

³³Seguindo o mesmo critério, cadernos AM-CD-0002, AM-CD-0003, AM-CD-0005, AM-CD-0006 e AM-CD-0017.

³⁴Cadernos AM-CD-0002, AM-CD-0003, AM-CD-0004, AM-CD-0005, AM-CD-0006, AM-CD-0007, AM-CD-0008 e AM-CD-0017.

AM-CD-0003
MALFATTI, ANITA Catarina
Caderneta de Desenho II, 1918/24c -
caderno, 11.3 cm x 16,4 cm.
Detalhe da folha 00v&01f
Coleção Anita MALFATTI
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos
Brasileiros da USP.

AM-CD-0004
MALFATTI, ANITA Catarina
Caderneta de Desenho II, 1918/24c -
caderno, 11.3 cm x 16,4 cm.
Detalhe da capa
Coleção Anita MALFATTI
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos
Brasileiros da USP.

AM-CD-0007
MALFATTI, ANITA Catarina
Caderneta de Desenho II, 1918/24c -
caderno, 11.3 cm x 16,4 cm.
Detalhe da folha 00v&01f
Coleção Anita MALFATTI
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos
Brasileiros da USP.

Figura 1.2 – MALFATTI, ANITA Catarina.
Detalhe dos cadernos de desenho AM-CD-0003,
AM-CD-0004, AM-CD-0007.
Coleção Anita MALFATTI
Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos
Brasileiros da USP.

AM-CD-0003
MALFATTI, ANITA Catarina
Caderneta de Desenho II, 1918/24c - caderno, 11,3 cm x 16,4 cm
Detalhe da folha 35 & 36f
Coleção Anita MALFATTI
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

AM-CD-0005
MALFATTI, ANITA Catarina
Caderneta de Desenho II - capa laranja, 1924c - caderno, 31,8 cm x 24,2 cm
Detalhe da folha 02v & 03f
Coleção Anita MALFATTI
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

AM-CD-0006
MALFATTI, ANITA Catarina
Bloco de Desenho - sem capa, 1924/25c - caderno, 17,0 cm x 20,7 cm
Detalhe da folha 38f
Coleção Anita MALFATTI
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Figura 1.3 – MALFATTI, ANITA Catarina.
Detalhe dos cadernos de desenho AM-CD-0003, AM-CD-0005,
AM-CD-0006.
Coleção Anita MALFATTI
Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

AM-CD-0006
MALFATTI, ANITA Catarina
Bloco de desenho - sem capa, 1924/25c - caderno, 17,0 cm x 20,7 cm
Detalhe da folha 06f.
Coleção Anita MALFATTI
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

AM-CD-0007
MALFATTI, ANITA Catarina
Caderneta de Desenho - capa parda, 1924/26c
caderno, 31,5 cm x 24,2 cm
Detalhe da folha 03 v & 04f
Coleção Anita MALFATTI
Coleção de Artes Visuais - Instituto de
Estudos Brasileiros da USP.

AM-CD-0017
MALFATTI, ANITA Catarina
Bloco de Desenho - capa azul, 1923/24c - caderno, 31,7 cm x 23,8 cm
Detalhe da folha 01v
Coleção Anita MALFATTI
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Figura 1.4 – MALFATTI, ANITA Catarina.
Detalhe dos cadernos de desenho AM-CD-0006, AM-CD-0007,
AM-CD-0017.
Coleção Anita MALFATTI
Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

É interessante notar que alguns desses cadernos foram iniciados ainda no Brasil. Essa facilidade e agilidade de deslocamento, que é uma característica essencial desse tipo de suporte, levou a artista a um processo de “reaproveitamento” do espaço de criação. Tal processo é claramente visto pela coexistência, em um mesmo caderno, de desenhos de períodos diferentes.³⁵

Importante destacar que ao longo do desenvolvimento dessa pesquisa a mesma contou com o apoio fundamental dos resultados obtidos pelo *Projeto De Anita ao IEB – Mapeamento e descrição parcial do Fundo Marta Rossetti Batista do IEB/USP*, contemplado pelo Edital 2012-2013 do Programa de Pesquisa nos Acervos da USP subsidiado pela Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade de São Paulo a qual fui proponente e participei da equipe de trabalho ao longo de sua vigência. O processo de extroversão do Fundo MRB garantiu a todos da equipe o contato com uma documentação inédita, representativa da trajetória extensa, dedicada e multifacetada de Marta Rossetti Batista para com a arte e sua história.

Especificamente para esta pesquisa a documentação deixada por Marta Rossetti e que hoje compõe o Fundo de mesmo nome pertencente ao Arquivo IEB/USP ganha uma dimensão ainda maior. Grande especialista na vida e na obra de Anita Malfatti, Marta debruçou-se nos aproximadamente 50 anos de vida artística da artista, lançando especial atenção, nos últimos anos de sua vida, para a produção artística de Malfatti partir da década de 1920, tanto pictórica como gráfica (desenhos).

Do período francês de Malfatti, entre 1923 a 1928, o acervo da referida pesquisadora contém inúmeros esboços de textos, cópias de artigos científicos por ela produzidos sobre a artista, esboços e provas de livros publicados de sua autoria, fotografias das obras e dos cadernos de desenho da artista (e os mapeamentos cronológicos, temáticos e formais desses mesmos cadernos); além de fontes de pesquisa reunidas que remontam o cenário artístico da Paris da década de 1920, como artigos de jornais, periódicos e catálogos de exposições franceses do período em questão.

Tais documentos criaram muitos pontos de contato com a presente pesquisa, principalmente, aqueles relacionados de forma direta aos cadernos de desenho (como os mapeamentos e os esboços e anotações diversas para o livro *Anita Malfatti no Tempo e no Espaço* de autoria da pesquisadora), contribuindo, assim, para o levantamento de

³⁵O caderno CAV-AM-CD-0003 traz na parte de trás da capa a inscrição manuscrita “Annita C. Malfatti /Av. Angelica 92 / São Paulo”, anotação que divide o espaço com alguns esboços para a obra Ressurreição de Lázaro, importante tela de sua produção pictórica parisiense. Notação de classificação dada pela Coleção de Artes Visuais do IEB.

algumas questões ainda muito discutidas sobre a produção de Anita Malfatti, mais especificamente, no que tange à sua fase francesa.

Uma delas levantada ainda durante a análise dos cadernos, a qual diz respeito às circunstâncias, muito diversas, pelas quais a artista utilizou cadernos como espaços de criação na capital francesa; um assunto pouco analisado pela grande especialista na artista, a qual se concentrou mais na compreensão da gênese e significado de suas obras pictóricas. Também no caso do doutorado já mencionado de Renata Cardoso, as pinturas são o objeto principal, neste caso, obras que são relacionadas a modelos franceses acessados pela artista, e a recepção que gozaram no contexto em que foram expostas. Em ambos os trabalhos, os cadernos de estudos, os desenhos da artista, são coadjuvantes, e não protagonistas.

Primeiramente, Anita usou os cadernos para fazer registros de viagens, iniciados logo quando a bordo do navio rumo a capital francesa, como uma artista-viajante do século XIX³⁶, mas em rota contrária. Já em Paris, foram usados como suportes dos mais eficazes e convenientes para os estudos de modelo vivo. Por fim, também fez deles locais de desenvolvimento de seus vários projetos pictóricos, especialmente, no que se refere ao delineamento e definição dos elementos de composição.

Essas circunstâncias estão alinhadas à noção de cadernos como “armazéns” de informações essenciais para alguma etapa do processo de criação, a qual, por sua vez, condiz à função mnemônica do ato de registrar. Ou seja, a intenção de reviver e resignificar as experiências sensíveis experimentadas, leva ao desejo de armazenamento dessas memórias por parte do artista. Os cadernos são muitas vezes os suportes escolhidos por desempenharem esse papel com bastante eficiência, transformando-se em banco de dados, dicionário de formas, armazenadores particulares de um material bruto, que servirá a uma posterior articulação (Guaraldo, 2012).

Por outro lado, essa diversidade de circunstâncias que fazem com que Anita se utilizasse dos cadernos de desenho torna bastante delicada e complicada a tarefa de entendê-los. Eles parecem extrapolar as categorias pré-estabelecidas, como, por exemplo, as que o pesquisador francês Pierre-Marc de Biasi formulou, com o que o autor diferencia os cadernos de trabalho dos cadernos de viagem. Segundo o autor:

³⁶ ELUF, Lygia. Op.cit., p. 15. 2011. Texto de Ana Paula Cavalcanti Simioni e Ana Paula Felicissimo.

“**cadernos de trabalho** foram definidos pelo como um suporte, eventualmente transportado, onde são armazenadas e reagrupadas, sem atenção particular pela cronologia, informações para um trabalho preparatório (reflexões, observações, pesquisas, enquetes, etc). Funcionam como documentação provisória, e o que os caracteriza é certa vetorialidade, indissociável de um projeto. São o contrário dos cadernos nômades, anotados em estilo telegráfico e improvisado, pois são reservados a um registro domiciliar, na escrivaninha, no ateliê, ou no gabinete de trabalho”, e “[...] **cadernos de viagem**, por sua vez, foram definidos como uma espécie de diário, geralmente cronológico, a partir de uma experiência turística efêmera, onde o centro de gravidade reside a meio caminho entre o contingente da descoberta (o espetáculo do novo, experiência do viajante) e a lembrança da viagem e sua significação. A anotação de viagem está sempre diretamente relacionada com a exterioridade circunstancial e singular de uma situação que trata de algo memorável e pouco costumeiro [...] sua finalidade imediata é o prazer da descoberta e a mudança de hábito.” (Biasi apud Guaraldo, 2002)

No caso dos cadernos de Anita Malfatti, no entanto, ambas as definições propostas por Biasi podem ser encontradas. Eles assumem características de cadernos de trabalho, de acordo com o próprio autor, sobretudo, por carregarem informações de natureza de projeto e sem apresentar uma cronologia precisa (no caso dos cadernos de desenho da artista, totalmente ausente, como já exposto aqui). Assim como possuem características de cadernos de viagem, pelo fato de seus cadernos de Paris carregarem o frescor do registro momentâneo de viagem, envolvido com o prazer da descoberta de algo que lhe não era costumeiro. Assim, torna-se mais adequado entendê-los sob a perspectiva de territórios de fronteira, onde tais definições são permeáveis entre si. Por isso, se encaixam a definição mais ampla e flexível proposta por Guaraldo:

[...] se deslocarmos o enfoque de Biasi – que parte da relação do caderno com o espaço – para a relação do caderno com o seu propósito, podemos chamar esse tipo de documento como “Caderno de Criação” termo suficientemente abrangente para abarcar a diversidade de circunstâncias que apontamos até aqui³⁷.

³⁷ Cf. GUARALDO, Laís. **A Percepção artística nos cadernos de viagem de Delacroix e Gauguin**. 2002. Dissertação. Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, São Paulo. Grifos meus.

São ao todo nove os “cadernos de criação” de Anita Malfatti pertencentes à coleção de artes visuais do Instituto de Estudos Brasileiros, que provavelmente foram realizados em Paris. Alguns possuem formato de blocos, cujo comprimento e largura variam entre 11,3 cm a 32,9 cm e 16,4 cm a 25,6 cm, respectivamente.

E foram nessas páginas agora tingidas pelo tempo, de um amarelo esmaecido, que a artista desenhou seu cotidiano de criação na capital francesa, uma espécie de “narrativa” não muito linear, sem padrão definido, mas que reside em território particular, distante do olhar do outro, portanto privado, cujas características permitem aproximá-los da dimensão de diários.

Simioni e Lima (2011, pp. 12-15), ao se debruçarem nos cadernos de desenho da artista, diversas vezes apontam para essa aproximação. Em uma de suas colocações, destacam que:

Espécie particular de diário em que há poucas palavras mas muitas imagens, tais cadernos que acompanharam a artista ao longo de sua produção, até hoje praticamente desconhecidos do grande público, delineiam a artista em sua condição íntima, e em processo. E é justamente elemento de transitoriedade, de fluxo permanente, que suscita questões instigantes sobre sua trajetória.

São, portanto, gavetas fictícias que guardam uma etapa de uma vida escrita com “poucas palavras e muitas imagens”, trechos de uma artista em formação, de um pensamento que se revela intangível. Uma espécie de diário de criação onde Malfatti revela sua poética inacabada, aquilo que está ainda em percurso ou que está em suspenso, suas dúvidas, hesitações, esperando uma possível retomada, ou mesmo o que se tornou esquecido, jamais conseguindo romper os limites físicos impostos; mas um local onde também deixa rastros do percurso trilhado pelos lugares que passou.

Todas essas características dos cadernos de Paris de Anita Malfatti nos levaram aqui a compreendê-los como cadernos-diários de criação que têm em comum o caráter descritivo e de certo modo autobiográfico³⁸ da sua rotina em Paris - mesmo estando um

³⁸ Por relato autobiográfico entende-se uma narrativa construída, em momentos específicos das trajetórias dos agentes, e que correspondem, assim, às injunções objetivas e subjetivas do momento de sua escrita. Trata-se pois não do espelhamento supostamente neutro e fiel de uma vida, que nesses termos poderia ser “descrita”. Ao contrário, a noção de autobiografia que aqui tomamos supõe uma construção narrativa, na qual alguns elementos são selecionados, bem como outros são esquecidos, pelo agente. Cabe portanto ao pesquisador procurar entender as motivações que guiam a lógica das lembranças. Nesse sentido, ler: Bourdieu, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 183-91.

tanto que distantes de certa linearidade temporal na narrativa dos fatos e sem padronização formal (características intrínsecas aos diários enquanto gênero literário).

1.2 UMA NOVA ORIENTAÇÃO

Em agosto de 1923 Anita Malfatti embarca no vapor *Mosella* rumo à Paris levando na bagagem quase sete anos de estudo no exterior³⁹. Como bem aponta Marta R. Batista, Anita fez sua primeira viagem de estudos em 1910 para a Alemanha. Por lá fica pouco mais de três anos e teve contato com um cenário artístico onde a evolução da arte moderna já encontrava um espaço mais definido. Frequentou brevemente a Academia Imperial de Belas Artes de Berlim, e depois os ateliês de Fritz Burger-Mühlfeld (1867 - 1927), Lovis Corinth (1858 - 1925) e Ernst Bischoff-Culm, artistas que a iniciaram nos estudos pictóricos. Esses primeiros mestres de Malfatti tinham um repertório artístico mais inovador, o que permitiu à artista se distanciar da tradição acadêmica e se envolver com uma pintura de tendência pós- impressionista. Cabe ressaltar que a Alemanha, além de proporcionar seus primeiros passos profissionais, permitiu-lhe constituir um repertório cultural, artístico e visual ao frequentar museus, exposições de arte moderna e concertos artísticos dos mais variados.

Em 1915, subvencionada pelo tio, embarca para os Estados Unidos para mais uma temporada de estudos no exterior. Nos anos em que por lá esteve frequentou duas escolas de arte. Na primeira, Art Students League, não ficou muito tempo pelo seu currículo mais conservador. Já na segunda, Independent School of Art, sob a tutela do pintor Homer Boss (1882-1956), a artista encontrou o território propício para a estruturação da sua linguagem moderna de tendência expressionista que tanto convulsionaram o cenário artístico paulista quando de sua volta. Foram os anos dos mais importantes e felizes para a artista, e um período que, para ela: “Era a poesia plástica da vida. [...] Era a festa da forma e era a festa da cor.” (Batista, 2006, p.101)

A continuidade da formação da artista em Paris se daria muitos anos depois, e de um modo distinto das viagens anteriores. As duas primeiras, custeadas por sua família, levaram-na a ambientes de formação abertos e inovadores. Algo distinto do que ocorrerá entre os anos de 1923 e 1928, quando permanece na capital francesa. Porém, antes de “ouvir” e sistematizar o que esses amigos fiéis (os cadernos-diários de criação) têm a contar sobre sua trajetória artística em Paris, é de grande valia colocar aqui os liames que levaram a artista a aportar em terras francesas e a estabelecer uma rotina de

³⁹ BATISTA, M.R. Op. cit., p. 49-165. 2006.

estudos/pesquisas subjugada a esses motivos, fatos importantes que, quando elencados, permitirão compreender com maior clareza o que se seguiu com sua produção artística nos cinco anos em que por lá esteve.⁴⁰

Paris desde o século XIX firmara-se como a capital artística, atraindo para si artistas dos mais variados cantos do mundo, ansiosos pelas oportunidades ali concentradas, tais como espaços de formação, dentre os quais se destaca a *École de Beaux Arts*, e ao seu lado inúmeros ateliês privados nos quais mestres reputados ofereciam aulas teóricas e de correção; espaços de exposição como o Salon que durante décadas foi a mais respeitada exibição de belas artes mundial e, a partir do final do século XIX, passou a não mais centralizar as possibilidades dos artistas exibirem suas obras. Além disso, deve-se destacar o nascimento de um mercado de arte organizado em torno de galerias, que dinamizaram a vida artística da cidade e transformaram de maneira significativa as possibilidades de consagração dos artistas, agora muito mais abertas a escolas e movimentos não totalmente alinhados com os discursos e práticas da Academia. Isso fez com que diversos artistas internacionais, dentre eles muitos brasileiros, procurassem passar temporadas em na capital francesa.

Paris, a então capital das artes e de grande procura pelos artistas desde a segunda metade do século XIX, fora marcante na trajetória artística de muitos artistas brasileiros⁴¹, dos acadêmicos aos modernistas. Mas, foi particularmente significativa para Anita Malfatti, especialmente pela forma como conseguiu sua ida para a capital francesa, pelo seu itinerário de pesquisa artística que a levou por caminhos um tanto diferentes dos seus próprios quando na década de 1910 e de seus conterrâneos de profissão também em Paris na década de 1920, e pela sua produção artística resultante desses caminhos difusos percorridos, mas não menos interessantes.

Anita Malfatti contraria a maior parte das narrativas modernistas, uma vez que, segundo Simioni e Lima, para quem “Anita parece ter traçado um “caminho às avessas”, partindo da vanguarda que acessara em suas estadias na Alemanha e nos Estados Unidos na primeira metade da década de 1910, para chegar, em sua maturidade, ao “acadêmico”, já em terras francesas” (2011, p.12).

⁴⁰ Vale ressaltar que nos últimos anos as pesquisas sobre o modernismo conjugam um esforço de revisão dessa historiografia do período, propondo investigações mais pontuais e amiúde de períodos ainda pouco conhecidos, a fim de relativizar as imagens enrijecidas dos artistas, construídas a partir de uma visão unilateral sobre suas trajetórias, como no caso de Anita Malfatti. Destacam-se as pesquisas de Batista, Chiarelli, Couto e Simioni.

⁴¹ Sobre essa questão ler: BATISTA, M. R. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris**. Tese de doutorado, USP, 198; publicado em livro sob o mesmo título pela Editora 34 em 2012; ver também Simioni, Ana Paula C., op cit, 2013.

Sua viagem a Paris, diferentemente das viagens de estudo anteriores, para as quais contara com o apoio financeiro de seu tio Jorge Krug⁴², fora patrocinada pelo governo de São Paulo. Anita fora para Paris como bolsista do Pensionato Artístico, um programa de bolsas de estudos bastante controverso, fomentado pelo governo de São Paulo, responsável por viabilizar a ida de muitos artistas paulistas para Europa entre as duas primeiras décadas do século XX, o qual era praticamente comandado por uma pessoa, o Senador Freitas Vale. Um programa que visava não só a formação, mas também a profissionalização dos artistas nativos⁴³.

A verve controversa do programa pode ser percebida em vários pontos, mas, talvez, o de maior contradição seja o critério de seleção dos artistas. Segundo as normas do Programa, podiam pleitear a bolsa “cidadãos paulistas com idade entre 15 e 25 anos, dos que maior vocação houvesse para o estudo da pintura, da escultura, da música e do canto [...] prorrogada por até dois anos, totalizando sete, se ao retornar ao Brasil, onde demonstraria publicamente os progressos artísticos, o pensionista revelasse dotes excepcionais” (Camargos, 2011, p. 55)⁴⁴.

Anita Malfatti, no entanto, teve sua bolsa outorgada quando próxima dos 34 anos, quase nove anos a mais do limite estabelecido pelo Regulamento, fato por si só contraditório, e que, por sua vez, ganha ainda mais expressão por ter sido a artista (aquela que em um passado pouquíssimo distante sofrera duras críticas pelas suas pinturas modernas) a contemplada. Tais desvios sugerem que o processo de seleção dos pensionistas e subvencionados pelo governo usava de outros subterfúgios para seleção que não somente os critérios regimentais. No caso de Malfatti, que já havia se empenhado⁴⁵, candidatando-se por dois anos sem êxito em 1914 e 1921, tê-lo conseguido em 1923 deflagra a importância de uma rede de influência que ela mesma construiu ainda na década de 1920 e que se mostrava altamente relevante para o sucesso nesse processo.

⁴² Neste período a artista passava por dificuldades financeiras que a impediam de retornar para a Europa, como desejava, a fim de sair do ambiente “sonolento” que era a capital paulista nesse período, segundo suas próprias palavras. Carta de Anita a Tarsila Carta datada de 14 set. 1921 in: BATISTA, Marta Rossetti, 2006, p. 268-69.

⁴³ CAMARGOS, Márcia. Entre a vanguarda e a tradição. Os artistas brasileiros na Europa (1912-1930). São Paulo: Alameda, 2011.

