UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
“CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS”

MORGANA SOUZA VIANA

ANITA MALFATTI RETRATISTA:
VIVER DE ARTE NA SÃO PAULO DOS ANOS 1930-1940

São Paulo

2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
“CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS”

MORGANA SOUZA VIANA

ANITA Malfatti retratista:
VIVER DE ARTE NA SÃO PAULO DOS ANOS 1930-1940

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni

Versão corrigida

São Paulo
2020

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

V614

Viana, Morgana Souza

Anita Malfatti retratista : viver de arte na São Paulo dos anos 1930-1940
/ Morgana Souza Viana ; Ana Paula Cavalcanti Simioni, orientadora --
São Paulo, 2020.

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

Título em inglês: Anita Malfatti as a portrait painter: making a living of
art in 1930's and 1940's São Paulo – São Paulo, SP.

Descritores: 1. Malfatti, Anita, 1889-1964 2. Sociologia da arte 3.
História da arte 4. Modernismo 5. Mercado de arte 6. Retrato I.
Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de
Pós-Graduação II. Simioni, Ana Paula Cavalcanti, orient. III. Título.

IEB/SBD89/2020
759.981

CDD 22.ed.

Para Georgete, Aicha e Fátima.

AGRADECIMENTOS

Ao longo de minha carreira na universidade, encontrei diversas pessoas que me auxiliaram na pesquisa e utilizo este espaço para agradecê-las. Primeiramente, agradeço a minha orientadora Ana Paula Cavalcanti Simioni por ter atuado nesta função desde o meu primeiro ano na graduação quando comecei a entrar em contato com o mundo da pesquisa acadêmica. Foram as suas diversas aulas e palestras que me inspiraram a prosseguir com o mestrado. Agradeço muito pelas orientações ao longo da pesquisa e pela cuidadosa leitura deste trabalho.

Sou muito grata também a Marina Mazze Cerchiaro, uma grande amiga que tive muita sorte de conhecer através do trabalho com o Fundo Marta Rossetti Batista no Arquivo IEB-USP. Desde o início, Marina sempre me deu diversos conselhos sobre minha pesquisa de iniciação científica e, no mestrado, sempre se prontificou a ler meus projetos e relatórios, dando opiniões valiosas.

Agradeço também a minha generosa banca de qualificação composta pelos professores Marcos Antonio Moraes e Renata Gomes Cardoso. Ambos foram extremamente gentis ao lerem meu trabalho quando este ainda estava em desenvolvimento. Às pesquisas de Renata também serviram de inspiração para este trabalho, da mesma forma que as aulas de Memorialismo Brasileiro do professor Marcos.

Durante a pós-graduação, tive aulas com professores a quem sou muito grata. Em especial, destaco Ana Gonçalves Magalhães e sua disciplina sobre a história da crítica da arte brasileira que me apresentou temas muito interessantes que foram utilizados, de alguma maneira, nesta dissertação. Também sou muito grata à turma da disciplina Sociologia da Artes Visuais (2019) pelos debates e discussões em sala de aula, que acompanharam as últimas etapas do trabalho.

Agradeço aos colegas do grupo Arte e Poder no Brasil, assim como também agradeço ao grupo brasileiro da BASART, ambos coordenados pela professora Ana Paula C. Simioni. Os constantes encontros e debates, assim como leituras, apresentaram questões interessantes da sociologia da arte, que me instigaram durante a pesquisa. Também agradeço ao recém-formado grupo GAAI, pelos encontros que deram um gás na escrita final.

Sou muito grata à CAPES que financiou, durante dois anos, esta pesquisa. Sem ela, não teria tido uma experiência tão completa quanto a que vivi no mestrado. Em tempos conturbados para a pesquisa no país, sou grata pela possibilidade de realizar meu

trabalho com apoio financeiro e espero que este cenário não se torne cada vez mais raro para os futuros pesquisadores.

Agradeço ao Museu de Arte Brasileira da FAAP por ter me recebido dentro de sua reserva técnica, permitindo que eu entrasse em contato com diversos retratos realizados por Anita Malfatti. Devo mencionar Laura Rodríguez, Coordenadora de Curadoria e Acervo do MAB por se prontificado em me receber.

À Profa. Dra. Flávia Camargo Toni, que atuou como minha supervisora de estágio PAE durante o penúltimo semestre do mestrado. Agradeço pelas conversas e incentivo na pesquisa.

Agradeço também ao Arquivo-IEB da USP, por terem me recebido para a consulta de documentos e por serem o espaço em que estagiei durante a graduação. Foi durante estes anos que formei a ideia do meu projeto e procurei desenvolvê-lo dentro das coleções e fundos do arquivo. Destaco, em especial, Patrícia Godoy pela amizade e carinho com que sempre me tratou.

Dentro do IEB, também agradeço à Maria Cristina Pires da Costa e Daniele Lopes Freitas, da Secretária de Pós-Graduação. Ambas sempre foram muito solícitas ao esclarecerem todas as minhas dúvidas, desde a fase da seleção para a entrada no mestrado até o momento de depósito.

Aos diversos amigos que me acompanharam nas etapas desta pesquisa, eu agradeço o afeto e incentivo constante. À Gabriela Ferreira, a quem conheci no início deste ano e cuja felicidade contagiante e amizade carinhosa sempre me alegravam os dias. À Ana Beatriz Dutra, amiga de longa data que me acompanhou desde a graduação e que sempre encontrei nos prédios da FFLCH para falar da vida e das nossas pesquisas. À Bárbara Carneiro e Sabrina Medeiros que se tornaram grandes amigas após uma viagem para Buenos Aires em que apresentamos nossos trabalhos no *Encuentro de Jóvenes Investigadores del Arte* da CAIA. Também agradeço a Sarah Cruz e Jenifer Bene Lu que me deram muita força e apoio no final da pesquisa.

Ao professor Felipe Tarábola da Escola de Aplicação, com quem tive a sorte de realizar meus estágios da licenciatura e ser muito bem recebida. O professor sempre me deu grande apoio na pesquisa e me acompanhou até os momentos finais com a paciência e clareza de alguém que tem muita experiência e procura partilhar com os outros.

Agora, eu agradeço aos membros da minha família pela base sólida que tive nestes anos de estudo e trabalho. Primeiramente ao meu avô, José, que me auxiliou

financeiramente no início da minha graduação. Eu não poderia ter vindo para São Paulo estudar sem o seu apoio e constante torcida. Agradeço muito, *vôvil*.

À minha avó, *vóvil* Fátima, que sempre se mostrou entusiasmada e curiosa com a minha vida em São Paulo. Com muita paciência, ela me escutou falar de pesquisa, sempre concordando comigo e me dando muito apoio. Obrigada pelas mensagens semanais que demonstraram todo o seu afeto.

À minha mãe, Georgete, por ter me ajudado com a revisão deste texto e por ter sido a pessoa que sempre me inspirou a ir para a faculdade e lutar pelos meus sonhos. Obrigada por seus abraços de *cinco minutos* e carinhos, pelas conversas loucas e por sempre acreditar em mim. Amor de mãe não dá para substituir e mesmo você estando um bocado longe, eu sei que posso contar com você a qualquer instante. Muito obrigada por tudo, mãe. Eu te amo.

E, por fim, não poderia faltar o meu *bebê*, ou irmã mais nova, Aicha. Apesar de eu ser a mais velha, eu sempre procurei você quando precisava de conselhos pela sua felicidade contagiante. Nós somos aquele tipo de irmã que se entende sem precisar de palavras e você me conhece melhor do que eu mesma. Por tudo isso, eu espero que este trabalho seja um motivo para você sentir orgulho de mim no futuro, da mesma maneira que eu sinto muito orgulho de você e de tudo que você faz.

Eu agradeço também a todos que me acompanharam nesta jornada, até mesmo aqueles que por ventura eu esqueci o nome. Estas páginas foram apenas um pequeno reflexo de toda a gratidão que eu tenho por todos aqueles que me acompanharam durante esse processo. Muito obrigada!

RESUMO

VIANA, M. S. **Anita Malfatti retratista: viver de arte na São Paulo dos anos 1930-1940.** 2020. 235 fls. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Ao longo das décadas de 1930-1940, a artista Anita Malfatti produziu trinta e cinco retratos a óleo de seus amigos, familiares e alunos. Portanto, esta pesquisa procurou estudar esta produção dividindo-se em três etapas. A primeira envolveu olhar para a trajetória da artista com o gênero do retrato, ao longo de momentos anteriores de sua carreira, até os anos 30. Procurou-se estabelecer um histórico que desse uma base sólida para compreender a atuação posterior da artista com o retrato. Na segunda parte, a pesquisa voltou-se para as relações entre a artista e os retratados, na qual se elencou as três categorias mencionadas para estruturar o campo de relações pessoais e profissionais onde a artista estava inserida na época. Nesta etapa, o principal objetivo foi realizar um estudo comparativo com a trajetória de sucesso do pintor contemporâneo Candido Portinari com o retrato. Finalmente, a terceira deste trabalho, olha para a inserção desta produção em exposições coletivas e individuais. Com a análise dos dados, procurou-se demonstrar que Anita Malfatti tinha consciência das regras do campo artístico de sua época, atuando dentro dos limites que permitiam que vivesse de sua arte e do ensino. De uma maneira geral, esta pesquisa procurou demonstrar que Anita tinha uma grande agência dentro de sua própria trajetória e, dentro dos limites e das possibilidades, fez escolhas que pudessem viabilizar o seu viver de arte na época.

Palavras-chaves: Sociologia da Arte; História da Arte; Modernismo; mercado de arte; Anita Malfatti; retrato.

ABSTRACT

Through the decades of 1930-1940, the artist Anita Malfatti produced thirty-five oil portraits of her friends, family and students. Therefore, this research sought to study this production in three parts. The first part involved looking at the artist's path with the portrait genre, throughout earlier moments of her career, until the 30s. An attempt was made to establish a history that would give a solid basis for understanding the artist's later performance with portrait. In the second one, the research turned to the relationships between the artist and the portrayed ones, in which the three mentioned categories were listed to structure the field of personal and professional relationships where the artist was inserted at the time. In this stage, the main objective was to make a comparative study with the success trajectory of the contemporary painter Candido Portinari with portraiture. Lastly, the third of this work, looks at the insertion of this production in collective and individual exhibitions. Through the analysis of the data, this research tried to demonstrate that Anita Malfatti was aware of the rules of the artistic field of her time, acting within the limits that allowed her to sustain herself from her art and also teaching. Overall, this research sought to present that Anita had a large agency within her own path and, within the limits and possibilities, made choices that could make her art life possible at the time.

Keywords: Sociology of art; History of art; Modernism, art market; Anita Malfatti; portrait.

LISTA DE SIGLAS

CAM – Clube dos Artista Modernos

CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

HDB – Hemeroteca Digital Brasileira

IEB – Instituto de Estudos Brasileiros

SPAM – Sociedade Pró-Arte Moderna

USP – Universidade de São Paulo

ARQUIVOS, MUSEUS E INSTITUIÇÕES CONSULTADAS

Arquivo do IEB/ USP – São Paulo

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – São Paulo

Biblioteca Florestan Fernandes, FFLCH/USP – São Paulo

Biblioteca IEB/USP – São Paulo

Hemeroteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo – São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	24
1. Anita Malfatti como retratista: a presença do gênero artístico do retrato na trajetória de Anita Malfatti	24
1.1. A presença do retrato nos anos de formação de Anita Malfatti (1910-1917)	34
1.2. Um segundo momento: a produção retratística nas obras dos anos de 1918-1923 ..	49
1.3. Retratos de um estágio em Paris (1923-1928).....	61
CAPÍTULO 2	74
2. Os retratos <i>fiéis</i> : a produção de retratos de Anita Malfatti dos anos de 1930-1940 e a sua rede de relações	74
2.1. Os Retratos de Anita: apresentação do conjunto de retratos das décadas de 1930 e 1940	93
2.1.1. A negociação nos bastidores dos retratos de Anita Malfatti	94
2.1.2. Os conjuntos de retratos dos anos de 1930: Do estilo francês ao <i>portinaresco</i> ..	97
2.1.3. O conjunto de retratos dos anos de 1940: O estilo <i>flou</i>	121
CAPÍTULO 3	131
3. Um “mercado” para os retratos: o sistema de arte moderna no Brasil em 1930 e 1940 e a sua relação com o gênero do retrato	131
3.1. O Sistema de Arte Moderna da França: Origem, desenvolvimento e o mercado de arte moderna	136
3.2. Um “sistema” de arte moderna em São Paulo (anos de 1930-40)	144
3.3. A circulação dos retratos de Anita Malfatti nas exposições coletivas de São Paulo de 1930 e 1940	158
3.3.1. Exposições individuais e o currículo da artista: A presença dos retratos de Anita Malfatti nas suas exposições individuais das décadas de trinta e quarenta....	161
3.3.2. Exposições coletivas: os retratos de Anita Malfatti e a sua circulação no sistema de arte moderna de São Paulo das décadas de 1930 e 1940.....	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	185
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	191
ANEXOS.....	200
CADERNO DE IMAGENS	219

INTRODUÇÃO

Mas, entre sua produção variada, como técnica e temática, havia linhas contínuas: as tabuinhas, as naturezas-mortas e os retratos. A pintora executou muitos retratos, fossem de familiares, alunos e amigos, ou “de encomenda”. Foi no retrato que Anita Malfatti conciliou melhor subsistência e arte, nos anos 30. Se não eram mais obras de vanguarda - no sentido do que o foram *O homem amarelo* e *A mulher de cabelos verdes* - são obras bem realizadas e merecem ser estudadas.¹

É com a frase acima que Marta Rossetti Batista destaca e classifica a produção de retratos de Anita Malfatti da década de 30. Ao olhar para esse conjunto de obras cuja produção também se estende para a década seguinte, a autora destaca o seu caráter de subsistência. Esta relação é interessante, pois, na mesma sentença, Batista cria uma contraposição com os retratos classificados como “de vanguarda” da fase anterior da artista. Isto permitiu inferir, desde o início desta pesquisa, que haveria uma nova relação entre a artista e o gênero do retrato neste momento que, como Batista coloca, precisa ser estudada a fim de deixar mais claro esta questão do *viver da arte* através do retrato.

Uma outra questão que estas palavras evocam é a quantidade de retratos que foram realizados neste período. A partir de uma visão geral da obra de Malfatti, percebe-se que as décadas de 1930 e 1940 são marcadas por uma produção muito variada cuja diversidade de temas e uso de técnicas que se modificam constantemente ao longo dos anos. Desta forma, o fato da artista ter investido tão intensamente neste conjunto de retratos, aponta para a existência de uma relação de propósito em torno do gênero. Segundo Batista, o conjunto dos anos de 1930 revelariam a existência de uma linha de pesquisa da pintora:

A pintora expôs anualmente no Salão Paulista de Belas Artes, até o IV, em 1937 - quando passaria a participar dos organizados pelo Sindicato dos Artistas Plásticos. Para este I Salão enviou três obras recentes: os retratos da irmã Georgina e de seu amigo Antônio Marino Gouvea - premiados com a medalha de prata [...]. Os dois retratos evidenciam uma linha de pesquisa da pintora, que prosseguiria até o final da década. Nos três Salões seguintes, mostrou novos retratos.²

¹ BATISTA, 2006, p. 418.

² Ibidem, p. 396. Grifos da autora.

A autora salienta a existência de um projeto estético nos retratos dos anos 30, destacando a presença constante desse gênero nas exposições das quais Anita participou ao longo do período em questão. Ao dar uma ênfase maior para a década de 1930, ela aponta para a existência de uma *linha de pesquisa* específica desse momento. Esta realização levantou uma série de questões para esta pesquisa sobre os retratos que foram produzidos na década posterior e que, a princípio, pareciam ser uma continuidade e conclusão do trabalho de Anita Malfatti com o gênero do retrato.

É possível dizer que isso mantém-se nos anos de 1940? Questiona-se à medida em que há uma quantidade considerável de retratos produzidos. Existiriam diferenças de técnica, de maneira de expor entre esses momentos? A questão da subsistência continua a ser relevante para compreender o sentido dessa produção? Tais questões são novamente levantadas e analisadas no segundo capítulo desta dissertação, quando também se olha para a produção da década de 40 como uma continuidade modificada daquela produzida nos anos de 1930.

A terceira questão que a frase evoca é a relação que a autora estabelece entre o retrato e os aspectos financeiros da vida de Anita Malfatti. Os anos de 1930 são caracterizados pela expressão “anos difíceis”, devido às mudanças políticas, culturais, econômicas e sociais que tomaram lugar em São Paulo. A cidade passou por alterações que vão transformá-la em uma metrópole até o final da primeira metade do século XX e isto impacta, também, o campo artístico da época.

Com a quebra da bolsa de valores em 1929, a economia do Brasil, que até então era exclusivamente dominada pela produção do café, precisa se modificar para permitir a diversificação trazida pela industrialização. A mudança na estrutura econômica também afeta a estrutura de poder na política do país que até então se baseava na *política do café com leite*. Essa política baseada na alternância de poder entre São Paulo e Minas Gerais perde a sua força nos anos 30 o que permite a ascensão de Getúlio Vargas à presidência do país.

O campo da cultura também é afetado por essas mudanças na estrutura do país. Em São Paulo, o patrocínio da cultura desloca-se das mãos das elites quatrocentona, representada principalmente por Freitas Valle e o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Desde 1900, Valle atuou como um dos principais representantes da oligarquia paulista no fomento da cultura da cidade.

Ao procurar “civilizar” uma São Paulo ainda provinciana através da arte, ele criou uma estrutura estética voltada para o embelezamento da vida cotidiana, segundo Marcia

Camargos (2001). Este período da *Belle Époque paulistana* é acompanhado por mudanças na sociabilidade urbana, um reflexo das novas tecnologias que chegavam na cidade. Pelo fato da cidade não contar com instituições oficiais na promoção da cultura e das artes, ficou a cargo das elites esta função. Dentro de um sistema de poder, os salões semanais promovidos por grandes nomes da época, como o de Olívia Guedes Penteado, a família Prado e o próprio Valle, eram os espaços disponíveis para os artistas atuantes em São Paulo alcançarem reconhecimento e obterem apoio financeiro desses mecenas.

Desde esta época, a autora afirma que São Paulo tinha aspiração de se tornar uma cidade cosmopolita nos moldes de Paris. Muitos imigrantes saíram das fazendas do interior para virem trabalhar na cidade como operários, a iluminação elétrica começa a ser instalada e “[...] a cidade adquiria roupagens apropriadas para ostentar o novo status de metrópole e cumprir o destino de polo econômico e político do país, que lhe fora outorgado desde o boom cafeeiro”³.

No entanto, após a Revolução de 30 e o início da Era Vargas, Valle se afasta da atuação na vida pública e, desta forma, perde a sua posição como um agente tão definidor da vida cultural da cidade. O seu afastamento e a maneira como o modernismo toma conta da cena cultural da cidade são representantes deste novo momento cultural ocasionado pelas mudanças da década de 30.

Os modernistas constroem, desta forma, uma narrativa de ruptura com o passado imediato, muito embora essa ruptura nunca tenha ocorrido de fato e muitos destes artistas, como é o caso da própria Anita Malfatti, tenham se beneficiado de uma relação de proximidade com Freitas Valle, atuando dentro das regras estabelecidas por este sistema da belle époque paulistana. Essa transição fica visível na mudança de discurso de Mário de Andrade que, após a Revolução de 30, empenha-se em criar a visão do modernismo revolucionário.

Levando-se em conta que as estratégias empregadas pelos indivíduos estão ligadas às suas posições dentro de campos de interação particulares, Mário de Andrade, típico intelectual sem autonomia financeira para elaborar seus projetos, via-se, forçosamente, na contingência de cortejar os poderosos do dia. Ele era obrigado a frequentar espaços cujas opções estéticas, opiniões políticas e posições ideológicas não compartilhava. Mas quando, devido à perda de poder político – que acarretou o fim do controle sobre as verbas do Estado a que Valle tinha acesso –, a Villa Kyrial esvaziou-se da sua capacidade geradora

³ CAMARGOS, op. cit., p. 34.

de capital simbólico, não interessava vincular-se a ela ou sequer remeter a elos antigos.⁴

O poder da Villa Kyrial e da elite quatrocentona como um todo no campo das artes em São Paulo migra do espaço privado dos salões para o poder público do Estado com a criação do Conselho de Orientação Artística em 1932. Este Conselho foi criado pela Sociedade Paulista de Belas Artes para substituir o Pensionato Artístico e, desta forma, teve as mesmas funções aliadas a um aspecto de consultoria que procurou criar uma imagem para o campo cultural de São Paulo que estivesse associada ao governo.

A própria Sociedade Paulista de Belas Artes é um reflexo destas mudanças culturais e artísticas da cidade. Tendo sido criada em 1921 como uma experiência de associação que procurava reunir os artistas atuantes na cidade, em 1937, ela é renomeada como Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo. Essa alteração acompanha as diretivas da nova legislação trabalhista do regime de Getúlio Vargas, o que coloca a categoria artista dentro de um movimento de profissionalização e regulação das atividades artísticas.

Através de exposições, o Sindicato buscava difundir o gosto pela arte, especialmente a de caráter mais tradicional, embora também tivesse espaço para artistas modernistas. Este foi o caso de Anita Malfatti, Aldo Bonadei, Vittorio Gobbis, Mário Zanini e Alfredo Volpi. Estes participaram intensamente dos salões promovidos pelo sindicato ao longo das décadas de 30 e 40.

Esta participação revela o caráter um pouco mais ambíguo não somente do sindicato, mas como também desses próprios artistas que adequavam suas produções ao tipo de público destas exposições. Tal questão é explorada com mais cuidado nesta dissertação. Sendo necessário destacar, portanto, a alteração que o campo cultural sofre em São Paulo, com a chegada de Getúlio Vargas ao poder e a ampliação do cosmopolitismo da capital paulista.

Na trajetória de Anita Malfatti, os anos 30 são comumente caracterizados pela questão da necessidade, como já foi dito. Após ter passado cinco anos como bolsista do Pensionato Artístico de São Paulo, ela retorna da França, em 1928, e encontra este período de transição em que as elites de São Paulo perdem o controle total do poder simbólico no

⁴ Ibidem, p. 192.

campo das artes para o poder político e financiador do Estado centralizador de Getúlio Vargas.

Ao pegar esse momento de transição, a artista precisa rearticular todo seu jogo dentro de um campo cujas regras alteraram o funcionamento e a atuação de seus agentes.

Anita tentava prover as necessidades econômicas de várias formas: aulas, ilustrações, troca ou doação de obras, retratos encomendados, e a execução de trabalhos mais vendáveis. Imprimia folhetos de propaganda, que enviava pelo correio, anunciando cursos e aulas, oferecendo seus préstimos de retratista, comunicando a abertura de exposições de Natal que organizou em vários fins de ano - dos anos 30 a 1950. Nesta luta pela subsistência, a pintora se dispersou muito nos anos 30, chegando a, pode-se dizer, a encarar o papel do artista de maneira diferente: não mais um criador, dono de uma expressão própria, mas um profissional que respondia às demandas do meio...⁵

Percebe-se, desta forma, que a relação de Anita com sua própria produção neste período é alterada em virtude das necessidades financeiras que se impõe como consequência deste novo momento em sua trajetória. Isto vai trazer à tona a questão do *viver de arte* nesta nova São Paulo. Ao regressar, ela não conta mais com o subsídio estatal simbolicamente financiado por Freitas Valle e também não possuía mais a figura da família como financiadora – notando que, até então, o tio materno, Jorge Krug, havia custeado suas duas viagens de estudos anteriores, a primeira para a Alemanha (1910-1914) e, a segunda para Nova Iorque (1915-1916).

O retorno ao Brasil traz consigo outros desafios e os retratos, como já foi apontado, entram como uma categoria importante dentro deste momento. Anita retrata amigos, familiares e alunos e, ao expor as obras em salões pela cidade de São Paulo, mostra que esta produção discursa com as possibilidades do campo artístico para a arte moderna em São Paulo. A questão é, então, localizar esta produção não somente na trajetória da artista, mas em um diálogo com o ambiente e contexto artístico da época.

Em resumo, naquele momento, Anita Malfatti encontrava-se em uma nova fase ⁶[OBJ]. Esta pesquisa tem como propósito olhar os retratos produzidos pela artista nesta época e, através deles, colocá-la ⁷[OBJ] dentro do campo e rede de relações em que estava situada.

⁵ BATISTA, op. cit., p. 401.

⁶ Cibele Regina de Carvalho (2007) analisa esta questão da docência na carreira da artista e como ela é uma figura importante na estrutura do ensino de arte no país. O grupo de alunos mencionado inclui os nomes de Oswald de Andrade Filho, Sophia Tassinari, Phyllis Deahl, Carmen Moya, Flávio Motta e Dora Villalva, que também foram retratados pela artista durante a época em que eram alunos.