⁴⁴ Segundo o texto do decreto n. 2.234 de regulação do Pensionato em abril de 1912, a seleção dos nomes dos contemplados “obedecia, por certo, até a data do decreto de 22 de abril, ao mais elevando critério, deduzido das provas públicas, exibidas por esses pensionistas, e dos juízos de apreciação dos competentes sobre o merecimento, aptidões e vocação dos escolhidos”. Ibid, 2011, p. 53.

⁴⁵ Vale destacar que a terceira exposição de Malfatti em 1921 no Clube Comercial na capital paulista e também, em março do mesmo ano, outra em Santos, e segundo Batista sugerem seus esforços em obter o tão desejado Pensionato Artístico. BATISTA, M.R. Op. cit. p. 264-65. 2006.

Vale ressaltar que outros artistas também foram escolhidos de forma bastante contraditória, subvertendo as regras, como o caso do escultor Victor Brecheret (1894 - 1955) que não era sequer brasileiro, do também escultor Marcelino Véliz já com 29 anos quando contemplado, além de Estelita Epstein que com sua reconhecida vocação musical, teve sua bolsa para estudar piano em Berlim concedida quando ainda estava com 13 anos (Camargos, 2011).

Contradições à parte, Anita Malfatti obtém a bolsa e deixa São Paulo pela terceira vez em um momento artístico bastante complexo e dos mais interessantes. Pouco mais de um ano após a Semana de Arte Moderna de 1922, evento que foi o estopim de afirmação do grupo modernista no contexto paulistano⁴⁶, e em um momento na qual a máquina estatal ainda era a grande articuladora do aparato artístico paulista (que por meio do Pensionato Artístico, de exposições e da Pinacoteca do Estado legitimava o modelo de arte “acadêmico” como o oficial). Se o embate tornava-se acirrado nos termos da renovação ou conservação da linguagem artística tida como oficial, a subserviência de muitos artistas sejam eles vistos como modernos ou “acadêmicos/conservadores”⁴⁷, com a máquina estatal tornava-se praticamente a única saída encontrada de sobrevivência no meio. Ao analisar o processo de institucionalização do campo cultural paulistano durante a I República, Sergio Miceli demonstra que o mesmo é sustentado por uma elite econômica atrelada à exportação do café, a qual se faz presente nos principais cargos políticos e também domina as iniciativas culturais, inclusive o financiamento da própria Semana de Arte Moderna, que contou com alguns de seus membros como patronos. Assim, conclui o autor:

⁴⁶ A esse respeito ler AMARAL, Aracy. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Ed 34, 1998 (5^a Ed.).

⁴⁷ É importante entender que Academismo não significa um estilo único claramente identificável. O termo foi ao longo do século XX sendo usado de maneira pejorativa, em especial pelos caudatários de uma história da arte de orientação modernista. Não se pretende aqui adotar uma posição valorativa sobre o termo, mas sim entender como “acadêmicos” aqueles artistas vinculados à formação institucional outorgada pela Escola Nacional de Belas Artes, cujo raio de influência atingia ateliês particulares pelo Brasil afora, bem como os Liceus de Artes e Ofícios. Dentro da Academia, nesse momento, diversas orientações estilísticas eram aceitas, mas alguns elementos se mantêm: a ênfase no desenho como uma etapa central da produção, a valorização de uma representação fidedigna do real (o que por vezes resvela num culto ao naturalismo, embora inovações como o impressionismo já tivessem sido, a essa altura, incorporadas às práticas da escola). Sobre a ENBA neste momento ler: DAZZI, Camila **Pôr em prática a Reforma da Antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890**. 2011. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (História e Crítica da Arte), Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

“Na verdade, as sementes institucionais, bem como as alianças sociais em que se apoiavam as iniciativas das lideranças mais aguerridas da primeira geração modernista, estavam solidamente enraizadas numa trama cerrada de interações com esse círculo endinheirado e requintado, conforme os padrões da época, de políticos, empresários e profissionais liberais [...] Os integrantes da primeira geração modernista foram constituindo liames e vínculos de teor variado com as atividades e iniciativas dessa pequena elite de colecionadores e amantes das artes. Frequentavam suas festas e recepções, assistiam às reuniões e conferências literárias promovidas em suas mansões, ofereciam-lhes graciosamente conselhos, opiniões e dicas para aquisição ou encomenda de obras, valiam-se de seus préstimos, contatos e indicações para obtenção de informações, pedidos, nomeações, ou, então, já num patamar um pouco mais institucionalizado de prestações e contraprestações de serviços artísticos especializados, dependeram de sua intercessão e apoio para o acesso ao auxílio pecuniário governamental, numa troca de favores que se fazia por vezes acompanhar da doação voluntária de obras” (Miceli, 2003, p. 25).

Esses trânsitos e trocas entre membros de tal elite, que se fazia notar nas iniciativas de construção institucional da cultura, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o projeto de consolidação do Museu Paulista, a inauguração do Teatro Municipal de São Paulo, a organização de Exposições de Arte Francesa em São Paulo, se fazia muito claramente presente nas escolhas e trâmites que regiam o funcionamento do Pensionato Artístico, considerado pelo autor como um “(...) programa gerenciado pelas mãos clientelistas do senador- poeta simbolista Freitas Valle, de que se beneficiaram diversos artistas da primeira turma modernista” (Miceli, op. cit., p. 25-6).

Nesse cenário bastante embaraçado que partilhavam os artistas nessa época, Anita Malfatti, no período que antecede sua viagem a Paris, via sua imagem bastante questionada após a tão repercutida exposição de 1917.⁴⁸ Em 1919 a pintora passou a fazer aulas de “elementos de desenho” com Pedro Alexandrino e, no mesmo período, aulas de modelo vivo com o artista alemão residente em São Paulo Georg Fischer Elpons (Batista, 2006). Direcionamento que Mário de Andrade, em seu primeiro artigo sobre Malfatti, atribuía a uma tentativa um tanto equivocada, mais ainda de um esforço

⁴⁸ Segundo Couto (2008, p.128-129), “às vésperas da Semana ela já havia realizado três exposições individuais na cidade de São Paulo (em 1914, 1917 e 1920) e uma em Santos (em 1921) e participado de três edições do Salão Nacional de Belas Artes”, todas sem grandes repercussões, mas ainda sim, segunda a pesquisadora, em 1922, foi a artista de maior destaque na Semana de Arte Moderna, com 20 obras, sendo que, aproximadamente sete delas já haviam sido exibidas em 1917.

louvável, de construir obras mais acessíveis ao público⁴⁹, ou seja, obras que satisfizessem o gosto daqueles mais conservadores e influentes do campo artístico paulista. Mas de modo mais enfático, sincero e duro ao se posicionar sobre os rumos seguidos por Malfatti, o escritor afirmava ainda que a artista “fraquejou uns pares de anos (...) ao ver sua obra modernista repudiada com insulto – quis voltar para trás e quase se perdeu”⁵⁰.

Tadeu Chiarelli, em conferência à Pinacoteca do Estado de São Paulo, também analisa as investidas de Malfatti nos anos que se seguiram a 1917, mas propõem um outro olhar sobre essa questão. O autor distancia-se das interpretações de teor subjetivo que atribuem à personalidade da artista (sua fragilidade, insegurança, etc.) as escolhas seguintes a esse evento. Sugere o pesquisador que a explicação seria o contato com a arte mais convencional desses artistas de renome em São Paulo - Alexandrino e Elpons - teria refletido sobre as escolhas da artista, atenta às demandas do campo artístico local e suas possibilidades estéticas e estilísticas. Assim, a busca por mestres mais conservadores como Pedro Alexandrino e Elpons, mesmo que por um breve período, seria o instrumento ao alcance de suas mãos para realizar esse seu particular “retorno à ordem”, o qual se explicaria muito mais por uma estratégia no sentido de profissionalizar-se, viver de sua arte em um ambiente acanhado e de gosto conservador, do que a uma resposta subjetiva, emocional, às investidas de Lobato realizadas tantos anos antes (Chiarelli, 2003, p.8-9).

A questão do *Retorno à Ordem* é bastante complexa. Trata-se de uma tendência que emerge e se dissemina pela Europa (de maneira mais expressiva na França, Itália e Alemanha) no período entre-guerras (1919-1939), a partir de um processo apontado como “regressivo”, na medida em que, grosso modo, indica uma tendência ao abandono da verve experimental e transgressora deflagrada e legitimada pelas vanguardas artísticas de inícios do século XX. Suas características principais estão ligadas à retomada da expressão realista na pintura, o retorno da tradição clássica, a valorização da cultura nacional e, não menos importante, a valorização do *metier*, da arte como ofício artesanal (Chiarelli, 2003, p. 7).

Artistas de vanguarda e renomados no campo artístico local e internacional direcionaram sua produção seguindo esse caminho - Pablo Picasso (1881-1973),

⁴⁹ COUTO, M. F. “Caminhos e descaminhos do modernismo brasileiro: o ‘confronto’ entre Tarsila e Anita”, *Revista Esboços*, Florianópolis: UFSC, nº 19, 2008., 2008, p. 128.

⁵⁰ Idem et ibidem.

Fernand Léger (1881-1955), Georges Braque (1882-1963), Henri Matisse (1869-1954), Gino Severini (1883-1966), para citar alguns dos nomes mais reputados no período - e passaram a delinear suas produções pictóricas tendo como objetivos primeiros a amenização do processo de experimentação formal e, conseqüentemente, o avanço pelos caminhos da valorização do passado pictórico.

O impacto dessa tendência foi expressivo no cenário internacional. Sua expansão se deu além-mar, muito ocasionado pelo intercâmbio e o fluxo migratório de artistas expressivo durante a Primeira Grande Guerra na Europa. Nessa expansão ultramarina, o Retorno à Ordem alcançou a América, sobretudo, o Brasil e os Estados Unidos – vale ressaltar que tal processo não configurou uma absorção fiel e idêntica do modelo europeu; como todo processo de absorção e assimilação de modelos se deu em vários níveis, fazendo com que o retorno à ordem nesses países periféricos ao seu cenário de origem tomasse proporções diversas e obtivesse resultados distintos⁵¹.

No caso de Malfatti, sua aproximação com Alexandrino e Elpons e sua produção pós 1917 - com especial atenção para as tela *Tropical* (1916 c.), os pastéis *Índia* (1916), *A palmeira* (s/d), *Rancho de sapé* (s/d), *Capanga* (s/d) e *Caboclinha* (s/d)⁵² - e, mais especificamente, após a celeuma ocasionada pelo evento de 1917 e pelas subseqüentes falas de Monteiro Lobato ecoadas no cenário artístico paulista, permitiram que a artista se encaixasse nesse certame onde as vanguardas estavam em retrocesso e a valorização do passado pictórico era a moeda mais valorosa. Nesse contexto, também não se pode ignorar que quando já em terras paulistas, em agosto de 1916, Anita encontrara um cenário artístico alicerçado no debate a respeito do nacionalismo na arte, o que até certo ponto evidencia pontos de contato com o que propunha o Retorno à Ordem europeu.

Para entender os caminhos pelos quais levaram Malfatti à mudança de orientação artística nesse período, e como já pontuado nessa pesquisa sem tomar como premissa questões subjetivas referentes à possível fragilidade de sua personalidade, Tadeu Chiarelli busca compreender a mudança de orientação artística de Malfatti a partir de alguns questionamentos interessantes, que levam em conta os dois pólos fundamentais acerca do debate artístico internacional na época, como já foi aqui

⁵¹ A esse respeito ler: CHIARELLI, Tadeu. **Novecento Italiano**. São Paulo: Circolo de Cultura Italiano, 2003; Magalhães, A. G. **Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC-USP – estudos em torno das coleções Matarazzo**. Revista USP, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011, n.90, p.220-216, junho/agosto.

⁵² Segundo Chiarelli, os pastéis *A palmeira*, *Rancho de sapé*, *Capanga* e *Caboclinha*, da mesma série de *Índia* (pertencente à coleção Gilberto Chateaubriand / MAM-RJ), encontram-se desaparecidos. CHIARELLI, Tadeu. **Tropical de Anita Malfatti. Reorientando uma nova questão**. Revista Novos Estudos, nº 80, março. 2008.

colocado: o retrocesso das vanguardas artísticas e a retomada do valor da arte do passado, ambos balizadores do que se chamou de Retorno à Ordem.

Em artigo sobre a tela *Tropical* de autoria da artista, Chiarelli (2008, p. 168) levanta o seguinte questionamento:

[...] será que Anita Malfatti começou a mudar o endereçamento de sua poética devido apenas à pregação nacionalista que consistia na tônica principal da crítica de arte na cidade? Será que ela se deixou influenciar pelo debate local, aparentemente desconectado com tudo o que se fazia internacionalmente?

No empenho de conseguir respostas para tais questões, em mesmo artigo, Chiarelli retoma os estudos de Marta Rossetti Batista sobre a fase americana de Malfatti, nos quais a pesquisadora afirma que muitos dos artistas norte-americanos que foram colegas de estudos de Anita Malfatti em Nova Iorque haviam se tornado artistas da “cena americana”, expressão que designava os artistas regionalistas norte-americanos que atuaram entre 1920 até os anos de 1940 no registro realista do interior dos Estados Unidos⁵³.

Como um interlocutor vivaz de Marta, Chiarelli entra em um ponto fundamental do debate que envolve Anita e suas obras pós Estados Unidos, afirmando ser possível dizer que o abandono do experimentalismo formal feito por Anita Malfatti se encaixava em uma mudança mais expandida e profunda, que encontrou eco, portanto, na produção artística de seus colegas norte-americanos e, sendo assim, o cenário artístico paulista de pauta nacionalista que Malfatti encontrara quando do seu retorno deixa de ser a única referência direta para sua produção artística⁵⁴.

Diante dessa outra via de interpretação, passa a ser possível criar uma continuidade de intenções entre o período que Anita Malfatti ainda estava no Brasil, pós-exposição de 1917, e o período posterior quando já bolsista, tomando os seus direcionamentos artísticos em Paris como parte de um esforço consciente de continuar seguindo com o que Chiarelli chamou de seu “particular retorno à ordem”, iniciado anos antes de sua viagem à capital francesa.

⁵³ Nesse sentido, Chiarelli destaca as obras da artista *A carroça* (1918/20), *Paisagem ou Paisagem brasileira* (s.d.), *A lavadeira* (s.d.), *Cozinha de roça* (s.d.), *Paisagem ou Casa à beira do rio ou Paisagem brasileira* (s.d.). Ibidem.

⁵⁴ Idem.

Assim, como uma figura importante, protagonista contraditória e, por isso, complexa no certame artístico de grande modulação entre vanguarda e tradição que vivia São Paulo, antes e depois da Semana de 1922, Anita Malfatti aporta em Paris em setembro de 1923 com a mesma ambição de muitos artistas que circulavam entre o Brasil e França: o desejo de “fazer Paris”⁵⁵. No seu caso, ir para Paris ainda tinha outro significado: continuar com seu “projeto” (iniciado ainda em sua terra natal, vale ressaltar) de fazer pinturas formalmente mais suaves e em diálogo com a tradição da pintura canônica italiana e com o debate internacional em voga (mais ainda sim sob um viés moderno), porém, ainda sim sujeito às imposições e supervisões do Pensionato Artístico de São Paulo.

1.2.1 La vie a Paris - os primeiros anos

Logo de sua chegada em Paris, Anita se instala no Hotel Central, localizado na *rue du Maine, n° 1 bis*, local estratégico devido a sua proximidade com o bairro de *Montparnasse*, de algumas academias de arte e da atividade cultural pulsante da cidade, onde também se fixaram na época Brecheret, Di Cavalcanti e, em 1925, Jonh Graz.⁵⁶ Em seu caderno CAV-AM-CD-0004, logo atrás da capa, há a seguinte anotação “ANNITA MALFATTI / I bis Rue du Maine” (Fig. 1.5), o que confirma sua primeira estada no hotel próximo de *Montparnasse*⁵⁷, bairro boêmio da cidade e ponto de encontro de artistas e intelectuais pela agitação artístico-cultural característica do local .

⁵⁵ Em carta a Mário de Andrade datada de 23 de fevereiro de 1924, Anita pergunta sua opinião a respeito do escritor franco-suíço Blaise Cendrars (1887-1961) que chegara ao Brasil em fevereiro do mesmo ano, e afirma que Cendrars ansiava fazer a América assim “como nós ambicionamos fazer Paris (não monetariamente porém (falo dos brasileiros daqui)”, em uma afirmação clara da importância de Paris como centro artístico internacional para os brasileiros, sobretudo, seus contemporâneos.

⁵⁶ Sobre essa trajetória ler BATISTA, M. ANITA no tempo e no espaço*. Op.cit., p.312 e BATISTA, M. ARTISTAS brasileiros na Escola de Paris. Op. cit., p.305.

⁵⁷ Idem. Montparnasse fica ao sul do Quartier Latin, região tradicional das faculdades e escolas – entre elas, a Escola de Belas Artes, com seus professores e acadêmicos morando e trabalhando na região. Por perto, estavam instaladas também todas as atividades relacionadas com as artes: lojas de tinta, pequenos restaurantes, a “feira de modelos”, inúmeros ateliês, *marchands* e várias academias – das tradicionais às mais modernas. Nos anos de 1920, estas atividades se concentravam na área em torno do cruzamento dos bulevares Montparnasse e Raspail.”

Caderno CAV-AM-CD-0004 - folhas 00v & 01f.

Detalhe do caderno CAV-AM-CD-0004 - folha 00v&00f.

Figura 1.5 – CAV-AM-CD-0004

MALFATTI, ANITA Catarina.

Caderneta de desenho Carnet Croquis, 1923/25c - caderno,
34.9c, x 24.9 cm.

Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Já no ano seguinte, em 1924, conseguiu se estabelecer em um ateliê próprio, onde podia trabalhar e dormir, na rue Vercingétorix 52, em proximidade dos ateliês de

Victor Brecheret e Antônio Gomide (companheiros de grande importância para a artista logo nos primeiros anos), porém, não muito distante do Hotel Central e, por sua vez, da efervescência de Montparnasse⁵⁸.

A aproximação entre Anita, Brecheret e Gomide permeou o universo de criação dos três artistas (Fig. 1.6). Essa convivência se deu em vários níveis, sobretudo, segundo Renata Cardoso, em artigo sobre a produção artística francesa de Anita Malfatti na aproximação das linhas dos contornos das obras e, conseqüentemente, na estruturação do desenho, e na escolha de assuntos: a questão religiosa motivou muitos trabalhos de Brecheret - em escultura e esboços - e muitos de Gomide, que realizou desenhos, pinturas e vitrais de cenas bíblicas.” (2014, p. 5)

No caso do desenho, a partir desse convívio, é possível notar claramente duas características que se expandem e se dissolvem na poética do três artistas: linhas limpas, suaves e sintéticas e formas ovaladas a espiraladas.

A localização bastante privilegiada e estratégica do Hotel, de seu ateliê na Vercingétorix, de certo modo, pode ter sido um fator de extrema relevância para compreender seus primeiros anos em Paris, uma vez que podem ter contribuído ou até mesmo induzido a um certo delineamento de seu percurso pelos espaços de formação⁵⁹.

De acordo com Batista (2012, p. 306), a artista “em outubro de 1923 voltou a estudar em academias, frequentando aulas de Maurice Denis, talvez na Académie Ranson, onde Di Cavalcanti estudava [...], ou nos cursos de arte religiosa que Denis mantinha com George Desvallières.” Frequentou também a Académie de la Grande Chaumiére,⁶⁰ conforme anotação da própria artista em seu caderno CAV-AM-CD-0003 (Fig. 1.7)⁶¹.

⁵⁸ BATISTA, M. Op.cit., 2006. Segundo a pesquisadora, Anita ainda teve dois outros ateliês; um na rue d'Alésia 143 e ou outro, onde ficou até o fim do estágio, na rue de la Tombe-Issoire, nº101, Cité ou Villa Seurat.

⁵⁹ A reconstrução desses aspectos cotidianos de Malfatti em Paris deve-se ao trabalho extenso da pesquisadora Marta Rossetti Batista⁵⁹, que ao ter uma relação estreita com a artista pouco antes de sua morte, pôde entrevistá-la e, conseqüentemente, ter acesso à sua documentação pessoal.⁵⁹ Documentação extensa, que a partir dos esforços despendidos para mapeá-las a pesquisadora conseguiu estabelecer um roteiro dos locais em que Anita fixou residência na capital francesa, informações oriundas principalmente do mapeamento de sua correspondência com Mário de Andrade na época e de seus cadernos de desenho. Quanto a sua correspondência, tanto os envelopes quanto no conteúdo das cartas indicam e comprovam o local de sua primeira estada “Moro no mesmo hotel com Brecheret o glorioso, Di e Maria”. Cf. carta de Anita a Mário, datada em 27 de outubro de 192, pertencente ao Fundo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros.

⁶⁰ Sobre a localização e o corpo de professores dessas academias, Batista aponta “a Académie Ranson rua Joseph Barra, nº 7), onde haviam ensinado os *nabis* Bonnard, Vuillard, Denis e Sérusier e contava entre seus professores, nos anos 1920, com Bissière e Latapie” e a “Académie La Grande Chaumiére (na mesma rua de la Grande-Chaumiére, nº 14), mais popular, frequentada por russos, poloneses e outros

Figura 1.6 – CAV-AM-CD-0002

MALFATTI, ANITA Catarina

Caderno de anotações , 1915/29 - caderno, 25.6 cm x 19.6 cm.

Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros
da USP.

estrangeiros, que aí podiam trabalhar nas seções de croqui, ou nos ateliês de professores como Bourdelle e Boutet de Monvel”. BATISTA, M. Op.cit., 2012.

⁶¹ Batista, em suas pesquisas sobre Malfatti, cita apenas a *Académie Ranson* como possível academia frequentada pela artista na época. Entretanto, Simioni, dando continuidade ao trabalho de Batista, traz em um artigo ainda no prelo *Diásporas do moderno: artistas brasileiros em Paris, década de 1920*, um dado novo, sua passagem pela *Académie de la Grand Chaumière* no período em questão, resultado das análises feitas sobre os cadernos de desenho da artista.

Figura 1.7 – CAV-AM-CD-0003

MALFATTI, ANITA Catarina.

Caderneta de Desenho II, 1918/24c – caderno (Desenho),

11.3c, x 16.4 cm. Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos

Brasileiros da USP. Na imagem vê-se a rubrica dos gastos efetuados pela artista, dentre eles 100 (francos) empregues na Académie de la Grande Chaumière

Ambas as academias compunham a estruturada rede de espaços de formação concentrada em Paris a partir da segunda metade do século XIX, a qual despertava interesse de artistas de todas as partes do mundo. Encabeçava essa estrutura a *École de Beaux Arts*, que regia o modelo de ensino oficial, e muitos ateliês privados como *Académie Julian*, *Académie Colarossi*, as já mencionadas *Académie de la Grand Chaumiére* e *Académie Ranson*, e muitas outras ⁶²; a Julian permaneceu seguindo o modelo tradicional, por isso, credenciava-se como o mais prestigiado pelos “acadêmicos”, servindo como um espécie de preparação para os Exames da *École de Beaux Arts*; os demais, como a *la Grand Chaumiére* (popular entre os estrangeiros por ser mais acessível em termos financeiros), voltavam-se para um ensino mais livre, aberto ao moderno (Batista, 2012), mais ainda não totalmente distante do modelo de ensino oficial acadêmico.

O Pensionato Artístico, cujas diretrizes eram claramente importadas do modelo de ensino francês, colocavam à Malfatti e aos demais pensionistas a obrigação de realizar “Três academias pintadas e seis desenhos de modelo vivo” e “Seis academias pintadas e três esboços sobre assunto histórico, bíblico ou mitológico”. ⁶³ O cumprimento dessas diretrizes, por sua vez, a levou a frequentar, nos dois primeiros anos, instituições de ensino como as próprias *la Grand Chaumiére* e a *Académie Ranson*.

De acordo com o crítico de arte Warnod:

As grandes academias, como a da Grande-Chaumiére, Colarossi, Ranson, são centros muito importantes, frequentados por artistas de todos os países do mundo. Eles aí encontravam vastos locais, bem iluminados, os modelos e os conselhos de professores reputados. Ateliês de pintura, de escultura, que se frequenta ao mês; há também os ateliês livres onde se pode entrar de passagem depois de haver pago na porta o direito de desenhar (Warnod apud Batista, 2012, p.73-74).

⁶² Sobre esse cenário de formação em Paris ver BATISTA, M. Op.cit., 2012 e SIMIONI. Op. cit., 2011 e 2013.

⁶³ Ver Artigo 15 do Regulamento do Programa – documento presente no Fundo Anita Malfatti do IEB/USP. Claramente baseado no modelo de ensino tradicional das academias francesas – modelo adaptado e adotado pelas academias da América, como na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro; e, no caso de São Paulo, que não tinha uma instituição de ensino artístico na envergadura da EBA, implantado pelo programa do governo criado justamente para suprir tal lacuna, o Pensionato Artístico de São Paulo.

Malfatti realizou assim alguns estudos clássicos de composição, mas, sobretudo, empenhou-se no estudo do modelo vivo.⁶⁴ Se os primeiros anos, entre 1923 e 1925, foram de estudos para cumprir tais exigências, a dedicação ao nu a partir do modelo vivo parece ter sido sua grande preocupação, fato que se comprova pela frequência em cursos de croqui, muito em voga na época, cujos esboços podem ser vistos às centenas em seus “cadernos-diários de criação”. Os exercícios de modelo vivo, nesse sentido, firmam-se como um elemento fundamental e estruturante para sua produção artística do período.

Ainda segundo André Warnod:

O curso de croqui era o mais seguido. Tem lugar todos os dias no final da tarde e algumas vezes começa mesmo às duas horas. O modelo inicia com poses de meia hora e termina a seção com pequenas poses de dez minutos. O público é numeroso, composto por alunos estudiosos e também de pintores que, depois de haver trabalhado em casa, terminam o dia tomando alguns esboços que lhes servirão mais tarde, ao mesmo tempo em que exercem o olho e a mão. Nesses cursos, veem-se sentados em seus altos banquinhos moças escandinavas com óculos, senhoras americanas, jovens modestos. O modelo sobre o tablado toma as poses clássicas na luz do projetor. Ninguém ri, ninguém se diverte, um trabalho escolar e pouco atrativo [...].⁶⁵

Essa descrição sobre essas instituições enfoca especialmente o curso mais procurado, o de croqui, e revela, em síntese, a metodologia aplicada nas aulas. A partir do que coloca Warnod, pelos cadernos de Malfatti é possível compreender como era, na prática, essa dinâmica do nu a partir do modelo; a maioria deles feito a grafite, os esboços com maior grau de acabamento certamente aludiam às posições de meia hora do modelo – pela forma mais definida, detalhamento de rostos e membros e volumes

⁶⁴ A pesquisadora Elaine Dias, em artigo intitulado **Um Breve percurso pela História do Modelo Vivo no Século XIX – Princípios do método, a importância de Viollet Le Duc e o uso da fotografia**, faz uma breve cronologia da inserção do curso do Modelo Vivo nas academias de arte francesas bem como nos ateliês dos artistas. Com essa espécie de sistematização temporal sobre os aspectos fundadores do curso de Modelo Vivo no ensino da arte, a pesquisadora aponta as transformações pelas quais esses cursos passaram ao longo do tempo ao mesmo tempo em que põe em evidência aquilo que se manteve incólume, resistindo à passagem do século XIX para o XX (sobretudo no que diz respeito à inserção das mulheres nas aulas e como modelos, e também no que se refere à estrutura das aulas - manteve-se, com maior ou menor intensidade, os exercícios diários com tempo fixo, a presença dos padrões clássicos no desenvolvimento do desenho de observação do nu e, um ponto bastante nevrálgico, as questões e implicações em torno da introdução do nu feminino na rotina das aulas) - como também revelam as palavras de Warnod e os relatos e esboços de Anita Malfatti. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ed_mv.htm>

⁶⁵ BATISTA. M. Op. cit., 2012.

indicados (Fig.1.8) - os mais sintéticos, limpos de tantos detalhamentos, provavelmente àqueles resultantes das posições de dez minutos (Fig.1.9).

Figura 1.8 – CAV- AM-CD-0005

MALFATTI, ANITA Catarina

Caderneta de desenho – capa laranja, 1924 c - caderno,
31.8 cm x 24.2cm.

Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros
da USP.

Figura 1.9 – CAV-AM-CD-0006

MALFATTI, ANITA Catarina

Bloco de desenho – sem capa , 1924/25 -
caderno (Desenho), 17,0 cm x 20,7 cm.

Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais – Instituto de
Estudos Brasileiros da USP.

Embalada por esse ritmo estabelecido pela prática do modelo vivo, a artista instrumentalizou-se; treinou o olho e a mão e armazenou esboços que lhe serviram mais tarde para pintar suas “academias”.⁶⁶ Uma rotina que levou seus desenhos ao reconhecimento da crítica, de artistas renomados na época⁶⁷, além de serem considerados por ela mesma sua grande vitória em seu percurso de formação artística, como revela a Mário de Andrade em carta em fins de 1927 “Eu também estou com a mão tão firme que faço uma linha fina com um cabelo com o pincel sem tremer! Eu tinha a mão tão pesada, lembra-se?” (Batista, 2006, p.329)⁶⁸.

O interesse pela academia Ranson, onde o artista nabi Maurice Denis era um dos professores – contato que também pôde ter sido firmado pela frequência em seu ateliê particular – deflagra outra característica de sua produção desde os primeiros anos em Paris e que se manteve viva ao longo de todo o estágio, a temática religiosa. Como se pode notar, em carta para Mário de Andrade em fins de 1924, é na mesma época que Malfatti já anunciava seu interesse pelas composições de cunho religioso. Relata:

“Não sei se te falei de minhas composições. Tenho três aviadas. *O perdão da Madalena*, a Ressurreição de Lázaro e a última A pesca maravilhosa (?) (esta tem 6 figuras no barco puxando a rede cheia e Cristo de pé ao lado). Os mais originais, talvez os dois primeiros. Vou experimentar uns croquis para explicar melhor. Estou com preguiça de fazer a 3ª, fica para outra carta.”⁶⁹

⁶⁶Eram conhecidos como academias os estudos mais elaborados do nu a partir do modelo, estes comumente feitos com tinta e tendo como suporte a própria tela. Anita Malfatti ao longo de seu estágio em Paris desenvolveu várias academias, interessantes sob o ponto de vista estilístico e sob o prisma da “não-erotização” da mulher. Diante disso, muitas delas se mostraram de grande interesse para essa pesquisa e, conseqüentemente, serão analisadas no Capítulo 2 desse trabalho.

⁶⁷Segundo a própria Anita lembraria em depoimento, o pintor Dunoyer de Segnoz (1884-1974) ao ver seus desenhos disse “Ela é uma aluna e desenha melhor que eu”. No mesmo período, o artista Tsugouharu Foujita (1886-1968) afirmou “A primeira linha de Paris é a minha, mas a segunda é a sua”, também sobre seus desenhos. BATISTA, Op. cit., 2006.

⁶⁸Em sua fala, fica evidente que a prática em torno do desenho, seja de modelo vivo, seja de observação ou de cópias da estatuária greco-romana, fora um instrumento de fundamental importância para sua produção pictórica, o que mais uma vez ratifica o argumento defendido nesta pesquisa de que o desenho de Malfatti se apresenta como uma linguagem autônoma, porém, servindo de certo modo como base para sua pintura e, conseqüentemente, fator condicionante de sua poética.

⁶⁹Cf. Carta de Anita a Mário, de início de novembro de 1924, pertencente ao Fundo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Por trás da escolha de Anita pela *La Grand Chaumière* e a *Ranson* como locais de estudo do modelo vivo e, talvez, de orientação sobre a fatura pictórica, é possível perceber três condições fundamentais de sua vida enquanto bolsista, seja no que diz respeito ao seu modo de vida, seja sobre o direcionamento de seus estudos e projetos no período. A primeira, sua condição financeira modesta como pensionista, que a obrigava a fazer concessões e escolhas direcionadas; a segunda, o acesso a um método de ensino um pouco mais flexível, que lhe permitia trabalhar nas seções de croquis de acordo com seu tempo, interesse e condição financeira⁷⁰; e a terceira, a temática religiosa, quando, de acordo com Marta Rossetti Batista, é possível que Anita tenha frequentado algumas aulas de Maurice Denis, cujo interesse voltava-se para o desenvolvimento do seu grande projeto pictórico nos anos de Pensionato, a tela *Ressurreição de Lázaro*⁷¹.

Como foi visto a condição de pensionista levava Malfatti a ter uma vida modesta em Paris, assim como muitos dos seus amigos que viveram por lá na mesma época, como Brecheret e Di Cavalcanti (1897-1976), e a prova disso é a presença em alguns de seus cadernos, em especial o CAV-AM-CD-0002 e o CAV-AM-CD-0003, de pequenas anotações referentes aos seus gastos fixos de primeira sobrevivência - espécies de listas nas quais discriminava as quantias que tais gastos roubavam da sua modesta pensão - convivendo lado a lado com seus muitos desenhos. Um contraponto em relação à sua contemporânea Tarsila do Amaral (1886-1973), que aportou em Paris algumas vezes entre 1922 e 1926, com recursos próprios que lhe permitiram gozar de uma rotina bastante confortável e estabelecer relações sociais de grande influência na capital francesa⁷², “bases de seu novo repertório plástico, incorporando preceitos da vanguarda cubista” (Couto, 2008, p.132).

Desta sua relação com os modernistas Brecheret e Di Cavalcanti e com o casal Tarsila e Oswald, Anita, expõem fatos importantes em uma de suas primeiras cartas à Mário de Andrade quando já se encontrava em Paris. Conta a artista:

“(...) Passemos às notícias de Paris. Moro no mesmo hotel com Brecheret o glorioso, Di e Maria.

Di, cubista, cheio de coisas, entrevistas ao princípio nos víamos sempre, agora tendo todos o que fazer, quase nunca. Tarsila vejo-a raramente faz cubismo absoluto, vais gostar.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Essa questão será melhor analisada no capítulo 3.

⁷² Miceli, 2005; Simioni, 2013; Couto, 2008. Ver: Greet, M. **"Exhilarating Exile": Four Latin American Women Exhibit in Paris**. Paris: Arteologie, 2013.

Oswald é o homem da hora, sempre apressado, não se zangue, adeusinho e some-se no Metro. Tarsila e Oswald são íntimos de grandes modernos. Eles te darão notícias em dezembro.

O monumento *Mise au tombeau* de Brecheret é um colosso – uma vitória definitiva da arte brasileira em Paris – mas o melhor que B. tem é Simone a noiva dele. Não chegamos a tempo para ouvir os versos cantados pela Vera. Paulo Prado ficou danado conosco mas acabamos felizes no Café de la Paix.” (Carta enviada de Paris em 27 de outubro de 1923, pertencente ao Fundo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).

Muitos autores, inclusive Marta Rossetti Batista, compreenderam seu período francês sob a tônica dos retrocessos artísticos, levando em consideração algumas condicionantes, muitas já mencionadas aqui, que a levaram a construir um ambiente artístico limitador para uma produção artística que se almejava inovadora, sobretudo quando o contraponto era a trajetória e a produção de Tarsila do Amaral no mesmo período, vista como o protótipo da viagem ideal⁷³. Nesse sentido, escreve Simioni:

“La evidente prioridad conferida a las prácticas artísticas modernistas en la historiografía del arte brasileño no se restringe al trabajo citado, sino que se puede afirmar que constituye el paradigma dominante en el país. El presente texto busca explorar tales construcciones discursivas, aquí denominadas *narrativas modernistas*, a partir de un análisis puntual: el modo con que esas califican, al pretender simplemente recuperarlos, los períodos parisienses de ciertos artistas brasileños, en especial los de Anita Malfatti y Tarsila do Amaral. Ambas fueron las dos mujeres pintoras brasileñas más consagradas por la historiografía nacional, consideradas las introductoras del modernismo en el país; estuvieron en París en el mismo momento, la primera entre 1923-1928 y la segunda, con varias estadias interrumpidas, entre 1920-1922 y, especialmente, entre 1922-1926. Mientras el período francés de Tarsila es celebrado por la historiografía, el de Anita Malfatti es bastante censurado. ¿Qué motiva aprehensiones y valoraciones tan distintas?[...] De un lado, se puede localizar el viaje de Tarsila do Amaral, considerado usualmente como el modelo de *viaje ideal*, como medio por el que la pintora pasa de “pueblerina” a musa moderna integrada en el seno de las más codiciadas vanguardias francesas. Para Tarsila, París representó el momento de ruptura con el pasado, del contacto mágico con el arte moderno, de la transfiguración de sí. En el lado opuesto, tenemos la experiencia de Anita Malfatti, aclamada entre 1917 y 1921 como una artista innovadora, pionera de la introducción de los lenguajes modernos en Brasil, quien en su estadia parisiense, en vez de radicalizar este itinerario, al contrario, se suaviza, se intimida y se aparta de su esperado

⁷³ SIMIONI, Op.cit., 2013.

devenir. Así, mientras Tarsila protagoniza el paradigma del viaje “progresivo” –al recorrer un camino de São Paulo a París que va del arte posimpresionista a la vanguardia–, Anita sintetiza el viaje “regresivo”, pues partiendo de una experiencia modernista en el periférico São Paulo, la artista vivenciaría en París apenas las franjas de la vanguardia, casi como una forastera, lo que se materializaría en obras calificadas recurrentemente como “descendientes”.⁷⁴

Malfatti, sob esse ponto de vista, manteve-se isolada da efervescência cultural e da rede de artistas mais influentes, sobretudo, do círculo social tão bem estabelecido pelo casal Tarsila e Oswald em suas muitas idas à Paris, criando uma rotina diária e artística sem muito brilho. A contradição se revela, porém, quando voltamos para sua correspondência com seu “Darling boy”⁷⁵, o escritor e amigo Mário de Andrade.

Em uma de suas cartas endereçadas ao amigo Anita diz que passou por um processo de adaptação bastante difícil até meados de 1925: sua personalidade mais recatada não lhe permitia grandes e efusivos arroubos sociais; era bolsista do governo e recebia um numerário modesto que também não lhe permitia gozar de certas benesses sociais da capital francesa; estava distante da família e isso nos primeiros anos a afetou sobremaneira; as dúvidas e angústias com sua produção pictórica a fizeram voltar para si mesma onde buscou na fé a saída para superar tantas dificuldades. Diz ela:

“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. Ma eu tinha raiva e mais as coisa 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 há, i.é., existe uma resposta para todos os nossos problemas. Você diz que sua fé nunca se abalou. Eu mando a você como presente de Natal o livrinho que me ensinou o Verdadeiro Amor que nunca falha e que é perfeitamente demonstrável aqui e agora para você como para todos nesse mundo. A relação de Deus com o homem sempre perfeito, feito a imagem de nosso Deus [...]”⁷⁶

⁷⁴ Sobre las comparaciones entre ambas artistas como un *topos* en la crítica e historiografía brasileña leer: COUTO, Fátima M. de. Op. Cit., 2008.

⁷⁵ Um dos apelidos carinhosos colocados ao escritor pela artista. A troca de apelidos carinhosos é mútua e pode ser vista por toda a correspondência trocada entre ambos no período em que a artista esteve em Paris.

⁷⁶ BATISTA, M., Op. cit., 2006. Carta de Anita a Mário enviada em 28 de dezembro de 1925, pertencente ao Fundo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. O livro que Anita menciona é o *Science et santé*, de Mary Becker Eddie, fundadora da Ciência Cristã, religião que a artista era adepta.

No entanto, pelas cartas posteriores ao ano de 1925, período que compreende a metade do estágio, é possível ver uma artista mais fortalecida, ambientada e motivada em Paris; os problemas financeiros pareciam não lhe perturbar tanto; sua mãe D. Bety, sua irmã Georgina e a prima Evangelina lhe faziam companhia em Paris; e após estudos e algumas viagens pela França e Itália, estava mais certa dos caminhos a seguir, estando assim em um período de definições de projetos artísticos importantes, alguns já gozando de reconhecimento pela crítica local, especialmente as obras *Dama de Azul* (1925 c.), *Chanson de Montmartre* (1926) e *Mulher do Pará* (1927 c.)⁷⁷. Como visto no seguinte trecho:

“Tenho trabalhado à beça, meu Neguinho! Está contente? Estou de novo quase como nos tempos de New York. O dia não dá para pintar minhas cores todas e meus valores e volumes. Um meu amigo pintor daqui passou-me um formidável pito ontem. Disse-me que eu tinha medo de pintar!!⁷⁸ Oi! até assustei e Mário do meu coração era mesmo verdade. Estou de novo acordando e é tanta a alegria do meu trabalho... tanta... que quase poderia começar a fazer frases à moda do Laerte. Só que meu trabalho é terrível.”⁷⁹

E ainda em outro trecho:

“Passei um domingo esplêndido. Estive no Louvre a discutir e brigar e perguntar aos mestres meus pequenos problemas com respostas de “xeque-mate” a cada passo. Evange foi comigo e quando começava a contar a ela a história da Vierge d’Avignon nos primitivos franceses, ela voa e cai nos braços de uma belíssima argentina. O resto do Louvre encheu-se de peles de sessenta mil francos e cabarés e mundanidades. Matou o entusiasmo de rever a *Mona Lisa* e ficamos todas tontas. Depois passeamos nos Campos Elísios todos e fomos tomar um café no Dôme altamente boêmio. Falamos em você, calcule! O que nós não compreendemos que você não dê um jeitinho para vir para cá⁸⁰.”

Como se pode ver, a correspondência entre Anita e Mário entre 1923 e 1930 traz informações preciosas sobre o cenário artístico parisiense da época, seus personagens, em especial, sobre os artistas patrícios que por lá estavam (Victor Brecheret, Antônio Gomide, Emiliano Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade). Mas,

⁷⁸ Fato anotado também por críticos franceses: AM parecia ter medo de sua própria originalidade.

⁷⁹ Carta enviada de Paris em 8 de março de 1926, op.cit.

⁸⁰ Carta enviada de Paris em 8 e 10 de junho de 1926, op.cit.

especialmente, revelam muitos pontos sobre sua criação, tornando-se peças importantes para a compreensão de poéticas artísticas. Faz-se necessário ressaltar que a engrenagem da criação só pode ser desvelada e reconstruída a partir da articulação de vários “documentos de processo”⁸¹, uma vez que, vistos individualmente, apenas são capazes de indicar ou sugerir uma ideia, um caminho de análise.