⁷ A questão da agência da artista deve ser aqui entendida conforme o pensamento de Pierre Bourdieu (1990). A sua teoria propõe a figura do agente dentro de um campo social. O campo é um microcosmo social que funciona a partir de regras que são conhecidas por todos os agentes que dele fazem parte. É um espaço de conflito, onde todos buscam alcançar determinadas posições através do uso de capitais (social, cultural,

Rever a trajetória desta artista é um processo que vem sendo trabalhado nos campos da história da arte e sociologia da arte há pouco mais de uma década. O trabalho de Marta Rossetti foi relançado ao público em 2006 e trouxe um relato que se tornou o padrão quando se trata em falar de Anita. Entretanto, outros autores, em uma linha na qual se procura encaixar esta pesquisa, procuram olhar para a produção de Malfatti através de um olhar crítico que evidencie a agência da artista para além de polêmicas e estereótipos.

A dissertação de mestrado e a tese de doutorado defendidas por Renata Gomes Cardoso (2007 e 2012) se voltam, especialmente, na direção da crítica recebida por Anita Malfatti nas primeiras fases de sua vida, a saber, as décadas de 1910 e 1920. Partindo de uma premissa de que a crítica brasileira sempre encontrou dificuldades, tanto inicialmente quanto posteriormente, para avaliar a produção de Malfatti, Cardoso analisa os trabalhos produzidos de acordo com o contexto nacional e internacional com a qual a artista dialogava tanto nos anos de 1910 quanto nos anos de 1920, o que possibilita uma compreensão muito mais complexa sobre as referências da artista.

Roberta Paredes Valim (2015), por sua vez, insere-se nessa chave de revisão da produção da artista ao deter-se nos cadernos-diários que esta produziu durante os anos de 1920, em Paris, material esse salvaguardado pelo IEB. Percebe-se que ambos os trabalhos conseguem abordar um tema solidificado em uma tradição modernista de uma nova maneira. É sob essa luz que nos parágrafos seguintes busca-se fazer referências a esses trabalhos para apresentar parte da trajetória de Anita Malfatti.

Tadeu Chiarelli também se configura como um nome muito significativo nos estudos de atualização da obra de Anita Malfatti. O seu artigo *Tropical de Anita Malfatti: Reorientando uma velha questão* (2008) traz importantes questionamentos sobre o papel dos modernistas na criação da imagem tradicionalmente veiculada de Anita Malfatti. Chiarelli tem êxito ao demonstrar que longe de ter sido fruto da exposição e crítica de 1917 e 1918⁸, a modificação que perpassa a obra posterior de Anita Malfatti era o resultado de reflexões que já estavam passando pelo ambiente americano, com a qual

econômico, beleza etc.) que são valorizados dentro de um campo específico. Os agentes trabalham com esses capitais dentro do campo, não estão acima das regras, mas, ao mesmo tempo, também podem trabalhar em torno delas a partir dos capitais que possuem ou adquirem ao longo do tempo. Um agente não é um sujeito, na medida em que este, na teoria de Bourdieu, estaria acima das regras do campo; o agente trabalha com estas regras e, a partir delas, opta pelos caminhos objetivamente mais adequados (NOGUEIRA, 2017).

⁸ Exposição modernista no qual Anita Malfatti expõe os seus trabalhos realizados em Nova Iorque, junto à escola de Homer Boss. Esta exposição é classicamente lembrada pela crítica de Monteiro Lobato, republicada sob o título *Paranoia ou Mistificação*.

artista entrou em contato durante os anos de 1915 e 1916 em sua segunda viagem de estudos. Percebe-se, porém, que a maior parte dos estudos, mesmo os atuais, dedicam-se à produção da artista durante os anos de 1910 e 1920, pouco se aborda a trajetória e produção de Anita posterior a esse momento.

Ao lado do diálogo com a bibliografia mencionada, convém ressaltar também alguns aspectos metodológicos adotados. Recuperar aspectos da produção de Anita não significa procurar reescrever sua biografia. A tese adota o ponto de vista de Pierre Bourdieu a respeito da noção de trajetória. Em *A ilusão biográfica*, o autor critica a forma como o estudo de histórias de vida foi trabalhado como “biografia” na produção acadêmica. Ele propõe, ao contrário, o que ele chama de “estudos de trajetórias” que traz um esforço de compreender a trajetória da vida em questão a partir das condições que cercam a sua existência.

Tentar compreender uma vida como uma série única e suficiente em si mesma de eventos sucessivos sem outra ligação que a associação a um “sujeito” cuja constância é apenas aquela de um nome próprio é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, ou seja, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações.⁹

Reiterando, esta pesquisa procura se encaixar nessa nova leva de trabalhos que estão revendo a trajetória de Anita Malfatti e a sua contribuição para a história da arte brasileira, desconstruindo conceitos pré-concebidos que não analisam a sua contribuição para além das polêmicas que marcaram o início de sua carreira como artista.

Os retratos permitiram trazer uma nova questão para este espaço crítico, pois procurou-se olhar para eles a partir da perspectiva sociológica de Bourdieu, na qual as escolhas que a artista tomou com relação a este conjunto (desde sua concepção e, indo até mesmo além da metodologia do autor, até a maneira como procurou circular estas obras no campo da época) conseguem revelar que Anita Malfatti atuou como uma figura consciente dentro das novas regras que se desenvolviam para a produção artística em São Paulo da Era Vargas.

Além de trazer dados que revelam as construções complexas por detrás de uma rede de relações que transitam entre o pessoal e o profissional, esta pesquisa voltou-se também para a inserção destas obras no sistema das artes que se construiu para a circulação das obras modernas da época. Extrapolando a questão apenas das obras

⁹ BOURDIEU, 1986, p. 71.

singulares e em conjunto, foi possível olhar também para a questão do sistema de arte moderna em São Paulo.

Este é um dos aspectos que mais trouxe o caráter de contribuição inovadora desta pesquisa. Olhar as estruturas de um sistema embrionário – que só se consolidaria de fato a partir dos anos 1950 – e, a partir das ações da artista, perceber as possibilidades de circulação dos modernistas e das suas obras dentro desse ambiente. A questão do *viver de arte* foi além, então, de ser um aspecto “biográfico” de Anita Malfatti e alcançou uma projeção maior na qual era possível identificar aspectos do campo das artes e as possibilidades de atuação dos agentes neste momento.

Afinal, *viver de arte* não era um objetivo apenas da artista neste momento e outros artistas também estavam sujeitos às mesmas regras deste jogo social. No entanto, o que distingue a artista dos outros são os marcadores sociais que tornam a sua trajetória mais específica. Uma desta questão é o gênero.

Como Simioni coloca em sua recente tese de livre-docência¹⁰, as artistas modernistas do Brasil, apesar de se destacarem das artistas modernas internacionais por serem mais reconhecidas pelo amplo público, ainda assim tiveram suas trajetórias construídas e marcadas pela questão de gênero. Para Anita, essa questão aparece na construção de sua figura como a *mártir*.

Optar por dialogar com as pesquisas anteriormente mencionadas pode ser explicada pela trajetória pessoal com o tema ao longo da graduação. Neste espaço, acredita-se que seja importante abrir um pouco para uma voz mais pessoal que forneça as bases que orientaram a decisão de investigar os retratos neste momento específico da carreira de Anita Malfatti.

Minha relação com esta artista começou no primeiro ano da graduação quando, através do Programa de Tutoria Científico-Acadêmico da Pró-Reitoria de Graduação da Universidade de São Paulo, participei do projeto Mulheres Artistas em Coleções Modernistas da Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni. Este foi o meu primeiro contato com o campo da pesquisa acadêmica e Anita Malfatti esteve presente desde o começo.

Este programa visava fazer uma introdução dos alunos de graduação ao ambiente da pesquisa acadêmica na universidade. As atividades desenvolvidas dentro de um semestre envolveram o trabalho com a Hemeroteca do Centro de Documentação da

¹⁰ Tese defendida em 2018 no Instituto de Estudos Brasileiro. Ainda não publicada.

Pinacoteca do Estado de São Paulo. Dentre as duas opções de trabalhar com as pastas de documentação sobre Anita Malfatti ou Tarsila do Amaral, optei pela primeira.

Nos anos seguintes da minha graduação, este trabalho continuou a partir de trabalhos no Programa Aprender com Cultura e Extensão, da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão, e uma Iniciação Científica pelo PIBIC que foi realizado no IEB-USP, também sob orientação da Profa. Ana Paula. Em ambos esses projetos, o contato com o tema e conhecimento sobre o campo de estudos da arte brasileira foram expandidos.

O interesse pela figura de Malfatti não se dissipou totalmente com a finalização destes projetos e, assim, optou-se por continuar a estudar a questão do retrato na trajetória da artista. Este tema já tinha sido tratado na iniciação científica onde, através de um trabalho de um ano no Fundo Marta Rossetti Batista no Arquivo IEB-USP, foi possível elencar dados sobre essa produção.

Este constante desejo de conhecer mais sobre a artista esteve muito ligada ao contato com os estudos de história da arte feminista. Anita era alvo de ótimos trabalhos que, até aquele momento, trabalhavam intensamente em desconstruir as polêmicas em torno de sua figura nos anos iniciais de sua carreira. No entanto, a sua produção e vida após a estágio na França pareciam-me ainda muito nebulosas.

Os dados obtidos durante a iniciação científica traziam maiores possibilidades de aprofundamento. Até então, havia-se trabalhado com mais afinco a questão das relações pessoais que estavam por detrás destes retratos, questão que é desenvolvida com maiores detalhes nesta pesquisa. Mas outras perguntas surgiram e estas se voltaram para compreender a agência da artista no sistema de arte moderno embrionário de São Paulo.

Tendo este objetivo em mente, a pesquisa contou com três etapas que foram desenvolvidas ao longo do mestrado. A primeira etapa, cujos resultados são apresentados no Capítulo 1, retoma a relação da artista com o gênero do retrato. Pretende-se apontar que os retratos estiveram presentes, de modo mais discreto embora constante, desde os períodos iniciais de sua trajetória.

Esta retomada contempla os anos iniciais de pintura, quando auxiliava a mãe, Eleonora Elisabete Krug Malfatti¹¹ nas aulas de pintura particular, até o período em que

¹¹ Eleonora Elisabeth Krug Malfatti (1866-1952) nasceu em Fresco, CA, EUA. Veio para o Brasil, com a família, quando era criança e se estabeleceu em Campinas. Casou-se com Samuel Malfatti e mudaram-se para São Paulo. Também era uma artista e, após a morte do marido, lecionava para complementar a renda familiar. Participou da Exposição Nacional do Rio de Janeiro, em 1908, onde foi premiada. Também participou da I Exposição Brasileira de Belas Artes em São Paulo (1911-1912). Segundo Batista, “Acompanharia Anita por longos anos - e teria influência marcante na carreira da filha como veremos.” (BATISTA, p. 29).

estava na Europa nos anos de 1920. Acredita-se que tal exercício foi necessário para estabelecer qual era a relação da artista com este tipo de pintura e como acompanhou-a no desenvolvimento de sua técnica ao longo dos anos. Também foi um dispositivo interessante para recontar dados de uma trajetória que já estão bem estabelecidos na historiografia, mas a partir de um recorte específico, de uma problemática menos abordada, que é o fio condutor dessa narrativa.

Termina-se o capítulo com o retorno da artista ao Brasil no qual se procura contextualizar, de forma geral, os anos de 1930 e 1940 em São Paulo, com foco especialmente para os eventos do campo artístico e cultural. Evidentemente, a pesquisa necessária para este capítulo requereu que se voltasse para a trajetória da artista, recontando-a de acordo com a necessidade da estrutura.

Entretanto, como já foi mencionado anteriormente, abordar a vida de uma personagem tão conhecida no meio artístico e acadêmico como Anita Malfatti apresenta-se, inicialmente, como uma redundância diante de produções já renomadas na historiografia da arte brasileira, como o clássico trabalho de Marta Rossetti Batista (2006).¹² Optou-se, portanto, com este primeiro capítulo, e também com a dissertação como um todo, inserir-se nos debates de revisão da história e produção de Malfatti.

Em seguida, o Capítulo 2 trata especificamente da produção de retratos realizada no período menos conhecido da produção de Anita, ou seja, os anos de 1930 e 1940. Em um segundo momento, apresenta-se quem são as figuras retratadas, a partir de dados biográficos resgatados. Relacionando-os, em seguida, com a artista, a fim de recuperar a rede de relações pessoais e profissionais na qual ela estava inserida neste momento.

Partindo dos dados encontrados sobre os retratados, procura-se analisar a produção a partir dos grupos que puderam ser identificados: amigos, familiares e alunos. Estas categorias já haviam sido apontadas por Marta Rossetti Batista no trecho inicial desta introdução. Entretanto, ela indica também a existência de uma quarta categoria, à qual ela chama de “encomendas”¹³.

¹² Resultado de uma pesquisa que começa a ser realizada nos anos 1960 junto ao professor Flávio Motta, da FAU-USP e que, anos depois, trouxe ao público a primeira e, até então, mais completa biografia sobre a artista. O trabalho de Rossetti Batista foi essencial para condensar as informações sobre a vida da artista em um grande volume biográfico, semelhante ao modelo há muito estabelecido por Giorgio Vasari. O processo da pesquisa está refletido na quantidade extensa de documentação hoje parte do Fundo Marta Rossetti Batista, do Arquivo IEB-USP. O fundo contém diversas seções e aquela referente à pintora é quase uma cópia completa do próprio Fundo Anita Malfatti, também pertencente ao IEB-USP. Para a realização desta pesquisa, foi essencial a consulta a ambos os acervos.

¹³ Ao longo desta pesquisa, conforme os dados biográficos dos retratados foram sendo recuperados em arquivos, hemerotecas etc., percebeu-se que esta categoria da “encomenda” era muito mais difícil de ser

Além de uma análise de cunho mais sociológico em torno do perfil dos retratados, procurou-se ainda compreender a fatura das obras. Ou seja, procurou-se identificar uma determinada estética comum aos retratos de Anita, para tanto procurando obras com as quais a artista estabeleceu um diálogo. Sendo assim, foi importante identificar que, de certo modo, seu padrão começou a ser construído durante os anos de 1920, especialmente do período em que ela estava na Europa (1923-1928).

Durante os cinco anos de estágio pelo Pensionato Artístico de São Paulo, ela estabeleceu uma troca de correspondência intensa com o amigo Mário de Andrade¹⁴. Nas cartas, ela traz informações sobre o desenvolvimento do seu trabalho: quadros em que estava trabalhando; exposições que visitou e/ou participou; menções a trabalhos de outros artistas e etc. É esta correspondência que permite estabelecer não as influências de Malfatti neste momento, mas os diálogos intencionais que a artista estabelece com o campo de referências artísticas que fazia parte na época, seguindo o pensamento de Michael Baxandall (2006). São as menções de nomes de artistas e seus trabalhos, em comparação com sua própria produção da época, que permitiram estabelecer tais diálogos e suas intenções.

Em suma, tenta-se apontar que a produção de retratos da década de 1930 traz muitas semelhanças de estilo e tema com o período anterior francês. Mas também se procurou analisar esteticamente a produção de retratos desta época a partir de referências locais, notadamente as que ela possivelmente teve acesso em São Paulo. Nesse sentido, cotejou-se sua produção com a de outros artistas que trabalhavam com o retrato e expunham, nesta época, junto da artista¹⁵.

O segundo capítulo analisa o conjunto de trinta e cinco retratos, os quais, como se verá, não traduzem uma obra homogênea. Os anos de 1930 concentram os retratos iniciais feitos a partir de 1929, logo após o retorno de seu período como bolsista na França, e, em

analisada, pois não havia dados concretos que apontassem para relações claras de encomendas. O segundo capítulo desta dissertação aborda com mais foco esta questão.

¹⁴ Mário Raul Morais de Andrade foi um poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista, ensaísta brasileiro. Ele foi um dos pioneiros da poesia moderna brasileira com a publicação de seu livro *Pauliceia Desvairada*, em 1922. Amigo de Anita Malfatti e, junto de outros jovens paulistas como Oswald de Andrade, foi um dos expoentes do modernismo paulista na primeira metade do século XX. Sua coleção de artes, biblioteca e acervo pessoal fazem parte da Coleção IEB-USP (Guia do IEB).

¹⁵ A questão das redes e circuitos de exposições nos quais a artista Anita Malfatti participava nos anos de 1930 e 1940 é abordado com maior intensidade no terceiro capítulo desta dissertação - no sentido de que estes espaços de exposição são trazidos para a pesquisa a fim de construir o campo artístico de São Paulo e, em seguida, inserir a artista nele a partir do diálogo que a sua produção de retratos estabelece com outros retratos expostos nestes espaços. Entretanto, o segundo capítulo procura olhar para os diálogos de estilo artístico com esta produção, apontando algumas semelhanças quando necessário.

um segundo momento, também contém a produção de retratos dos anos 30 que foram exibidos em salões e individuais ao longo da década.

Os anos de 1940, por sua vez, vão ser palco de uma produção retratística mais escassa e dispersa. As obras foram menos expostas em salões e/ou exposições coletivas quando comparadas às décadas anteriores. Enquanto, neste momento, a artista volta-se para o trabalho com pinturas de gênero e paisagens rurais, o retrato parece perder o espaço como principal foco de sua produção artística – como havia sido nos anos 30.

O segundo capítulo procurar analisar o conjunto de retratos destas duas décadas através de uma separação temporal e estilística. Por fim, pelo fato de ser uma quantidade muito grande de retratos, trinta e cinco obras, as análises estilísticas foram realizadas em conjunto com a apresentação biográfica dos retratados. Eles foram separados em grupos a partir das relações que tiveram, em vida, com a artista e, a partir destes grupos, na separação por décadas, realizou-se também uma análise dos elementos que apareciam nas obras.

Esta análise estilística foi construída a partir da listagem das características pictóricas que apareciam na representação do retratado como roupas, maquiagem, acessórios, posição do retratado diante do observador, tratamento dado ao rosto, entre outros. Através de um olhar mais cuidadoso, foi possível perceber as mudanças sutis da técnica que Anita empregava no retrato ao longo das duas técnicas. Esta questão mostrou-se ser mais complexa do que simplesmente uma divisão por técnica, a medida em que a artista estava, de tempos em tempos, alterando a maneira como apresentava o seu trabalho com o gênero para o público.

Por fim, o terceiro capítulo desta dissertação foi construído após o exame de qualificação realizado em novembro de 2018. A partir de um questionamento da banca sobre o fato de que os dados então apresentados (sobre as relações entre a artista e os retratados) apontavam para uma produção que, ao contrário do aspecto mercantil que se procurava analisar inicialmente, era o fruto de relações de intimidade e afetividade.

Este apontamento tornou necessário que se voltasse o olhar para outros aspectos das obras para testar a existência da subsistência como parte intrínseca das obras. Esta questão foi trabalhada a partir de um exercício que observasse para a inserção deste conjunto no campo artístico da época. Procurou-se rastrear onde e quando eles foram expostos ao longo das décadas de 1930 e 1940.

Especialmente em São Paulo, percebeu-se que muitos foram continuamente expostos em salões e nas individuais da artista. Foi esta contínua exposição que levantou

uma segunda hipótese a qual norteou a última parte da pesquisa: o retrato seria um meio de subsistência em São Paulo de 1930 e 1940 e a artista utilizou deste mecanismo ao exhibir essas obras em exposições coletivas pela cidade.

Para testar esta suposição, foi necessário olhar para o campo de artes da época e como os artistas modernos inseriram-se neste ambiente como uma agente em busca de reconhecimento e subsistência. A questão principal era procurar compreender como funcionava o sistema de arte moderna na capital paulista na segunda fase do modernismo brasileiro – ou se sequer havia de fato um sistema moderno propriamente dito.

Tendo como parâmetro de comparação o sistema de arte moderna da França descrito e analisado pelos autores Pierre Bourdieu (1996) e H. e C. White (1965), e o processo de consagração dos artistas modernos analisado por Nuria Peist Rojzman (2005). Esse configura-se a partir das posições centrais do marchand e do crítico de arte dentro do campo das artes do modernismo.

Ao contrário do sistema acadêmico em que todo o processo de consagração do artista passava pelo crivo das instâncias oficiais da Academia de Belas Arte de Paris, a arte moderna tinha estruturas de legitimação que se construía em torno da criação da mitologia do artista gênio e rebelde. O conjunto de sua obra era valorizado pelo trabalho do crítico e do marchand que, dentro do campo artístico, apresentavam para o público uma trajetória que atraísse compradores.

A São Paulo modernista dos anos de 1930 e 1940, como estabelecido anteriormente, traz novos elementos para o sistema de produção e difusão de artes na cidade. Tendo em mente o modelo comparativo da França, procurou-se analisar os elementos que constituía este sistema moderno paulista e identificar de qual maneira os retratos de Anita Malfatti se encaixavam.

Através de catálogos de salões em que os retratos foram expostos nas duas décadas, elencou-se também dados de outros artistas que expunham o retrato a fim de estabelecer se este gênero poderia ser pensado como um dispositivo que permitisse retorno financeiro e circulação no campo para os artistas modernistas da época.

Para entender esse sistema no Brasil e o modo com que ele funcionava de modo distinto em relação ao paradigma exterior, a leitura do trabalho *Imagens Negociadas* de Sergio Miceli (1996) foi essencial. O autor mostra como os retratos são uma dimensão fundamental para a trajetória de Candido Portinari durante as décadas de 1920 a 1940, na medida em que o gênero permitiu que ele estabelecesse laços de mecenato com a elite

carioca da época, e, por conseguinte, com a elite que estava no poder durante o governo Vargas.

O estudo de Walter Zanini (1991) também é fundamental para entender o período. Ele demonstra as diversas maneiras com as quais os artistas desta época criavam meios de subsistência que não fossem, diretamente, o trabalho com sua obra – como dar aulas, aceitar encomendas, trabalhar em projeto considerados mais artesanais etc.

Concluindo o capítulo com a inserção do retrato e, especificamente, a produção de retratos de Anita Malfatti como um mecanismo que, dentro do “sistema” de arte moderna de São Paulo da época, funcionava como um meio de subsistência. Embora as relações que se apresentam por detrás do que estas obras mostram, aparentemente e superficialmente, laços mais afetivos de amizade; elas foram produzidas dentro de um contexto em que eram vistas como uns mecanismos de subsistência. E, desta forma, esta pesquisa procurou analisar estas questões com a finalidade de mostrar, em um plano maior, a agência da artista a partir do seu conhecimento das regras do campo em que estava inserida.

No entanto, ao longo desta pesquisa o retrato não foi visto como uma consequência apenas de um ambiente artístico precário, no qual inexistiam galerias e eram raras as encomendas, mas ele é visto como um gênero que permitia a artista viver de sua própria profissão. Ou seja, entende-se que Anita “escolheu” esse gênero por possibilitar que se mantivesse economicamente por meio de seus pincéis.

Espera-se, portanto, que a dissertação se coloque dentro destas discussões novas sobre sua trajetória, contribuindo ao mostrar que a artista possuía conhecimento do campo artístico de São Paulo da primeira metade do século XX. Anita Malfatti era uma agente ciente das regras que o campo coloca para seus artistas e, desta forma, ela atuou no jogo social de acordo com as possibilidades que seus trunfos permitiam.

CAPÍTULO 1

1. Anita Malfatti como retratista: a presença do gênero artístico do retrato na trajetória de Anita Malfatti

O retrato foi um gênero presente durante as primeiras décadas da produção de Anita Malfatti, desde os estudos realizados na Alemanha. Este capítulo abordará desde os seus anos iniciais como estudante trabalhando ao lado da mãe (Eleonora Elizabeth Krug

Malfatti) e, depois, viajando para a Alemanha (entre 1910 e 1914) e EUA (entre 1915 e 1916) até o fim de seu período como bolsista do Pensionato Artístico de São Paulo (1923-1928).

Os recortes de período seguem a cronologia estabelecida por Marta Rossetti Batista (2006), que se refere à trajetória como *As Três Anitas*. Este termo faz referência a três períodos de sua vida que teriam marcado a artista, possibilitando compreender o conjunto e desenvolvimento de sua obra. A *Primeira Anita* compreende os anos iniciais (1910-1918) nos quais Anita começou sua educação no exterior (Alemanha e Nova Iorque) e realizou a exposição de 1917/1918; a *Segunda Anita* corresponde ao período em que participa da Semana de 22 e experimenta um momento de altos e baixos perante a crítica, contando também com uma produção variada.

Por fim, a *Terceira Anita* seria aquela dos anos finais quando, após os anos de polêmicas, compromete-se a trabalhar de maneira mais livre afirmando “Tomei a liberdade de pintar a meu modo”¹⁶. Essa noção de “anos finais” é uma ideia elaborada por Batista que demonstra os limites dessa divisão em três fases que o seu trabalho traz.

Embora procure-se utilizar esta divisão como guia geral da pesquisa, é importante salientar que a Segunda e a Terceira Anita trazem uma produção muito mais variada ao longo de um período muito maior de tempo. Desta forma, a análise dos retratos também traz a proposta de buscar rever essa diversidade que, por não corresponder aos anos iniciais mais famosos da artista, não foram analisados com maior intensidade.