Partindo dessa linha de pensamento, a chave para a compreensão e recomposição da poética de Anita Malfatti encontra-se no confronto dos desenhos e anotações contidas em seus cadernos de Paris, objeto de estudo desta pesquisa, com sua correspondência com Mário de Andrade na mesma época. Foi assim que as interseções feitas entre ambos os documentos, os cadernos de desenhos e as correspondências, permitiram sistematizar o processo de criação que desenvolveu em Paris, o qual teve como norte, não se pode esquecer, o cumprimento das normas impostas pelo Pensionato. Isso significa entender que para Anita o desenho, sobretudo, a prática do desenho no caderno, era uma etapa fundamental. Em primeiro lugar por ser um instrumento de registro de viagem; em segundo, como estudo para o modelo vivo e o desenvolvimento e estruturação e expressão do seu traço, da linha que modela a forma; e, em terceiro, para o estudo e definição de suas composições.

Nesse último caso, portanto, pode-se dizer que o desenho, como instrumento dos estudos de composição, corresponde a uma etapa da gênese de algumas de suas pinturas, como para a cópia da tela de Rafael *Belle Jarinière*, *Puritas*, *La rentree* e, principalmente, para a tela *Ressurreição de Lázaro* - os capítulos 2 e 3 trarão as análises dessas obras, a partir dos seus processos de criação e sob a perspectiva da obra acabada.

No diálogo transatlântico e íntimo⁸² que estabeleceu em sua correspondência com seu confidente amigo ao longo dos anos de Pensionato Artístico nos quais fragmentos de um processo são desvelados, Anita parece reconhecer na figura do escritor, além de um amigo sincero e um militante companheiro de jornada em prol da arte moderna no Brasil, um intelectual que merecia ser ouvido, sobretudo, no que diz respeito à sua leitura das questões artísticas. Mário emerge assim como um interlocutor deveras importante junto ao meio artístico brasileiro, na divulgação sobre o que estava

⁸¹ Utilizando aqui o termo adotado pela pesquisadora Cecília Almeida Salles para os documentos pessoais dos artistas.

⁸² Um diálogo muitas vezes muito tenso pela sinceridade e franqueza devido à postura de enfrentamento e defesa que Malfatti assumia em pontos pelos quais ela e Mário divergiam. Nesses momentos em que expurga sentimentos em defesa de suas opiniões Anita se expõe e se revela de maneira mais íntima e profunda, sobretudo, quando fala de seus ideais artísticos e de suas próprias obras.

produzindo em Paris e no processo de divulgação futura de suas exposições e de seus quadros, quando do seu retorno.

Entretanto, o que aqui se mostra como fundamental é o diálogo entre o que diz, por meio de traços e formas, os cadernos de desenhos de Malfatti e as cartas que trocara com Mário de Andrade, documentos ricos que trazem informações sobre os contornos processuais e artísticos da artista que levarão à compreensão, de forma mais sistematizada, de sua produção artística.

2. NA INTIMIDADE DA CRIAÇÃO: OS DESENHOS, AS PINTURAS E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER

2.1 O NU FEMININO EM EVIDÊNCIA

O desenho do nu a partir do modelo vivo é uma presença expressiva e constante nos cadernos de desenho de Anita Malfatti. Porém, diferentemente do que desenvolveu em sua fase americana, quando estudou a anatomia humana a partir do nu masculino – de acordo com a metodologia de Homer Boss, na qual as características inerentes ao corpo masculino permitiam maiores experimentações formais e, conseqüentemente, davam ao desenho maior expressividade – seus cadernos parisienses mostram algumas mudanças referentes às próprias questões metodológicas da disciplina “modelo vivo” na passagem do século XIX ao XX. Isso fica evidente na própria maneira com que a artista representou o nu, em termos de técnica, estilo, e, não obstante, face às questões sociais imbricadas à situação da mulher no período em questão.

Essa mudança consciente e intencional colocada em prática por Malfatti em Paris entre 1923-1928 (e aqui estamos focando os desenhos de nus em seus cadernos de desenho), na qual se torna possível diferenciar, claramente, suas duas fases de produção artística, a americana e a francesa têm como eixo central a presença quase que unânime da representação do corpo feminino nas páginas desenhadas na capital francesa, fato que nos levou a entrar, inicialmente, no viés sociológico, especificamente, de gênero da questão, e suas implicações históricas: a inserção da mulher como modelo nas aulas de modelo vivo.

Nikolaus Pevsner, em seu livro *Academias de Arte - passado e presente* (2005), grosso modo, sistematiza as transformações e inovações pelas quais passaram o ensino artístico nas academias de arte europeias entre os séculos XVI e XIX. Nesse esforço, aponta para uma questão fundamental no processo de transformação das práticas de ensino dessas instituições ocorrido no século XIX: a tensão entre as restrições/limitações ainda presentes na metodologia vigente nas academias e os avanços (que o autor chama de *acréscimos*) no plano didático acadêmico das mesmas, onde uma delas,

a que nos interessa aqui, consiste no emprego de mulheres como modelos vivos, só aceitas oficialmente na França e demais países europeus a partir de 1880.⁸³

O fato é que pelo tempo em que passou em Paris, entre 1923 a 1928, Anita Malfatti, no bojo expressivo de mulheres artistas francesas e estrangeiras que por lá estiveram no mesmo período⁸⁴, gozaram de um sistema de ensino mais flexível, onde podiam frequentar livremente diversos cursos nas academias menos tradicionais, inclusive os cursos livres de croquis, onde comumente eram vistas mulheres posando como modelos. Como mostra Gill Perry, na Paris dos anos 1910 e 1920, havia muitas escolas com turmas mistas, nas quais as artistas estavam ombreadas aos homens em termos de formação, além das já citadas, deve-se ainda acrescentar outras que surgem no começo do século e serão ambientes importantes para acalantar práticas modernistas. Dentre elas, Académie de la Palette, a Académie Matisse (fundada em 1908), a Académie Vassiliev (inaugurada em 1909), a Académie Russe (onde muitas artistas mulheres russas estagiaram). Por isso, pode-se dizer que Paris “provided more possibilities for women who had chosen careers as artists” (Perry, 1995, p. 19).

Segundo Perry, muitas das artistas mulheres atuantes nesse período farão de nu uma temática central em suas produções (Perry, 1995, p. 34-5). A mesma modalidade que havia sido o obstáculo para ingresso das mulheres nas Academias de arte ao longo dos séculos XVIII e XIX (Simioni, 2008), se torna no começo do século XX uma prática largamente difundida entre as artistas e um terreno novo, propício para ousarem linguagens e discursos novos sobre a representação feminina. Anita não estava sozinha nesse contexto, mas vale observar a singularidade de seus gestos.

Ao se olhar minuciosamente os 22 cadernos de desenho realizados por Anita, hoje presentes na Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros, facilmente se percebe a forte presença dos estudos nus; nus femininos, em processo, “telegráficos”, de menor ou maior acabamento. Entretanto, é importante ressaltar que antes de direcionar as análises propriamente às questões formais dos desenhos, aproximando-os dos padrões estilísticos da artista, de uma escola, movimento ou período, o enfoque primeiro será colocar o desenho, mais especificamente, os croquis de

⁸³ Pevsner relata a existência de registros sobre a presença de mulheres posando para desenhos em academias particulares na Itália e, como afirma Pevsner, provavelmente em outras academias da Europa, muito anteriores a essa data. PEVSNER, N. **Academias de arte: passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁸⁴ Eram muitas as artistas mulheres atuantes na Paris dos anos 20, embora poucas fossem realmente reconhecidas, dentre elas, vale ressaltar: Suzanne Valadon, Emilie Charny, Nathalia Goncharova, Sophie Tauber-Arp; Sonia Delaunay; Marie Laurencin, Jacqueline Marval, entre outras.

modelo vivo, como um índice de seu aprendizado, registrado dia a dia, mesmo que de maneira irregular, em seus cadernos, ratificando a compreensão que aqui é proposta de serem eles espaços íntimos de criação que atingem a dimensão de diários.

Esse repertório de nus criado por Anita foi motivado fortemente pelo cumprimento de uma das exigências do Pensionato: pintar três academias e seis desenhos de modelo vivo. Anita, assim, pintou algumas academias, como “Nu” (s/data) “Nu na paisagem” (1924/1926), “Nu Reclinado”(s/data), “Nu sentado”(1925), “Nu reclinado e espelho” e “La chambre bleue”(1925)⁸⁵.

Tal repertório adquirido em Paris também revela uma artista em uma contínua busca de aperfeiçoamento técnico e artístico, soltando e treinando sua mão dia a dia. Seu traço firme, mas ao mesmo tempo suave e limpo — fato este que demonstra muito sua superação devido a um problema congênito em sua mão direita, obrigando-a a desenvolver habilidade na mão esquerda — bem como seu desenho equilibrado, foram sempre motivo de grande orgulho da artista. Ela própria escreve: “Eu também estou com a mão tão firme que faço uma linha fina como um cabelo com o pincel sem tremer! Eu tinha a mão tão pesada, lembra-se?”⁸⁶ — conforme pode ser observado nas imagens (Fig. 2.1; 2.2; 2.3; 2.4).

Ao confrontarmos os desenhos de nus nos cadernos com suas academias é possível claramente enxergar uma diferença de postura de representação. Nos cadernos, os nus carregam alta carga de sensualidade, fruto de um olhar que capta sem pudor, com profundidade e síntese absoluta os corpos femininos, de suas posições e volumes; corpos que pertencem a mulheres e cuja nudez parece ser uma ação habitual. Já nas academias, o erotismo do nu se dilui e se esconde, e os corpos, de uma sensualidade aparente e libertadora, passam a revelar uma nudez tímida que só pode ser vista a meia luz, em ambientes caseiros e cujo sentimento de propriedade parece não ser daquela que o carrega, e sim de outro.⁸⁷

Talvez, essa deflagração de um corpo nu livre e sensual nos cadernos de desenho deva-se ao fato de serem os mesmos (os cadernos) territórios íntimos e pessoais vistos por poucos ou somente pela artista, onde a liberdade e a falta de pudor podem ser

⁸⁵ Foi adotada nessa pesquisa a mesma referência de catalogação feita por Marta Rossetti Batista em Anita Malfatti no tempo e no espaço, 2006.

⁸⁶ BATISTA, M. Op.cit., p.329, 2006. Batista ao fazer referência a essa carta em nota de rodapé afirma que esse escrito de Anita faz parte de uma carta não enviada da artista a Mário.

⁸⁷ Ver nota 106. Esse tema é abordado com maior profundidade mais adiante e é interesse de pesquisa de Ana Paula Cavalcanti Simioni.

claramente aceitos justamente por guardarem a confidencialidade. A pintura, por sua vez, expõe o artista, é porta voz da sua intimidade, e talvez por isso, para Anita, revelar-se ao público por entre aqueles corpos nus tão sensuais fosse ainda um exercício longe de se realizar.

Figura 2.1 – CAV-AM-CD-0007

MALFATTI, ANITA Catarina

Caderneta de desenho – capa parda, 1924/26 – caderno - 31.5 cm x 24.2 cm.

Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Figura 2.2 – CAV-AM-CD-0005

MALFATTI, ANITA Catarina

Caderneta de desenho-capa laranja, 1924 c - caderno,

31.8 x 24.2 cm.

Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Figura 2.3 – CAV-AM-CD-0005

MALFATTI, ANITA Catarina
Caderneta de desenho – capa laranja,
1924 c - caderno, 31.8 cm x 24.2cm.
Coleção Anita MALFATTI
Coleção de Artes Visuais – Instituto
de Estudos Brasileiros da USP.

Figura 2.4 – CAV-AM-CD-0017
MALFATTI, ANITA Catarina
Caderneta de desenho-capa azul, 1923/2 - caderno,
31.7 cm x 23.8 cm.
Coleção Anita MALFATTI
Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos
Brasileiros da USP

Os cadernos de Malfatti evidenciam o método de trabalho da artista⁸⁸, alicerçado, primeiramente, no domínio do desenho. Ela própria ressalta essa questão e sua presença em sua rotina artística, ao afirmar:

⁸⁸ Ver nota 106.

“[...] Na composição, a forma e os volumes estão sujeitos às leis 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 improviso é um não mais acabar de desesperos e dúvidas [...]”⁸⁹

Como uma espécie de depositário de ideias, primeiro espaço de extroversão e reflexão, nas páginas dos cadernos são encontrados alguns esboços e estudos de obras, um processo que muitas vezes nos aproxima da gênese de muitos dos seus quadros produzidos na época. Destacam-se especialmente os estudos para as obras *Mulher do Pará* (1927), *La rentrée*, (1925/1927), *Puritas* (1927) e *Ressurreição de Lázaro* (1928), as quais serão melhor analisadas nas próximas páginas.

Mesmo percorrendo um itinerário de formação bastante flexível, não se pode esquecer que Anita era uma pensionista, e como tal, seguia normas, prestava contas através do envio constante de cartas ao mentor do Programa, o senador Freitas Valle. No desenvolvimento de seus projetos artísticos voltados para seu estágio, Anita fez dos seus cadernos-diários um território de hipóteses, a testemunha de seus testes e escolhas e, por isso, além de um diário de formação pode ser entendido como um diário de criação.

Os estudos para as referidas obras, índices de sua criação em processo, foram trabalhados de diferentes maneiras pela artista. O percurso mais substancial revela-se na obra *Ressurreição de Lázaro*, que será abordado no capítulo 3, constituindo a obra final de seu período de formação em Paris.

2.2 AS ACADEMIAS

A importância do estudo do modelo vivo para a formação dos artistas possui uma longa tradição no Ocidente. Ao menos desde o século XVII foi considerada uma etapa central pela Académie Royale des Beaux- Arts, sediada em Paris, sob a direção de Charles Le Brun. Ao lado do estudo da estatúaria antiga, a figuração do modelo vivo era considerada uma prática importante para a formação metodológica dos artistas, habilitando-os a representarem a natureza de maneira correta. Como analisou N. Pevsner, o modelo acadêmico francês expandiu-se desde o século XVII, tornando-se

⁸⁹ Trecho da Carta de Anita à Mário com data de 1928, quando ainda estava em Paris, op.cit.

uma referência para outras academias inauguradas ou reformuladas ao longo dos séculos XVIII e XIX.⁹⁰ Nesse sentido, pode-se dizer que a valorização do estudo do modelo vivo também se internacionalizou.

Além dessa expansão geográfica, Elaine Dias nota uma crescente valorização de tal atividade ao longo do tempo, atingindo seu apogeu no século XIX. Como demonstra a autora, entre finais do XVIII e inícios do XIX, a Academia é reformulada na França em virtude das grandes transformações políticas ocasionadas pela Revolução, concomitantemente desenvolve-se um novo paradigma estético, o neoclassicismo, que tem em Jacques Louis David seu principal defensor e artista. David, que se tornou diretor da instituição nesse momento, considera o modelo vivo como a etapa primordial de aprendizagem dos alunos, e defende seu estudo não apenas no curso de desenho, mas também nas aulas de pintura. Como diz Dias:

“[...] En el curso de dibujo o en el de pintura, el modelo vivo va adquiriendo, por tanto, una importancia cada vez mayor en la formación del artista del siglo XIX, como veremos más adelante” (Dias, 2006, p.13)

Assim, mostra a autora, a importância dessa prática torna-se ainda mais contundente ao longo do século XIX, o que não significa que não causasse polêmicas. No Brasil, havia grandes dificuldades de se contratar modelos, o que colocava em xeque a perfeita adequação ao modelo francês aqui aportado com a Missão Artística de 1816 (Dias, op cit, 14). Na França essa dificuldade não havia, a profissão de modelo era reconhecida, regularizada e atraía muitos interessados, especialmente imigrantes estrangeiros. No entanto, havia outras tensões em questão. Dentre elas a crítica aos métodos rotineiros de estudo e formação de artistas que eclodem no ambiente artístico oitocentista. Algumas partem dos artistas denominados românticos que contestam o paradigma do desenho como base estruturante da criação, defendendo a importância da cor. Outro ponto diz respeito a importância atribuída ao “antigo” em detrimento de uma educação que valorizasse a capacidade de olhar o presente, ideias que estão bem cristalizadas no célebre texto “O pintor da vida moderna” de Charles Baudelaire⁹¹. Outro ponto diz respeito a um debate sobre uma apreensão mais realista dos corpos, dos modelos.

⁹⁰ Pevsner, N. Op. cit., 2005.

⁹¹ BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

Nesse terceiro ponto, vale retornar ao texto de Elaine Dias, que aponta que tal tema emerge com força durante as reformas iniciadas por Viollet-le-Duc na Academia durante os anos de 1860, com impactos posteriores. Esse acreditava que era fundamental uma transformação grande nos métodos de ensino, nos quais o aluno deixasse de aprender de ver o mundo a partir dos olhos de seus mestres, ou seja, das fórmulas herdadas, e desenvolve-se um olhar mais pessoal. No que diz respeito ao modelo vivo, a reformulação mais importante levada a cabo será a introdução dos modelos femininos a partir dos anos de 1880, com o que se deixava de “adaptar” a representação do corpo feminino a partir do modelo masculino, e olhar efetivamente para as mulheres como objetos reais, com uma anatomia própria. Segundo Elaine Dias:

“El modelo vivo masculino constituía, desde la época de la Academia real, la base de la enseñanza en la institución y en los talleres privados y, principalmente, de los concursos trimestrales, semestrales y anuales. El modelo desnudo femenino pasaría a ser admitido em los talleres de la academia en la década de 1880 y solo seria permitido en los concursos anuales a partir de 1939. En este período, hombres y mujeres eran separados en diferentes aulas para retratar um modelo desnudo masculino. Para las clases de modelo desnudo femenino, se considerava que hombres y mujeres podían estar presentes al mismo tiempo [...]” (Dias, 2006, p. 18)

Embora existam alguns registros históricos da utilização de modelos femininos em ateliês privados antes da década de 1880 (Simioni, 2008), é interessante perceber que a inserção tardia de mulheres como modelos encontra paralelos com seus ingressos como artistas. Em um texto de referência, Linda Nochlin pergunta-se “Por que não existiram grandes artistas mulheres?”, pois naquele momento (1971), mulheres artistas eram praticamente desconhecidas pela historiografia. Recusando-se a reiterar os preconceitos de época que consideravam que a genialidade era uma qualidade masculina, por natureza, a autora afirma que esse desconhecimento sobre as artistas era resultado do fato de terem elas sido excluídas por séculos das Academias de Arte.

“Far more believable, unfortunately, was the complete unavailability to aspiring women artists of any nude models at all. As late as 1893, "lady" students were not admitted o life drawing at the official academy in London, and even when they were, after that date, the model had to be "partially draped."A brief survey of contemporary representations of lifedrawing sessions reveals: an all-male clientele drawing from the female nude in Rembrandt's studio; men working

from the male nude in an eighteenth-century academy; from the female nude in the Hague Academy; modeling and painting from the male nude in the Vienna Academy —both of these latter from the mid-eighteenth century; men working from the seated male nude in Boilly's charming painting of the interior of Houdon's studio at the beginning of the nineteenth century; and Mathieu Cochereau's scrupulously veristic Interior of David's Studio, exhibited in the Salon of 1814, reveals a group of young men diligently working from the male nude model. The very plethora of surviving "Academies"—detailed, painstaking studies from the nude studio model—in the youthful oeuvre of artists down through the time of Seurat and well into the twentieth century, attests to the importance of this branch of study in the development of the talented beginner. The formal academic program normally proceeded from copying from drawings and engravings, to drawing from casts of famous works of sculpture, to drawing from the living model. To be deprived of this ultimate state of training meant to be deprived of the possibility of creating major art—or simply, as with most of the few women aspiring to be painters, to be restricted to the "minor" and less highly regarded fields of portraiture, genre, landscape, or still-life” (Nochlin, 1971, p. 24-5).

Segundo Nochlin o impedimento das artistas ao acesso ao modelo vivo as excluiu da possibilidade de serem pintoras de história, e as levou para gêneros vistos então como inferiores, como a natureza morta, o retrato, a paisagem. A questão do acesso das mulheres à formação artística tornou-se algo central e muito discutido a partir do texto da autora. Não se pretende aqui fazer uma síntese disso tudo, pois seria impossível, mas é importante entender esse momento, a importância da academia ao longo do século XIX e o acesso tardio das mulheres para se retornar à produção de Anita Malfatti, entendendo que a mesma é realizada num contexto diferente.

Como algumas autoras já demonstraram, a Académie Julian teve um papel importante para a formação de mulheres artistas, pois dispunha de bons professores e modelos vivos o dia todo pousando para homens e mulheres, em classes separadas. Em suas pesquisas, Ana Paula Simioni evidenciou o papel que essa escola teve para as mulheres artistas brasileiras atuantes entre finais do XIX e inícios do XX (Simioni, 2005b). Seu lugar não cessa durante os modernos anos 20, como a estadia de Tarsila do Amaral em 1921-1922 revela. Antes de fazer parte do círculo modernista, a artista inscreveu-se nessa escola e realizou alguns estudos de nus, bem como telas dedicadas à representação do modelo vivo. Uma delas intitulada *Academia nº 4* foi bem analisada por Fernanda Pitta, que percebe uma pintura que desafia a contraposição entre moderno x acadêmico, pois parte de um tema claramente vinculado à tradição (estudo de

academia), mas como uma forma, uma pincelada, uma organização que desafia os esquemas aprendidos. Segundo a autora:

“Tarsila do Amaral partiu para Paris em 1920 para aperfeiçoar seus estudos artísticos. Foi com recursos próprios, sem estar obrigada a retornar nenhuma prova de seus progressos para mecenas brasileiros, seja a Escola Nacional de Belas Artes, ou o Estado de São Paulo, costumeiros financiadores de bolsistas no exterior, que exigiam uma formação pautada pelo ensino das academias, fossem elas públicas ou privadas (basta consultar os regulamentos dos envios para perceber as necessidades a que os artistas eram obrigados, em plenos anos 1920, como a continuar a enviar cópias de obras consagradas, estudos de nus - as chamadas academias - para só depois de cumpridas essas etapas poderem enviar composições "originais" de sua criação, como faziam desde a criação dos prêmios viagem pela Academia Imperial de Belas Artes no século XIX). Sobre a estada de Tarsila na capital da pintura, a bibliografia costuma lembrar apenas de seu contato com aqueles que cimentarão o caminho para sua consolidação como uma artista vanguardista: Fernand Léger, André Lhote e Albert Gleizes, todos ligados às tendências cubistas então em voga em Paris. Mas Tarsila preocupou-se também em dar continuidade a uma formação nos moldes tradicionais, insistindo no aprendizado da representação do modelo vivo, como testemunha *Academia n. 4*. Fez sem nenhuma obrigatoriedade, por escolha pessoal. Assim como escolheu em São Paulo, como professor, em 1917, a epítome da pintura dita "acadêmica", Pedro Alexandrino, a quem foi ligada por laços de amizade e respeito por toda a vida, e quem, diga-se de passagem, Anita Malfatti também escolheu para mestre em 1919. Por essa razão encontramos-a nos aposentos da afamada Julian fazendo o mesmo exercício das pintoras anônimas de seu quadro, observando um nu feminino.”⁹²

É assim interessante perceber que nos anos de 1920 o estudo do modelo vivo continuava a ser uma prática buscada por artistas em formação, e não apenas por Anita, mas também por Tarsila do Amaral, e vários outros dessa geração que estiveram em Paris nos anos de 1920. E foram muitos. Alguns deles tiveram toda a sua educação na capital francesa, outros vieram com auxílio de bolsas de estudo e prêmios viagens ou então com recursos próprios. Marta Rossetti Batista em seu livro *Artistas Brasileiros na Escola de Paris* menciona além de Anita e Tarsila, José de Andrada, Victor Brecheret (1884-1955), Ivan da Silva Bruhns (1881-1980), Celso Antonio de Menezes (1896-1984), Waldemar da Costa (1904-1982), Adriana Janacópulos (1892?-1978), Joaquin do

⁹² Pitta, Fernanda. “Tarsila do Amaral, academia nº 4, 1922. In: Blog do IMS, 16.09.2011. online: acesso em <http://www.blogdoims.com.br/ims/tarsila-do-amaral-academia-n-4-1922-por-fernanda-pitta>

Rego Monteiro (1903-1934), Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), Domingos Viegas de Toledo Piza (1887-1944), Gastão Worms (1905-1967), Antonio Gonçalves Gomide (1895-1967) e Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976). Simioni abrange esse lastro, na medida em que procura não restringir seus estudos àqueles denominamos modernistas, incluindo os denominados “acadêmicos”, e chega a cifra de 15 mulheres e 75 homens⁹³. Muitos desses continuaram a freqüentar escolas artísticas que ofereciam cursos de modelo vivo para formação de pintores e escultores. Dentre elas, destacam-se: Académie Julian⁹⁴, Colarossi⁹⁵ e La Grande Chaumière⁹⁶ as três situadas em Montmartre, destino obrigatório de vários artistas estrangeiros chegados em Paris.

Um primeiro ponto a se observar é que, diferente dos estudos de academia realizados ao longo do oitocentos, em que predominava um método mecânico de apreensão do modelo, estático, a partir do último quartel do século XIX, a questão da captação do movimento tornara-se essencial. Nesse sentido, novas poses eram testadas, passava-se a exigir uma rapidez na captação de um corpo que estava em movimento.

Essa nova prática impõe uma execução mediada pelo tempo: execução de esboços em curto tempo, 5, 10, 15 minutos, com objetivo de captar o essencial do modelo - esboços sintéticos, telegráficos, muitas vezes inacabados alternados a esboços de longa duração, de 30 minutos à uma hora, objetivando a observação pormenorizada do modelo, seus detalhes, preocupações com volumes e proporções.

Nesse processo de doutrinar o olhar e a representação - ora captando o essencial, simplificando a forma, ora trabalhando mais amiúde, com largo interesse no detalhamento e nas minúcias do modelo, na composição com um todo, em prol de um

⁹³ Ver http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s4_lucienelehmkuhl.pdf. Artistas e obras no espaço da cidade de Luciene Lehmkuhl.

⁹⁴ Inaugurada em 1867 por Rudolf Julian, a escola teve muito prestígio por ter entre seu quadro de professores vários docentes da Escola Nacional de Belas Artes, muitos deles juristas de concursos e salões. Como mostra Ana Paula Simioni boa parte de sua clientela era feminina, pois era uma das poucas escolas que permitia as mulheres terem acesso ao modelo-vivo, tendo em 1880 inaugurado um ateliê exclusivamente feminino. Sobre essa questão ver: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008

⁹⁵ Foi fundada em 1815 e exerceu suas atividades até 1930. Aceitava mulheres e possuía classes mistas de modelo-vivo, sendo mais barata do que a Académie Julian.

⁹⁶ Fundada em 1909 pela pintora belga Martha Stettler (1870-1964) se afastava um pouco do modelo tradicional da Escola Nacional de Belas Artes, possuindo cursos livres teóricos e práticos de desenho pintura e escultura. Foram professores da escola Antoine Bourdelle, Fernad Léger e André Lhote.

realismo representativo - Anita se revelou muito interessada e grande conhecedora, uma virtuose desenhista, conforme destacava a crítica parisiense⁹⁷.

As cartas trocadas com o eterno amigo Mário de Andrade mostram o orgulho que sentia por seus desenhos, em especial os nus:

“Continuo nos meus nus. Aliás, os desenhos só de linhas e altamente apreciados. Acharam-nos com “qualidade” como os de Renoir e Rodin e 2 críticos daqui disseram não haver mulher na França que desene nu como A C.M. Se você já caiu morto, reviva e prossigamos. Digo isto porque M. de A. teve a cachimônia de dizer: Você é a minha inquietação grande do momento. Vou muito bem, sabe? e muito contente e tenho muitos amigos pintores épatants que tomam muito interesse no que faço e dão valor seriamente e eu logo que me encontro num atmosfera simpática, fico feliz. Só que tenho muito e muito que trabalhar para conseguir algo de realmente bom.” (Carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade, Paris, 20/12/1925. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros)

Passemos então à análise das obras.

2.2 A MULHER DO PARÁ

Em a *Mulher do Pará* (Fig. 2.5) obra provavelmente concebida em 1927, a escolha do tema ocorreu muito antes, quando ainda era uma passageira do navio que a levava para Paris: em uma parada forçada do navio que a levava a Paris uma mulher de estranha exuberância chamou a atenção da artista em Belém do Pará, talvez pelo muito pelo seu cabelo de grande armação e volume e sua postura suntuosa postada na varanda. Uma mulher com traços “brasileiros”, mais especificamente, com traços típicos de uma mulher do norte, olhos levemente puxados e marcantes, rosto arredondado e nariz afilado, percebido em seus cadernos.

⁹⁷Destaca-se a recepção positiva dos desenhos de Malfatti pelos críticos franceses, dentre alguns nomes destaca-se André Warnod, além de alguns artistas com nome em voga no cenário artístico francês, como Foujita e Dunoyer Segonzac. BATISTA, M. Op. cit., 2006, p.327-328.

Figura 2.5 – Anita Malfatti, *Mulher do Pará*, c. (1927), Col. Particular.

Em carta enviada a Mário de Andrade a artista a identifica como uma mulher mestiça:

“(...) Fiz uma tela que você gostará. *La femme du Pará!* Uma mulher (mestiça) num balcão que eu vi há anos no Pará! Saiu boazinha e curiosa mesmo. Ah! você deve fazer anos breve” (Carta de Anita Malfatti a Mario de Andrade, 27 de setembro de 1927. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros-USP).

E explica ao amigo Mário o que motivou a fazê-la:

“Foi o quadro que fez mais sucesso em Paris, inspirei-me numa mulher que vi no Pará. Tinha eu partido do Rio de Janeiro, com destino aos Estados Unidos, quando na altura do Equador o navio sofreu desarranjo nas máquinas. Tivemos de aportar subitamente a Belém. Aí, aproveitei o tempo para dar alguns passeios pela cidade que desconhecia. E uma tarde, regressava eu a bordo quando me chamou a atenção a cabeleira de mulher que estava à varanda, tomando a fresca. O penteado era original, como pode calcular pelo quadro. Os cabelos, em grandes madeixas, subiam-lhe acima das orelhas, alargando-se no alto do crânio. A expressão do rosto era também extraordinária. Tinha como uma serenidade expressiva. Cheguei a bordo muito impressionada. E voltei no dia seguinte, à mesma hora. Ela estava lá. Analisei-a de novo. Gravei na memória aquele rosto fora do vulgar. Tentei um esboço. Poucos dias depois o vapor partia. E logo que desembarquei, comecei o quadro. Concluído, levei-o comigo para uma exposição de Paris. Foi largamente comentado. Apreciaram-no muito. Eu dera-lhe o nome de “Femme du Pará”. Mas aqui resolvi mudar-lhe o nome. Tive receio que supossem [sic] que era vontade de amesquinhar a minha pátria. E assim o “Femme du Pará” nacionalizou-se. E baptizei-o com um nome muito simples, de “No balcão”⁹⁸

Malfatti, envolvida pelo encantamento provocado pelas características da mulher, sem querer que essa imagem se perdesse no tempo e em sua memória e, talvez, já imaginando servir esta de tema para uma possível pintura que voltasse para uma temática brasileira, reteve em seu caderno esse tipo ricamente brasileiro (Fig. 2.6).

É interessante notar que esses cadernos-diários de criação não começam a ser “escritos” em terras parisienses, mas já desde a viagem, retendo e armazenando as impressões cotidianas da artista, fonte de pesquisa para o desenvolvimento de temáticas para suas pinturas.⁹⁹

⁹⁸ CARDOSO, R. Op.cit., 2014

⁹⁹ BATISTA, M., Op.cit., 2006.

Figura 2.6- CAV-AM-CD-0017

MALFATTI, ANITA Catarina

Caderneta de desenho-capa azul, 1923/24 - caderno, 31.7cm x 23.8cm.

Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

O curioso é que em 1926, um ano antes de fazer essa tela, Malfatti havia pintado *Chanson de Montmartre* (Fig. 2.7), cuja cena é muito semelhante à *Mulher do Pará*. Sobre essa semelhança Batista levanta uma questão importante a respeito da motivação de Anita: “[...] quando desenvolve o tema, não estava interessada nos “exteriores-

interiores” como em *Chanson de Montmartre*?¹⁰⁰ Nesse sentido, coloca-se tal questão: o esboço desenvolvido para a tela mulher do Pará teria sido um referencial para a tela *Chanson de Montmartre*?

Figura 2.7 – Anita Malfatti, *Chanson de Montmartre* (1926), Col. Roberto Pinto de Souza - São Paulo.

¹⁰⁰ BATISTA, 2006.

Se sim ou não, não foi ainda possível saber, porém é certo dizer que as obras se conectam, mesmo que inconscientemente pelas mãos do artista em seu projeto poético, e é na intimidade da criação que esse cruzamento ocorre, tanto no campo formal, como na temática e, nesse caso, a semelhança é evidente. Os dois esboços feitos a lápis (vide Fig. 2.6) em uma única folha, foram registrados em um dos seus cadernos-diários, certamente já levados na mala, fazendo parte do seu material de trabalho. O primeiro, na parte superior da folha, revela uma preocupação com a composição; a mulher e a varanda parecem estar quase que totalmente resolvidos, mas, no entanto, Malfatti parece não se preocupar com o detalhamento do fundo, a ornamentação, evidente na tela. No segundo, logo abaixo, Anita coloca mais atenção na figura da mulher, na “figura diabólica” segundo Mário de Andrade¹⁰¹, cujos elementos centrais são o cabelo e a posição dos braços e das mãos. São esboços sintéticos e esquemáticos, breve anotação para ser desenvolvida posteriormente.

Quando comparamos seus dois esboços com a tela, nota-se que Malfatti manteve a mesma composição, exceto quando se observa a posição dos braços da mulher. Nos esboços, a mulher encontra-se com os membros totalmente esticados apoiados sobre as grades da sacada, formando um desenho triangular bastante rígido e expressivo. Já na tela, a artista interfere na posição dos braços, flexionando-os, e as mãos aparecem em uma posição de extrema delicadeza. A suavização da posição dessas partes do corpo ameniza a tensão do quadro, deixando-o em consonância com o colorido suave da palheta cromática usada.

Tal amenização condiz com o caminho que Anita adotara rumo a uma arte sem excessos expressivos, diferindo da produção que realizara durante a década de 10 e que a notabilizara entre o círculo modernista. Sua pintura marcada pelos anos em Nova Iorque veio acompanhada de temas figurativos, com ênfase para os retratos que fizera de pessoas de seu cotidiano. Neles uma marca registrada era a busca pelo personagem de várias nacionalidades, onde abusou de cores fortes, tons escuros, quase pretos, marcando as linhas mais expressivas da tela, nota-se claramente em *O japonês*, *A estudante russa* e *O homem amarelo*, para citar alguns exemplos. Já na década de 1920, quando já em Paris, Anita passa a preocupar-se com o fundo perante o qual a figura central se destaca, e com a preocupação com a ornamentação do cenário.

¹⁰¹ M. de A. “Anita Malfatti”, *Diário Nacional*, São Paulo, 5 de março de 1929, trecho do jornal colado pela artista em um dos seus cadernos de recorte, todos pertencentes ao Fundo Anita Malfatti do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Esse movimento da criação, a passagem do esboço à obra, oferece índices dos caminhos e as escolhas da artista, que passava a dialogar com as tendências modernas mais moderadas. Encontrava-se, portanto, envolvida com o ambiente de retorno à ordem internacional, onde a figuração, o naturalismo e a volta aos valores clássicos, são os elementos constituintes de uma arte mais moderada em reação às tendências cubistas. Mas vale ressaltar que a arte ainda era moderna, pois carregava o que de mais fundamental fora consolidado pelas vanguardas: a liberdade de usar os elementos que compõem a linguagem artística de modo subjetivo, à maneira do artista, sem seguir métodos e se distante da representação fiel da realidade.

Anita era, aliás, bastante consciente desse movimento e sentia-se compassada ao que se passava aos artistas mais reconhecidos em Paris dos anos 1920. Um excerto de uma das cartas enviadas a seu amigo Mário de Andrade é muito revelador disso:

“Agora coragem, apronte-se vou dar-te uma notícia “bouleversante”. Estou clássica! Como futurista morri e já fui enterrada. Não falo a rir não. Pura verdade, podes rezar o *Ite in pax* na minha fase futurista ou antes moderna pois nunca pertenci a uma escola definida. Não estou triste nem alegre. É isto. Trabalho e trabalho e saiu assim. Não posso forçar-me para agradar a ninguém. Nisto sou, fico e serei sempre livre. Aliás, todos, ou quase todos os grandes artistas daqui estão enfrentando este tremendo problema¹⁰². Matisse, Derain, Picasso. Todos passam atualmente esta reação. Andava apreensiva com isto, mas estive hoje com diversos artistas que me afiançaram ser esta a fase atual em Paris. Voltamos à mãe Natureza. (...)” (Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, Paris, 23 de fevereiro de 1924. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP)

De acordo com a pesquisadora Sônia Maria de Carvalho Pinto, Anita se encontra no bojo dos artistas que se encontram engajados nesse processo de retorno à ordem:

“Os artistas engajados neste novo projeto (que não era mera conformação ao meio, é bom ressaltar) se voltam a uma tendência ora realista, ora naturalista ou até renascentista da composição. Mas este resgate do passado não se dá sem reflexão. O que se vê em obras desse período é um diálogo da herança da arte clássica que se mistura a conquistas – agora também já

¹⁰² Tanto AM procurava uma arte moderna mais estável e comedida, quanto os artistas da Escola de Paris, especialmente no pós-guerra até meados dos anos 20, abandonavam a experimentação exacerbada anterior. Período hoje estudado como de “retorno à ordem”, quando críticos e artistas procuravam encontrar-se com as características e tradição francesas. Entre eles, os três aqui citados por AM: Picasso, com suas figuras monumentais; Matisse e suas odaliscas; Derain, no retorno a épocas passadas.

atuando como herança – modernas. Esses artistas mesclam técnicas antigas com tratamentos novos. Temas antigos com técnicas novas. Fazem uma releitura não só da arte passada, mas da arte recente que, aos olhos de muitos deles, já se mostrava insuficiente para responder a algumas questões”¹⁰³.

Outra questão importante quando confrontamos esboço e tela diz respeito ainda ao que fora mencionada nessa pesquisa como uma espécie de suavização da sensualidade, de certa forma consciente, nessa transição entre suportes. No esboço do caderno a figura dessa mulher mestiça brasileira na varanda da casa parece estar trajada com uma espécie de roupa íntima, um roupão aberto, com parte do corpo nu a mostra, sapatos de salto e em uma posição bastante atraente e segura: braços abertos sobre a varanda que faz contanto direto com a rua. Já no quadro, Anita opta por representar a mulher com corpo coberto, uma espécie de vestido rendado, levemente transparente e, como fato mais interessante, com uma postura de mais recato e pudor: os braços mais fechados, cobrindo o corpo, com as duas mãos sobre o ventre.

Mais uma vez, é possível ver que nos cadernos, nesse espaço onde somente ela e poucos tem acesso, Anita Malfatti se mostra mais livre, com menos pudor e, talvez, com mais verdade.

2.3 *LA RENTRÉE*

Outra tela elaborada sob essa tendência, *La rentrée* (Fig. 2.8) fora realizada aproximadamente em 1926 e compõe a série de telas pintadas com o tema interior-exterior, ou em sua oposição, exterior-interior, no caso de *A mulher do Pará*. A presença do modelo estético de Matisse é marcante, tanto na palheta como no próprio tema, embora Malfatti tenha afirmado não ter recebido influência do pintor¹⁰⁴, o que é de se duvidar posto que ela acompanhava seus trabalhos na Paris dos anos 20, como as cartas enviadas para Mário bem revelam. Mas o melhor documento da relação são mesmo suas obras.

No caso de *La Rentrée*, há apenas um esboço da cena (Fig. 2.9) Aparentemente, quando fora colocada no papel, a composição estava praticamente resolvida. Um dos poucos esboços dessa época no qual Anita faz uso da aquarela. A cor, neste esquema também é colocada de maneira esquemática, como se as tivesse testando¹⁰⁵.

¹⁰³PINTO, S. M. de Carvalho. **A controversa pintura de Anita Malfatti**. Tese de Doutorado. Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras – Área de concentração Estética. Universidade de São Paulo, 2007.

¹⁰⁴Artigo recolhido pela artista em seu caderno de recortes “A pintora Anita Malfatti regressou da Europa”, O jornal, Rio de Janeiro, 21 out, 1928. Op. cit.

¹⁰⁵BATISTA, M. Op.cit., 2006.

Figura 2.8 – Anita Malfatti, *La rentrée*, c (1925/1927), Col. Pedro Tassinari Filho, São Paulo

Figura 2.9 – CAV-AM-CD-0004
Caderneta de desenho Carnet, 1923/25- Caderno –
34.9 cm x 24.9 cm.
Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros
da USP.

Tanto no estudo quanto na tela, as mulheres são os eixos principais dos planos. Elas se encontram em contato direto com os objetos do cenário; personagens principais

de uma cena rotineira da vida. Entretanto, o que muda é a posição de ambas. No esboço as duas encontram-se de perfil, enquanto na tela, a personagem do primeiro plano está na posição frontal e a outra surge de costas, mas com sua imagem projetada no espelho.

Em ambas o ambiente doméstico, fechado e as atividades “tipicamente femininas”, como a costura e toilette, são o tema em foco.

Nas duas obras pictóricas em questão, *A mulher do Pará* e *La rentrée*, a artista parece tê-las resolvido em poucos esboços nos cadernos, para a última tela, nota-se a existência de apenas um esboço colorido nos cadernos. Mas, no entanto, quando fora para tela pequenos ajustes se fizeram necessários.

2.3 PURITAS

Em *Puritas* (Fig. 2.10), obra de 1927, Anita se preocupou mais com o desenvolvimento da composição. Três esboços feitos certamente para essa tela evidenciam o processo de estruturação da composição.

Primeiramente, é importante marcar a tentativa de resolver o problema da figura central, o nu feminino. O deslocamento do corpo e a posição das mãos foram sendo testados até chegar ao resultado final. Nos esboços a figura da mulher encontra-se com as mãos próximas ao corpo, insinuando um gesto de leveza e delicadeza, mas deixando o tronco e os seios desprotegidos e evidentes.