Os anos iniciais foram de conquistas ininterruptas, de formação de uma linguagem própria, expressionista e caracteristicamente moderna. Principalmente nos Estados Unidos, em 1915/16, sentindo-se feliz e podendo pintar “à vontade”, Anita Malfatti “se conta” diretamente: sentia e marcava, com emoção, em figuras distorcidas e agressivas, o drama humano dos “marginais da vida”, identificando-se com eles. Foi neste “contar-se” sem rodeios que a pintora se inseriu na corrente expressionista do século XX. Depois de 1918, ingressou num período de dúvidas, com uma produção de altos e baixos, significativa ou dispersa em veredas. Pressionada, tentou “se conter” – preocupava-se então com os problemas formais da arte. Às vezes em detalhes, às vezes em temáticas que desenvolvia – como suas mulheres solitárias no balcão – novamente deixava um depoimento. Custou a achar uma saída definitiva para as dúvidas e o fez numa fórmula muito pessoal. Encontrou a paz consigo mesma afastando-se das polêmicas artísticas, produzindo obras ingênuas - as festas populares, os domingos -, próximas a um primitivismo. Novamente “se conta” ao se imbuir às figuras anônimas, fundidas na natureza.¹⁷

¹⁶ “Anita Malfatti: ‘Tomei a liberdade de pintar a meu modo’, **A Gazeta**, São Paulo, 16 abr. 1955.

¹⁷ BATISTA, op. cit., p.21.

A passagem citada traz o panorama geral que guia a maneira como a obra tratava a vida de Anita Malfatti. Procurou-se trabalhar com esta divisão porque ela olha para vida da artista baseada nas diferenças de suas produções. A autora seguiu uma metodologia clássica da História da Arte que, a exemplo de Giorgio Vasari¹⁸, reconta a história das vidas dos artistas a partir de suas obras¹⁹, consagrando o artista e a sua profissão²⁰. Como demonstrado anteriormente, esta construção biográfica da trajetória de Anita traz alguns limites ao não permitir uma visão que ultrapasse o conjunto das obras.

Como Pierre Bourdieu afirma em *A ilusão biográfica*²¹, a trajetória de um indivíduo não pode ser pensada apenas como uma história de vida que reconte os acontecimentos de maneira singular. A trajetória envolve a presença do indivíduo, um agente, dentro de um campo de relações com outros agentes. Desta forma, enquanto o conceito de biografia concede uma maior autonomia e cria um sujeito autônomo quase que destacado do conceito em que se forma, a trajetória procura recontar a vida do agente a partir das possibilidades que o seu campo oferece. Estas possibilidades se constroem a partir do *habitus* do agente, das suas origens e do grupo social no qual se encaixa. A singularidade da trajetória individual se constrói, portanto, apenas se levarmos em consideração a presença das relações sociais.

Com este capítulo, portanto, pretende-se olhar para a trajetória de Anita Malfatti através do gênero do retrato e, através dele, procurar contribuir para uma reavaliação dos estereótipos que ainda cercam a figura da artista dentro da historiografia da arte. Estes

¹⁸Giorgio Vasari (1511-1574) foi um escritor e arquiteto italiano, considerado o primeiro biógrafo dos artistas do Renascimento. Tendo acompanhado de perto esse período de revolução cultural, ele deixou para trás a obra *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550), conhecida como *Vida dos Artistas*, no qual traz a biografia de artistas como Michelangelo, Piero della Francesca, Leonardo Da Vinci, entre muitos outros. Por muitos anos esse foi o modelo de biografia artística que moldou a História da Arte, ao misturar a personalidade dos artistas com as obras que estes produziam (ALVEZ, 2015).

¹⁹ “As vidas de artistas, como gênero literário, foram fundamentais para a formação da imagem moderna que se tem do artista e de suas práticas. Suas primeiras manifestações ocorreram na Itália no século XVI e, a partir de então, o gênero espalhou-se por todo o Ocidente europeu. Essa progressão ocorreu paralela à formação das Academias, instituições que passaram a ser o espaço privilegiado de formação e consagração dos artistas, assim como de reflexão sobre sua atividade. As vidas mereceram, principalmente, dois tipos de tratamento: de um lado, seu uso como fonte, na medida em que se constituíram em um inesgotável celeiro de informações bastante úteis para interpretação de obras ou esclarecimento dos mais variados episódios ou problemas da história da arte; de outro, a análise interna de seus procedimentos retóricos e tropológicos, sua articulação com a arte do retrato, a comparação com seus similares antigos e sua distribuição em linhagens de textos complementares ou concorrentes, que configuraram um mapa de escolas com suas respectivas caracterizações.” (GOMES JÚNIOR, 2007, p. 33).

²⁰ cf. BAXANDALL, M. **O olhar renascente**. Pintura e experiência social na Itália da Renascença. São Paulo, Paz e Terra, 1991.

²¹ BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 183-191.

estereótipos fazem referência a um determinado tipo de figura que seus contemporâneos - dentre estes: amigos, artistas, colegas, críticos e entre outros - construíram com discursos sobre a obra da artista e a sua própria posição dentro do movimento modernista.

Segundo Ana Paula Cavalcanti Simioni em sua tese de livre-docência (2018), essa construção da figura de mártir se dá após o retorno da artista da França em 1928. Ela traz na bagagem uma produção modernista que destoa da linha que o movimento paulista havia optado por seguir. Esta recepção, segundo a autora, demonstra que este campo havia selecionado um tipo específico de arte a ser produzida e valorizada. A opção de Anita por um outro caminho era mais fácil de ser explicada e categorizada, a partir de um suposto afastamento traumático que marcaria o restante de sua produção como de menor valor.

Renata Gomes Cardoso (2008) aponta que este discurso tem início com a crítica que Mário de Andrade faz em 1921 sobre Anita Malfatti em seu artigo *Anita Malfatti*²², na qual o autor empreende um incentivo pelo cuidado afetivo na crítica a ser dirigida à artista. Início do processo de construção da figura de mártir, que vai ser retomado por outros autores, aqui mencionados, dos anos de 1930 em diante.

Nessa defesa de uma "expressão lírica" sobre a obra de arte, o crítico parecia querer justificar a defesa apaixonada da artista, pois nessas primeiras apreciações já a julgava como merecedora de apoio e compaixão, posto que fora colocada em uma situação delicada pela crítica anterior, sobretudo a de Monteiro Lobato. Nesse sentido, Mário de Andrade ressaltou, no mesmo trecho, que tal ato - o do julgamento estético - deve conter "carinho e piedade".²³

Paulo Mendes de Almeida (1976) coloca Anita Malfatti, em sua obra *De Anita ao Museu*, como o ponto inicial do modernismo brasileiro. A sua exposição de 1917 foi considerada crucial para o surgimento do grupo paulista e, de acordo com o autor, teria repercussões no futuro com a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949. Almeida começa o seu livro da seguinte maneira, deixando explícito o seu argumento em favor da pintora a partir das palavras de Mário de Andrade em seu artigo "Fazer História" (1944)²⁴:

²² ANDRADE, Mário de. Anita Malfatti. **Jornal de Debates**, São Paulo, 1921.

²³ CARDOSO, 2008, p. 136-37.

²⁴ Publicado em 24 de agosto de 1944, o artigo insere-se em debates recorrentes, a partir do final da década de 1930 e durante a década de 1940, que discutiam a quem cabia o pioneirismo do modernismo brasileiro. Sergio Milliet procurar construir essa figura de pioneiro em torno do artista Lasar Segall (crítica do V Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo), enquanto que, na mesma época, Mário de Andrade procurar defender a posição de Anita Malfatti, afirmando que a exposição de Segall em 1913 não havia despertado as discussões, ou tido o impacto necessário, para fomentar o modernismo no país. cf.

“Não posso falar pelos meus companheiros de então, mas eu pessoalmente, devo a revelação do novo e a convicção da revolta a ela e à força dos seus quadros.” “Se alguns poucos escritores ponderáveis, Menotti del Picchia, o Sr. Oswaldo de Andrade, que iam se tornar os propulsores eficazes do movimento modernista, já nos conhecíamos então, eles podem testemunhar se o primeiro espírito de luta, a primeira consciência coletiva, a primeira necessidade de arregimentação foi despertada ou não pelo o que se passava na cidade, com as exposições de Anita Malfatti. Foi ela, foram os seus quadros, que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos a mim.”

Com as palavras acima transcritas, veio Mário de Andrade prestar um depoimento autorizado sobre a função exercida pela exposição de Anita Malfatti, em São Paulo, em dezembro de 1917. Constituiu, assim, essa exibição de arte, o marco inicial de longa caminhada, cheia de vicissitudes, mas que terminaria na assinalação de uma vitória, que a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949, e a realização da 1ª Bienal, em 1951, viriam definitivamente consolidar. Daí o título deste artigo que, melhor explicitado, seria: “De Anita Malfatti ao Museu de Arte Moderna de São Paulo”.²⁵

Embora os críticos mencionados concedam a posição de pioneira à Malfatti, esta distinção também vem associada a um desgaste de sua figura. A exposição de 1917, intitulada *Exposição de pintura moderna Anita Malfatti*, ao mesmo tempo em que é reconhecida pelo caráter moderno e por ter causado um despertar dentro de círculos intelectuais e artísticos de São Paulo, também traz a repercussão negativa da crítica tradicional da cidade, liderada por Monteiro Lobato. Após visitar a exposição, ele publica a crítica *A propósito da exposição Malfatti* no jornal O Estado de S. Paulo em 20 de dezembro de 1917²⁶.

Este artigo ficou famoso na época pelo impacto das primeiras linhas, onde Lobato estabelece a sua visão sobre os movimentos de vanguarda que haviam se desenvolvido no início do século XX. Ele divide os artistas em duas categorias: os que seguem a tendência naturalista, da qual Lobato era adepto, e aqueles que haviam se desvirtuado de seu caminho a fim de perseguir *escolas rebeldes*, o produto de uma *cultura excessiva*.

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados, para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. Quem trilha por esta senda, se tem gênio é Praxíteles na Grécia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda, é Rubens na Flandres, é Reynolds na Inglaterra, é Dürer na Alemanha, é Zorn na Suécia, é Rodin na França, é Zuloaga na Espanha. Se tem apenas talento, vai engrossar a plêiade

ANDRADE, Mário de. Fazer História. Folha da Manhã, 24 de agosto de 1944.; MILLIET, Sérgio. O Vº Salão do Sindicato. In: _____, Pintores e Pinturas. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

²⁵ ALMEIDA, 1976, p. 9.

²⁶ Posteriormente, esta crítica foi publicada no livro *Ideias de Jeca Tatu* de 1919 com o famoso título “Paranoia ou mistificação?”.

de satélites que gravitam em torno desses sóis imorredoiros. A outra espécie é formada dos que veem anormalmente a natureza e a interpretam à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. Embora se deem como novos, como precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e a mistificação.²⁷

O trecho citado foi destacado nos discursos iniciais do modernismo que, de acordo com Chiarelli (2008), procuraram colocar Anita Malfatti como a *mártir* do movimento brasileiro. Embora Lobato também procure elogiar o talento da artista, a polêmica que a exposição e a crítica causaram foi utilizada para lançar uma base que unisse, a partir de um ultraje com relação à cultura conservadora da época, artistas e intelectuais em prol do movimento. Almeida, em sua obra, solidifica essa mitologia em torno da exposição de 1917 e do papel que a artista teve para a constituição da Semana de Arte Moderna e início do modernismo paulista como um todo:

De volta ao Brasil, após uma segunda e proveitosa viagem, e esta aos Estados Unidos, onde, como já acontecera na Europa, privou com artistas e intelectuais, realiza Anita sua rumorosa exposição de 1917 - uma exposição verdadeiramente insurrecional, e que se convertera num “toque de reunir” dos homens da arte e do pensamento que, em 1922, iriam realizar a não menos rumorosa “Semana de Arte Moderna”.

Confessou Anita, certa vez, que a oposição que lhe movera a crítica indígena, e o grande público por ela mal informado, chegou a ponto de trazer-lhe o desânimo. Mas a verdade é que, posta a exposição, menos por sua vontade do que pelo imperativo das circunstâncias do momento histórico, em tom de polêmica, trouxe esta radicalização das opiniões. E se, com isto, ganhava a artista inimigos ferozes, fez, de outra parte, valiosas amizades e provocou ardentes dedicações [...]²⁸

Como consequência, criou-se um estereótipo na historiografia da arte, a partir das críticas e falas dos contemporâneos de Malfatti, sobre a artista e a sua produção. Esse estereótipo se estendeu para além desse momento inicial de Malfatti e, como consequência, toda a produção posterior foi vista sob uma luz negativa, como o resultado de uma artista que havia “perdido a mão”²⁹.

²⁷ LOBATO, Monteiro. “A propósito da exposição Malfatti”. O Estado de S. Paulo, ed. da noite, 20 dez. 1917.

²⁸ ALMEIDA, op. cit., p. 14.

²⁹ Conceito que apareceu frequentemente na crítica de Mário de Andrade, referindo-se à produção posterior à fase americana. “Anita Malfatti fraquejou. Fraquejou sim uns pares de anos, andou querendo fazer o Impressionismo em que toda a gente inda parava. E brigando todo dia consigo mesma porque tudo nela

[...] E foi sem dúvida a violência da reação, dos ataques que lhe foram dirigidos, que determinou, dialeticamente, a necessidade da arregimentação dos elementos dispersos, partidários das ideias renovadoras, o que veio afinal a desembocar na Semana de Arte Moderna, de 1922. Em torno da artista, com ela entusiasticamente solidários, reuniram-se figuras como Oswald e Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia. Interessante é assinalar, contudo, que essa solidariedade, reduzida no número, é bem verdade, mas altamente expressiva pela qualidade dos manifestantes, não teria sido suficiente para que a artista, nela escudada, pudesse resistir à animosidade suscitada pela exposição. [...] No dizer de Menotti del Picchia, Anita passava, assim, ao “martirológico artístico”. E já não será novidade afirmar (e o faço com as ressalvas que adianto formulo) que, de certa forma, a artista capitulou. Efetivamente, três anos mais tarde, em 1920, realizou outra exposição. Os quadros aí apresentados já não teriam aquele caráter marcadamente expressionista que tanta celeuma levantaram.³⁰

Ao analisar essa alteração na pintura de Malfatti, que é criticada por Almeida no trecho trazido, Chiarelli (2008) aponta que ela foi o resultado de decisões estrategicamente pensadas. De acordo com o autor, seria a consequência de um movimento de atualização com as discussões nacionalistas de São Paulo, com o qual Anita entra em contato após o seu retorno dos Estados Unidos em 1916 – somado ao início do movimento de Retorno à Ordem que ele identifica como já tendo espaço dentro do campo artístico da cidade de Nova Iorque.

O movimento modernista que ainda procurava se estabelecer endossou um discurso que terminava por deslocar a atenção da produção de Anita para a crítica que essa recebera e, com isso, retirou a agência da artista sobre as escolhas que tomou sobre sua produção. Era mais interessante, assim, a figura da mártir do que a da artista profissional que rumava para um caminho oposto aos desejos dos representantes da Semana de 22.

A artista e sua produção inicial sofreram um processo de instrumentalização por parte dos principais historiadores daquele movimento - Mário de Andrade e outros modernistas históricos - que não quiseram se deter, com efetivo interesse de compreensão, sobre o redirecionamento que a própria Malfatti impôs à sua trajetória.

[...]. Afinal, como dar credibilidade a um movimento estético-ideológico cuja primeira grande artista, abandona seus postulados para começar a abraçar aqueles que, teoricamente, deveriam ter sido superados?

A estratégia usada pelos modernistas para tirar a atenção sobre os reais motivos da artista para o desvio que colocou para sua própria obra, é do conhecimento de todos. Ao invés de se deterem nas razões da artista para tal reorientação,

dizia “Faça obra Expressionista”, porém a vontade berrava ‘Faça obra Impressionista pros outros quererem bem e a mão dela, indecisa, tremendo entre essas ordens diferentes, se perdia pouco a pouco e se perdeu.” (ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. A Manhã, Suplemento de São Paulo, 31 de julho de 1926). Segundo Renata Gomes Cardoso (2008), a crítica tradicional posterior, como a de Mário da Silva Brito (1974), utilizou desses termos de maneira ampla.

³⁰ ALMEIDA, op. cit., p. 17.

optaram por deslocar a atenção da obra para a crítica feita a ela. Assim, evitaram atentar para as razões intrínsecas da trajetória de Malfatti - que talvez explicassem com mais rapidez o seu processo de revisão -, e passaram a chamar atenção para o teor da crítica escrita por Monteiro Lobato sobre a exposição protagonizada pela pintora, em dezembro de 1917.

[...] Apelando para uma argumentação desrespeitosa para com a artista, transformaram Anita Malfatti - na época uma mulher que buscava a profissionalização e com experiência inclusive no exterior [...] transformaram essa profissional numa mulher apenas insegura, capaz de colocar entraves à sua própria produção, a partir de uma crítica de jornal.³¹

Dentro dessa questão é importante apontar que outros trabalhos produzidos nos últimos anos também têm procurado realizar tal feito e é com tal produção que a presente pesquisa procura dialogar e contribuir. Os trabalhos de Renata Gomes Cardoso (2007, 2012) analisam a produção da artista nos anos de 1910 e 1920, ou seja, os anos iniciais de estudos na Alemanha e em Nova Iorque e o período em que era bolsista do Estado de São Paulo nos anos de 1920.

A autora procura abordar a produção desses períodos a partir dos diálogos que a artista estabeleceu com o ambiente artístico em que estava inserida. Com isso, evidencia a capacidade de atualização de Anita Malfatti e a sua percepção das questões artísticas que eram discutidas nesses circuitos. Ao cotejar a produção de Anita, ela também realiza diversos exercícios de comparação com outros artistas do meio e, desta forma, busca pontuar elementos de semelhança com as quais a artista dialoga.

Em sua pesquisa de livre-docência, Ana Paula Cavalcanti Simioni³² também aborda a figura de Anita Malfatti e os estereótipos que cercam a construção de sua trajetória na historiografia. A *mártir* do modernismo é aqui analisada ao lado de outras artistas modernas brasileiras, como Tarsila do Amaral, Regina Graz e Maria Martins, mostrando como elas foram encaixadas dentro de categorias generificadas, nesse sentido: Anita seria a mártir; Tarsila, a musa; e Regina Graz, a esposa colaboradora.

Mas, diferindo das demais, o que é significativo em Anita Malfatti e Tarsila do Amaral é a centralidade que ocuparam nas narrativas nacionais e, bem mais recentemente, nas internacionais sobre o modernismo brasileiro. No entanto, a construção da centralidade de tais artistas não se fez a despeito de suas singularizações, pelo contrário. Pretendo demonstrar que muito do êxito de seu processo de consagração adveio do modo com que foram ungidas a ocuparem dois lugares simbólicos centrais nas narrativas artísticas, de um lado Tarsila, *a musa*, e de outro Anita, *a mártir*. Acrescento ainda uma terceira posição possível, que advém do terceiro caso analisado nesta tese, o de Regina Gomide

³¹ CHIARELLI, 2008, p.171.

³² SIMIONI, Ana Paula. *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. Tese de Livre Docência em Sociologia da Arte, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2018.

Graz, *a esposa*. Trata-se, portanto, de três posições cuja centralidade discursiva retoma, reproduz e reforça lugares de feminilidade convencionais, indicando limites para a radicalidade do modernismo brasileiro quando pensado a partir das questões de gênero.³³

O gênero de Malfatti com certeza foi um importante marcador social na construção de sua trajetória perante a historiografia e crítica. Monteiro Lobato optou por não conceder a Anita Malfatti o tratamento tradicional da época para uma mulher que pintava, procurando levar sua produção a “sério”, ou seja, concedendo a ela uma análise de nível semelhante às concedidas aos pintores homens. Ele termina sua crítica de uma forma que é raramente discutida e que não entrou para os livros clássicos do modernismo brasileiro, elogiando a artista:

Os homens têm o vício de não tomar a sério as mulheres artistas. Essa é a razão de as acumularem de amabilidades sempre que elas pedem opinião. Tal cavalheirismo é falso; e sobre falso nocivo. Quantos talentos de primeira água não transviou, não arrastou por maus caminhos, o elogio incondicional e mentiroso? Se vissemos na senhora Malfatti apenas a “moça prendada que pinta”, como as há por aí às centenas, calar-nos-íamos, ou talvez lhe déssemos meia dúzia desses adjetivos-bombons que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de moças. Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem que é ser tomada a sério e receber a respeito da sua arte uma opinião sinceríssima – e valiosa pelo fato de ser o reflexo da opinião geral do público não-idiotas, dos críticos não-cretinos, dos amadores normais, dos seus colegas de cabeça não virada – e até dos seus apologistas. Dos seus apologistas, sim, dona Malfatti, porque também eles pensam deste modo... por trás.³⁴

É interessante notar o quanto o gênero da artista é mais explicitamente mobilizado nas críticas de alguns de seus partidários, de orientação modernista. Em sua obra, Almeida aponta aspectos interessantes que Mário de Andrade apontou ao analisar a produção posterior de Malfatti. Embora procure não marcar aquilo que vê como “recuo” da artista a partir de uma questão de perda de qualidade, Almeida reitera o discurso de Andrade sobre a figura da *sensitiva do Brasil*³⁵, no qual o expressionismo seria uma tendência masculina não característica das delicadas mãos da artista.

Como imaginar, por exemplo, que *A Dama de Azul* fosse pintado depois de *A Estudante Russa*? Entretanto, aquele é de 1927 e este de 1917, tendo figurado no conjunto de sua “exposição insurrecional”. Ora, consideradas as duas tendências aí presentes, verifica-se um recuo nos caminhos da artista, uma volta a processo anterior de pintar, em face da cronologia geral da Pintura -

³³ Ibidem, p. 16-17.

³⁴ LOBATO, M. op. cit., 1917.

³⁵ Título dado a Anita Malfatti por Mário de Andrade em crítica de sua obra, também foi utilizado por outros autores posteriormente. ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. A Manhã, Suplemento de São Paulo, 31 de julho de 1926.

sem que isto importe em qualquer julgamento de qualidade, de minha parte, quanto ao teor dessas obras em si. A mesmo porque, a meu ver, e contrariando opiniões que respeito, não seria o expressionismo a linguagem natural da pintora, sua mais autêntica forma de comunicação. O expressionismo, trágico e desesperado, forte, contundente, “ másculo” mesmo, como insiste Mário de Andrade, jamais poderia ser a fala espontânea de uma natureza tão frágil, tão feminina como a de Anita. (Contradizendo-se - o que lhe era frequente, aliás - o próprio Mário de Andrade aludiu à “graça melindrosa do pincel de Anita Malfatti). E por isso, penso, precisamente por isso, ela recuou. Teve a coragem de recuar, a feminina coragem de recuar. Não para fazer o que viesse agradar a seus censores (e não o fez), mas para fazer, um pouco ecleticamente, sem ortodoxias nem preconceitos, o que lhe ditava sua sensibilidade artística. Assim, a meu ver, suas melhores telas serão fortes na qualidade; no caráter, porém, têm sobretudo graça e leveza. Em poucas palavras: como sucede também com as flores em geral - o forte de sua arte não é a força, mas precisamente a delicadeza. A gentil e compatível linguagem duma sensitiva: a “sensitiva do Brasil”.³⁶

O discurso do autor, apesar de tentar trazer novos elementos para analisar a mudança da produção de Malfatti, termina por se pautar em torno de uma questão claramente ligada ao gênero da artista. Como Ana Paula Simioni (2008) mostra, essa associação do pincel de Anita Malfatti com adjetivos ligados a uma sensibilidade naturalmente feminina era característica de uma divisão hierárquica na crítica que colocava as mulheres no papel de *amadoras*.

Sensíveis, detalhistas, conservadoras, imitativas e dóceis, tais eram as qualidades femininas por excelência, em tudo opostas ao vigor, à inteligência abstrata, racional e criativa possuídas pelo “gênio”, termo frequentemente usado para caracterizar homens notáveis. Em função dessas capacidades físicas e intelectuais distintas, as mulheres, acreditava-se, estavam mais propensas a alguns gêneros artísticos, como a pintura de flores, a paisagem, as miniaturas, a natureza morta, os quadros de cotidiano, as pinturas decorativas e, por fim, à profissão de copistas, o patamar mais desvalorizado na hierarquia artística do Oitocentos. Nessa época, inventou-se algo conhecido como “arte feminina”, o que englobava esses fazeres desvalorizados pelas instâncias legítimas. As artistas que buscavam notoriedade em suas atividades deparavam-se com esse poderoso obstáculo: uma tendência socialmente difusa a se rotular suas obras como “menores”, de antemão.³⁷

As pesquisas de Chiarelli, Cardoso e Simioni contrapõem-se a uma tendência dominante na historiografia da arte, e mesmo no circuito mais abrangente, de atribuir os “recuos” estéticos de Anita Malfatti ao sofrimento que a crítica de Lobato teria impingido à “sensitiva do Brasil”. Esse tipo de interpretação acaba por retirar a “agência” de Anita Malfatti como artista - a partir de estereótipos claramente ligados ao fato de ser uma

³⁶ ALMEIDA, op. cit., p. 20-21. Grifos da autora.

³⁷ SIMIONI, 2008, p. 62.

mulher artista. Tornando-se, assim, referências bases desta pesquisa ao trazerem elementos que contribuem para novos diálogos dentro da História do Modernismo Brasileiro.