No entanto, na tela Anita deslocou uma das mãos e as colocou sobre o tronco, escondendo um dos seios, deixando evidentes traços de um recato e uma pureza, como o título da obra. Nota-se também que a figura do animal, que aparece na obra final na parte inferior esquerda da tela, passou por muitas modificações. Em dois dos esboços, ele aparece sendo segurada pela personagem central da tela. Optou por deixá-la compondo o cenário e, somente o lírio em sua mão esquerda.

Outro ponto que ratifica a idéia de pureza buscada pela artista no quadro é a presença do véu sobre os cabelos da mulher, elemento que não está presente nos esboços. A ausência do véu nos esboços, mas sua presença na tela teria sido planejada? Talvez os esboços para *Puritas* tivessem uma finalidade específica, esquemática e econômica, a fim de solucionar um problema específico e não da composição e dos elementos como um todo? Todas essas questões merecem ainda ser aprofundadas a fim

de compreender como se dava as transposições, carregadas de eliminações, inserções, alterações, dos esboços para o espaço da tela.

Renata Gomes Cardoso, ao se debruçar na pintura da década de 1920 de Anita Malfatti, aponta a aproximação de sua tela *Puritas* com a de Henri Ottman, cuja semelhança temática e formal é evidente. A tela gozou de reconhecimento positivo pela crítica francesa, inclusive de Warnod. Nota-se, portanto, que o que Anita vinha fazendo encontrava ecos em muitos outros artistas na França. A autora afirma:

“(...) Em vista do sucesso dessa obra de Ottman no *Salão* e de acordo com o que foi dito por Warnod, provavelmente a lembrança da tela ajudou Anita Malfatti na composição de seu nu *Puritas*, o que fez invertendo a posição das mãos, colocando uma sobre o peito e a outra de lado, ao invés de usá-la para esconder a nudez feminina, como fez Ottman. Esse recurso adotado por Ottman, com algum elemento cobrindo a nudez, foi muito comum na arte ao longo dos séculos, no que tange à representação de nus de figuras femininas; nesse caso, especificamente, o artista parece ter repetido o grande modelo de Botticelli no *Nascimento da Vênus*, obra famosa de 1486. Coincidentemente, *Puritas* foi finalizada após uma viagem de Anita Malfatti para a Itália, momento em que fez uma cópia da *Madonna del Magnificat*, também de Botticelli, de 1481, cópia essa comentada com Mário de Andrade. Tanto *Nascimento da Vênus*, quanto a *Madonna del Magnificat* são da Galleria degli Uffizi, de Florença. O recorte desse artigo publicado no *Comoedia*, contendo as duas reproduções, foi cuidadosamente guardado por Anita Malfatti em um dos cadernos de recortes.”¹⁰⁶

No trecho acima a pesquisadora ainda coloca outro dado importante que coincide com a representação desse nu feminino, a apropriação do modelo de representação de Botticelli em *Madonna del Magnificat* em uma parada forçada do navio que a levava a Paris. (Fig. 2.11)

A ambientação no qual colocou a figura central também fora estudada em um dos esboços (Fig. 2.12), já marcando seu interesse pelos cânones da pintura renascentista; diálogo importante que desenvolve e que lhe permite cumprir com as exigências do Pensionato. A mulher, com sua delicada e recatada nudez, em primeiro plano carrega a pureza da natureza, representada pelo cenário bucólico em perspectiva que leva ao segundo plano. Nota-se essa delicadeza e pureza em mais dois esboços para a tela (Fig. 2.13 e 2.14).

¹⁰⁶ Cardoso, op.cit.

É interessante notar que existe uma distinção entre os nus realizados por Anita em seus cadernos de desenhos e aqueles que são escolhidos para as obras finais¹⁰⁷. Se nos primeiros percebe-se uma artista inquieta, pesquisadora dos movimentos dos corpos, preocupada em testar as linhas, captar os volumes, nas pinturas é um outro discurso, uma outra preocupação que se sobressai. *Mulher do Pará*, *Chanson de Monmartre* e *La Rentrée* são pinturas em que a “festa esfuziante da cor” não estão tão presentes, a paleta dominante possui tons rebaixados, esmaecidos (rosa claro, azul claro), e são obras corretas, bem feitas, mas “comportadas”. Também comportadas são as figuras representadas, nos três casos, e assim vemos emergir uma representação bastante tradicional do “feminino”. Logo, são mulheres que estão fincadas no ambiente doméstico, nos balcões da casa ou nos quartos do lar.

Para Anita Malfatti, as centenas de desenho de nus femininos que fizera - alguns deles já estudos para as academias - e, conseqüentemente, as próprias academias, permitiram à artista se apoderar do corpo feminino, das linhas e das várias camadas de sensualidade neles presentes, cujas representações revelaram a constante tensão, no que concerne à sensualidade, do desenho e das pinturas. Se ora o desenho em poucas linhas Anita consegue apreender a carga máxima de sensualidade do corpo, do gesto do modelo, na pintura isso parece ter sido diluído, minando de certa forma a sensualidade, tornando a representação do corpo da mulher mais singela e pura.

Buscando cumprir o que lhe impunha o Pensionato, desenhando nus e pintando academias, Anita pesquisava e desenvolvia, com altos e baixos, seu projeto pictórico em Paris.

¹⁰⁷ Essa questão vem sendo trabalhada por Ana Paula C. Simioni e foi apresentada no I Colóquio de Arte e Gênero, organizado pela Universidade Nova de Lisboa, em outubro de 2014. O texto inédito da professora intitula-se: “*Corpos apropriados, corpos subvertidos: mulheres artistas e a representação do nu no Brasil*”.

Figura 2.10 – Fotografia da obra Puritas, pertencente ao Fundo Anita Malfatti do IEB/USP.

Figura 2.11 – Sandro Botticelli, 1480-81, têmpera sobre painel, 118 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

Figura 2.12 – CAV- AM-CD-0002

MALFATTI, ANITA Catarina

Caderno de anotações , 1915/29 - caderno, 25.6 cm x 19.6 cm.

Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Figura 2.14 –CAV-CAM-CD-0002

MALFATTI, ANITA Catarina

Caderno de anotações , 1915/29 - caderno,
25.6 cm x 19.6 cm.

Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos
Brasileiros da USP .

Figura 2.15 – CAV-AM-CD-0002

MALFATTI, ANITA Catarina

Caderno de anotações , 1915/29 - caderno, 25.6 cm x 19.6 cm.

Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

3. O PROJETO “RESSURREIÇÃO DE LÁZARO” DE ANITA Malfatti

3.1 EM TORNO DE UMA GÊNESE: UMA ESPÉCIE DE CARTOGRAFIA PROCESSUAL DA OBRA RESSURREIÇÃO DE LÁZARO DE ANITA Malfatti

A obra *Ressurreição de Lázaro*¹⁰⁸ (Fig. 3.1) tem um papel de destaque na produção pictórica francesa de Anita Malfatti, pois, segundo Marta Rossetti Batista, pode ser compreendida como a obra-tese apresentada ao final do estágio da artista em Paris¹⁰⁹.

Analisar essa tela requer, primeiramente, um esforço de reconstrução das etapas processuais de criação, porque são nelas que estão os testemunhos de um percurso artístico firmado no diálogo de Anita Malfatti com sua própria obra e consigo mesma; um movimento intenso, árduo e muitas vezes perturbador que envolve a criação.

Mas a reconstrução desse trajeto de criação implica, necessariamente, ter em mãos documentos capazes de trazer informações processuais que o legitimem.

No capítulo 1. Os cadernos-diários da criação de Anita Malfatti em Paris, os cadernos, bem como a correspondência entre Anita e Mário de Andrade foram apresentados como parte do conjunto documental de análise da pesquisa. Outros documentos também complementam esse aporte: as cartas trocadas entre a artista e Freitas Valle, mentor do Pensionato Artístico; as fotografias dos estudos e das versões que fizera para a referida tela; e as fotografias de obras tiradas pela própria artista que se tornaram referências para esse seu projeto pictórico.

¹⁰⁸ O Tema escolhido e representado por Malfatti, *Ressurreição de Lázaro*, é importante destacar, remete a um dos milagres de Cristo, relatado em João 11:1-46, onde Lázaro, morto a quase quatro dias, é ressuscitado por Cristo.

¹⁰⁹ Segundo Batista (2006, p. 355) afirma ser esta a obra-tese de Anita. O que ratifica essa posição da obra em sua produção é o fato de ter enviado um esboço desta em uma carta a Freitas Valle, revelando os pormenores da pintura e sua relação com a pintura voltada para a tradição italiana (Camargos, 2011).

Figura 3.1 – Anita Malfatti, Ressurreição de Lázaro, 1928, óleo sobre tela, Museu de Arte Sacra de São Paulo.

No intuito de costurar essa colcha de retalhos que presentifica a trajetória da criação desta obra, foi necessário compreender esse conjunto documental e ordená-lo dentro de uma lógica cronológica da criação que respeita, grosso modo, as seguintes etapas: a ideia, a experimentação e a finalização.

Não se pode esquecer que a produção de Anita em Paris fora moldada pelo o que lhe impunha o Pensionato Artístico de São Paulo, pois, uma vez bolsista, cumprir o regulamento do Programa era uma demanda obrigatória, mesmo que, vez e outra, cumprida de forma flexível. Por isso, dentre pintar certo número de academias e elaborar certo de número de desenhos, ao final do estágio, Anita, necessariamente, deveria elaborar uma tela final de assunto histórico, mitológico ou religioso. Deste modo, encontramos um indicativo de um dos motivos pelos quais Anita pintara uma tela de cunho religioso em seu período em Paris.

A trajetória da criação da tela Ressurreição de Lázaro tem início em novembro de 1924. Passado pouco mais de um ano desde a sua chegada na capital parisiense, Anita já indicava temas a serem trabalhados, todos eles de assunto religioso, conforme afirma em carta ao amigo Mário de Andrade:

“[...] 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 (esta tem 6 figuras no barco puxando a rede cheia e Cristo de pé ao lado). Os mais originais, talvez os dois primeiros. Vou experimentar uns croquis para explicar melhor. Estou com preguiça de fazer a 3ª, fica para outra carta [...]”¹¹⁰

Vê-se claramente nesse excerto que o tema da ressurreição de Lázaro já era uma de suas apostas, ao lado de O perdão de Madalena¹¹¹ (trabalho cuja existência ainda não pôde ser comprovada). Ao confrontarmos esse pequeno trecho da fala de Anita Malfatti com a versão final da própria tela, podemos perceber que o adjetivo “originais” colocado por ela alcança uma dimensão de cunho formal (originalidade formal) e estilística e, de certo modo, uma certa originalidade temática. Isso porque o assunto em questão, mesmo tendo sido constantemente fixado pelos pincéis de artistas ao longo da história até o século XIX, com a virada do século, momento marcado pela eclosão das

¹¹⁰ Ver nota 69.

¹¹¹ Não se tem informações sobre o paradeiro dos estudos e esboços das obras mencionadas O Perdão de Madalena e Pesca Maravilhosa, ou mesmo se ambas viraram telas (Batista, 2006).

vanguardas e apogeu de uma cultura moderna, houve um afastamento em relação aos assuntos religiosos de um modo geral, inclusive sobre o tema de Lázaro.

Também vale ressaltar, que esse período, conforme já comentado no capítulo 1, os primeiros anos em Paris, aproximadamente até 1925, correspondem ao período em que Malfatti, possivelmente, frequentou as aulas do pintor religioso Maurice Denis, na Academia Ranson ou no ateliê do próprio artista¹¹².

Outra questão que se insere nessa trajetória diz respeito à religiosidade da artista. Anita fora criada dentro de uma consolidada fé cristã e, com suas experiências no exterior, sobretudo nos Estados Unidos, foi se aproximando da Ciência Cristã¹¹³. Em Paris, doravante, continuou seguindo a mesma doutrina religiosa e teve em seus livros um apoio incondicional nos momentos de saudade, aflição e angústia. Esses apontamentos estão evidentes em uma das cartas que Anita enviara a Mário, datada de abril de 1925, onde ela diz:

“[...] Viva Mário, Deus te faça feliz por isso e pelo mérito que tens. Acho-te triste porém desacomorado de triste. Ideias de morte. Que quer dizer isto? Mesmo só umas doencinhas te acabrunham assim? Tu que és tão cristão não crês na vida? Deve-se compreender a vida para aniquilar a morte. Leia todo o evangelho de S. João o discípulo amado. Ele te curará perfeitamente como me curou. O amor divino destrói todo o mal inclusive toda e qualquer moléstia.

O bem sempre vence [...]”¹¹⁴

Nesse fragmento Anita Malfatti cita o evangelho de S. João e o define como “o discípulo amado”. Um os capítulos desse evangelho, mais especificamente o cap.11, narra o episódio da ressurreição o qual, de acordo com o Novo Testamento, Cristo ressuscita Lázaro de Betânia, irmão de Maria e Marta, morto há quatro dias¹¹⁵.

A situação frágil em que se encontrava Anita nos primeiros anos de Paris, as dificuldades financeiras e a solidão que lhe assombrava (motivada pela ausência da família e por ter se afastado do grupo modernista em Paris) levou-a a uma espécie de “isolamento” que a impediu de se dedicar intensamente à sua arte e, consequentemente, de estruturar sua linguagem pictórica.

¹¹² BATISTA, op.cit. 2006.

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ Carta de Anita a Mário escrita em 8 de abril de 1925, salvaguardada pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

¹¹⁵ Novo Testamento – Salmos e provérbios.

Olhando em perspectiva, Anita se apropria de uma passagem bíblica para narrar em imagens o início de estágio conturbado, sua superação em todos os obstáculos todos pelos quais passou - um levantar-se rumo a uma nova vida cujo efeito foi o começo de um nova etapa para sua produção artística. Para ela, somente a fé, especialmente a leitura do evangelho de S. João, conseguiu curá-la e lhe dar fôlego novo para os anos que se seguiriam em Paris.

Anita sintetiza essa retomada em carta a Mário, como já relatada, e menciona justamente essa passagem como sendo a fonte que a levou a ser curada. Logo, a ideia de ressurreição presente na passagem bíblica e a ideia de cura vigente na fala de Anita Malfatti se aproximam no espaço da criação. Nesse sentido, é possível enxergar na tela Ressurreição de Lázaro um testemunho autobiográfico da artista do período em Paris.

A importância dessa leitura para seu processo de adaptação em Paris provavelmente levou a artista a representar justamente em sua obra de maior importância e representativa do estágio uma cena que sintetizasse a ideia ou mesmo passasse a mensagem de superação, tão cara à artista.

Nesse processo, a presença em seus cadernos¹¹⁶ de uma série de esboços e estudos para a tela Ressurreição de Lázaro permite avançar para o que fora chamado nesse trabalho de segunda etapa da criação, a experimentação. Anita, buscando solucionar as questões formais que lhe afligia, fez muitos desenhos isolados dos elementos da composição e também da composição como um todo.

Esses esboços formam uma série de oito desenhos. Notam-se neles três questões a serem desenvolvidas: a figura de Lázaro, a de Cristo e a própria composição.

Quanto a Lázaro, a artista fez testes buscando definir a forma ideal, uma espécie de sarcófago, e seu espaço na composição. A artista parece ter resolvido já nos esboços: mãos em cruz sobre o tronco, buscando retratá-lo da mesma forma como eram embalsamados os mortos na época (Fig. 3.2).

No que tange a Cristo, a preocupação da artista volta-se para a posição de Cristo junto a Lázaro: de braços ao alto, elevados ao céu, ou com as mãos sobre Lázaro. Questão que Anita só conseguiu resolver tempos depois, quase próximo de seu retorno ao Brasil (Fig. 3.3).

E quanto à composição, os esboços (Fig. 3.4; 3.5; 3.6; 3.7; 3.8) e, sobretudo, o estudo esquemático (Fig. 3.9), quando analisado junto à tela, revela que Anita ainda não

¹¹⁶ Ver os cadernos: AM-CD-0002, AM-CD-0003 e AM-CD-0005 salvaguardados pela Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

estava certa sobre a estrutura, principalmente, porque a inserção do anjo na parte superior não se mostrava presente. Outra questão somente resolvida próximo de seu retorno.

Figura 3.2 – CAV-AM-CD-0002

MALFATTI, ANITA Catarina

Caderno de anotações, 1915/29 - caderno, 25.6 x 19.6 cm.

Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Figura 3.3 – CAV-AM-CD-0003

MALFATTI, ANITA Catarina

Caderneta de Desenho II, 1918/24 - Caderno, 11.3 cm x 16.4 cm.

Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Figura 3.4 – CAV-AM-CD-0003

MALFATTI, ANITA Catarina

Caderneta de Desenho II, 1918/24 - Caderno, 11.3 cm x 16.4 cm.

Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Figura 3.5 – CAV-AM-CD-0003
 Malfatti, Anita Catarina
 Caderneta de Desenho II, 1918/24 - Caderno, 11.3 cm x 16.4 cm.
 Coleção Anita Malfatti
 Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Figura 3.6 – CAV-AM-CD-0003
 Malfatti, Anita Catarina
 Caderneta de Desenho II, 1918/24 - Caderno, 11.3 cm x 16.4 cm.
 Coleção Anita Malfatti
 Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Figura 3.7 – CAV-AM-CD-0003

MALFATTI, ANITA Catarina

Caderneta de Desenho II, 1918/24 - Caderno, 11.3 cm x 16.4 cm.

Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Figura 3.8 – CAV-AM-CD-0003

MALFATTI, ANITA Catarina

Caderneta de Desenho II, 1918/24 - Caderno, 11.3 cm x 16.4 cm.

Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais – Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Figura 3.9 – CAV-AM-CD-0005

MALFATTI, ANITA Catarina

Caderneta de desenho-capa laranja, - 1924 c-caderno, 31.8cm x 24.2cm

Coleção Anita MALFATTI

Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Esses esboços e estudos para Ressurreição de Lázaro foram feitos entre os anos de 1924 e 1925, juntamente com uma tela-estudo a óleo (Fig. 3.10). Na mesma época, a artista transpôs o estudo para uma tela de grandes dimensões¹¹⁷, sendo esta a primeira versão da obra.

Figura 3.10 – Fotografia da tela-estudo Ressurreição de Lázaro de Anita Malfatti, pertencente ao Fundo Anita Malfatti do IEB/USP.

¹¹⁷ Este estudo pertence à coleção Elisabeth Cecília Malfatti, cuja data encontra-se descrita no catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Sacra de São Paulo, em 2009. Quanto à primeira versão, já em uma tela de grandes dimensões, o único registro é uma fotografia pertencente à família. Cf. BATISTA, op.cit., 2006.

Esse momento de interferência feito por Anita já na própria responsável por gerar duas versões para a tela é o que podemos chamar de terceira e última etapa da criação, o momento da finalização do processo.

Ainda em junho de 1925, a artista enviou uma carta a Freitas Valle¹¹⁸ no qual informava ao mentor do Programa sobre a tela que estava desenvolvendo. Nela continha um esboço muito semelhante à versão final da tela de Lázaro (Fig. 3.12); uma composição quase toda resolvida, exceto a figura de Cristo, cujo gesto das mãos ainda sofreria alterações na versão final (Fig.3.11), assim como o número de anjos presentes, dois no esboço do caderno e três na primeira e última versões.

Figura 3.11 – Fotografia da versão final da tela Ressurreição de Lázaro de Anita Malfatti, pertencente ao Fundo Anita Malfatti do IEB/USP.

¹¹⁸ Cf. CAMARGOS, M. Op. cit., 2011.

Nessa mesma carta, junto ao esboço, Anita Malfatti explica a Freitas Valle todo o esquema da composição, e em suas palavras acena um possível diálogo com o pintor francês André Derain¹¹⁹:

“[...] Estou fazendo um grande quadro de composição. A ressurreição de Lázaro. 6 figuras. Sigo na composição um motivo rythimico oval ou elíptico. O Christo a divina ordem, Lázaro de pé obedecendo, Maria irmã do Lázaro aos pés de Jesus e 3 anjos symbolizando o milagre [...] Sabe porque gosto da arte de Derain? Tem figuras amplas, largas e todas poderiam mexer-se bem nos grandes espaços que nunca são vãos nem vazios [...] É portanto grande [...]”¹²⁰

Além de André Derain, pintor de verve moderna, Malfatti faz referência aos afrescos dos primitivos italianos, já indicando os rumos de seus estudos pictóricos, que nesse período se voltaram para a antiguidade clássica e a pintura italiana canônica. Essa nova orientação pictórica será melhor analisada nas próximas páginas.

Anita não dá maiores detalhes sobre essa sua aproximação com a obra de Derain e, conseqüentemente, não indica quais obras toma como referência para esse projeto. No entanto, sua fala nos revela fortemente o interesse de convergir nesse projeto elementos de cunho moderno junto a uma composição que obedece a uma estrutura de cunho tradicional. Tal fato traz ao quadro uma originalidade sobre os demais quadros de mesma temática.

Porém, em uma observação mais detida sobre a composição, podemos interpretar sua fala partindo da ideia de uma aproximação real entre Anita e Derain, sobretudo, no que se refere à estruturação dos elementos no espaço, quando a artista escolhe representar a cena com figuras amplas e largas que ocupam todo o espaço da composição.

Por outro lado, o interesse nos primitivos italianos teve como principal impulso a viagem que fez à Itália em 1927. Ao retornar para Paris, em sua bagagem estavam muitas cópias e estudos sobre a arte italiana, especificamente do *Trecento* e do *Quattrocento*, que lhes serviram de modelos para os ajustes finais que ainda faria na tela em questão. No diálogo além-mar que Malfatti trava com Mário de Andrade, Anita transcreve sua rotina de trabalho, esta que tinha como um dos pontos a execução de

¹¹⁹ André Derain (1880-1954), pintor que se ligou ao Fauvismo e ao Cubismo, mas que, logo depois, voltou-se para uma arte de valores clássicos, em sintonia com o Retorno à Ordem Internacional.

¹²⁰ Carta de Anita Freitas Valle, transcrita por Márcia Camargos. CAMARGOS, M. Op, cit., 2011.

cópias de quadros célebres, no período que esteve em terras italianas, de acordo com o que impunha as normas do Pensionato. Em uma delas, relata:

“Se você soubesse o que estou fazendo aqui! Copiando a Madona do *Magnificat* de Botticelli[1]. Trabalhos das 3 às 7 da tarde com a Galeria fechada, sozinha sozinha. Nos primeiros dias fiquei acanhada com um medão que Botticelli me visse a fazer gafes diante da “Magnífica”. E você que não vem ver este supremo milagre de pintura humana!”¹²¹

E mais abaixo, na mesma carta, continua:

“De Bologna Firenze com meus tios, sociedade e roupas outra vez! Roma 10 dias e Napoli com Zinoca! Magrinha como Evan que também anda magríssima. Zina tem feito uma mayolicas bel lindas. Modeladas e depois glazé! Muito mais moderna que as coisas de tua triste amiga. Preparei no ateliê dela o desenho do Bot. E quando cheguei aqui estava de dimensão errada e perdi meu enorme trabalho. Nunca trabalhei tanto como em Napoli. Tenho mais amigos esplêndidos em N. senti sair e deixá-los talvez para sempre.”¹²²

As vivências e a experiências artísticas adquiridas em sua breve passagem pela Itália levaram Malfatti a rever a composição de Ressurreição de Lázaro, que naquela altura parecia definida e finalizada. Logo que retorna a Paris altera aquela versão anterior, que havia permanecido no mesmo ponto até 1928, e finalmente a conclui, tomando-a como acabada, pouco antes de retornar ao Brasil ¹²³.

Em outra de suas muitas cartas ao bom amigo, datada em 25 de março de 1928, Anita confirma as alterações feitas na primeira versão da tela. Nesta e em outras cartas trocadas com o escritor, nota-se que Anita ao mencionar a tela de Lázaro usa de adjetivos que exaltam a qualidade desse seu novo trabalho visto por ela como uma aposta real de repercussão positiva da crítica sobre seu trabalho. Diz ela:

¹²¹No livro que traz a correspondência trocada entre Anita e Mário, nesse trecho, constam as seguintes notas explicativas: [1] AM recebeu licença para copiar a obra de Botticelli na Galeria Uffizzi de 19 de junho a 29 de julho de 1927 (Arquivo AM, IEB-USP). Nesse período do estágio, a pintora preocupava-se em realizar os trabalhos exigidos pelo Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, entre os quais estavam as cópias de obras de pintores famosos. Ambas as cartas pertencem ao Fundo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

¹²² Idem.

¹²³ BATISTA, M. Op.cit., 2006, p.355.

“(…)Recebi da Société Nationale um convite especial para expor no Salon deste ano. Como estava terminando **meu grande quadro** a Ressurreição de Lázaro (que refiz completamente e que ficou bom) resolvi tentar novamente a sorte e mandei-o[1] Não sei qual será o resultado. Estou trabalhando no Louvre com as célebres cópias. Resolvi para o Governo, as *Femmes d’Algiers* de Delacroix e as *Glaneuses* de Millet[2]. O Delacroix é uma beleza mesmo foi o quadro que marcou o caminho para a “arte nova”. Resolvi ficar com o Rafael e a *Magnificat* pois não tenho coragem de me desfazer dos primitivos e penso que com tudo o que já dei ao governo[3] mais estas duas telas me considero livre de dívida. As cópias para o governo mais uma composição bem grande, + a *R. de L.* e mais uma telas pequenas levarei comigo quando partir princípios de agosto. Se o governo não me auxiliar a pagar este transporte de quadros estarei deveras atrapalhada e não terei como levar os quadros que ainda estou terminando. Enfim quem espera sempre alcança e tenho confiança que ainda este problema se resolverá satisfatoriamente.”¹²⁴

Entre a primeira e a versão final da tela, somadas as explicações conferidas pela artista em suas missivas, o terreno movediço e instável da criação. Trata-se de um caminho que ela percorreu a duras penas, cheio de dúvidas, inquietações, idas e vindas, onde o objetivo era realizar uma obra à altura da importância de seu papel para o cumprimento de suas atividades enquanto bolsista: a de ser a obra-tese apresentada como prova de aproveitamento final no final do Programa. Em carta a Mário de 20 de janeiro de 1928, Anita assim revela:

“Penso ter passado meu ateliê hoje. Foi tão fácil que estou ainda assustada. 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. Conto-o com humildade pois sempre você acompanhou meu trabalho com o máximo carinho. Refiz Ressurreição, **ainda estou em plena luta. Espero salvar mais esta tela (Amém Jesus!)**”.¹²⁵

Na mesma bagagem trazida da Itália consta uma série de fotografias de obras importantes, sobretudo de artistas italianos, mais uma evidência física que comprova o caráter de pesquisa e estudo dessa viagem.

¹²⁴ Idem. Negritos meus

¹²⁵ Idem. Negritos meus.

Não se sabe se essas fotografias foram tiradas pela própria Anita, tiradas por pessoas próximas ou mesmo compradas nas próprias instituições italianas. Caso a própria artista as tenha tirado abre-se um nova perspectiva de análise, o domínio da artista sobre outra linguagem, e a apropriação dela em sua pintura, na sua póetica. As fotografias presentes em seu acervo formam um material vasto e rico, objeto de estudo dos mais interessantes, que merece uma atenção singular, pois são capazes de fornecer informações valiosas para compreender os meandros da poética da artista, bem como a utilização da nova tecnologia pelos artistas modernistas. Nessa pesquisa, portanto, as fotografias foram tomados, a bem da verdade, apenas como documentos comprobatórios acerca dos modelos de referência que foram apropriados pela artista para a execução de um dos seus projetos pictóricos.

Nessa série encontram-se fotografias de duas telas com o mesmo tema da obra-tese da artista: *La Rissurrezione di Lazzaro*, de *Fra Giovanni Angelico* (Fig. 3.13) e *Ressurrezione di Lazzaro*, de *Giotto di Bondonne*¹²⁶ (Fig. 3.14). As imagens destas duas obras serão analisadas em breve, quando confrontadas com a tela de mesmo nome feita por Malfatti e aqui objeto de análise.

¹²⁶ A série de fotografias de obras de arte tiradas por Anita Malfatti na Itália estão presentes no Fundo Anita Malfatti do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Figura 3.13 – Fotografia da obra *La Rissurrezione di Lazzaro*, de Fra Angelico, pertencente ao Fundo Anita Malfatti do IEB/USP.

Figura 3.14 – Fotografia da obra *Ressurrezione di Lazzaro* de Giotto di Bondone, pertencente ao Fundo Anita Malfatti do IEB/USP.

Ambas as imagens, por sua vez, assumem uma função bem definida nesse percurso: são materiais de pesquisa, matéria-prima estruturante para a execução de uma pintura. Assim, *Ressurreição de Lázaro* de Malfatti antes de ser uma obra isolada dentro de um projeto poético, é um grande projeto artístico, elaborado e fundamentado a partir da pesquisa e de coleta de referências históricas, integrando, por isso, um conjunto de iconografias que perpassa a história da arte.

Assim, não se tem dúvidas das referências e dos modelos esquemáticos adotados por Malfatti na execução da sua tela. Resta-nos saber, no entanto, de que forma a artista fez essa aproximação, ou melhor, convergindo em um mesmo espaço (o da tela) questões formais oriundas da dicotomia modernidade e tradição com sua crença religiosa.

Diante do que fora colocado até aqui, ao entrarmos nos bastidores da poética de Malfatti a partir dos seus documentos pessoais, percebe-se que a obra *Ressurreição de Lázaro* insere-se em um planejamento que teve seu início logo no primeiro ano em que esteve em Paris, como já exposto. Ter a constatação desse planejamento permitiu expandir o campo de atuação de tal obra dentro da poética da artista, passando a ser entendida sua obra como um Projeto; um grande e estruturado projeto que executou até os últimos momentos de sua estadia na capital francesa, em 1928.

Revelar esse projeto, contudo, implicou percorrer os meandros da criação, para a reconstrução das etapas da obra. Nesse percurso, pôde-se compreender o porquê de suas escolhas, encontrar possíveis explicações acerca da composição, bem como os diálogos pictóricos tecidos com pintores e obras do passado, especificamente, com a pintura italiana do *Trecento* e *Quattrocento* e com as tendências modernas vigentes na década de 1920 na França.

3.2 PARA A OBRA-TESE, RESSURREIÇÃO DE LÁZARO, UM DIÁLOGO ENTRE O MODERNO E A TRADIÇÃO.

O episódio bíblico da ressurreição de Lázaro fora representado e apresentado pelos pincéis de muitos artistas ao longo da história da arte. Um tema recorrente, portanto, desde o período Bizantino (Fig. 3.15) até a primeira metade do século XX, quando podemos ver, no Brasil, dois pintores brasileiros de verve moderna, Anita Malfatti e Fulvio Pennacchi, retomarem esse tema em seus projetos pictóricos.

Figura 3.15 - Ressurreição de Lázaro, séc.IV, Mosaico Bizantino, Ravena, Itália.

Jorge Coli, em seu livro *O corpo da liberdade*¹²⁷, aborda essa recorrência quando, no capítulo de mesmo nome, ele analisa as obras *Bonaparte visitando os empestados de Jaffa no dia 22 de março de 1799 (1804)* e *Napoleão I no campo de Batalha de Eylau no dia 9 de fevereiro de 1807 (1808)* do pintor Antoine-Jean Gros, e traça um quadro comparativo com as telas cujo tema era ressurreição de Lázaro. Coli toma como interlocutor Walter Friedlaender, em especial seu livro intitulado “*Napoleon as Roi Thaumaturge*”, onde Friedlaender propõem a leitura do quadro de Jaffa a partir da cerimônia da cura das escrófulas na cerimônia de coroação dos antigos reis franceses¹²⁸. Coli afirma que a interpretação proposta por Friedlaender não exclui à outra que aproxima a cerimônia dos empestados de Jaffa ao episódio de Lázaro.

Nesse contexto, o pesquisador, ao aprofundar a questão, entra em um dos pontos que nos interessa aqui: a repetição e a modificação dos modelos adotados referentes ao tema da ressurreição de Lázaro ao longo da história da arte. Essa questão é fundamental para compreender o que fez Anita Malfatti em *Ressurreição de Lázaro*.

De acordo com Coli, do período Bizantino até os séculos XIV, com Duccio Buoninsegna (Fig. 3.16) e Giotto di Bondone (Fig. 3.17), a representação da Ressurreição de Lázaro seguia um mesmo modelo: Cristo com o braço estendido para a esquerda, em direção a Lázaro; Lázaro de pé, diante de uma gruta, enrolado em faixas; e um personagem secundário que tapa o nariz por causa do mau cheiro.¹²⁹ O mesmo modelo está presente também na tela de Fra Angelico (Fig. 3.18) – pintor que, assim como Giotto, tornou-se referência para Anita Malfatti após viagem à Itália.

Posteriormente, ainda segundo o autor, no período do gótico internacional, esse modelo composicional sofreu modificações: a composição traz Lázaro deitado em seu sarcófago, como nota-se na tela de Nicolas Froment (Fig. 3.19). Daí em diante, segundo Coli, esse modelo parece ter sido replicado, como visto na tela de Rembrandt¹³⁰(Fig. 3.20).

¹²⁷ Coli, J. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

¹²⁸ Coli, J. *Op. cit.*, p. 101.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ Idem.

Figura 3.16 – Duccio di Buoninsegna, **Ressurreição de Lázaro**, 1308-11, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Estados Unidos.

Figura 3.17 – Giotto di Bondone, **Ressurrezione di Lazzaro**, 1303-1305, afresco, 200 x 185 cm, Capela de Arena, Pádua.

Figura 3.18 - Fra Angelico, **Ressurreição de Lázaro**, (c.1450), Gal. Artica e Moderna, *Firenze*..

Figura 3.19 - Nicola Froment, **Ressurreição de Lázaro**, 1451, Gal. Uffizi, *Firenze*.

Figura 3.20 – Rembrandt van Rijn, **Ressurreição de Lázaro**, 1630, óleo sobre tela, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

Quando olhamos para a tela de Anita Malfatti (vide Fig. 3.1) e confrontamos com as telas citadas por Coli, percebemos claramente a apropriação de modelos históricos. Primeiramente, Malfatti, assim como esses artistas e apropriando-se desses modelos, escolhe a mesma cena da passagem de Lázaro, o ponto final e mais dramático,

o momento do milagre, quando Cristo chega até a gruta onde Lázaro fora sepultado e pede para que ele saia.

Em segundo lugar, Anita segue a mesma estrutura da composição que o autor define como modelo tradicional de representação: Cristo com o braço estendido para a esquerda, em direção a Lázaro; Lázaro de pé, diante de uma gruta, enrolado em faixas; e um personagem secundário que tapa o nariz por causa do mau cheiro, conforme já mencionado acima.

Malfatti, não se pode esquecer, ao viajar para a Itália no fim de seu estágio em Paris, trouxe consigo um conjunto de fotografias de obras célebres, dentre elas *La Rissurrezione di Lazzaro*, de *Fra Giovanni Angelico* (vide Fig. 3.13) e *Ressurrezione di Lazzaro*, de *Giotto di Bondonne* (vide Fig. 3.14). Essas, como já mencionado, certamente as referências tomadas pela artista para a finalização de sua tela, fato que ganha ainda mais aceitação, pois ao retornar para Paris, Anita altera em alguns pontos a tela de Lázaro, vista como acabada, ao que tudo indica antes mesmo da viagem a Itália.

Como evidência do processo de apropriação do modelo de composição tradicional feito por Anita ainda estão: a gruta em pedra por onde Lázaro sai novamente para a vida; o modo como Lázaro é representado, todo coberto por faixas brancas que aludem ao processo comum de embalsamento dos mortos na época; e a presença da figura feminina ajoelhada perante a presença de Cristo.

Todavia, ao mesmo tempo em que Anita trabalhava sob o crivo de suas referências, e de certa forma seguindo um modelo de composição já cristalizado pela história, é possível perceber na tela de Lázaro alguns pontos de resistência que resultaram em algumas alterações conscientes feitas pela artista que dão à obra uma certa originalidade. Nesse sentido, destacam-se a inversão no sentido de orientação da composição; a presença de três figuras de anjos e de uma mulher de joelhos no lugar do aglomerado de pessoas presente na cena no momento do milagre; o recorte da cena, o qual deu ao momento do milagre posto em único plano e com grande dimensão; e uma paleta de cores formada a partir do confronto entre cores e tonalidades mais fechadas, puxando para os terrosos e acinzentados (vistos na gruta por onde sai Lázaro, nas vestes verde escuro da mulher ajoelhada junto a Lázaro e também nas vestes vermelho e azul de Cristo) com áreas brancas e tonalidades pastéis, amarelos, róseos e azuis (nas figuras de Lázaro, nos anjos e no clarão do céu próximo ao horizonte), responsável por inserir áreas de luminosidade na composição. Anita ainda permanece com os tons simbólicos da representação bíblica, como as já mencionadas vestes de Cristo em azul e vermelho.

Malfatti ainda opta por colocar a gruta e a figura de Lázaro do lado esquerdo da composição, assim como também fizera Fra Angelico, colocando Cristo do lado direito da tela, conseguindo equilíbrio das forças do quadro.

Assim como Anita, outro artista brasileiro, Fulvio Pennacchi, na mesma época, também representou a ressurreição de Lázaro tomando como modelo a tradição iconográfica do tema (Figura 3.21).

Figura 3.21 - Fulvio Pennacchi, **Ressurreição de Lázaro**, 1942, óleo sobre tela, 100x130 cm. Coleção James Lisboa.

Em sua dissertação de mestrado intitulada *A pintura religiosa de Fulvio Pennacchi* (1930-1945), a pesquisadora Maria Marta Van Langendonck Teixeira de Freitas afirma que “Pennacchi, como já o faziam Duccio e Giotto, caracteriza Jesus vestindo uma túnica vermelha, com a mão direita apontada a Lázaro, de um lado e de outro, Lázaro ainda envolto em faixas.”¹³¹

Ainda a pesquisadora afirma sobre a tela:

¹³¹ FREITAS, M.M.V.L. Teixeira. **A pintura religiosa de Fulvio Pennacchi (1930-1945)**. Campinas: Unicamp, 2013 (Tese de Doutorado).

“(...) temos ressaltado o valor do gesto que encontramos nas obras de Giotto e Duccio e que não foi deixado de lado por Pennacchi. O artista mantém o mesmo gesto de Jesus, que com sua mão estendida evidencia o momento em que se realiza o milagre da ressurreição de Lázaro.”¹³²

A partir do exposto pela pesquisadora e com vistas a traçar um paralelo entre as telas de Anita Malfatti e Fulvio Pennacchi, fica evidente tal aproximação.

No entanto, diferentemente do que fez Malfatti, Pennacchi mantém a aglomeração de pessoas em torno de Cristo, testemunhas do milagre da ressurreição, e Lázaro em segundo plano assim como fizeram Giotto e Duccio, a fim de ressaltar o que ocorre em primeiro plano.¹³³

Anita, por sua vez, no lugar da multidão que testemunha o milagre, somente coloca uma das mulheres, possivelmente uma das irmãs de Lázaro, Maria ou Marta, e insere na composição três anjos, deixando todas as figuras no mesmo plano onde se encontram os personagens centrais Cristo e Lázaro.

O diálogo entre as obras de Anita Malfatti e Fulvio Pennacchi se mostra dos mais interessantes para a história da arte brasileira; primeiramente pelo fato de ambos os artistas enveredarem pela pintura de cunho religioso quase no mesmo período, entre as décadas de 1920 e 1945, um caminho muito diferente daquele seguido pela maioria dos artistas brasileiros da época e ovacionado pela crítica local; posteriormente, por terem ambos pintado o mesmo episódio bíblico, a ressurreição de Lázaro, e terem tomado como referência um modelo de composição que encontra sua origem no período Bizantino e sua força na tradição italiana do Trecento e Quatrocento, sobretudo, em nomes como Giotto, Duccio e Fra Angelico.

Anita e Pennacchi, deste modo, parecem caminhar na contramão do que estabelecia o modernismo brasileiro, desbravando o campo da pintura religiosa, procurando estabelecer um diálogo criativo entre tradição e a modernidade. Contudo, essa produção de cunho religioso de ambos os artistas requer ser olhado com maior atenção, um caminho ainda a ser desbravado e que certamente será uma contribuição inestimável para o processo de revisionismo da historiografia da arte brasileira, sobretudo, da primeira metade do século XX.

¹³² Op. cit., p.95.

¹³³ Idem.

3.3 DESTINO INCERTO: O PROCESSO DE MUSEALIZAÇÃO DA TELA RESSURREIÇÃO DE LÁZARO DE ANITA MALFATTI

Em carta datada de 1 de abril de 1939, Mário de Andrade assim escreve a Anita Malfatti:

“(...) Você foi a maior vítima do ambiente infecto em que vivemos. Todas as forças da cidade se viram 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 nascia da carne, você estaria rica? Por certo que não. Mas, através dos obstáculos, um consolo lhe ficava e quem sabe que grandezas artísticas? Você teria sido. O que eu lhe digo é desagradável, eu sei. Mas se lembre, Anita, daquele amigo que o Freitas Valle chamou no salão dele, cheio de gente, pra dizer em voz alta: “Mário, aqui está o presente que lhe prometi: Anita conseguiu o prêmio viagem”. E se lembre ainda daquele homem ao qual você mesmo veio dizer que sabia que ele mentira publicamente nos elogios que fizera ao seu *Lázaro*, na amiga intenção de conseguir alguma coisa, uma compra do Governo, etc. pra você. Não lhe lembro estas coisas, pra afirmar que você me deve favores (...)”¹³⁴

A resposta de Anita não custa a tardar, logo no domingo de Páscoa do mesmo ano e com a seguinte observação “até 3ª de manhã”:

(...) Agora outra coisa.

A minha ida à Europa foi o resultado de 10 anos de *démarches*. Freitas Valle nunca acreditou que eu merecesse atenção do governo. Disso infelizmente tive provas de sobra. Dr. Eugênio Egas meu padrinho, foi quem falou com D. Sophia de Dr. Washington, quando esse era Presidente do Estado. Ela interessou-se imediatamente pois me conheceu desde criança, já da casa da Baronesa de Piracicaba, mãe dela. Você sabe que somos contra parentes daí o conhecimento. Foi então que recebi dela a promessa dada pelo Dr. Washington em pessoa que a primeira vaga seria minha. Três meses depois você fazia a conferência em casa do Dr. Freitas Valle e aí você viu o anúncio espetaculoso a favor do Governo. Acredito que ele tenha tirado partido da sua boa vontade, como de minha eterna gratidão, mas ele estava cumprindo outras ordens. Eu ignorava a frase dele, como do seu grande desejo que eu partisse para a Europa.