“Agência”, termo já mencionado várias vezes neste texto, é entendido aqui segundo a definição de Pierre Bourdieu³⁸. Para o autor, o agente é uma maneira de pensar a atuação do indivíduo dentro da estrutura social em que ele está inserido. Diferentemente do conceito de sujeito, o agente não é um ser autônomo com plena consciência de suas ações. Ele atua conforme o espaço de possibilidades que a sua posição no campo social permite. O autor afasta-se da questão das experiências individuais dos sujeitos para demonstrar que o posicionamento individual é marcado pela herança do grupo social em que o agente se forma. O que não significa, no entanto, que estratégias, dentro do campo de limitações, não possam ser seguidas a fim de que o agente alcance seus objetivos. Esse é um processo histórico em que o grupo de origem do indivíduo procurou adequar sua própria existência às condições disponíveis.

Este primeiro capítulo, especialmente, é o primeiro passo dentro desse objetivo. Ao voltar-se para a trajetória de Anita a partir do olhar da retratística e a sua presença ao longo de quatro décadas de sua carreira, lança-se uma base para analisar a produção de retratos das décadas de 1930 e 1940. No capítulo seguinte, entendendo assim permanências em sua trajetória que evidenciariam um projeto de **carreira artística** que envolve um conhecimento estratégico das possibilidades disponíveis nos meios artísticos paulistanos.

1.1. A presença do retrato nos anos de formação de Anita Malfatti (1910-1917)

Cabe a Eleonora Elisabeth Krug Malfatti, mãe de Anita Malfatti, a iniciação da filha na pintura. “Dona Beth”, como era carinhosamente conhecida, tinha as suas origens em uma família de imigrantes alemã e americana, e desde jovem pintava aquarelas de flores e pinturas de figuras femininas³⁹. O ambiente familiar⁴⁰, como descrito amplamente

³⁸ BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

³⁹ BATISTA, 2006, p. 4.

⁴⁰ Para Pierre Bourdieu (2007), a família tem uma posição central na sociedade e em seus processos de reprodução. A família tem a função de contribuir para a reprodução das relações sociais através da transmissão cultural pela educação. Pelo “sistema das estratégias de reprodução” (1974) se tem conceito em que o autor estrutura a maneira como os grupos se reproduzem através de práticas que, ao procurarem

por Marta Rossetti Batista em sua obra, traz um círculo que era muito favorável ao desenvolvimento de seus integrantes no campo das artes e da cultura, isso porque muitos estavam envolvidos, de alguma maneira, neste campo.

Além da mãe, Anita contava com a presença do tio materno Jorge Krug que tinha como hábito cultivar relações com artistas, arquitetos, artesões etc., ou seja, era uma figura que estava inserida no circuito artístico da época em São Paulo. A família, composta por engenheiros e construtores, também é um elemento importante para entender a trajetória do irmão de Anita, Guilherme Malfatti, que se tornou um arquiteto⁴¹.

Sem dúvida, foi o ambiente familiar que conduziu, aos poucos, sua vaga indagação, “ter ou não talento”, para a preocupação mais definida, ter ou não talento...para a pintura. Em família, estava cercada de engenheiros e construtores que desenhavam frequentemente, a bico-de-pena ou a aquarela. O tio Jorge Krug, principalmente, convivia com alguns artistas e professores do Mackenzie, da Escola Politécnica e do Liceu de Artes e Ofícios. E, ainda mais fundamental para Anita Malfatti, a figura de Eleonora Elizabeth.⁴²

Após a morte do marido, Samuel Malfatti, em 1901, Dona Beth passou a dar aulas de pintura em sua casa, para complementar a renda da família. Procurando auxiliar a mãe, Anita participa dessas classes e, ao mesmo tempo, também dá os primeiros passos no campo do ensino da arte - que posteriormente seriam de grande importância em sua carreira⁴³. Esse cenário em que a arte é também um meio de sobrevivência material disponível para as mulheres, agrava-se após a morte do avô materno, Guilherme Krug, com quem a família morava após a morte de Samuel Malfatti:

No último dia de 1907 faleceu o avô Guilherme; a avó, já de gênio difícil, ficou e permaneceu entredada por oito anos. O silêncio na casa aumentou com o andar nas pontas dos pés, que se tornou um hábito. Jorge Krug - tio mais velho e padrinho de Anita Malfatti - assumia às vezes o papel de pai da família outra vez órfã. Para se manter, D. Bety lecionava pinturas e línguas, quase que o dia todo. E Anita, recém-formada, também começou a lecionar.⁴⁴

conservar o aumentar o patrimônio, também contribuem, conseqüentemente, para a manutenção ou melhoria da posição social do grupo dentro da estrutura da sociedade.

⁴¹ O capítulo 2 desta dissertação traz maiores informações sobre a atuação de Guilherme Malfatti como arquiteto, uma vez que este é um elemento importante em duas relações que a artista construiu com duas figuras retratadas.

⁴² BATISTA, 2006, p. 40.

⁴³ Para maiores informações sobre a carreira de docente de Anita Malfatti, ver CARVALHO, Cibele Regina de. Um estudo sobre a docência na vida e na carreira de Anita Malfatti. 2007. 168 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

⁴⁴ BATISTA, op. cit., p. 39.

Sobre a atuação da mãe de Anita como artista, Rossetti traz informações interessantes para se pensar a relação entre as artes e um tipo de profissionalização feminina naquele contexto de inícios do século XX:

D. Bety, como dissemos, pintava desde jovem. Na época de seu casamento, desenvolvia cuidadas aquarelas-miniatura, naturalistas, de pequenos animais e flores; também desenhava e pintava longínquas figuras femininas, sobre telas ou tecidos. Segundo seu filho Guilherme, seriam mais um tipo de “prendas domésticas”. Entretanto, dando aulas de pintura, D. Bety decidira estudar com o pintor Carlo De Servi - também de Lucca - e, como ele, participou da Exposição Nacional de 1908 no Rio de Janeiro, sendo premiada. Mais tarde, enviaria obras também para a I Exposição Brasileira de Belas Artes em São Paulo (1911/12). Eleonora Elizabeth Malfatti dedicava-se a uma pintura de colorido terroso e escuro, na qual pinceladas claras marcavam os efeitos da luz. Retratava mulheres e velhos, temas tradicionais na “pintura feminina”.⁴⁵

O trecho citado contém uma interessante informação sobre a produção da mãe de Anita Malfatti, e demonstra que o gênero do retrato também foi uma parte importante da produção de D. Beth **[figuras 1 e 2]**. A sua produção é classificada, segundo o filho Guilherme Malfatti, como parte de sua educação como mulher “prendada”. No entanto, a historiadora apresenta outra faceta de D. Bety, uma artista que participou, até onde e quando lhe foi possível, do campo de artes que lhe interessava – participando de exposições em São Paulo e no Rio de Janeiro e estudando com outros artistas, como Carlo De Servi⁴⁶.

A sua obra, *A judia* **[figura 01]** traz uma bela composição com uma figura feminina. Os cabelos emolduram um rosto muito marcante composto de olhos grandes e um nariz aquilino. A iluminação da face divide o rosto em duas partes e cria um contraste com o restante da obra que traz tons mais escuros. Esse retrato de três quartos da uma mulher assemelha-se, em termos estruturais, a alguns retratos femininos que Anita realiza nos anos 30⁴⁷.

Portanto, é neste ambiente que Anita Malfatti cresce e dá os primeiros passos em sua formação como artista. O seu interesse pela pintura logo fica evidente através das cópias que realizava. Sua primeira obra autoral data de 1909-1910, trata-se de um retrato de um velho com uma enxada no ombro, hoje denominada *Primeira tela* **[figura 03]**.

⁴⁵ Ibidem, p. 41.

⁴⁶ Carlo de Servi (Itália, 1871 - 1947) foi um pintor e professor italiano que veio para o Brasil em 1895. Pintou o *Retrato de Veridiana Prado* (1899) e de presidentes do Governo do Estado de São Paulo, ao longo de sua estadia. Participa também de diversos salões e exposições coletivas no país. cf. BRAGA, Teodoro José da Silva. *Artista pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

⁴⁷ A análise destas obras femininas aparece no capítulo 2 desta dissertação.

Vale notar que essa obra, como outras desse primeiro momento, podem ser classificadas como pertencentes à categoria do retrato.

[...] considerada pela família como o “primeiro *portrait* de Anita Malfatti”, foi pintada certamente entre 1909 e 1910. [...] E pintou outros retratos, como o do jardineiro *Manuel*. Tudo indica que, passando da simples cópia para trabalhos do “natural”, o que mais interessa a Anita Malfatti, desde o início, é a figura humana e, muito especialmente, o retrato.⁴⁸

É possível ver aqui um diálogo com a produção de D. Bety que, também ao retratar a figura de velhos e mulheres, aparentemente inspira as escolhas por detrás dessa produção. Como Marta Rossetti aponta, até então, a mãe havia sido, aparentemente, a única professora de Anita.

Até julho de 1910, a mãe parece ter sido o único mestre de suas primeiras tentativas. Afora ilustrações em revistas e livros, Anita pouco podia conhecer de arte, numa cidade sem galerias, sem “Salões” anuais e praticamente sem museus de pintura e escultura. Havia exposições esporádicas em locais improvisados e alguns artistas atuavam em São Paulo - como Oscar Pereira da Silva e Pedro Alexandrino, famosos num pequeno círculo rarefeito. Diversos deles ensinavam para se manter. Mas, se D. Bety “tomava aulas com De Servi”, Anita Malfatti - ou para sair do meio sufocante, ou já por aspirar a uma formação mais séria - queria estudar pintura na Europa, fato, aliás, habitual na carreira de nossos artistas.⁴⁹

Tendo em vista esses fatos, considera-se que é com esse interesse pela figura humana que Malfatti se iniciou na pintura. Com os primeiros trabalhos, ela consegue receber apoio financeiro da família com o objetivo de aprofundar a sua educação no exterior, como era de praxe na época, especialmente em São Paulo⁵⁰.

Segundo Camargos (2001), até as primeiras décadas da República, São Paulo não tinha instituições de ensino superior na área de música ou artes plásticas, apenas o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo que havia sido fundado em 1873 – embora este fosse uma instituição considerada mais voltada para a formação de artistas artesãos. Assim, no início do século XX, algumas práticas e leis são criadas a fim de suprir essa falta. O Pensionato

⁴⁸ BATISTA, op. cit., p. 43.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Como Almeida coloca, “Anita, filha de pintora, começou a pintar com sua mãe, a suave Dona Betty, que, sem maiores pretensões, dava aulas particulares de pintura. Desde logo, porém, revelou sua ‘garra’, como se costuma dizer no vocabulário do futebol. E o indicado era que fosse ao estrangeiro, à velha Europa, onde, em contato com meios mais adiantados, ser-lhe-ia permitido, através de ensinamentos, dar expansão total às suas possibilidades. Ali, muito teria que ver a jovem pintora. E é vendo que, em geral, os pintores mais aprendem. No Brasil, não lhe sobrava tal perspectiva. E assim, ela bateu-se para a Europa.” (ALMEIDA, op. cit., p. 13).

Artístico de São Paulo é criado neste momento, em 1912, oferecendo a possibilidade de o artista obter uma formação no exterior por meio de bolsas de estudos no exterior, especialmente em Paris, ofertadas pela instituição.

Tadeu Chiarelli em *Um Jeca nos vernissages* (1995) reconstitui o ambiente artístico de formação em São Paulo ao mostrar que a elite esteve, desde a Proclamação da República, por detrás de um movimento de patrocínio de eventos artísticos e culturais que ocorriam na cidade. Desta forma, a instituição de políticas como a do Pensionato, que visavam a formação artística, também tinham o suporte desta burguesia paulista.

Em 1892 foi lançado o projeto de criação de um Instituto Paulista de Belas-Artes e do Pensionato Artístico do Estado, programa de bolsas de estudos ao exterior concedido a paulistas natos para realizarem especializações nas áreas de música e artes plásticas. Em 1893, outro projeto visava a criação do Instituto de Belas-Artes de São Paulo.

Percebe-se na simples enunciação desses projetos a ideia de o Estado assegurar ao artista paulista sua formação e posterior especialização fora do país.

A não-efetivação dos institutos projetados traria consequências singulares para a formação do artista em São Paulo. Por outro lado, o efetivo funcionamento do Pensionato Artístico – com artistas paulistas periodicamente se transferindo para a Europa em busca de aprimoramento – igualmente traria consequências precisas para o ambiente artístico de São Paulo.

O fato de não existir na capital do Estado uma escola oficial de nível superior no campo das artes fez com que o Pensionato, sobretudo após a reformas de 1912, ganhasse importância substantiva junto aos artistas locais. Para aqueles que não podiam estudar com recursos próprios no exterior ou mesmo no rio de Janeiro, e que não queriam ou já haviam se sujeitado às oportunidades de aprendizagem artística existentes em São Paulo (que serão examinadas a seguir), o Pensionato era a única forma de dar continuidade aos estudos.⁵¹

Ana Paula Nascimento (2010) realizou um intenso trabalho de levantamento e análise de dados sobre o meio artístico de São Paulo entre 1895 e 1929. Marcando este período como o momento em que há um *boom* de exposições de artistas de fora na cidade, a autora aponta que havia uma estratégia dos artistas de expor obras de pequeno porte para o consumo privado e, em uma escala maior, obras diferentes para encomendas e compras do governo.

Focando principalmente na questão das exposições, Nascimento mostra que havia uma concentração dessas no centro da cidade: Anita Malfatti, por exemplo, havia exposto em 1914 na Mappin Stores da Rua 15 de Novembro e, em 1917, na Rua Libero Badaró. Segundo a autora, era comum a exposição do retrato nesse período em locais comerciais, como a Casa Garraux: “[...] A Casa igualmente era responsável pela promoção de

⁵¹ CHIARELLI, 1995, p. 47.

reuniões, saraus e tertúlias. Muitos artistas expuseram pinturas, especialmente retratos, em suas vitrines desde a década de 1870 até pelo menos 1929”⁵².

Com relação às exposições coletivas, Nascimento aponta para as tentativas de criar um evento como Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, denominando-as de “primeiras exposições de Belas Artes”. Elas acontecem de maneira esparsa durante o período e nem sempre com o mesmo sucesso de alcançar os padrões da capital ou, mais ilusoriamente ainda, Paris.

Percebe-se ainda, desde o final do século XIX, um grande aumento dos equipamentos culturais na cidade, buscando equiparar-se com a então capital do país e acalentando ainda um modelo maior, Paris, pois como na Europa, os ateliês fotográficos e as casas comerciais têm importante papel na difusão das obras artísticas.⁵³

Ao finalizar o seu texto, acredito que a autora aponta para uma divisão importante nas correntes de exposições que tomam conta da cidade a partir da década de 1920. Esta divisão trata-se da questão do que seria o “moderno”: há, como se pode inferir, o movimento da Semana de Arte Moderna de 1922 que se volta para os movimentos europeus, enquanto que também existe aquele que, liderado por Monteiro Lobato, procura se voltar para o passado da cidade em uma tendência mais nacionalista.

Nota-se ainda na década de 1920, especialmente a partir de 1922, que ficam explícitas, em um primeiro momento, duas visões do que pode ser —moderno: uma com apelo às correntes vanguardistas europeias; e outra que, buscando uma atualização, mesmo que ligada à tradição, aspira, de alguma maneira, um passado distinto para a cidade, relacionando-a com avanço e crescimento, em que os eventos artísticos contribuem para essa nova colocação. De qualquer maneira, o empenho dos dois grupos é rever referências, fortemente apoiados na crença de que o presente é o transitório que se transformará em história.⁵⁴

Este ambiente paulistano descrito é o meio artístico no qual Anita Malfatti dá os primeiros passos entre os anos de 1910 e 1917. A sua primeira viagem de estudos (1910-1914) ocorre com o financiamento do tio materno Jorge Krug⁵⁵ e ela segue para a

⁵² NASCIMENTO, 2010, p. 75.

⁵³ Ibidem, p. 81.

⁵⁴ Ibidem, Ibidem.

⁵⁵ Mencionado várias vezes por Marta Rossetti em sua biografia, o tio materno de Anita Malfatti, Jorge Krug, teve uma contribuição importante para o início de sua carreira. Trabalhando na construção civil em São Paulo, o tio tinha muito interesse no ambiente cultural e artístico da cidade, convivendo com artistas e professores. Financiou as primeiras viagens de estudos da sobrinha, de quem também era padrinho. Segundo a autora, tomava o lugar da figura paterna, após a morte do pai da pintora. (BATISTA, op. cit., p. 29 et. seq.).

Alemanha, acompanhada de amigas da família, mais especificamente para a cidade de Berlim, onde estuda primeiramente com Fritz Burger-Mühlfeld⁵⁶. Ele era então um reconhecido retratista na cidade e, segundo Sergiusz Michalski⁵⁷, atuou no movimento de Secessão de Berlim.

Segundo Renata Gomes Cardoso (2007), Anita aproxima-se do movimento de Secessão na época em que estava no país. Este é um movimento que havia se formado para criar um espaço alternativo à Academia de Berlim, especialmente após a exposição de Edward Munch em 1892. Estuda também com os artistas Lovis Corinth⁵⁸ e Bischoff-Culm⁵⁹. Ambos também estavam ligados ao mesmo movimento o que, segundo Cardoso, evidencia a própria aproximação de Anita mais com a Secessão de Berlim do que com o movimento expressionista em si.

A produção dessa época como estudante na Alemanha conta com dois retratos, *Menino Napolitano* (c.1911) [figura 04] e *Um professor* (1912/13) [figura 05]. Ambos trazem uma pincelada muito interessante que evocam o trabalho com a cor que a artista desenvolve com seus professores, especialmente com Lovis Corinth. Este, por sua vez, é lembrado como o *homem de todas as cores* pela artista⁶⁰. Anita estudou com Corinth na época que ele se aproximou das artes de vanguarda da Alemanha.

Corinth também teve uma produção significativa de retratos, especialmente autorretratos [figuras 06 e 07], ao longo de sua carreira. Quando o autor se aproximou do movimento expressionista, esse gênero:

Um Corinth sempre dedicado ao retrato, um dos aspectos mais permanentes do pintor. Já nos primeiros anos do século produzia retratos considerados dos mais representativos da época - vistos, junto com os de Munch e de Kokoschka, como “os mais profundamente psicológicos deste século”. Após a doença,

⁵⁶Fritz Burger (Munique, 16 jul. 1867 - Lindau, 1927) estudou na Academia de Munique e em Paris durante as duas últimas décadas do século XIX. Estabelecendo-se em Berlim como o retratista de “Berlim-Zehlendorf”, foi casado com a escultora Sophie Hartmann (Ibidem, p. 56).

⁵⁷ MICHALSKI, S. **New Objectivity: Neue Sachlichkeit** - Painting in Germany in the 1920s. Cologne: Taschen, 2003.

⁵⁸ Lovis Corinth (Tapiau, Prússia Ocidental, 1858 - Zanvoort, Holanda, 1925) estudou na Academia de Königsberg e em Munique durante a segunda metade do século XIX. Estudou também na Académie Julian em Paris, com influência da pintura naturalista. Participa do Comitê Organizador da Primeira Secessão de Munique, com obras dos impressionistas. No embate entre as vanguardas e os acadêmicos, coloca-se no lado dos últimos, apesar de sua obra ser influenciada tanto pelo impressionismo quanto pelo expressionismo. Após o seu derrame cerebral em 1911, o seu estilo passa a se aproximar muito mais dos trabalhos que estavam sendo realizados pelos artistas expressionistas de então (Ibidem, p. 60).

⁵⁹Ernst Bischoff-Culm (Culm, 13 março de 1870 - 29 julho de 1917) estudou na Academia de Königsberg e na Academia de Berlim. Estabeleceu-se em Berlim como membro da Secessão. Faleceu na I Guerra Mundial (Ibidem, p. 65).

⁶⁰ Anita Malfatti, 1917, s.n. Depoimento biográfico datado de 1939. Pertencente ao Fundo Anita Malfatti no Arquivo IEB-USP.

fixou-se progressivamente no autorretrato, trágico depoimento, documento-crítico de sua vida a emergir da tela.⁶¹

Ambos os retratos mencionados datam dessa época em que Anita Malfatti estudou com esses professores que, por sua vez, também se dedicaram muito ao gênero retrato. Ao se aproximar da questão da cor, percebe-se que esses são os estudos iniciais que demonstram seu empenho em absorver o contexto artístico com que se deparou na Alemanha. Assim, a produção da época concentra-se na sua atuação como retratista dentro dos ateliês de seus professores:

Quanto aos óleos, já nos referimos a duas pequenas paisagens, do verão de 1912, e aos primeiros retratos que Anita Malfatti se lembraria de ter pintado no ateliê de Corinth. Tanto nos desenhos e gravuras, como na pintura, é a figura humana que a atrai profundamente desde o início. Anita Malfatti estava sempre interessada no retrato - entre os colegas, granjeou a fama de “retratista”.⁶²

As figuras possuem um desenho realista embora, especialmente no caso da obra *Retrato de um professor*, elas também perdem as linhas de contorno preciso, criando uma comunicação com as cores do fundo da obra. Em *Academia* (s.d.) [figura 08], este padrão se repete, mas Batista aponta como a construção do rosto pela artista continua a evidenciar o grande interesse que ela possuía pela figura humana.

[...] o óleo *Menino Napolitano* já apresenta tratamento de cor mais livre do que o da forma; as pinceladas coloridas cobrem e extravasam a figura bem proporcionada. Outra tela, *Retrato de um professor*, muito elaborada, mostra evidente preocupação com a técnica, a construção da superfície por pinceladas precisas. A artista coloca a figura, de desenho “realista”, como também na tela anterior, sobre um fundo construído simplesmente por dois planos de cor; mas já não há linhas de demarcação e as cores são mais puras. Pinceladas rápidas, de mais de uma cor vão sendo postas paralelas, no fundo e no busto; o rosto é trabalhado como um tapete de pequenos traços e pontos coloridos. Esta pesquisa marca também um torso masculino, dito *Academia (Torso de homem)*, provavelmente da época. Nas três telas, o interesse maior da estudante centra-se na figura, o rosto sempre trabalhado de modo mais detalhado; o fundo- abstrato - composto de dois simples planos, mais claro e mais escuro, e resolvido de uma só vez, com pinceladas paralelas.⁶³

Cardoso (2007) também se volta para esta questão da presença do retrato na trajetória de Anita na época em que esteve na Alemanha. A análise aprofundada que faz

⁶¹ Ibidem, p. 61.

⁶² Ibidem, p. 76.

⁶³ Ibidem.

de *Um retrato de um professor* procura evidenciar as aproximações entre os dois artistas, mostrando como Anita dialogou com a obra de Corinth.

Uma questão interessante que, creio, faz parte da composição dos retratos de Anita Malfatti desta época em que esteve na Alemanha (até a sua viagem para Nova Iorque em 1915) é a questão da fidelidade ao modelo, como Cardoso coloca:

Ao longo de sua carreira, seus retratos demonstrarão certo cuidado em buscar uma apreensão “psicológica” dos modelos, procurando evidenciar *qualidades expressivas* dessas personalidades, mas descreve quase fielmente as feições dos rostos, buscando essas qualidades de forma naturalista. No que tange à ousadia luminosa e colorística, aproxima-se das preceptivas pictóricas do impressionismo francês, o que confere vivacidade e movimento a suas figuras.

Ao retornar para o Brasil, no início de 1914, Anita realiza duas telas intitulados: *Meu irmão Alexandre* (1914) [figura 09] e *Georgina* (1914) [figura 10]. O primeiro traz o irmão de uma maneira pouco usual: deitado em repouso no sofá em uma pose informal. A figura encara muito docemente o observador, os olhos estão cansados e o tratamento do pincel indica uma barba a ser feita. Este retrato é incomum no sentido de que não coloca a figura masculina em uma posição viril, mas sim é um cenário interno doméstico: é o fim do dia de seu irmão que Anita procurou retratar.

Já a irmã Georgina (cinco anos mais nova que Anita) é retratada de corpo inteiro, utilizando uma vestimenta que mais se aproxima de uma fantasia, apoiando-se num cesto de flores. O tratamento que a artista dá a este retrato revela a faceta tímida da irmã de rosto fechado e em uma posição que parece desconfortável, como a posição do braço revela.

Ao revelar um momento de descanso e quase fragilidade do irmão, ao lado da timidez da irmã, fica evidente o como Anita dialogou com a obra de Corinth uma vez que, como se apontou com Cardoso na citação anterior, o tratamento realístico da figura não deixava passar a necessidade de expressar um caráter mais psicológico do retratado.

Os retratos dos irmãos, em conjunto com a obra *Um professor* (1912/13), foram expostos na Individual de 1914⁶⁴, onde Anita mostrou pela primeira vez seus trabalhos ao público. O relato da exposição, feito por Anita Malfatti, reconta esse período no qual a artista expunha suas obras com o intuito de pleitear uma bolsa junto ao Pensionato

⁶⁴ A exposição individual de 1914, intitulada *Exposição de estudos de pintura Anita Malfatti*, ocorreu entre maio e junho de 1914 na Casa Mappin Stores, em São Paulo. Nela Anita expôs as obras realizadas na Alemanha e as mais recentes feitas no Brasil.

Artístico de São Paulo e expõe um desgaste inicial na relação entre ela e Freitas Valle, o responsável pela concessão das bolsas.

Ela rememora que sua mãe perguntou à Freitas Valle se ele gostava do retrato de Georgina, ao qual ele respondeu: “Minha senhora, não se ofenda se sou franco, mas esse quadro está crivado de erros, o desenho é fraco e é um carnaval de cores. O valor artístico não tem nenhum [...] Gostou muitíssimo do retrato de Baby [...]”⁶⁵.

A obra *Baby* (1914) [figura 11] foi o primeiro retrato que Anita realizou da amiga Baby Carrijo – no conjunto de retratos dos anos de 1940, há um segundo dedicado à mesma pessoa. A tela tem um tratamento semelhante aos outros retratos do período, no sentido em que a artista emprega o uso das técnicas que aprende na Alemanha para criar uma figura mais “realista”, não utilizando, no entanto, linhas de demarcação. Nesses vê-se uma técnica mais dispersiva do pincel que mistura figura e fundo quase que de maneira impressionista – o aspecto que pode ter sido considerado positivo aos olhos de Freitas Valle.

A imprensa da época destacou os retratos *Georgina* e *Um professor*, assim como *Menino napolitano*, conforme se vê no seguinte texto:

A jovem artista, que é concorrente ao prêmio de viagem à Europa, apresenta-se em público com 33 quadros, dentre os quais se destacam, pela sua perfeição, pela combinação de cores e pelo efeito que causam, os seguintes: 'Georgina', retrato; 'Cabeça de velho' e 'Estudo de laranjeiras', impressionistas; 'Menino napolitano' e 'Cabeça de moça', águas fortes; 'Cabeça de Zuleika', 'Pequena aquarela' e 'Mãe e filha', desenhos. São esses os trabalhos em que mais se nota a vocação de mlle. Malfatti: pela pintura⁶⁶.

Os resultados que a artista obteve durante os seus estudos foram aprovados em parte pela família, pois, ao não conhecerem as novas linguagens técnicas com as quais ela dialogava, assumiram que ainda necessitava de maior aprimoramento e custearam uma segunda estadia no estrangeiro. O tio Jorge Krug, convencido de que ela precisaria dar continuidade a seus estudos⁶⁷ a fim de garantir alunos e vendas no futuro (GREGGIO, 2007), concorda em financiar, novamente, uma segunda viagem de estudos.

⁶⁵ Malfatti, A. *O que aconteceu de mais interessante durante os dias em que minha 1ª exposição de “Estudos de Pintura” esteve aberta*, manuscrito, 1914, s.p. Fonte: Fundo Anita Malfatti, Arquivo IEB.

⁶⁶ Exposição de pintura (Registro de Arte). *Correio Paulistano*, 25 de maio de 1914. São Paulo, SP.

⁶⁷ A formação do artista na época tinha como foco torná-lo um sucesso na sociedade através das exposições em salões, que lhe tornariam uma figura reconhecida e garantiriam uma renda com alunos e encomendas. Esse é um modelo do sistema acadêmico francês do século XIX, no qual a aceitação do artista dentro desse sistema lhe traria consagração. O Brasil importou esse sistema acadêmico, com a Academia Imperial de Belas Artes e as Exposições Gerais de Belas Artes, e até a primeira metade da década de XX ainda tinha influência do ambiente artístico brasileiro (CAVALCANTI, 2012).

Durante a sua segunda viagem de estudos, desta vez para Nova Iorque (1915-1916), Malfatti entrou em contato com a Independent School of Art e com o pintor Homer Boss⁶⁸. Novamente, este é um professor que, ao participar da trajetória de Anita Malfatti, também traz uma contribuição com relação ao retrato.

Trabalhava em Nova York de o início do século; estudara pintura na New York School of Art, a escola de Chase, e depois na Henri School of Art [...] Homer Boss fora um pintor realista; como seguidor de Henri, pintar inicialmente retratos em claro-escuro, importando-se com a luz. Em 1913, enviara duas telas ao Armory Show: um retrato em tamanho natural e uma marinha - esta renunciava mudanças.⁶⁹

Tameny Romão (2012) em *Anita Malfatti na Independent School of Art*, estabelece o vínculo entre Homer Boss, Anita Malfatti e o retrato a partir dos ensinamentos que o primeiro teve com o seu antigo mestre Robert Henri⁷⁰.

Um vínculo que encontramos entre a obra de Anita Malfatti e a de seu professor, Homer Boss, é a preocupação com a estrutura anatômica das figuras humanas. Esta dedicação ao estudo do corpo se explica na trajetória de Boss, pelas orientações de Robert Henri. Henri, além de estimular seus alunos a praticarem exercícios físicos na busca de uma saúde física e mental, proporcionou a eles algumas lições ministradas por Thomas Anshutz, que realizou demonstrações de anatomia de singular relevância para a obra de Homer Boss.

[...]. De 1915 a 1916 existem vários desenhos e óleos de Anita com o mesmo foco. Em *Nu masculino* sentados observamos o empenho da artista na estrutura muscular e óssea da figura. Destaque empregado em *Nu masculino* (exibindo musculatura), este, porém, com algumas deformações, caracterizando o traço da artista. No desenho *O homem de sete cores* ela atribui as fortes tonalidades das folhas verdes do fundo, ao físico humano no centro da composição. Este trabalho apresenta os tons fortes e as distorções que marcaram a obra da pintora como expressionista, e ainda possui as referências transmitidas pelos ensinamentos do professor, no que diz respeito à preocupação com a anatomia.⁷¹

Batista também aponta essa relação da composição da figura em Malfatti ao analisar a grande quantidade de nus que a artista realiza. O estudo da anatomia andou em

⁶⁸ Homer Boss (1882 -1956) foi um artista norte-americano que também atuou como professor, tendo fundado a escola Independent School of Art em Nova Iorque. Após ter se aproximado da arte moderna - resultado do impacto da exposição do Armory Show - Boss vai se empenhar na criação de uma escola que respeitasse a independência e individualidade do aluno.

⁶⁹ BATISTA, op. cit., p. 113.

⁷⁰ “[...] notável artista e professor, integrante do grupo The Eight, oito artistas que, insatisfeitos com os salões promovidos pela academia, se reuniram para expor seus trabalhos em 1908. Boss foi um fiel seguidor dos preceitos de Henri, assumindo sua escola, a então Henri School of Art, por volta do ano de 1910, que se tornaria a Independent School of Art (ELVEHJEM MUSEUM OF ART, 1994: 12) onde Anita estudaria de 1915 a 1916.” (ROMÃO, 2012, p. 677).

⁷¹ Ibidem, p. 679.

par com o estudo das cores, neste momento. O destaque que ela dá, no entanto, são para as deformações que Anita promove no corpo que, segundo a autora, vão além das lições de anatomia de Boss.

Também estuda cabeças, retrata modelos, visitantes e colegas. Entre eles, o *Homem de muita força*, cujos volumes se tornam compactos, esculpidos em marcada angulação. Anita desenhou pelo menos dois retratos masculinos de personagens da escola. Um, um rapaz meio adormecido, resolvido sucintamente em planos marcados, sem preocupação de volume ou detalhes. O outro, retrato do amigo Baylie, *O secretário da escola*. Dois retratos femininos, talvez mostrando colegas suas, são resolvidos em traços mais sinuosos - alguns, reminiscências do “coup de fouet” do art nouveau - e com deformação muito acentuada. Eram então as cabeças a não caber no papel, também detalhadas de diversas maneiras, a angulação muitas vezes esquecida no emaranhado de arabescos interiorizantes e pormenorizados. Tudo, numa larga e acentuada assimetria. As mãos de Anita Malfatti se desenhavam nas poses inusitadas, na grande assimetria, nas mãos a fugir do papel, ou uma sobre a outra - “À vontade”.⁷²

O interesse pela figura humana, portanto, continuará a ser importante e, assim, datam dessa época os retratos em estilo expressionista mais famosos da produção da artista - muito conhecidos por terem feito parte da exposição de 1917/1918, intitulada *Exposição de Pintura Moderna de Anita Malfatti*. Sobre essa produção, Marta Rossetti Batista assinala a preferência pelos retratos quando utiliza a técnica de pintura a óleo:

Porém no óleo, a artista preferia francamente os retratos; parece ter trabalhado direta e rapidamente, quando muito desenhando de início sobre a tela e as linhas principais de demarcação. Com desenho em arabescos coloridos e sensuais, ou em angulação pronunciada, as cabeças são estudadas à exaustão, dissecadas, resumidas e recompostas em planos definidos de cor [...] Os retratos vêm estruturados na tela conforme as experiências desenvolvidas nos desenhos e pastéis: poses inusitadas, feições assimétricas, superfície do suporte não suficiente para conter o retratado e suas mãos; a forma da figura, angulosa ou sinuosa, repetida no plano de fundo.⁷³

De fato, faz sentido quando se observa o corpus de obras realizado nesse período, que compreende suas telas mais valorizadas ainda hoje, tais como *A estudante* (1915/16) [figura 12], *O japonês* (1915/16) [figura 13], *A mulher de cabelos verdes* (1915/16) [figura 14], *O homem amarelo* (1915/16) [figura 15] e *A boba* (1915/16) [figura 16].

Essas obras são hoje amplamente reconhecidas graças ao papel que passaram a ocupar na consagração do modernismo brasileiro. Elas foram vistas como a

⁷² BATISTA, op. cit., p. 152.

⁷³ Ibidem, p. 156.

materialização da figura de Anita como a precursora do modernismo no Brasil. Quando as obras foram expostas em São Paulo, tiveram primeiramente, uma recepção negativa. As primeiras críticas partiram da família⁷⁴ que tinham outras expectativas para o seu trabalho:

Nada do “Belo”, de temas “agradáveis e bonitos” - mas retratos “de mau gosto” de *O homem amarelo*, *A boba* ou *A mulher de cabelos verdes*, e sem preocupação com a verossimilhança, inadmissíveis, de construção marcadamente assimétrica e colorido “cru”. [...] Anita Malfatti rompera com as regras tácitas da pintura acadêmica e, dentro dela, da “pintura feminina” - neste aspecto, violara mesmo padrões sociais mais amplos, sobre o papel e atividades próprias de uma senhorinha paulista e brasileira de 1916.⁷⁵

Os retratos dessa época, assim como toda a obra do seu estágio americano, ficariam guardados durante um ano até serem expostos em 1917. Durante esse período, Anita entra em contato com os debates promovidos por Monteiro Lobato, entre outros críticos aqui atuantes, em prol de uma “arte nacional”.

Segundo Tadeu Chiarelli (2008), é no bojo de tais discussões que Anita elabora a obra *Tropical* (c.1916) [figura 17], apropriando-se do tema da arte nacionalista a partir da técnica da arte moderna. Em um impulso de se atualizar dos debates promovidos em São Paulo sobre os caminhos da arte, a artista busca se inserir nas discussões do campo artístico através de participações em exposições coletivas locais e na competição para a Exposição do Saci, organizada por Lobato em 1917. A obra já assinala uma certa inflexão nas pesquisas empreendidas pela artista, o cromatismo é menos intenso e vibrante, o tema facilmente reconhecível, ou seja, é no encontro com as expectativas por representação de um “tipo nacional”, antes da crítica deflagrada por Lobato, que a artista inicia seu processo de “retorno à ordem pessoal”.

Os retratos continuam a fazer parte da produção da artista nessa época, ao lado também das paisagens. A primeira mostra coletiva que Anita participa, após o seu retorno dos EUA, é a XXIV *Exposição Geral de Belas Artes* de 1917, sediada no Rio de Janeiro, com a obra *Retrato de Lalive*⁷⁶ (c.1917) [figura 18]. Trata-se, como se percebe, de um

⁷⁴ O já mencionado tio e padrinho Jorge Krug, que havia financiado estas duas viagens de estudos, também se decepcionou muito com os resultados obtidos por Anita. Segundo ela, “Ficaram desapontados e tristes. Meu tio, Dr. Jorge Krug, que tanto interesse teve na minha educação, ficou muito aborrecido. Disse ele: ‘Isto não é pintura, são coisas dantescas’ (Anita Malfatti, *A chegada da arte moderna no Brasil*, p. 29).

⁷⁵ BATISTA, op. cit., p. 178.

⁷⁶ O retrato não gerou maiores críticas, além de uma página de humor de Raul “O Salão Cômico” na Revista da Semana. Nela, fazia-se um trocadilho com o nome de Anita Malfatti, “A. Malfatti/ a mal feita” em uma crítica não muito elaborada sobre a contribuição da artista para o salão.

retrato que atenua consideravelmente as tendências à deformação de que fazia uso nos retratos de sua fase americana⁷⁷. Segundo Batista (2006), são essas alterações que permitiram que a obra fosse aceita na Exposição Geral daquele ano, posto que se tratava de uma exposição de feitio conservador, organizada pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

As Exposições Gerais de Belas Artes, como Ana Cavalcanti (2012) mostra, eram espaços em que os artistas da Academia Imperial de Belas Artes (posteriormente Escola Nacional de Belas Artes) expunham seus trabalhos em um processo de legitimação do meio artístico da época. A exemplo dos salões da Academia de Paris, as Exposições Gerais revelam em seus catálogos as preferências do meio da época, um dos modelos para São Paulo.

Quando a artista opta por expor as obras realizadas durante seus estudos em Nova Iorque, após ter sido convencida por Di Cavalcanti e Arnaldo Simões Pinto⁷⁸, a repercussão é grande. Embora a recepção inicial não tenha sido tão negativa, considerando que a artista havia conseguido, inclusive, vender algumas obras, após a publicação da crítica de Monteiro Lobato, hoje conhecida como *Paranoia ou Mistificação*⁷⁹, muitas de suas obras foram devolvidas.

E foi exatamente sobre os retratos que as críticas se dirigiram enfaticamente, pois eram as obras que mais utilizavam da nova linguagem que Anita Malfatti havia apreendido. Seja de maneira positiva ou negativa, os retratos destacaram-se e, posteriormente, foi esse interesse gerado que os valorizou dentro da produção total da artista.

Os ataques e as ressalvas da imprensa dirigiam-se às obras mais características da linguagem nova, as mais abstratizantes e que lançavam mão da deformação

⁷⁷ Uma outra obra que traz algumas destas atenuações em sua produção de retratos é *Odila* (Moça com o gato, s.d.) [figura 19] que foi realizada, segundo informações do catálogo da exposição *Referencial Anita Malfatti* do Conjunto Cultural da Caixa, na época de seu retorno de Nova Iorque. Enquanto a artista aguardava a liberação de suas obras no porto de Santos, ela ficou na residência da família Carrijo (em 1914, ela já havia retratado a irmã de Odila, Baby). Como forma de agradecimento, ela teria pintado o retrato de Odila. O catálogo de Batista traz duas informações contraditórias: a obra teria sido pintada em 1914, junto ao retrato de Baby Carrijo, ou entre 1916-1918. Na nota 4 da biografia (p. 83), Batista menciona a questão das dúvidas com relação ao retrato.

⁷⁸ Ambos, e outros jornalistas, entraram em contato com a artista após a participação desta na Competição do Saci organizada por Monteiro Lobato em 1917. Os comentários que este fez sobre a artista e a obra que ela enviou para a competição, tornaram-na conhecida no círculo cultural da época, o que fez com que os curiosos fossem atrás de sua produção (BATISTA, 2006, p. 194).

⁷⁹ Publicada sob o título *A Propósito da Exposição Malfatti* em 20 de dezembro de 1917, no jornal O Estado de S. Paulo. Posteriormente o artigo foi republicado sob o nome *Paranóia ou Mistificação* no livro *Ideias de Jéca Tatú* de 1919.

- em especial os retratos feitos nos Estados Unidos como *O japonês*, *A mulher de cabelos verdes* e *O homem amarelo*.⁸⁰

Seguem alguns exemplos de críticas que mencionaram os retratos da exposição de 1917:

Essencialmente moderna, a arte da senhorita Malfatti se distancia consideravelmente dos métodos clássicos. A figura resulta, do fundo do quadro, como aí nos apresentasse, em cada traço, quase violento, uma aresta do caráter do retratado.⁸¹

Anniamo visitato l'esposizione di pittura che la signorina Annita Malfatti h aperto in Rua Libero Badaró, e ne abbiamo riportato la migliore impressione. Sono ritratti, paesaggi, caricature che piacciono assai, parte dei quali hanno già ottenuto lusinghiera accoglienza a Rio de Janeiro.⁸²

[Visitamos a exposição de pinturas que a senhorita Annita Malfatti abriu na Rua Libero Badaró, e trouxemos de volta a melhor impressão. São retratos, paisagens, caricaturas de que gostam muito, alguns dos quais já foram lisonjeados e acolhidos no Rio de Janeiro.]⁸³

[...], mas ninguém, ao fim de algum tempo de observação, deixa de reconhecer na expositora um formoso e original talento e, nos seus quadros, brilhantes qualidades de técnica, de observação e de colorido [...] o Homem Amarelo, de colorido tão cru e tão violento, embora bem desenhado e excelente de pose [...]⁸⁴

As críticas acima são alguns dos exemplos de como o meio artístico da época, sem conhecimentos aprofundados sobre a produção moderna do estrangeiro, reagiu ao conjunto que Malfatti trazia. Os exemplos trazidos apresentam posições positivas que, embora não sejam aprofundadas na análise das obras, concentram-se em apontar os retratos. O uso do termo “violento” para se referir a eles é um aspecto interessante já que, como Simioni (2008) demonstrou, há uma alusão a um traço “masculino” que, dentro do contexto da crítica da época, era considerado de boa qualidade.

A associação da obra de uma artista mulher com este padrão de qualidade é, de fato, pouco usual para a época. Monteiro Lobato, na crítica da mesma época, segue a mesma tendência de colocar as obras de Malfatti e suas qualidades acima das de outras artistas mulheres do período. Ao optar por não a comparar com as *amadoras*, Simioni

⁸⁰ BATISTA, op. cit., p. 216.

⁸¹ Registo de Arte, Correio Paulistano, 14 de dezembro de 1917 - São Paulo.

⁸² Esposizione Malfatti. *Il Pasquino*, 22 dez. 1917, p. 7.

⁸³ Tradução do autor.

⁸⁴ “Notas de Arte”, *A Vida Moderna*, São Paulo, 27 dez. 1917.

aponta que havia um grande respeito pelo talento de Anita, embora Lobato não concordasse com as escolhas de movimento.

É interessante que os diálogos posteriormente construídos na historiografia do modernismo tenham ignorado esse aspecto positivo da crítica a fim de focar somente na questão da polêmica fomentadora da Semana de 22.

Uma questão importante a ser colocada sobre essa produção é o fato de que, segundo Miceli (2003), haver um elemento novo que dizia respeito aos sujeitos figurados. Estes eram pouco convencionais, como os estrangeiros (*O japonês*, *A estudante russa*), ou especialmente *A boba*⁸⁵. Ao focar nessas características e intitular as obras dessa maneira, percebe-se a existência de uma semelhança com a obra *A judia* que a mãe, D. Bety, havia pintado anos antes. Ambas resumem a complexidade da figura retratada a um termo marcante que permanece na memória do observador.

Esse período inicial da trajetória de Malfatti, um momento de formação, encerra-se entre polêmicas e potencialidades. O retrato é um grande destaque que, sempre presente, apresenta-se como um campo para os trabalhos futuros da artista, como será analisado a seguir.

1.2. Um segundo momento: a produção retratística nas obras dos anos de 1918-1923

Após a exposição de 1917/18, tem início o período denominado por Marta Rossetti Batista como o da *A segunda Anita*. Caracterizado por um momento de *dúvidas*⁸⁶ que perduraria até meados da década de 1920 e se caracteriza por uma produção muito variada a qual seria, segundo a autora, uma tentativa de se conter após as críticas recebidas.

Depois de 1918, ingressou num período de dúvidas, com uma produção de altos e baixos, significativa ou dispersa em veredas. Pressionada, tentou “se conter” - preocupava-se então com os problemas formais da arte às vezes em

⁸⁵ Importante pontuar, no entanto, que *A boba* não fez parte das discussões da época, uma vez que só foi exposta pela primeira vez em 1945. Segundo Renata Gomes Cardoso (2016), “O levantamento da trajetória de recepção crítica dessa obra no contexto dos anos de 1920 até meados dos anos de 1940 demonstra, entretanto, que essa grande projeção no cenário da arte brasileira apenas se efetivaria após sua aquisição pelo antigo MAM-SP e posterior transferência ao MAC USP, o que evidencia a importância do museu no sentido de divulgação das obras do acervo que são significativas para a compreensão de cada etapa do modernismo no Brasil.” (CARDOSO, 2016, p. 2190).

⁸⁶ “Dúvidas” é o título que Marta Rossetti Batista dá à segunda parte de sua obra. A primeira parte havia sido denominada “Conquististas”, enquanto a terceira e última é chamada “A paz”. São as *três Anitas*, da maneira como a autora as concebia, que estão refletidas nesta divisão apresentada.

detalhes, às vezes em temáticas que desenvolvia - como suas mulheres no balcão - novamente deixava um depoimento.⁸⁷

Nesse ponto, vale voltar ao argumento de Chiarelli (2008), segundo o qual essa contenção da artista não advém da crítica, mas da escolha por estabelecer diálogos com certos movimentos e tendências artísticas, participantes do modernismo, porém não atrelados necessariamente ao cubismo. Renata Gomes Cardoso, por sua vez, procurou analisar a inserção dela nos debates de arte moderna da época, de modo a afirmar:

[...] além da exposição histórica e da Semana de Arte Moderna, Anita Malfatti participou de outras etapas relevantes na consolidação do Modernismo, no contexto brasileiro: a artista também trabalhou na França, entre os anos de 1923 e 1928, tal qual outros artistas e personalidades que ganharam destaque nos anos de 1920, pela “atualização” artística e cultural apresentada em suas produções, proporcionada pela convivência no efervescente cenário artístico francês desses anos.⁸⁸

Cardoso procura ultrapassar os estereótipos negativos que cercam este momento da trajetória da Anita Malfatti e inserir a sua produção dos anos de 1920 dentro de um contexto artístico internacional. Com isso, evidencia que Anita tinha conhecimento das discussões artísticas das quais era contemporânea. Simioni também pontua que no período parisiense convencionou-se atribuir à Anita um lugar de “passadista” na história da arte brasileira, o qual se acentua por meio das diversas comparações que são travadas entre seu percurso artístico e aquele desenvolvido por Tarsila:

O caminho artístico desenvolvido na França, entre 1923 e 1928, contribuiu, de maneira significativa, para que ela tenha passado a ocupar, cada vez mais, um lugar de fragilidade na historiografia da arte moderna brasileira. [...] em Paris, Anita não seguiu o rumo previsto e desejo. Em vez de radicalizar seus percursos, acentuando as rupturas com a tradição, investiu em um sentido oposto, realizando o que se convencionou chamar de um “retorno à ordem pessoal”.⁸⁹

A autora aponta que este não é um momento de dúvidas, mas de experimentações em que a artista estava conectada e atualizada com relação às discussões da arte moderna atual. A *aura maldita* que silenciou a obra de Malfatti, como Batista coloca, é vista aqui, portanto, como o resultado de como a crítica percebeu a sua produção, ao invés de ser

⁸⁷ BATISTA, op. cit., p. 21.

⁸⁸ CARDOSO, 2012, p. 2.

⁸⁹ SIMIONI, 2017, p.13.

uma consequência da falta de atualização da artista em relação ao campo artístico da época.

Em sua obra *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris* (2012), Batista, ao mesmo tempo em que mostra o afastamento da artista dos outros modernistas que também estavam em Paris na época, fornece elementos que revelam que Anita estava circulando pelo ambiente artístico da cidade. Embora, “Em 1925, afastava-se mais do grupo brasileiro e do coração de Montparnasse”⁹⁰, ela também “[...] procurou se atualizar e conhecer a produção daqueles anos, mas o fez sobretudo vendo as obras nas exposições e museus”⁹¹.

Entre 1923 e 1928 Anita estagiou em Paris, por meio de uma bolsa outorgada pelo Pensionato Artístico do Estado. Em sua tese de doutorado, Cardoso (2012) traz um estudo que retoma e analisa de maneira aprofundada essa época da trajetória da artista. O objetivo da autora é mostrar que Anita estava ciente do ambiente em que estava inserida.

Esse período é especialmente importante para que se compreenda quais as referências internacionais das quais Anita se apropriou para constituir um padrão de retratística o qual aplicaria nos anos subsequentes no Brasil⁹². Contudo, antes de abordar a “fase parisiense” convém notar que entre a crítica de 1917 e a viagem a Paris de 1923 há um corpus de obras que precisa ser analisado com atenção.