¹³⁴ Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, com data de 1 de abril de 1939, pertencente ao Fundo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Naquele tempo eu ignorava coisa que os anos me ensinaram. Falar nisso, eu quase morri naquela crise sentimental.

Do caso de *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 as muitas das vezes desequilibrado. Alguns pontos bons, outros muitos falhos. Para grandes quadros, é preciso grandes conhecimentos! Povera né! 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!

Me custou aguentar que você pensasse tão pouco assim de mim, mas você sabe que não entrego os pontos! Respondi e expliquei o melhor que pude porque “ti voglio bene”.¹³⁵

Essa troca de acusações entre os amigos, dentre muitas coisas interessantes de serem analisadas, revela um dado muito importante sobre a tela de Anita Malfatti a Ressurreição de Lázaro. Ela nos dá subsídios iniciais para investigar, o que acontecera com a referida tela quando do retorno da artista ao Brasil.

Mário, com o intuito de ajudar sua amiga, a qual sempre passava por problemas financeiros, escreve um artigo muito lisonjeiro, com críticas muitas positivas e efusivas sobre a tela da artista. No entanto, conforme o escritor coloca na carta, essas considerações não passavam de um esforço para dar a amiga a oportunidade de vendê-la ao governo, não refletia o que pensava sobre a tela: não tinha o menor apreço e admiração por aquela tela religiosa.

Por outro lado, Anita em sua resposta deixa claro que acreditava em seu projeto, amadurecido por muito tempo em Paris. Acreditava, realmente, que este era um dos seus grandes quadros, mas que talvez só o tempo e o maior conhecimento das pessoas pudessem lhe dar o devido valor.

No entanto, os caminhos percorridos pela tela a partir do momento em que Anita Malfatti retorna ao Brasil, em 1928, parecem frustrar todas as expectativas por ela esboçadas em sua defesa, na resposta endereçada à Mário de Andrade.

Primeiramente, sendo Ressurreição de Lázaro sua obra-tese para o Pensionato e conforme o estabelecido no Regulamento do Programa, Anita deveria doá-la ao Estado. O que não aconteceu. Em seu lugar, Anita doa *Tropical* em 11 de março de 1929, uma tela produzida ainda em 1917, com traços modernistas e nacionalistas ainda bem evidentes, além de duas cópias e quadros célebres: *Femmes d’Alger* dans de Eugène

¹³⁵ Idem.

Delacroix e Les glaneuses de François Milliet. Mais adiante, tentaremos investigar os motivos pelos quais levou a artista fazer a troca.

Nas primeiras exposições que a artista fizera já no Brasil *Ressurreição de Lázaro* juntamente com outras telas produzidas em Paris foram expostas¹³⁶. O interessante notar é que quando observamos os cadernos de recortes de Anita Malfatti é comum vermos listas feitas pela artista de obras que deveriam ir para exposição. *Ressurreição de Lázaro* sempre se encontrava na primeira ou segunda colocação dessa listagem, fato que, segundo Marta Rossetti Batista¹³⁷, indicava o interesse de Anita naquelas obras e, conseqüentemente de vendê-las o mais rapidamente possível. No entanto, isso não aconteceu; e tampouco a tela fora doada para a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Cabe lembrar que o Regulamento também não oferecia orientações a respeito dos critérios para determinação da “obra original”¹³⁸.

Mas então o que tinha em mente Anita Malfatti ao não doá-la ao Estado?

Marcelo Mattos Araújo em sua tese de doutorado busca compreender essa questão bastante interessante e que implicara, por parte de Anita Malfatti, uma quebra consciente do Regulamento do Programa. Segundo ele, uma das hipóteses para ter ocorrido essa troca está no artigo que Mário de Andrade escrevera em 5 de março de 1929, seis dias antes da doação de *Tropical* à Pinacoteca.

Segundo Mário, no então artigo de março de 1929 sobre a exposição da artista, coloca:

“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 e psicológico dos primitivos, fugindo sistematicamente dos processos de composição, de coloração, de figuração mesmo (Lázaro, a mana dele, Cristo) dos Primitivos; nesse quadro a figura de Lázaro saindo da morte, é duma intensidade gramática magnífica. 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

¹³⁶ Após retornar ao Brasil, suas obras foram expostas em duas exposições individuais: uma em 1º de fevereiro de 1929 na rua Líbero Badaró, nº 20, sobreloja e duas outras já na década de 30, w as outras, especificamente em 1935 e 1937. Nelas, as obras parisienses foram expostas, com destaque para a tela *Ressurreição de Lázaro*, presente em todas elas. BATISTA, M. Op. cit. 2006.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Araújo, Marcelo M. **Os Modernistas na Pinacoteca** – o museu entre a vanguarda e a tradição. São Paulo: FAU/USP, 2002 (Tese de Doutorado).

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”. (Araújo, 2002, p.62)

Importante lembrar que em novembro do ano anterior Mário já havia publicado dois outros artigos elogiando a grande tela em Paris. Ainda segundo o autor, o artigo de Mário deixa entrever uma possível gestão para aquisição desta última obra por parte do Estado. Logo, uma das possíveis causas da doação de *Tropical* em detrimento de *Ressurreição de Lázaro* pode estar ligada ao fato de que Anita aguardara mais uma possível compra do Estado (Araújo, 2002, p. 63)

Tal compra não se efetivou. E a tela só foi musealizada ao final da década de 1960, por meio de uma doação realizada por sua família para o Museu de Arte Sacra de São Paulo, onde permanece até hoje e encontra-se em exposição.

O cotejamento da documentação pertencente ao Museu de Arte Sacra de São Paulo e da Pinacoteca do Estado de São Paulo não revelou quaisquer indícios que indiquem os motivos pelos quais Anita tenha optado por colocar na instituição uma tela de verve ainda moderna, como *Tropical*, ao invés do seu grande projeto parisiense, a complexa *Ressurreição de Lázaro*. Tadeu Chiarelli, em “*Tropical*, de Anita Malfatti – Reorientando uma velha questão”¹³⁹, acredita que a doação implicasse o desejo de afirmar seu lugar na história da arte brasileira, como artista moderna pioneira e alinhada aos pressupostos e paradigmas defendidos pelo grupo modernista, com o qual estabelecera relações complexas de pertencimento e distanciamento, conforme apontamos ao longo da dissertação. A estratégia parece ter sido exitosa. Hoje Anita é considerada como a “introdutora das linguagens modernas no país”, com o expressionismo aplaudido por Mário de Andrade; sua tela *Tropical* encontra-se no centro dos debates sobre a configuração de uma arte “moderna e brasileira”. A tela *Ressurreição de Lázaro* encontra-se, por outro lado, em exposição em um museu cuja importância para uma narrativa acerca da arte brasileira é menor, em relação à Pinacoteca. O destino das obras, seus locais de exposição, são indicações dos lugares desiguais com os quais as facetas diversas da produção da artista foram e continuam a ser recebidos na história da arte brasileira.

¹³⁹ CHIARELLI, T. Op. cit. 2008.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, buscou-se desvelar os meandros da produção pictórica de Anita Malfatti em terras parisienses, a partir do que fornecem seus cadernos de desenho como dados estruturantes para a reconstrução de sua trajetória, tanto no que diz respeito aos aspectos historiográficos, quanto poéticos.

Em um primeiro momento, revisitando a literatura sobre o assunto, especialmente os trabalhos de Marta Rossetti Batista e Tadeu Chiarelli, a pesquisa seguiu o mesmo caminho proposto pelos referidos autores, no intuito de criar uma ponte consolidada entre as produções pós 1917 e àquela vinculada à década de 1920, quando a Anita Malfatti já se encontrava em Paris. Nesse sentido, foi assumido que os anos posteriores à conturbada exposição de 1917 (conforme bem indicou Chiarelli quando da análise da tela *Tropical* de Anita Malfatti), antes de serem vistos como anos de uma produção alicerçada pelo retrocesso e pelo descontrole emocional resultado de uma não aceitação da crítica e de seus pares do que fora proposto por Malfatti, devem ser vistos como parte de um processo o qual o autor chamou de seu particular “retorno à ordem”, cujo objetivo era a convergência de elementos que versassem com o moderno e a tradição.

Neste sentido ainda, ao caminharmos pelos meandros que contornam a poética de Anita Malfatti, os cadernos da artista assumem um papel importante para compreensão dos rumos que seguem sua produção pós 1917, sobretudo, nos anos do Pensionato Artístico de São Paulo, entre 1923 e 1928.

Vale destacar que a instabilidade desse objeto (os cadernos de desenho de Anita) talvez tenha levado a pesquisa a filtros e exitações conscientes, sobretudo quando observamos sua materialidade e a ausência de datações.

Nas muitas páginas desenhadas e anotadas por Anita Malfatti em Paris constam informações que permitiram reconstruir essa trajetória artística, que se confunde com sua própria intimidade. Deste modo, os cadernos de desenho de Malfatti foram definidos aqui como cadernos-diários de criação, pois são espaços de trabalho íntimos no qual uma rotina de trabalho é revelada através de desenhos e anotações, mesmo que não linear; um espaço de fronteira onde vida e trabalho se encontram no processo da criação.

As indicações manuscritas que deixou comprovam sua passagem pela Académie de la Grande Chaumière, uma academia de arte de metodologia mais flexível e também

mais acessível para uma artista bolsista do governo do Estado de São Paulo. Nessa academia a artista pode frequentar cursos livres, especialmente os de croqui, muito em voga na época, que lhe possibilitavam desenhar nus, a partir do modelo, com flexibilidade de horário e de valores. A rotina que criou ao frequentar tais espaços de ensino para desenhar um modelo vivo fica clara e evidente pela quantidade de desenhos dessa natureza presentes em seus cadernos.

Essa presença expressiva de nus desenhados a partir de um modelo ainda revela as diretrizes que nortearam seus trabalhos, sua poética na capital francesa: as exigências impostas no Regulamento do Pensionato Artístico de São Paulo.

No entanto, tendo como limites tais imposições, ainda que cumpridas de forma bastante flexível, a produção de Anita Malfatti também fora moldada por questões subjetivas que envolvem suas escolhas pessoais e as demandas do cenário artístico internacional que ainda Malfatti não se furtava em ter como referência.

Quanto ao desenho do nu, sobretudo feminino, raros os conduzidos por modelos masculinos e, importante ressaltar, muito enaltecido por críticos e artistas franceses na época, Anita o vivência, o prática, não só para criar um repertório que pudesse lhe render mais tarde esboços para as academias que o Programa lhe impunha a fazer, mas para também treinar sua mão, objetivo que sempre a impulsionou ao longo de sua vida.

Contudo, quando olhamos para a produção gráfica da artista entre 1923 e 1928, nota-se claramente uma mudança de estilo. Em sua fase americana, período onde produziu suas telas de maior reconhecimento devido à tendência expressionista que impôs, seus desenhos de nu, em sua grande maioria masculinos, carregam também uma carga expressiva que pode ser claramente vista na deformação da musculatura do modelo, conseguida a partir de traços fortes e bem marcados a carvão. Já em Paris o desenho de Malfatti toma uma direção contrária a essa bem sucedida da fase americana. Seu desenho vai se tornando mais clássico, conforme coloca Tadeu Chiarelli. O traço se torna mais limpo e a forma do corpo do modelo (agora, como já colocado, em grande quantidade feminino), passa a ser apreendida apenas por linhas de contorno, sem hachuras, sem volumes e sombreados. A delicadeza que impõe ao traço, definida pelo movimento preciso e sutil da linha, envolvem de sensualidade a representação do corpo feminino.

Mas não só como suporte de prática do desenho de modelo vivo seus cadernos merecem destaque e atenção. Como cadernos-diários da criação, conforme definição

assumida nessa pesquisa, em seus cadernos, dividindo espaços com os nus surgem, como oásis para as análises alguns esboços e estudos para pinturas que desenvolvera ainda em Paris.

Os esboços referentes para as obras *A Mulher do Pará*, *La rentréé*, *Puritas* e *Ressurreição de Lázaro*, se destacaram nas muitas páginas desenhadas de seus cadernos.

São telas que de longe trazem uma unidade ao projeto pictórico que Malfatti ousou desenvolver nos anos de *Pensionato Artístico*; temáticas diferentes, referências variadas e uma resolução da composição diferente em cada caso, são elementos concretos que comprovam que o projeto artístico de Malfatti fora marcado pela experimentação, conforme bem aponta Marta Rossetti Batista em seus estudos referencias sobre a artista.

Com esses esboços foi possível compreender o diálogo tecido com a obra acabada, um processo que se deu desde o momento da ideia inicial, passou pela experimentação e, por fim chega à finalização.

Esse percurso, ainda que não muito evidente nas outras telas citadas, em *Ressurreição de Lázaro* se apresenta de modo bastante evidente.

O interesse por essa tela se deu por diversos motivos. Além do número de esboços existentes em seus cadernos serem bem maior que o das outras telas, o que evidencia a importância dessa obra para a artista, o assunto religioso também chamou bastante atenção. Marta Rossetti Batista, afirma que esta tela traz índices de que fora feita objetivando ser a obra-tese para a finalização das atividades do *Pensionato Artístico*. Por outro lado, o destino que levou a mesma tampouco pode passar despercebido, o Museu de Arte Sacra de São Paulo.

A tentativa de reconstrução da trajetória de criação de *Ressurreição de Lázaro* requereu um grande esforço de articulação da documentação pessoal de Anita Malfatti.

Além dos cadernos que continham uma série de esboços e estudos para a referida tela, a correspondência entre Anita e Mário na década de 1920, bem como um conjunto de fotografias tiradas pela própria artista, foram confrontados, a fim de traçar uma cronologia dos fatos, bem como uma compreensão dos motivos pelos quais levaram à artista a escolha do tema de Lázaro.

Primeiramente, conforme impunha o Regulamento do Programa, para a obra-tese o artista deveria pintar uma tela original de assunto histórico, mitológico e religioso. E Anita então escolhera o religioso. Essa escolha encontra-se alicerçada por uma motivação de cunho estritamente pessoal.

Como verificado em suas cartas depoimento remetidas à Mário de Andrade e Freitas Valle, Anita nos anos em que esteve em Paris demorou a se adaptar. Um processo difícil, de angústias e incertezas que permeou um pouco de mais de dois anos. Em suas cartas, ela afirma ter encontrada força para superar essas adversidades lendo episódios bíblicos, sobretudo, o evangelho de São João. Nessa passagem, a artista encontrara o tema para o que chamamos de seu grande projeto pictórico, a tela Ressurreição de Lázaro. Anita diz ter voltado a vida, assim como Lázaro, através da fé.

A dimensão de projeto que essa tela assume pode ser comprovada pelo fato de que desde 1924, logo no primeiro ano na capital francesa, Anita a menciona seja em carta, seja nos seus cadernos. Depois, em vários momentos dos cinco anos de Pensionato continua fazendo-lhe menção, narrando fatos que aludem ao trabalho sobre o tema. Fez esboços, tela-estudo, vê como acabada ainda em 1927 e, por fim, faz ajustes na composição depois de um período em terras italianas, momento no qual mergulha na tradição da pintura italiana *no Trecento e Quattrocento*.

Fica claro que em Ressurreição de Lázaro Malfatti se apropria de modelos de composição sobre o tema de Lázaro, presentes ao longo de toda a história da arte. Sobretudo porque quando retorno a Paris depois de sua estadia na Itália traz consigo duas fotografias de obras referentes à Ressurreição de Lázaro, uma de Giotto e a outra de Fra Angelico.

Ressurreição de Lázaro de Anita Malfatti, portanto, insere-se nesse percurso histórico de representação do tema, porém, trazendo um dado novo, a apropriação de um estilo de representação que vem de artistas modernos como André Derain, com suas figuras amplas e fáceis de percorrer todo o quadro, conforme relata em carta à Freitas Valle.

Ainda nesse sentido, Anita, ao tomar o assunto religioso com uma nova demanda em seu projeto na década de 1920 e também posteriormente na década de 1930 e 1940, insere-se em um grupo de poucos artistas, no qual Antônio Gomide e, sobretudo, Fulvio Pennacchi também fazem parte, que buscam outros caminhos para a arte, se distanciando daquele em voga pelos modernistas aplaudidos pela crítica, cuja temática do Brasil deveria ser o ponto de arrimo para a arte brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 183-191.

AMARAL, A. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2003.

AMARAL, T. Org: Lygia Eluf – Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

ANDRADE, Mário de. **Cartas a Anita Malfatti: 1921-1939** (org. Marta Rossetti Batista). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ARAÚJO, Marcelo M. **Os Modernistas na Pinacoteca – o museu entre a vanguarda e a tradição**. São Paulo: FAU/USP, 2002 (Tese de Doutorado).

ARNHEIM, Rudolf. **El "Guernica" de Picasso - Génesis de una pintura**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1976.

BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. Bibliografia e estudo da obra. São Paulo: Ed.34, 2006.

_____. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris. Anos 20**. São Paulo: Editora 34, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

BIASI, P.M. **A genética dos textos**. Rio Grande do Sul: EDIPUCRS, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **“A ilusão biográfica”**. In: FERREIRA, Marieta de Moraes;

_____. **“A institucionalização da anomia”**. In: O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CAMARGOS, Márcia. **Entre a vanguarda e a tradição**. Os artistas brasileiros na Europa (1912-1930). São Paulo: Alameda, 2011.

_____. **Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

CÂNDIDO, Antônio. **Arte naquele tempo (Memórias)**. Revista IEB, São Paulo, n. 54, p. 13-20, set./mar. 2012.

CARDOSO, Renata Gomes. **Modernismo e Tradição. A produção de Anita Malfatti nos anos de 1920**. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Campinas, Instituto de Artes, 2012.

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

CHIARELLI, Tadeu. **Anita Malfatti Expressionista e Clássica.** In: Anita Malfatti: Desenhos dos Anos 10 e 20. São Paulo: Galeria Sinduscon, 1995.

_____. **Um Jeca nas Vernissages.** Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. **Tropical de Anita Malfatti. Reorientando uma nova questão.** Revista Novos Estudos, nº 80, março. 2008.

_____. **Novecento Sudamericano.** São Paulo, Instituto Italiano de Cultura, 2003.

_____. **De Anita à Academia. Para repensar a história da arte no Brasil.** Revista Novos Estudos, nº 88, novembro, 2010.

COELHO, Frederico. **A Semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COUTO, Fátima M. de. “**Caminhos e descaminhos do modernismo brasileiro: o ‘confronto’ entre Tarsila e Anita**”, *Revista Esboços*, Florianópolis: UFSC, nº 19, 2008.

DAZZI, Camila. **Pôr em prática a Reforma da Antiga Academia: a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890.** 2011. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (História e Crítica da Arte), Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

DIAS, Elaine. **A representação da real no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret.** Anais do Museu Paulista, 2006.

_____. DIAS, Elaine. **Um breve percurso pela história do Modelo Vivo no Século XIX - Princípios do método, a importância de Viollet Le Duc e o uso da fotografia.** 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ed_mv.htm>.

FREITAS, M.M.V.L. Teixeira. **A pintura religiosa de Fulvio Pennacchi (1930-1945).** Campinas: Unicamp, 2013 (Tese de Doutorado).

GREET, Michele. **"Exhilarating Exile" : Four Latin American Women Exhibit in Paris**. Paris: Arteologie , 2013

GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

GUARALDO, Laís. **A percepção artística nos cadernos de viagem de Delacroix e Gauguin**. 2002. Dissertação. Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, São Paulo.

MAGALHÃES, A. G. **Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC-USP – estudos em torno das coleções Matarazzo**. Revista USP, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011, n.90, p.220-216, junho/agosto.

MALFATTI, Anita. Org: Lygia Eluf – Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

MICELI, Sergio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

NOCHLIN, Linda.” **Why there be no great women artists?”**. **Art and Sexual Politics**. New York: Macmillan Publishing Co., 1973, 2ª ed. (1971, 1ª ed.)

PERRY, Gill. **Women Artists and The Parisian Avant- Garde**. Nova Iorque, Machester University Press, 1995.

PEVSNER, N. **Academias de arte: passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PINTO, S. M. de Carvalho. **A controversa pintura de Anita Malfatti**. Tese de Doutorado. Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras – Área de concentração Estética. Universidade de São Paulo, 2007.

SALLES, C. **Gesto Inacabado: Processo de criação artística**. São Paulo, 1998.

_____. **Crítica Genética. Uma (nova) introdução**. São Paulo: EDUC, 2000. 2006.

SIMIONI, Ana Paula. **A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX**. Tempo Social, Revista de Sociologia da USP, v.17, n.1, 2005.

_____. **Profissão artista. Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

_____. **Viajes progresivos x regresivos: las rutas múltiples de los artistas brasileños en París, años 1920**. In: Las Redes del Arte. Intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes. VII Congreso Internacional de TEoría e Historia de las Artes. XV Jornadas CAIA, 2013, Buenos Aires. Las Redes del Arte.

Intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes. Buenos Aires: CAIA, 2013. v. 1. p. 173-186

ZANINI, Walter, org. **História geral da arte no Brasil**. Vol. II. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.