Desde 1919, ela já se afastara gradualmente das tendências expressionistas com as quais havia trabalhado até então. No entanto, isso não implicou um afastamento do trabalho com o gênero do retrato neste momento de transição. Até iniciar o estágio, ela realiza um total de dezesseis retratos (listados a seguir). Dentre as figuras que foram retratadas, tem-se a presença de três categorias principais: retratos de amigos, retratos de encomenda/adquiridos após a finalização e retratos de figuras anônimas.

1. *Menino Gilberto*, 1919/20, óleo, oval **[figura 20]**;
2. *Retrato de Tarsila*, c. 1919, pastel, 43 x 32 cm **[figura 21]**;
3. *Xale vermelho*, s.d., óleo s/tela s/ madeira, 71,5 x 54 cm **[figura 22]**;
4. *Céu (com colar)*, 1920/21, óleo s/tela, 73 x 57 cm **[figura 23]**;
5. *Céu (com flor nos cabelos)*, s.d., óleo s/tela **[figura 24]**;
6. *Toureiro*, 1921, óleo s/tela, 61 x 51 cm **[figura 25]**;

⁹⁰ BATISTA, 2012, p. 306.

⁹¹ Ibidem, p. 307.

⁹² Questão abordada no Capítulo 2.

7. *Retrato Sílvia Whitaker Penteado*, c. 1921-1923, óleo s/tela, 46,5 x 39,7 cm [figura 26];
8. *Zé*, c. 1921/22, pastel, 62 x 48,5 cm⁹³;
9. *Chinesa*, 1921/22, óleo s/tela, 100 x 77 cm [figura 27];
10. *Mário de Andrade I*, 1921/22, óleo s/tela, 51 x 41 cm [figura 28];
11. *Fernanda de Castro*, 1922 (2º Semestre), óleo s/tela, 73,5 x 54,5 cm [figura 29];
12. *Mário de Andrade II*, 1922 (2º Semestre). Carvão e pastel s/ papelão, 36,5 x 29,5 cm [figura 30];
13. *Auto-retrato*, 1922 (2º Semestre). Pastel s/ papelão, 36,5 x 25,5 cm [figura 31];
14. *Mário de Andrade III*, 1923. Óleo s/tela, 44 x 38 cm [figura 32];

Deste conjunto, é importante dar destaque para algumas obras. Primeiramente, temos os retratos de Gilberto Vandenbrand e a *Chinesa*, pois ambos trazem o dado adicional de terem sido adquiridos por familiares das pessoas retratadas. É a primeira vez que aparece tão claramente esse movimento de transação financeira entre um retrato pintado pela artista e um comprador. O retrato de Gilberto foi adquirido pelo pai, Julião Vandenbrand⁹⁴, na individual de 1920; e a *Chinesa* foi comprado por Freitas Valle⁹⁵, tio da modelo que posou para a obra⁹⁶.

Da época em que os dois retratos são realizados, há duas questões importantes que precisam ser apontadas. Primeiro é o fato de que Anita Malfatti era aluna, então, de Pedro

⁹³ Imagem da obra não foi encontrada.

⁹⁴ Não se encontrou informações específicas sobre a relação entre o pai, o retratado e a artista. No entanto, esta não foi a primeira obra de Anita adquirida por Julião Vandenbrand. Em um artigo de periódico do *Jornal do Brasil* (data presumida de 11 de janeiro de 1918), elencou-se o nome de pessoas que tinham, até então, adquirido obras na exposição de 1917/18. Julião Vandenbrand consta como um dos compradores. Segundo os dados do artigo, ele havia adquirido a obra *Á beira d'água*. Tais informações levam a algumas suposições que indicam a familiaridade com o círculo de relações da artista.

⁹⁵ José de Freitas Valle (1870-1950) foi um importante político e mecenas do final do século XIX e início do século XX. Destaca-se o seu papel como mecenas das artes em São Paulo no qual organiza salões semanais na sua casa, a Villa Kyrial. Também foi o principal responsável pelo Pensionato Artístico de São Paulo, selecionando artistas paulistas para uma bolsa de viagem de estudos para a Europa (CINTRÃO, 2011).

⁹⁶ BATISTA, op. cit., p. 295.

Alexandrino⁹⁷. Anos antes, em sua primeira individual de 1914, este havia lhe dito que procurava pintar para agradar ao público local e, dessa maneira, ganhar a vida⁹⁸.

Pedro Alexandrino havia sido destacado, em 1918, por Monteiro Lobato na *Revista do Brasil*⁹⁹ e em *A Vida Moderna*¹⁰⁰. Segundo Batista, esta foi uma questão que fez com que Malfatti escolhesse por estudar com o artista, de orientação claramente conservadora, uma vez que Lobato indicava o pintor para todos aqueles em formação. Tendo em vista a conversa que a artista havia tido com o pintor em 1914 – aliada à recepção positiva de Alexandrino no meio artístico da época, respeitado pela crítica e bem inserido no incipiente mercado artístico local – ela tenha optado por estudar com ele. Ou seja, tal decisão revelava consciência sobre o meio paulistano, e o desejo de nele se inserir.

Uma segunda questão se encontra na obra *Chinesa* que retrata uma figura feminina sentada em trajes tradicionais chineses, há um destaque especial para o tom vermelho da roupa e a maquiagem utilizada no rosto. Feita a partir de uma modelo que era sobrinha de Freitas Valle¹⁰¹, tem-se aqui outro elemento que mostra a consciência da artista com relação às regras do campo da arte da época. O senador Freitas Valle já havia aparecido na trajetória de Anita quando ela procurou concorrer, em 1914, para uma das bolsas do Pensionato Artístico de São Paulo pelo qual ele era responsável. Segundo seu diário, a visão da artista sobre ele não era lá muito positiva:

F[reitas] Valle está tão engorgitado de injeções de vaidade que estes satélites lhe aplicam todos os dias que ele mesmo cairia das nuvens si percebesse algum dia que realmente ele é um incompetente. [...] Impagável o que estes todos de sábado acharam mais fraco no nu foi o torso e ventre e é este justamente o que Bischoff achou que estava melhor. Disse realmente que era o que eu tinha feito de melhor na minha vida. O único ponto fraco está no jogo das clavículas, mas isto nem um deles com todas as fanfarronadas foi capaz de descobrir! Que pena tenho destes artistas que dependem do Freitas Valle para seu pão! Adeus, liberdade e franqueza de opiniões. [...] Duvido muitíssimo conseguir a pensão do Estado! Tio Jorge é maior conhecedor que qualquer um deles!¹⁰²

⁹⁷ Pedro Alexandrino Borges (São Paulo, 1856-1942) foi um artista residente em São Paulo que atuava na decoração de residências e igrejas. Estudou na, então, Academia Imperial de Belas Artes em 1887. Em São Paulo, trabalhou com Almeida Júnior e participou do Pensionato Artístico do Estado em 1896, quando viajou para a França. No início do século XX, em São Paulo, dava aulas e vendia obras. (BATISTA, op. cit., p. 238)

⁹⁸ BATISTA, 2006, p. 240.

⁹⁹ LOBATO, M. Pedro Alexandrino. In: **Revista do Brasil**, São Paulo, fev. 1918, pp. 118-130.

¹⁰⁰ LOBATO, M. Pedro Alexandrino. In: **A Vida Moderna**, São Paulo, 28 fev. 1918.

¹⁰¹ Segundo depoimento dado a Marta Rossetti Batista, por Leilah de Freitas Valle, filha de Freitas Valle. (BATISTA, 2006., vol. 2, p. 38).

¹⁰² MALFATTI, Anita. **Diário**. 1914. Manuscrito. Arquivo do Instituto de Estudo Brasileiros – USP.

Segundo Marcia Camargos, o ambiente cultural e artístico da São Paulo de então¹⁰³ organizava-se especialmente a partir de ambientes de comandados pela elite quatrocentona, como os salões¹⁰⁴ semanais da Vila Kyrial, organizado por Freitas Valle, ou ainda os de Olívia Guedes Penteado¹⁰⁵ e Veridiana da Silva Prado¹⁰⁶. Esses espaços tomavam para si a função de, segundo a autora, “formar a cultura de uma sociedade”¹⁰⁷ que, ao contrário da então capital do país, Rio de Janeiro, não possuía instituições artísticas mais consagradas, como a Academia de Belas Artes e os Salões anuais que essa organizava desde os tempos do Império¹⁰⁸. Por isso, num cenário pouco institucionalizado, Freitas Valle e a Vila Kyrial tornavam-se tão centrais.

Pode-se dizer que a trajetória de Freitas Valle como mecenas, líder cultural e homem público se enquadra nessa caracterização, pois ele não apenas contribuiu para formar elites artísticas, mas teve iniciativas importantes no

¹⁰³ A Belle Époque brasileira, segundo Camargos, ocorre no momento de consolidação da República em um contexto de crescente urbanização, imigração estrangeira e fim do trabalho escravo. "Reconstituía-se um Brasil republicano, capitalista e racional. Instalava-se uma nova ordem, impondo padrões europeizado de condutas públicas e privadas. Procedeu-se a uma drástica remodelação, incentivando os governantes a executar planos urbanísticos responsáveis por mudanças radicais nos perfis das cidades. Combinando embelezamento espacial e um processo de disciplinarização social, determinavam-se práticas de higienização física e moral com uma revisão de costumes que nem sempre era aceita sem alguma resistência." (Ibidem, p. 25). No aspecto cultural desta sociedade que se transformava, era necessário abandonar o passado colonial a fim de seguir um modelo progressista europeu. "Urgia acompanhar o ritmo das capitais europeias e dos Estados Unidos, mergulhadas na revolução científico-tecnológica rapidamente difundida pelo mundo. Era preciso entrar em sintonia com os modelos de prestígio, despojando-se das marcas coloniais que forjaram nossas tradições e orquestrando o endeusamento da civilização parisiense. Vivia-se o apogeu da ideologia cientificistas que transformava a modernidade num mito cultuado por nossas elites. Só que o conceito de modernidade consistia em copiar. Significava falar, escrever, vestir-se, comer e morar vis-à-vis o europeu. Ao desejo de ser brasileiro, manifestado durante a Independência, opunha-se agora o desejo de ser estrangeiro - de preferência, francês." (Ibidem, p. 27).

¹⁰⁴ Os salões brasileiros tinham como foco a busca do status, inspirado no modelo parisiense. "Ser reconhecido como um de seus membros tornava-se vital para o sucesso em inúmeras atividades, da obtenção de cargo público bem-remunerado à realização de um casamento vantajoso". (Ibidem, p.38)

¹⁰⁵ Olívia Guedes Penteado (Campinas, 1872 - São Paulo, 1934) foi uma importante figura do campo artístico de São Paulo, especialmente pela sua atuação como apoiadora do modernismo paulista. Atuando como mecenas do movimento, vinha de uma família quatrocentona e aristocracia do café. Em 1923, criou o Salão de Arte Moderna, recebendo, em seu palacete, os modernistas para reuniões, saraus etc.

¹⁰⁶ Veridiana da Silva Prado (São Paulo, 1825 - 1910) foi uma importante figura intelectual e social da cidade de São Paulo entre o período do final do Império e Primeira República. Em sua chácara, conhecido como Palacete de Dona Veridiana, recebia um dos salões culturais de maior importância da cidade de São Paulo

¹⁰⁷ Bourdieu (1983) ao descrever a sua teoria de funcionamento dos campos fez que cada campo, o artístico aqui incluído, possui regras e desafios que são específicos a ele. Um campo, visto como um sistema ou espaço em que os seus agentes ocupam diversas posições, também é o lugar em que se formam estratégias de conservação e de subversão destas mesmas posições. Estas estratégias são opostas entre si, pois revelam as tensões entre os dominantes e os dominados. Dentro do campo artístico de São Paulo da chamada *belle époque*, os dominantes, essa elite quatrocentona, tinha os meios para legitimar uma produção e garantir o seu consumo e aceitação pela sociedade. Os espaços dos salões são os tabuleiros onde o jogo era jogado entre os artistas e os seus mecenas.

¹⁰⁸ Diferente do Rio de Janeiro que havia sido a capital do Império e, consequentemente, havia concentrado os investimentos da coroa nas artes; São Paulo passou a contar com instituições científicas e culturais de peso, em maior escala, a partir do final do século XIX e início do XX, com a criação da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1905 (CAMARGOS, 2001).

campo da instrução elementar e média, na formação artesanal, no estímulo a museus e bibliotecas.¹⁰⁹

Funcionando como centro de convívio e tomada de decisões - verdadeiro sistema de poder informal gerido por uma elite restrita e entrelaçada -, esse salão contribuiu para configurar o campo intelectual do período. E, num movimento dialético, também abrigou tensões que não se fecharam no horizonte do seu espaço, dando ensejo à eclosão de movimentos de vanguarda, como a Semana de 22.¹¹⁰

Tomando em consideração a importância do senador Freitas Valle para os meios culturais de São Paulo, torna-se possível reavaliar as interações que ele teve com Anita Malfatti. O espaço da Villa Kyrial era marcado por relações assimétricas, em que os artistas se viam na necessidade de agradar e negociar o patrono, a fim de obter o respaldo (financeiro e social) que o seu apoio representava. Ao final, ele comandava individualmente as escolhas do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo.

Segundo Camargos, Freitas Valle atuava no “[...] papel de mecenas, protetor dos artistas e de jovens talentos. Enfim, um cavalheiro que soube usar o prestígio social e político, além da considerável fortuna particular, para fomentar as artes”¹¹¹. Os artistas, para terem uma boa relação com o mecenas, tinham que ser fluentes em uma linguagem própria do ambiente de seus salões, que atuavam como um elo de transição dessa negociação.

Anita Malfatti já havia tido contato com esse sistema quando, como já mencionada, em 1914, ela havia pleiteado, pela primeira vez, a bolsa do Pensionato e não o obtivera. Agora tentava pela segunda vez. O resultado negativo que obteve em sua primeira tentativa evidencia a ausência da “linguagem” necessária para mobilizar a rede de apoio em torno de Valle. Posteriormente, graças ao apoio de diversos colegas, tais como Mário de Andrade que intercederam diretamente em seu favor¹¹², ela conseguiu

¹⁰⁹ CAMARGOS, op. cit., p. 11.

¹¹⁰ Ibidem, p. 16.

¹¹¹ Ibidem, p. 93.

¹¹² Em carta datada de 01/04/1939, Mário de Andrade recorda do momento em a artista conseguiu a bolsa junto a Freitas Valle: “[...] 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 de viagem’”. Fonte: ANDRADE, M.; BATISTA, M. R. (org.). **Cartas a Anita Malfatti** (1921-1939). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 146.

obter a bolsa durante o 4º Ciclo de Conferências da Villa Kyrial em 1923, sendo parabenizada por Freitas Valle e D. Olívia Penteado¹¹³.

Mário de Andrade lia uma conferência. Ao terminar, Dr. Freitas Valle num grande gesto levantou-se do seu trono e encaminhou-se para mim, o que me assustou de tal maneira que perdi o controle... Ele realmente chegou-se para junto de mim e disse mesmo de verdade que eu poderia embarcar para a Europa em viagem de estudos... - qualquer coisa me aconteceu, não sei se voei pelo telhado ou seu afundei no chão... então surgiu uma dama, eu não a conhecia que me reconfortou e rindo-se muito da minha confusão, afirmava ser aquilo verdade... Era Dona Olívia...¹¹⁴

Na primeira vez que havia sido rejeitada, em 1914, diante das explicações e críticas do senador, ela havia, aparentemente, ficado “danada” e lamentado a “[...] fanfarronice dos visitantes e dizendo ter pena dos que dependiam de Freitas Valle para seu pão”¹¹⁵. Com a segunda tentativa, a artista parece ter reavaliado seu modo de agir diante do Pensionato e suas exigências. Como bolsista na Europa ela seguiu os protocolos necessários e chegou a afirmar que “[...] enquanto contasse com o apoio de Valle, não teria maiores preocupações”¹¹⁶. A artista, desta forma, aparenta ter aprendido a atuar conforme as regras de um jogo social do qual o desenvolvimento de sua carreira dependia então.

O restante dos retratos produzidos antes de sua viagem de estudos em Paris traz as figuras modernistas, especialmente Mário de Andrade. Ao longo de sua carreira, a artista realizou três retratos dele que foi seu grande amigo, além de colega na aventura modernista, a saber, dois retratos a óleo um de carvão e pastel, intitulados *Mário de Andrade I*, *Mário de Andrade II* e *Mário de Andrade III*. Trata-se de uma série de retratos elaborados em um período circunscrito (entre 1921 e 1923), na qual Anita fixa o escritor em um momento importante de sua carreira, compreendendo a Semana de Arte Moderna, evento do qual foi um dos principais partícipes, no mesmo ano em que publica *Pauliceia desvairada*.

Mário de Andrade narrou o momento em que seu primeiro retrato foi feito pela artista. Para marcar este momento, escreveu um artigo dedicado à pintora, intitulado *No*

¹¹³ Olívia Guedes Penteado fez parte da Comissão Fiscal do Pensionato Artístico de São Paulo, ao lado de Ramos de Azevedo, João Maurício Sampaio Viana, entre outros. A Comissão participava do processo de seleção e aprovação do candidato, embora a decisão final coubesse a Freitas Valle. cf. CAMARGOS, 2001.

¹¹⁴ Malfatti, A. **Em memória de D. Olívia Guedes Penteado**, manuscrito. Fundo Anita Malfatti, Arquivo IEB-USP.

¹¹⁵ CAMARGOS, op. cit., p.165.

¹¹⁶ Ibidem, p. 169.

*atelier*¹¹⁷. Nesta espécie de crônica, ele narra a experiência de se sentar no ateliê da artista e posar para o retrato, ressaltando o lugar da amizade na relação de ambos¹¹⁸.

Apesar de ser elaborado a partir do ponto de vista de Mário, pode-se apreender o processo de realização da obra, compreendendo a concentração da artista no ato de pintar e o olhar atento para o retratado, tornado modelo. O trecho final faz referência a sua atuação *felina* que se afasta do quadro para analisá-lo e de lhe dar os toques finais.

[...] A pintora, com as pálpebras semicerradas, trabalhava rápido, febril. Sua mão agílissima abandonava pincéis, misturava cores, criava tons inebriantes, imateriais, num frenesi potente de criação. Toda entregue ao prazer, não me escutava, direi mesmo que não me via. Isso consolava-me um pouco da minha pobre figura esguicho, sem cores, muito morna. Anita criava! Como inconsciente, na exaltação que a possuía, na divina loucura da inspiração, murmurava frases sem sentido, contradizia-se, respondia perguntas inexistentes. Às vezes silenciava. Parava. Contemplava a obra ou examinava o modelo. Depois era de novo o trabalho inspirado, feliz. Escondia novamente a luz dos olhos entre as pálpebras apertadas, trementes. Quando descobria um tom mais inédito, mais exato, sorria, cantava frases de ópera fácil, numa clarinada de vitória.

Calara-me. Sentia uma comoção reverente, religiosa diante daquela figura feminina, soberanamente enérgica e artista. Ela nem percebera o meu silêncio. Trabalhava. Sorrateiramente eu abandonara o meu posto, colocara-me por trás da artista, a observar-lhe o trabalho. Não sei si percebeu minha fuga. Pintava. Pintava sempre. Pintava de cor, trêmula de ânsia, gloriosa de força divinatória. Suas cores eram fantasmagorias simbólicas, eram sinônimos! Por trás da minha face longa, divinizada pelo traço do artista, um segundo plano arlequinal, que era minha alma. Tons de cinza que eram minha tristeza sem razão... Tons de oiro que eram minha alegria milionária... Tons de fogo que eram meus ímpetos entusiásticos...

[...] - Não pinto mais. Estou cansada.

Ergueu-se. E enquanto eu me sentava, na cadeira abandonada, saltou, felina, para uma alta caixa, um pouco mais atrás, e ali ficou. Olhávamos ambos a obra inacabada. Um sossego estático nos emudecia. Uma comoção de intimidade, de união espiritual absoluta, diluía ainda mais os nossos corpos na meia-tinta do aposento. Silêncio.

[...] Anita ouvia-me silenciosa, grandes olhos fixos, perscrutando a minha alma na tela. De repente, saltou da caixa. Tomou dos pincéis. Cedi-lhe o lugar. Sempre silenciosa, trabalhou de novo as cores. Completou os tons de cinza de

¹¹⁷ Ver o texto completo no **ANEXO A**.

¹¹⁸ Segundo Marta Rossetti Batista (1989), “[...] nessa época da Semana, enquanto seu livro se encontrava no prelo, o escrito submetia-se a outra experiência propiciada pela amiga - mais uma ‘descoberta’ que ela lhe reserva. Provavelmente pela primeira vez, estava posando para o seu retrato. É um Mário emocionado que mal consegue se imobilizar frente à artista, como transparece em seu texto *No atelier*, datado do Carnaval de 1922 (texto - e pose?), portanto, imediatamente após a Semana. Nele, em torno da primeira sessão para o retrato, do ‘diálogo politonal’ com a pintora, o escritor canta a amizade e... extasia-se na observação de um processo de trabalho, a ação rápida e intuitiva da expressionista. Procura compreender a obra nascente, aquele retrato que em 1926 estaria descrevendo como: ‘uma obra interpretativa delirante caracteristicamente expressionista, desvairando em cores vivas chocantes, (...) e apesar de berrantes, sombrias. Também nesses tempos *Paulicéia desvairada* saíra de mim...’. No futuro, Mário de Andrade posaria para muitos artistas brasileiros - como se pode ver em sua Coleção, hoje no IEB - mas nunca abandonaria o apego por este retrato primeiro [...]” (ANDRADE; BATISTA, 1989, p. 30).

minha alma. E sorria dando-lhes aqui um azul de iludidos, além a cor terrosa das inquietações...¹¹⁹

Importante mencionar que no mesmo ano de 1922, Anita realizou o único autorretrato autenticamente conhecido como de Anita Malfatti, intitulado *Auto-retrato* (1922)¹²⁰. Também realizado em pastel, embora esta obra ser de uma construção não-cubista como era a do retrato de Mário, cria um conjunto interessante pelo uso de cores semelhantes como o azul, o amarelo, o branco etc. A posição também é semelhante: as figuras são retratadas em três-quartos, voltando-se para o olhar do público.

Em carta¹²¹ enviada para a poeta Henriqueta Lisboa¹²² em 1941, quase vinte anos após a realização do conjunto de retratos feitos por Anita, Mário de Andrade apresenta uma visão diferente sobre o processo em que eles foram feitos. O escritor fala abertamente de diversos retratos realizados pelos amigos e colegas ao longo dos anos – por Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Hugo Adami, Di Cavalcanti, Reis Júnior, Flávio de Carvalho, Portinari e Lasar Segall.

Ao abordar sobre os retratos produzidos por Anita, ele traz elementos que havia deixado de fora de sua crônica original. O primeiro é a pobreza em que a artista se encontrava na época, porque “nos tempos do Modernismo, perdera todos os alunos, tinha dias inteiros vazios sem que fazer”¹²³ e isso se refletia nos materiais que utilizava para pintar a obra, “[...] ela, pobre como era, sem dinheiro no momento pra comprar tintas, se

¹¹⁹ Ibidem, p. 48 et. seq.

¹²⁰ Marta Rossetti Batista contextualiza da seguinte forma este momento em que os retratos são realizados: “Datando-os em 9 de outubro, aniversário de Mário de Andrade, as duas [Tarsila do Amaral e Anita Malfatti] executaram, a pastel, seus auto-retratos, ambos bastante delicados. O de Tarsila, dois terços de perfil, de construção tradicional, porém sinuoso com acentuações em arabescos azul-vivo. O de Anita, de frente, em verdes escuros e amarelos, fixa uma figura esmaecida, os traços do rosto dissolvidos, novo depoimento auto-biográfico. O curioso é que no mesmo mês - talvez no mesmo dia - as duas pintoras retrataram, também a pastel, de maneira bem diferente dos auto-retratos, o amigo Mário de Andrade. O de Anita - segundo retrato do escritor, ‘uma impressão quase esboço, obra admirável de energia, caráter e calma’, como definiria Mário de Andrade -, resolvido em poucos traços, o rosto indicado por planos de cor e o fundo em ângulos pronunciados, lembra os trabalhos norte-americanos pela composição geral, pela cabeça a fugir da limitação do suporte e, ainda, pela torsão da figura. [...] Os dois pastéis de Anita Malfatti ‘berram’ um ao lado do outro: as mãos expressionistas interpretam e contam diferentemente Anita Malfatti e Mário de Andrade.” (BATISTA, 2006, p. 295).

¹²¹ Ver **ANEXO B** para transcrição completa da carta.

¹²² Henriqueta Lisboa (Lambari, 1901 - Belo Horizonte, 1985) foi uma poeta brasileira, autora das obras *Fogo-fátuo* (1925), *O menino poeta* (1943), *Flor da morte* (1949), entre outros. Este último foi escrito após a morte de Mário de Andrade, amigo da poeta e com quem ela manteve uma correspondência durante os anos de 1939 a 1945. Ver ANDRADE, M; LISBOA, H; SOUZA, E. M. de (org). **Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa**. São Paulo: Editora Peirópolis, Edusp. 2010.

¹²³ ANDRADE et al., 2010, p. 150.

me descobriu tão escorrido assim, é porque precisou diluir completamente os restinhos de tinta que lhe sobravam, pra poder pintar, porca vita!...”¹²⁴.

A opinião que expressa nessa ocasião sobre o retrato *Mário de Andrade I* (1921/22) é menos entusiasta, refletindo um pensamento crítico não somente sobre a obra, mas sobre esse primeiro momento do modernismo e sua produção.

Eu ia pro ateliê dela e como não tínhamos o que fazer, ela fazia o meu retrato, muitas vezes tornando a me pintar sobre uma tela em que eu já estava ela reputava inferior. De toda essa retrataria, três ficaram: o primeiro, feito mesmo com intenção de retrato, creio aliás que anterior 1922, muito ruim como pintura, mas curioso como época e como... como eu. Sou bem eu e somos bem nós daqueles tempos, gente em delírio, lançada através de todas as maluquices divinas e minha magreza espigada um pouco com ar messiânico de quem jejuou quarenta dias e quarenta noites¹²⁵.

Essa mudança de visão – que os dois textos de Mário de Andrade trazem – permitem alguns exercícios de reflexão sobre a relação entre os dois amigos e, de uma maneira mais ampla, também sobre o próprio movimento modernista. No texto “O movimento modernista” (1942), ele faz uma revisão desses anos iniciais do movimento a partir de uma reflexão crítica. Ao dizer “Sou bem eu e somos bem nós daqueles tempos”, ele relega o retrato a uma época anterior que, vinte anos depois, ele revisita de maneira mais madura.

As cartas finais trocadas entre Mário e Anita também trazem uma tensão evidente quanto às opiniões sobre as escolhas tomadas pela pintora em relação ao seu trabalho. Em carta do dia 01 de abril de 1939, ele torna clara a sua opinião negativa sobre esse caminho:

Você foi a maior vítima do ambiente infecto em que vivemos. Todas as forças da cidade se viraram contra você, ou inimigas, ou indiferentes. Até sua família, me desculpe. E com isso você mudou de rumo, consentida. Mas me diga uma coisa: a mudança melhorou sua vida e sua arte? Me parece que não. E si você tivesse continuado, a progredir naquele destino espontâneo que era o seu, porque lhe nascia da carne, você estaria rica? Por certo que não. Mas, através dos obstáculos, um consolo lhe ficava e quem sabe que grandezas artísticas? Você teria sido você. ¹²⁶

Marilda Ionta (2007) deixa claro que Anita reage às opiniões de Mário sem o medo de estremecer a amizade entre eles. Em carta do dia 09 de abril de 1939, ela

¹²⁴ Ibidem, p.154.

¹²⁵ Ibidem, p.150.

¹²⁶ ANDRADE; BATISTA, 1989, p. 146.

evidencia a contradição das palavras do amigo que, ao sempre incitá-la a se defender, não lhe dá a devida atenção quando ela o faz de fato.

[...] Eu me encrespo com você, pra me defender, e quando assim o faço, você não acha bom. Muitas vezes tenho ficado “louca da vida” com suas bobagens. [...] Nunca fui acadêmica, ouviu, seu malcriado? Essa conversa mole de “saber aprendido de cor”, de “puro exercício artístico, bem-feitinho” é literatice sua e nunca trabalho meu! Foi uma página de bobagem e nada mais [...] ¹²⁷

As palavras da carta são muito combativas e, como Ionta coloca, evidenciam a força de Anita Malfatti que se defende sem as supostas fragilidades de uma personalidade unilateral. Neste processo, a meu ver, fica clara o que queremos apontar quando procuramos, na presente pesquisa, dizemos que Anita Malfatti tinha agência sobre suas escolhas e que seu trabalho, assim como sua trajetória, vai além dos discursos estereotipados construídos sobre ela.

[...]Anita o contra-argumenta com veemência, afirmando-se como mulher dona de si mesma. Nenhuma outra mulher, e refiro-me mais especificamente às que tenho pesquisado (Henriqueta Lisboa e Oneyda Alvarenga), ousou dizer ao “papa do futurismo” que ele “escreveu uma página de pura bobagem e literatice”. ¹²⁸

Mas este discurso tenso entre Anita e Mário é característico dos anos posteriores de sua amizade. Retornando ao período em que ela realizou os retratos do amigo, é necessário analisar o restante das obras do conjunto de retratos elaborado entre os anos de 1918 e 1923 – período que antecede a sua viagem de estudos a Paris.

Por um lado, há uma tendência a retratar seu circuito de amigos, tais como o jornalista Sílvio Whitaker Penteado¹²⁹, a escritora Fernanda de Castro e Mário de Andrade. Além disso, nota-se que os retratos possuem uma dimensão econômica, tais como no caso de *Chinesa* que foi adquirida por Valle um pouco antes da artista ser aceita para o Pensionato Artístico de São Paulo – curiosamente, esta obra parece ter sido adquirida depois de ter sido exposta, uma vez que não se encontrou dados que corroborassem uma relação de encomenda prévia.

¹²⁷ IONTA, 2007, p. 98.

¹²⁸ Ibidem, ibidem.

¹²⁹ Sílvio Whitaker Penteado foi um jornalista que acompanhou a carreira de Anita Malfatti, especialmente entre os anos da exposição de 1917 e o início dos anos 1920. Em uma crítica da exposição da artista de 1920, publicado no periódico *A Gazeta* em 30 de novembro de 1920, Penteado faz elogios aos trabalhos apresentados. Fonte: BATISTA, op. cit., p. 261.

Pode-se caracterizar esse momento pelas seguintes palavras: “Mas, como diria Anita, no grupo dos cinco, ninguém parava de trabalhar e ‘os retratos se sucedem’; as duas pintoras [Anita Malfatti e Tarsila do Amaral] fixavam os visitantes e os próprios integrantes do grupo”¹³⁰. Ou seja, os retratos são um testemunho de amizade e da construção do movimento moderno em São Paulo.

1.3. Retratos de um estágio em Paris (1923-1928)

Os anos de 1923 a 1928 marcam um outro momento, na trajetória de Anita Malfatti, na qual ela entra em contato com a produção artística internacional – sendo esta sua última viagem de estudos para o exterior. A década de 1920 é um período no qual muitos artistas modernistas brasileiros, que haviam participado da Semana de 22 ou estavam agora se relacionando com o movimento, ou viajam para Paris¹³¹ a fim de se atualizarem com relação aos movimentos modernos da última década¹³².

Em sua obra *Os artistas brasileiros na Escola de Paris* (2012), Marta Rossetti Batista estuda com detalhes a estadia e produção de diversos artistas que estudaram na capital francesa durante os anos de 1920. Relacionando a presença desses artistas com a denominação Escola de Paris, a autora descreve o contexto artístico da seguinte maneira:

[...] a Escola de Paris não ‘uma “escola” no sentido usual, não define uma corrente estética, mas é um termo utilizado para englobar os numerosos e diversos artistas modernos de todo o mundo que viviam ou estagiavam em Paris, onde encontraram o clima necessário para desenvolver suas linguagens individuais, com grande liberdade e com os incentivos e as condições que não encontravam em seus países de origem. [...] O termo Escola de Paris mostra-se muito útil para os historiadores da arte sobretudo para designar a intensa movimentação artística no entre-guerras, com aspectos individuais que não se encaixam numa única escola ou corrente caracterizadora do período. Nesta expressão elástica se acomodam, como vimos, todos os artistas modernos atuantes em Paris: os maiores e os menores, os de valor permanente e os “de moda”, os emigrados e os estagiários. Nele ainda cabem muitos da primeira geração de artistas modernos brasileiros, também atraídos pelo movimento artístico que se desenvolvia em Paris.¹³³

¹³⁰ Ibidem, p. 295.

¹³¹ “Foi ao longo da década de 1920, quando muitos artistas brasileiros usufruíram de longas estadias em Paris com vistas a aprimorar seus estudos, que, curiosamente, as particularidades da cultura brasileira passaram a lhes interessar.” (SIMIONI, 2013, p. 4)

¹³² “O alegre e produtivo grupo [Grupo dos Cinco] durou meio ano, dissolvendo-se em dezembro de 1922, quando Tarsila retornou à Europa, desta vez, convencida pelos amigos, disposta a procurar nova orientação para seus estudos. Entre o final de 1922 e início de 1923, também Villa-Lobos, Di Cavalcanti e vários outros modernistas partiam para Paris.” (BATISTA, op. cit., p.297).

¹³³ BATISTA, 2012, p. 32 et. seq.

Anita Malfatti, no entanto, tem uma experiência um pouco divergente daquela de seus companheiros brasileiros. Como Batista aponta, Malfatti já havia tido contato com a produção de vanguarda e, desta forma, estava em busca de uma “reestruturação”. Esse percurso era percorrido por outros artistas modernos que a artista menciona em sua correspondência da época. Portanto, isso demonstra que ela vivia o mesmo “momento” de outros artistas em Paris, na qual o foco era uma atmosfera de mudança e criação de um novo olhar sobre a arte moderna e não mais o primeiro contato com as vanguardas.

[...] pouco conviveu com o grupo brasileiro citado aqui: havia, por parte deles, em fase de grande entusiasmo com as novas descobertas, uma espécie de cobrança para que a pintora evoluísse, filiasse-se mais claramente aos grupos de vanguarda do período - e Anita estava no seu próprio “retorno à ordem”.¹³⁴

Renata Gomes Cardoso (2012) retrata o percurso de Anita Malfatti em Paris nos anos de 1920 e faz uma análise da sua produção em relação ao contexto francês em que a artista se encontrava. Ela analisa, em especial, esse novo momento de “retorno à ordem” da artista e o que ele significou para a sua carreira, elencando os artistas com os quais havia entrado em contato e estava dialogando em sua produção.

A inserção da produção de Anita Malfatti no grupo de “coloristas” é evidenciada pela orientação buscada no início do estágio na França. De acordo com cartas trocadas entre os brasileiros, Anita procurou Maurice Denis, muito conhecido naquele contexto, não apenas por sua atuação artística, mas também por vários textos sobre arte que publicou desde fins do século XIX. Denis, que fez parte do grupo dos *Nabis*, era também grande admirador de Cézanne; os artistas desse grupo tinham também em alta estima o pensamento sobre arte e os trabalhos de Paul Gauguin. Denis colocou em foco, além do conceito de pintura decorativa, a ideia de deformação subjetiva da natureza, pela qual os motivos da vida cotidiana, ou da natureza, deveriam ser apenas um pretexto para a expressão das ideias, visões e emoções do artista. Ele também trabalhou com temáticas religiosas, tendo inclusive participado de um atelier de arte sacra, além de ter publicado textos abordando especificamente essa questão. Essa orientação parece ter frutificado de forma direta nas obras de Anita Malfatti, pois trabalhou a temática religiosa em diversos trabalhos ao longo desse estágio.¹³⁵

O “Retorno à Ordem” se constituiu como um período no entre guerras em que se buscou reavaliar as tendências artísticas modernas da primeira década do século. Sendo um resultado da Primeira Guerra Mundial, a França, em especial, propunha a retomada

¹³⁴ Ibidem, p. 306.

¹³⁵ CARDOSO, 2014, §9.

de valores artísticos da tradição clássica que colocavam em questão as grandes rupturas alcançadas pelas vanguardas. Analisando esse período, Chiarelli afirma:

Segundo alguns historiadores, teria sido no âmbito da Primeira Grande Guerra que alguns artistas, até então identificados com os movimentos das vanguardas históricas, começaram a rever suas posturas, introduzindo em suas práticas soluções não mais devedoras da inquietação experimental que as havia, até então, caracterizado. Muitos deles, aos poucos, começaram a considerar a possibilidade de rever a tradição pictórica contra a qual se rebelavam, fazendo emergir em suas produções índices evidentes de um retorno a uma prática artística em que de novo passavam a contar posicionamentos e procedimentos que haviam sido repelidos pelas vanguardas históricas.¹³⁶

Segundo Simioni (2016), há uma tendência na historiografia da arte brasileira em privilegiar aquelas narrativas que constroem um percurso específico dentro do modernismo, a saber, aquele que abraça especialmente o cubismo como linguagem privilegiada. Paris era então o centro privilegiado pelos artistas brasileiros no exterior, desde o XIX, o que se mantém no modernismo. Malfatti, como vários colegas de geração, optou por estagiar naquela que era vista como a capital artística do mundo. Mas acabou por optar por determinados caminhos que a afastaram dos caminhos priorizados por seus colegas de geração. Em especial lhe custou caro ter se aproximado de Maurice Denis:

A “estigmatizada” Anita Malfatti fora, entre 1917 e 1922, aclamada como protagonista do modernismo no Brasil quando, após ter estudado na Alemanha e Estados Unidos, volta ao Brasil e apresenta algo novo para os meios locais: o expressionismo. Ao conseguir uma bolsa de estudos para Paris, outorgada pelo órgão oficial denominado Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, pode finalmente voltar para a Europa. Uma vez na capital francesa, ao invés de optar por estudar com mestres de vanguarda e inserir-se no circuito cubista, procura os ensinamentos de Maurice Denis, artista de reputação firmada dentre os *nabis* e, nesse momento, responsável por projetos decorativos oficiais e pela renovação de uma arte cristã moderna; ou seja, um artista que ocupa o polo oficial e não o de vanguarda. Ao lado disso, investe no estudo do modelo vivo, provavelmente na Académie de la Grand Chaumière, outra opção prática vista então como “tradicional”. Tais escolhas foram julgadas como “desvios do moderno” por seus colegas de geração, e assim passaram para a historiografia.¹³⁷

No entanto, talvez esse caminho “desviante” tenha começado antes. Chiarelli (2008) aponta que, já em Nova Iorque, a artista poderia ter entrado em contato com os debates de revisão das vanguardas a partir dos grupos de artistas refugiados da guerra. Segundo ele, o período de *dúvidas* pós-1916 já seria um indício de que Anita buscava

¹³⁶ CHIARELLI, 2008, p. 169.

¹³⁷ SIMIONI, 2016, §12.

repensar a sua obra tanto com relação ao debate nacionalista de São Paulo quanto com relação ao cenário internacional.

Em Nova York, no período em que Malfatti ali permaneceu, o debate artístico não estava apenas vinculado ao experimentalismo. Dentro daquele contexto, as idéias ligadas à superação das vanguardas rumo a uma arte mais comprometida com o real ampliavam a complexidade do debate artístico ali travado. Neste sentido, a opção de Malfatti por mudar sua produção rumo à aproximação de um realismo de viés sintético — não de todo surdo a certas soluções ligadas às vanguardas, mas positivamente alinhado a uma possibilidade de leitura mais fácil por parte do grande público — pode ter sido uma opção para responder também, e em primeiro lugar, ao debate internacional, e não apenas à discussão nacionalista que encontrou em São Paulo.¹³⁸

Nesses cinco anos de estágio em Paris, a artista teve uma intensa troca de correspondência com o amigo Mário de Andrade. É nestas cartas que ela comenta as exposições e os salões que frequentou; os professores com os quais entrou em contato e teve aulas; os lugares que visitou etc. Em suas tentativas de observação, aprendizagem e inserção no círculo artístico parisiense, ela procura recontar como sua produção era recebida pelos críticos franceses e como estava circulando pelo campo artístico da época, especialmente a partir de 1926 – ano em que Batista considera finalizada a sua fase de “procura”, em favor de uma apresentação sistemática perante a crítica em Salões e em sua individual¹³⁹.

Tive três visitas de críticos célebres aqui de Paris. Estou com aquarelas em duas galerias e os desenhos numa terceira com condições dos pintores conhecidos daqui. Isto por apresentação de Fegdal que acha que não há dúvida sobre uma carreira sempre crescente e sólida. Como você vê todos os dias recebe ainda alguém e coloco meus trabalhos em mais um lugar diferente e bem também. Mandeí ao Freitas Valle algumas pequenas notas sobre isto tudo, mas breve penso de poder mandar coisas mais interessantes. [...]. Mandarei duas telas aos independentes os [Citronio] e Dolly, duas boas telas. Vamos ver a que resultado. Meu quadro que foi comprado pelo governo daqui, ainda não sei onde será colocado. Quando souber escreverei. Penso que você quererá saber como eu também¹⁴⁰.

O seu interesse pela figura humana aparece com mais afinco durante esse período na França. Isto fica evidente em seus cadernos de desenho que trazem diversos estudos

¹³⁸ CHIARELLI, op. cit., p. 170.

¹³⁹ BATISTA, 2006, p. 335.

¹⁴⁰ Carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade. Paris, 23 dez. 1926. Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

do nu, especialmente o nu feminino¹⁴¹. Roberta Paredes Valin (2015) estudou os cadernos-diários de estudos desta época de Anita e ela analisa com cuidado esta questão dos nus, focando nas questões que ela trabalha ao lidar com o corpo feminino:

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 nos cadernos de desenho de Anita Malfatti. Porém, diferentemente do que desenvolveu em sua fase americana, quando estudou a anatomia humana a partir do 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, e, não obstante, face às questões sociais imbricadas à situação da mulher no período em questão.¹⁴²

O nu feminino, como Valin desenvolve, era um trabalho que envolvia a questão do domínio da técnica do desenho. No entanto, o foco de sua produção dessa época foram os trabalhos que realizou no final do estágio como requisito para a finalização do Pensionato Artístico. Os cadernos eram um *primeiro espaço de extroversão*, segundo Valin.

A presença do retrato na produção da artista, especialmente no início do estágio, mantém-se e até mesmo se aprofunda. Nas cartas trocadas com Mário de Andrade, a artista menciona o trabalho com o gênero, destacando especialmente a questão da leveza de suas telas.

Faço agora portraits bem bonitos que você. (sic) tenho a certeza de que gostaria. Faço tudo mais leve; na minha pintura de agora, há uma ausência completa do elemento dramático. Acabei com o sofrimento e com a dor. É mais calma, alegre, contente, um pouco engraçada sem ser cômica nem trágica. Estou nas meias tintas, larguei de jogar com os grandes contrastes pois só um El Greco pode permitir-se tais extremos convenientemente. Mesmo Cézanne nunca atreveu-se à tais loucuras, pois conhecia suas forças e valha a verdade, nunca caiu¹⁴³.

¹⁴¹ Para maiores informações sobre os cadernos de estudo de Anita Malfatti deste período, ver VALIN, Roberta Paredes. **Cadernos-diários de Anita Malfatti** - uma trajetória desenhada em Paris. 2015. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

¹⁴² VALIN, 2015, p. 57.

¹⁴³ Carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade. Paris, 04 nov. 1925. Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

Esta característica parece se referir a uma oposição em relação aos seus trabalhos antigos, usualmente caracterizados pela pincelada mais forte e quase violenta. Os novos trabalhos de Anita vão adquirir um traçado mais curvilíneo, os traçados dos rostos são menos expressivos e mais suavizados. Em rascunho de carta não enviada a Mário de Andrade¹⁴⁴, mais para os anos finais de seu estágio, a artista afirma: “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?”¹⁴⁵.

Dessa época em Paris, datam os seguintes retratos a óleo: *A japonesa* (1924) [figura 33], *Dama de azul* (c.1925) [figura 34], *Retrato de uma cantora* (anos 20) [figura 35], *O modelo de Paris* (s.d) [figura 36], *Bailarina de meias roxas* (s.d.) [figura 37], *Colette* (s.d) [figura 38] e *Moça com xale* (s.d) [figura 39]¹⁴⁶.

Nestas telas, percebe-se a utilização de um mesmo esquema: as figuras femininas estão representadas sentadas e em posições que acentuam um gestual refinado, especialmente empregue no caso das mulheres. Com a exceção de *Colette* (s.d), os outros afastam o olhar, optando por uma visão oblíqua, distante do observador, evitando assim uma troca direta de olhares entre representado e público.

As obras desse período apresentam algumas semelhanças formais com as realizadas, na mesma época, pelo pintor Kees Van Dongen¹⁴⁷. Em especial, ressalta-se o tratamento que ele conferiu aos olhos dos seus retratados, acentuando de tal modo os contornos que as representações adquirem artificialidade. Ao retratar diversas figuras femininas, ele dota essas mulheres de uma aparência de bonecas e, paradoxalmente, também dá a elas uma aparência *felina* – traço usualmente conectado com a sexualizada

¹⁴⁴ BATISTA, op. cit., p. 329. Segundo a autora, a carta data de 14 de novembro de [1927].

¹⁴⁵ Rascunho de carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade, 14 de novembro de [1927].

¹⁴⁶ Com relação à obra *Moça com xale* (s.d), Batista (2006) reconhece no catálogo da obra da artista que esta pode ser um retrato dos anos 1940, embora seja reconhecida como uma obra do período francês.

¹⁴⁷ Kees van Dongen (1877-1968) foi um pintor holandês residente em Paris que, no começo de sua carreira, era conhecido por retratar as figuras de bordéis e das ruas parisienses. No início de sua carreira, o artista se identificava com o movimento fauvista, mas, após a Primeira Guerra Mundial, ele se afastou desta tendência, uma mudança que lhe custou a reputação no meio artístico, embora tenha lhe garantido grande fama e trabalhos com a sua aproximação com a elite. Especialmente com relação às figuras femininas onde, ao procurar alongar as figuras femininas - favorecendo a elegância de uma beleza típica dos anos 1920 - ao retratar madames das classes altas, o artista tenha assegurado para si uma clientela estável e criado um modelo de retratística para aquele momento. O tratamento que Van Dongen dispensava à figura feminina era considerado por ele como “a mais bela das mentiras” (Modern Dutch painting: an introduction, Netherlands Information Service, 1960, p. 26). A frase resume o sentimento de Van Dongen com relação às figuras que pintava: sozinhas elas lhe eram consideradas insignificantes e até mesmo bobas. Entretanto, com a sua “mágica”, elas se transformavam e se tornavam dignas de serem admiradas. “The essential thing is to elongate the women and specially to make them slim. After that it just remains to enlarge their jewels. They are ravished.” [O essencial é alongar as mulheres e especialmente deixá-las magras. Depois disso é só aumentar as jóias. Elas são arrebatadas] Fonte: Dossier pédagogique, Service culturel, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, mar. 2011.

feminiza. Em Van Dongen, o olhar das retratadas tem um caráter sedutor muito característico da produção deste artista.

Embora suas obras fossem modelares para Anita, ela dilui essa marca expressiva do artista holandês. Em seu caso, a elegância das personagens é menos afirmativa. Nas telas *Dama de azul* (1925 c.), *Retrato de uma cantora* (anos 20), *Colette* (s.d.) e *Moça com xale* (s.d.), há ainda uma outra característica que aponta semelhança para com os retratos de Van Dongen [figuras 40, 41 e 42], a saber, o ambiente escuro no qual as retratadas são colocadas e a posição sentada.

Na correspondência com Mário de Andrade, Anita Malfatti nomeia outros artistas que a impactaram em seu período francês, destacando aqueles com os quais escolhe dialogar em sua produção da época, como Maurice Denis, Cézanne, Matisse e André Derain (CARDOSO, 2014). Ao atualizar o amigo sobre o desenvolvimento de sua produção, a artista faz menção a um retrato¹⁴⁸, comparando-o com a obra *A estudante russa* (1915 c.). Em seguida, ela nomeia a sua primeira, e mais recorrente, referência do ambiente parisiense: Henri Matisse¹⁴⁹. Ao longo das cartas dessa época, ela menciona o nome do artista sete vezes, assim como de outros artistas, como André Derain¹⁵⁰.

É de importância que a fala dela contextualize os contatos artísticos do seu dia a dia nesse período de estudo. Como já mencionamos, havia uma atmosfera de mudança nos anos de 1920 em Paris. E essa mudança passava por novos empreendimentos dos artistas no que dizia a respeito ao que era considerado arte moderna. Derain, Matisse, Cézanne e outros aqui mencionados estavam trazendo propostas e Malfatti, da mesma forma, absorve esse momento para construir o seu olhar sobre a arte moderna.

[...] - Queres saber o que faço? Pois lá vai.

Termino atualmente o retrato de Maria. Está quase como a Estudante Russa (contente?) - dos estudos do nu - Um deles estilo arcaico, mas tropical e o outro moderno - da mesma modelo - Um “Namoro” interior caipira brasileiro - composição simples, mas engraçada. Assim, à moda de Matisse sem, porém, aproximar-me dele.

¹⁴⁸ O “Retrato de Maria” ao qual Anita Malfatti faz menção na carta provavelmente era um retrato de Maria Cavalcanti, primeira esposa do pintor modernista Emiliano Di Cavalcanti. Como a correspondência demonstra, o casal era uma companhia constante da artista no início do seu estágio em Paris. A obra, entretanto, não consta no catálogo de Marta Rossetti Batista, o que leva a crer que, até o momento, não foi localizada.

¹⁴⁹ Henri-Émile-Benoît Matisse (França, 1869-1954) foi um pintor francês reconhecido pela sua participação no movimento de vanguarda intitulado Fauvismo. Fonte: Henri Matisse, MAC - USP. Acesso em: 09 ago. 2019.

¹⁵⁰ André Derain (França, 1880-1954) foi um pintor francês que participou dos movimentos fauvistas e cubistas no início do século XX. Após a Primeira Guerra Mundial, o artista encontrou o sucesso econômico e realizou uma série de nus, especialmente femininos. Fonte: André Derain, The Solomon R. Guggenheim Foundation. Acesso em: 09 ago. 2019.

Outra composição de hoje - Um baile de colonos - não sei se ficará bom ainda
 - Estudos de memória pictórica/ Composições pré-rafaelíticas italianas -
 Acerto algumas, falho outras.¹⁵¹

As primeiras linhas já estabelecem o tom de amizade jocosa que acompanha esse, entre outros momentos das missivas, especialmente quando o assunto é o trabalho da artista. O que mais se destaca são as primeiras linhas na qual diz estar fazendo o “retrato de Maria” que está se assemelhando ao quadro *A Estudante Russa* (1915 c.). Esta comparação feita pela artista demonstra quais seriam as expectativas de Mário de Andrade com relação à sua estadia em Paris: uma reaproximação com o que ele compreendia como a radicalidade de sua produção anterior à chegada a São Paulo em 1917.

Malfatti, entretanto, em sua troca de cartas com Mário de Andrade, permanece firme perante as críticas e às tentativas do escritor de influenciá-la. Enquanto Mário a conclama a aderir ao *matavirgismo* ou a continuar em suas pesquisas expressionistas, ela advoga sua independência, “[...] -Vi que nossa Tarsila encheu-lhe de entusiasmos. Em S. Paulo o cubismo está finalmente lançado! Bem bom para mim - só assim deixam-me em paz. [...]”¹⁵².

Marilda Ionta (2004) trabalha com essa questão da independência da artista durante a troca de missivas com Mário de Andrade dessa época. Ao comparar a correspondência do escritor com Oneyda Alvarenga¹⁵³, Henriqueta Lisboa e Anita Malfatti, a autora identifica modalidades de relação distintas. Para Oneyda Alvarenga, o vínculo estabelecido com Mário é semelhante ao do mestre-aluna. No entanto, com Henriqueta, tem-se a figura da poetisa estabelecida com trabalhos publicados, nas quais as cartas se constituem como o espaço do trabalho e do aprimoramento, portanto, uma relação mais simétrica. Anita, por sua vez, é a nômade, segundo a autora. Com isso, Ionta não a aproxima da figura da vítima, tão recorrente na historiografia. Ela cria uma imagem permeada de ambiguidades, que reforçam sua humanidade, assim como sua independência:

¹⁵¹Carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade. Paris, 10 jan. [1924]. Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

¹⁵²Carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade. Paris, 29 jan. [1924]. Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

¹⁵³Oneyda Paoliello Alvarenga (Varginha, 1911 - São Paulo, 1984) atuou como jornalista e poetisa. Aluna de Mário de Andrade, auxiliou-o em suas pesquisas sobre música popular brasileira e antropologia. Em 1935, foi diretora da Discoteca Pública de São Paulo e foi uma das fundadoras da Sociedade de Etnologia e Folclore (CAROZZE, 2012).

O que se pode ler nessa escritura de caráter autógrafo é a artista imbuída das forças modernas, defrontando-se com as forças incipientes da artista clássica; a mulher frágil disputando lugar nas páginas das cartas com o vigor da pintora dona de si; a moça que tem medo da vida, chocando-se com o esforço da mulher adulta e religiosa que não tem medo da morte; e a amiga carinhosa e dócil, pleiteando lugar com a amiga selvagem, aquela que insiste em transgredir os limites da amizade e que deseja possuir o corpo do amigo.¹⁵⁴

De fato, as cartas revelam uma Anita que resiste às investidas de seu amigo, a essa altura já uma espécie de “líder” dos modernistas paulistas. Em uma das missivas vê-se que ela está consciente de que optara por um caminho distinto daquele que ele esperava:

[...] 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 saíu assim não posso forçar-me para agradar a ninguém. Nisto sou, fico e serei sempre livre. Aliás, todos ou quase todos os grandes artistas estão enfrentando este tremendo problema: 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. [...] ¹⁵⁵

Não demora até que as cartas dessa época comecem a contar os próprios sucessos da artista, como as suas participações nos salões franceses e a reprodução de uma de suas obras na revista *Le Crapouillot*¹⁵⁶:

[...]. Conteí que tenho dois quadros no Salon d’Automne? Um é Interior de Igreja e outro uma paisagem de Veneza. Os dois feitos em Veneza. [...]
Estou numa época de grande animação - Não sei se te falei de minhas composições. Tenho três [aviadas]. O Perdão da Magdalena - A Ressurreição de Lázaro e, a última, A pesca Maravilhosa - (esta tem 5 figuras - no barco puxando a rede cheia e Cristo de pé ao lado - Os mais originais talvez os dois primeiros [...]
- A Crapouillot publica uma reprodução do meu quadro no número especial do “Vernissages” d Salon. Sempre é preciso começar.
[...] Tarsila muito mansinha e mama de família desta vez - mudadíssima - Fase primitiva como eu gosto. Vamos aprender fotografia quando ela voltar daqui a meses [...] ¹⁵⁷

¹⁵⁴ IONTA, 2005, p.148.

¹⁵⁵ Carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade. Paris, 23 fev. [1924]. Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

¹⁵⁶ Le Crapouillot foi uma revista satírica criada em 1915 por Jean Galtier-Boissière, sendo publicada até 1996. Com bases nas vanguardas artísticas e políticas não conservadoras, ela teve um papel na formação do pensamento artístico e político da época. Fonte: HEWITT, Nicholas. Non-conformism, “insolence” and reaction Jean Galtier-Boissières’s Le Crapouillot. *Journal Of European Studies*, [s.l.], v. 37, n. 3, p. 227-294, set. 2007. SAGE Publications.

¹⁵⁷ Carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade. Paris, 05 out. 1924. Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

Em momento posterior, ela escreve com orgulho sobre a aquisição de uma obra sua, exposta no Salon du Franc, pelo governo francês em 1926:

[...]. Por aqui altas novidades. Mandeí a tal tela de que já falei a você. Para o Salon du Franc. Houve o célebre leilão apuraram com 147 tela, quase 800.000 francos. Minha tela foi rematada pelo “Etat” de modo que ficará para algum museu da França. Que tal, hein? Era o meu desejo.

Pensei no princípio que fosse algum comprador particular, mas depois é que soube a boa notícia. Sempre fica bem ter uma tela comprada pelo governo da França. Pode dar-me um vasto abraço. Acho que mereço. Conteí a você que por causa desta tela o Fujita pediu uma apresentação? Ça commence a gazer como diz o Parisiense. Dia 20 de novembro vernissage às 3 horas préceses. [...]. Estou com uma coleção de telas bem homogêneas. Você sabe que isto de expor diversas tendências não vai aqui. Dizem que a pessoa ainda está nas procuras. Aliás arte é uma eterna procura.

Na sua carta você fala do Interior. Está muito bem. Guardo o quadro para você e você me pagará como puder. Se você gosta mesmo de verdade dele como disse certo o quadro é seu e está acabado. Se se arrepender avise e eu tornarei a ficar com ele pois gosto muito daquela tela. Me consola um pouco o ser para você e não para um estranho. Você bem sabe como sou manhosa com minhas telas.¹⁵⁸

Apesar da alegria da artista em ter uma obra adquirida pelo Estado francês, hoje o seu paradeiro é desconhecido. A pesquisa desenvolvida por Simioni junto aos Archives Nationales (2018) evidenciou que sua tela, bem como as demais provenientes do Salon du Franc, em sua maioria se perderam, estando hoje as pastas vazias. Porém, isso não invalida o mérito do feito na época.

Segundo Michele Greet (2017), a participação dos artistas latino-americanos nos salões franceses era essencial para suas carreiras. Havia cinco salões de maior destaque nos quais contabiliza-se a participação de artistas estrangeiros: o salão da Société des Artistes Français; o salão da Société Nationale de Beaux-Arts; o Salon des Indépendants; o Salon d'Automne e o Salon des Tuileries. A autora demonstra como para os artistas latino-americanos essa era uma forma de se atualizarem e participarem de exposições que, na maior parte dos casos, inexistiam em seus países de origem.

Com relação a Anita Malfatti, Greet afirma que ela utilizou os salões parisienses como uma caixa de ressonância para os seus trabalhos durante os seus anos em Paris. Nas cartas a Mário de Andrade, a artista reconta todo o processo desde a construção das obras até a sua aceitação e recepção nos salões. Malfatti teria alterado o estilo de suas obras,

¹⁵⁸ Carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade. Paris, 15 out. 1926. Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP. Grifos da carta.

após ter tido uma recepção negativa de Raymond Cogniat, expondo, no ano seguinte, a obra *Tropical* (1916).

A autora especula que o motivo da rejeição ter sido o fato de que as obras expostas serem paisagens muito europeias. Com a mudança, Cogniat teria feito uma crítica positiva do trabalho e esta mudança de atitude não passou despercebida por Anita que, segundo Greet, compreendeu que havia uma clara pressão por parte da crítica para que os artistas latino-americanos apresentassem um determinado tipo de trabalho nos salões.

Essa questão entra consonância com a narrativa do modernismo que Simioni (2013) apresenta com relação à presença dos artistas modernistas em Paris, aonde estes se voltam para as temáticas brasileiras - o que, dentro do ambiente parisiense, seria intitulado como exótico. De qualquer forma, Anita conquista espaço para uma exposição individual em 1926, com o apoio de Cogniat. E, no ano seguinte, submete ao Salon d'Automne duas obras novamente: *Villa d'Este* (1927) e *Mulher do Pará* (1927).

Segundo Greet, a segunda obra é um exemplo do crescimento da artista segundo as expectativas do ambiente parisiense da época. Destaca, em especial, referências iniciais aos trabalhos de Matisse, ao mesmo tempo que aponta como a artista toma para si a sua identidade nacional, apropriando-se de elementos vistos como exóticos que também estiveram presentes na obra *Tropical* (1916). Segundo a carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade o quadro teve uma recepção positiva:

Tenho atualmente no Salon d'Automne La Femme du Para e Villa d'Este. (...) A mulherzinha do Pará foi um tout petit succès. Penso que você gostaria muito dela. É diferente de todas as telas do Salon! Conserva, porém, a maneira dos meus últimos dois anos.¹⁵⁹

Além da já mencionada carta em que Anita comunica a Mário de Andrade que está trabalhando nos chamados *portraits*, ela também lhe enviou outro texto em que menciona como outros artistas produziam retratos e que, por meio destes, conseguiam garantir retorno financeiro no ambiente artístico de Paris dos anos de 1920¹⁶⁰. O conteúdo dessa missiva é importante para esta dissertação, pois demonstra que ela tinha

¹⁵⁹ Carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade. Paris, 17 nov. 1927. Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

¹⁶⁰ Segundo Batista (2012), a arte de vanguarda tinha valor no mercado de artes francês dos anos de 1920. Em leilões, obras datadas do pré-guerra eram arrematadas por colecionadores, marchands etc. que viam a possibilidade de especulação crescente destas obras. Cria-se toda uma estrutura que, a partir das figuras do marchand, do crítico, do galerista e do colecionador, constroem o mito do artista e, consequentemente, valorizam a sua obra. Esta questão é mais bem trabalhada no **Capítulo 3** desta dissertação, onde se aborda o sistema de arte moderna da França e de São Paulo.

conhecimento do funcionamento do mercado artístico e estava ciente dos embates que perpassavam o campo e a carreira de artista

Os pintores de Paris que alcançam os preços ‘mães’ são Derain (75.000 frcs. O último *portrait*) Picasso 50.000 frcs. Comprador americano, 2º Etape. Matisse o decompositor das luzes, Van Dongen (150.000 frcs o *portrait* de Anatole France). Os grandes *portraits* dos príncipes indianos, negros e das mulheres de Alta Sociedade - Marquet nos Portos de Mar - Laurencin pouco de novo. Marval nos passos de Matisse. Hélène Dufau renascendo i.é tomando o lugar da Marval. Depois todos os Fauves. Os impressionistas. Os mestres e os alunos das Beaux-Arts. Os marchands compram as telas pela assinatura e não pelo valor. Como coleção de estampas. Eles têm os nomes e os preços obtidos por telas de tal e tal dimensão. Por exemplo os nomes que relativamente mais aumentaram neste último ano foram Utrillo, Varoquier, Vlaminck. Fora naturalmente o alto comércio dos ‘Azes’. O que dá valor no mercado de Paris são os acheteurs americanos. É o DÓLAR que rege estes danados todos!¹⁶¹

Esta carta, segundo Cardoso (2012), traz os nomes dos artistas de grande cotação no mercado francês da época, os quais tinham boa circulação entre as galerias e elevado número de vendas. Ao dizer que “Os marchands compram as telas pela assinatura e não pelo valor”, a artista evidencia novamente que conhecia as regras nas quais os agentes atuavam. A questão financeira aparece mais evidentemente como um fator para Malfatti. Ao mencionar a cifra das obras vendidas no mercado da época, evidencia-se claramente o fato de ter percebido o valor alcançado pelos retratos de Van Dongen¹⁶² e de outros.

Essa documentação epistolar cessa em 1928, quando a artista volta para o Brasil, após ter concluído todas as exigências do estágio. Em entrevista concedida a Geraldo Ferraz¹⁶³, ela demonstra como a sua produção se alinhava com a tendência da época:

Em Paris, no ano em que lá cheguei, 1923, encontrei o ambiente que é o mesmo, quase, dos dias de hoje: um movimento generalizado dos artistas, norteados definitivamente por tendências modernistas (...) [mas] um pormenor não pode passar despercebido: os extremistas não têm mais lugar de destaque. As correntes modernas a que me referi representam tendências moderadas, sem, contudo, deixar de ser caracteristicamente novas. Dominando essas correntes existem os grupos que seguem a orientação de Cézanne e Renoir. São esses os que dirigem, ainda, as maiores massas de artistas, sem contar os que como Rousseau, exercem influência destacada graças à sua “maneira” (...) Os

¹⁶¹ Carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade. Paris, 17/18 nov. 1927. Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

¹⁶² Kees van Dongen, Matisse e Derain são os nomes mais mencionados na correspondência. Embora a artista sempre se coloque como alguém que não seguia movimentos ou escolas, ela com certeza procurou adentrar o circuito de artes da época e algumas influências estéticas podem ser percebidas na análise de suas obras. Com relação aos retratos dos anos 1930-40, há uma forte relação com as obras feitas em Paris, especialmente no tratamento que Malfatti concede aos olhos dos retratados - um traço característico de van Dongen que quase transforma os seus retratados em bonecas. Essa questão estética é interessante para se compreender a produção em questão, e será melhor desenvolvida no Capítulo IV desta dissertação.

¹⁶³ “A pintora Anita Malfatti regressou da Europa”, O Jornal, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1928.

nomes em evidência eram, então, o do francês Derain, o espanhol Picasso, e alguns outros como o russo (sic) Vlaminck, os franceses Marquet e Matisse(...). Não recebi nenhuma influência de nenhum desses grandes nomes, embora nos dois primeiros anos de minha permanência em Paris eu fosse apenas uma colegial (...) pois precisava inteirar-me de tudo quanto acontecia ali. Frequentei academias de cursos livres, visitei os ateliês, rebusquei nos salões o que se fazia de mais avançado...E depois mantive-me independente dentro do movimento da época.¹⁶⁴

A citação acima trata de uma questão muito importante para esta dissertação: o caráter independente de Anita Malfatti. Com as palavras da própria artista, percebe-se que ela tinha muita iniciativa e força, tanto pessoal quanto profissional, para decidir as próprias escolhas dentre as disponíveis em Paris da década de 20. Ao dizer que procurou atualizar-se e aprender as principais tendências, Anita deixa claro que tinha um objetivo de se auto aprimorar. Após compreender as possibilidades que o meio artístico parisiense trazia para o modernismo, ela tomou um caminho sem peso na consciência, conforme o seu discurso demonstra.

O seu retorno traz incertezas com respeito à estabilidade financeira. Sem o pai, sem o tio, sem a bolsa do Pensionato, Anita precisava garantir seu próprio sustento como artista, numa cidade em que a ideia de um “mercado da arte” era ainda distante, posto que sequer existiam galerias de arte. Justamente data desse período o retorno mais assíduo à produção de retratos, o que se estende pelos anos de 1930 e 1940, os quais serão abordados no próximo capítulo.

Como se procurou mostrar nesse capítulo, desde o início de sua formação o gênero retrato esteve presente na produção de Anita. Da formação inicial até a estadia na Alemanha e em Nova Iorque e, especialmente durante o estágio em Paris, é evidente que a artista conhecia as potencialidades do retrato, tanto em termos de modalidades estéticas, quanto como meio de obter clientela.

Em seu manual sobre a retratística, Shearer West (2004) identifica quatro figuras importantes na construção de um retrato: o artista, o retratado, o mecenas e o observador. Os agentes tomam parte de um processo de negociação para a construção da obra onde o que está em jogo não é a verossimilhança da figura retratada, mas as relações que estão por detrás da obra e como elas vão ser colocadas para o público. Todos os envolvidos têm algo a ganhar e a perder caso a negociação falhe, o que revela que esse gênero é muito mais complexo do que à primeira vista parece.

¹⁶⁴ “A pintora Anita Malfatti regressou da Europa”, **O Jornal**, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1928.

Tendo em mente essas questões, o capítulo seguinte procura olhar para os retratos que a artista vai produzir nos anos de 1930 e 1940, buscando identificar os agentes por trás do processo de negociação das obras e entender como eles se inseriram no campo artístico da cidade de São Paulo da primeira metade do século XX. O foco é destrinchar essa produção – identificar os retratados, estabelecer relações com a artista etc. – e, em seguida, ver qual o impacto dela na trajetória de Anita Malfatti, uma artista que volta de Paris sem uma segurança financeira estabelecida.

CAPÍTULO 2

2. Os retratos *fiéis*: a produção de retratos de Anita Malfatti dos anos de 1930-1940 e a sua rede de relações

O catálogo estabelecido por Marta Rossetti Batista, intitulado *Anita Malfatti no tempo e no espaço: Catálogo da obra e documentação* (2006) traz um conjunto inicial de quarenta e três retratos. Deste, tem-se trinta e seis retratos a óleo, três pastéis e quatro desenhos, a saber¹⁶⁵:

¹⁶⁵ Deste segundo volume da obra, elencou-se a seguinte lista de retratos que se inserem, a princípio, dentro do escopo temporal. Esta primeira seleção não distinguiu entre pinturas a óleo, pastéis e, até mesmo, alguns desenhos. Inicialmente, também não se separou as obras entre retratos que identificavam ou não o sujeito retratado. Foi a partir da seleção apresentada a seguir que se procurou estabelecer parâmetros para criar um escopo mais específico para esta pesquisa.

1. *Retrato feminino* (Mina Klabin Warchavchik?), anos 20/30, pastel, 60,2 x 48,3 cm;
2. *Felícia Moya*, 1929/30 c., óleo s/tela, 46 x 40 cm;
3. *Baby de Almeida*, 1929/30 c., óleo s/tela, 46 x 40 cm;
4. *Carolina da Silva Telles*, 1929/30 c., óleo s/ tela, 46 x 40 cm;
5. *Retrato de Lima Neto*, anos 30, pastel, 63,2 x 48,2 cm;
6. *Retrato de Iolanda*, 1932, óleo s/ tela, 65 x 52 cm;
7. *Caboclo*, 1930/33, óleo s/tela, 61,3 x 46 cm;
8. *Retrato de A.M.G*, 1933 c., óleo sobre tela, 95,5 x 90,3 cm;
9. *Retrato de Georgina* (Retrato de Mlle. G. M.), 1933 c., óleo s/ tela, 92,2 x 73, 2 cm;
10. *Retrato de Stella* (Retrato da Senhorinha Maria Estella Krug, Retrato de Mll Maria Estela), 1933/34, óleo s/ tela, 73,5 x 53 cm;
11. *Dora Villalva*, 1933/34 c., carvão, 62 x 49 cm;
12. *Retrato de Dora* (Retrato da Senhorinha Dora Villalva), 1934, óleo s/tela, 73 x 60,3 cm;
13. *Retrato de Nonê* (Retrato de Oswald de Andrade Filho), 1935, óleo s/ tela, 82 x 65 cm;
14. *Retrato de Sofia Villalva*, anos 30, óleo s/ tela s/ compensado, 50, 5 x 45, 3 cm;
15. *Retrato de Lília*, s.d., óleo s/ tela s/ compensado, 37 x 29 cm;
16. *Liliana Maria*, (Senhorinha Liliana Maria, Retrato de Lília), 1935/ 37, óleo s/ tela, 65 x 54 cm;
17. *Retrato de Senhora* (Lola Bra, Strelowa), 1935/ 37, óleo s/ tela, 79, 8 cm x 63, 2 cm;
18. *Primavera* (Retrato de Sophia), 1935/37, óleo s/ tela, 61 x 45 cm;
19. *Retrato de Senhor*, anos 30, óleo s/ tela, 35 x 25 cm;
20. *Retrato de José de Almeida Camargo*, 1936, óleo s/ tela, 55 x 46 cm;
21. *Menina paulista* (Retrato de moça paulista), 1935/ 37 e anos 40, óleo s/ tela, 99,7 x 80, 2 cm;
22. *Retrato de Bety*, 1937 c., óleo s/ papelão, 25, 4 x 20, 3 cm;
23. *Retrato de Bety*, 1938, óleo s/ madeira, oval, eixos: 43 x 34 cm;
24. *Retrato de menina*, anos 30/40, óleo s/ tela, 38, 5 x 37, 2 cm;
25. *Retrato de moça* (Maria Antônia), anos 30/40, lápis, 32 x 24 cm;
26. *Retrato de Sinhô Piza*, anos 40 c., pastel, 63,2 x 48,5 cm;

27. *Retrato de Bety*, início anos 40, sanguínea, 40 x 29,5 cm;
28. *Cabeça de mulher* (Dora?), início anos 40 c., crayon, 34,5 x 26 cm;
29. *Retrato de Maria Aparecida*, c. 1943, óleo s/ tela, 70 x 50 cm;
30. *Moça de rosa* (Moça do Norte), anos 40 c., óleo s/tela, 51 x 42 cm;
31. *Betita*, anos 40 c., óleo s/ tela, 46, 3 x 40, 4 cm;
32. *Flávio Motta*, 1941/45 c., óleo s/ tela, 40, 3 x 32, 7 cm;
33. *O poeta*, 1943/45 c., óleo s/ tela, 60 x 50,3 cm;
34. *Retrato de Paulo*, 1943/45, óleo s/ tela, 51 x 45 cm;
35. *Retrato de Baby*, 1945, óleo s/ tela, 43,8 x 35 cm (irregular);
36. *Retrato de Sylvia*, 1944/45, óleo s/ tela, 50, 2 x 42 cm;
37. *Retrato de Bety*, 1944/45, óleo s/ tela s/ madeira, 49,7 x 40 cm;
38. *Retrato de Doris*, 1945, óleo s/ tela, 54 x 44, 6 cm;
39. *Retrato de Evangelina*, 1945, óleo s/ tela, 49, 5 x 44, 3 cm;
40. *Retrato de Phyllis*, anos 40, óleo s/ tela, 33 x 28, 1 cm;
41. *Carmita*, anos 40, óleo s/ tela, 37, 5 x 33 cm;
42. *Retrato de Menina*, 1957 c., óleo s/ tela, 45, 8 x 37, 8 cm;
43. *Retrato de Helena*, anos 50, óleo s/ tela, 49 x 41, 2 cm;

Devido à sua quantidade mais expressiva – e ao fato de que, como se discutirá no capítulo 3, terem sido as obras mais expostas durante as duas décadas – o presente capítulo dedica-se a uma análise vertical dessa produção. Estabelece-se, como hipótese principal, que eles identificam uma estratégia de comercialização adotada pela artista.

Nesse conjunto sobressaem-se a quantidade de retratos em que os retratados são claramente identificados. Dentre as trinta e seis pinturas a óleo, trinta e três trazem indivíduos que foram identificados por Batista em seu catálogo. As três obras restantes *Caboclo*, *Moça de rosa* e *O poeta* são remissivas dos retratos anônimos de fases anteriores da artista. Ou seja, tais retratos indicam um conjunto de indivíduos específicos com os quais Anita Malfatti travou diálogo direto.

É possível estabelecer uma rede de relações de Anita? Essa é acionada em tais obras? De que modo?

Mas antes de abordar a questão da rede de relações em torno da produção retratística, é necessário contextualizar este momento do retorno de Anita ao Brasil, após passar cinco anos como bolsista na Europa. Para tanto, convém abordar as mudanças pelas

quais São Paulo havia passado, especialmente nas questões artísticas e culturais entre os anos de 1920 e 1930.

A década de 1930 traz o fim da *belle époque* paulistana, comandada por Freitas Valle e o surgimento do Estado Novo traz outras políticas culturais que vão alterar profundamente a produção e consumo da arte na época¹⁶⁶, como foi apresentado conforme a obra de Márcia Camargos (2001) no Capítulo 1. Anita retorna de Paris no ano de 1928, em um momento de transformações que vai impactar o movimento modernista, lançando bases para a sua segunda fase, muito mais voltada para as discussões de conteúdo social do que para os extremos da forma.

João Luís Lafetá aponta, em *1930: a crítica e o modernismo* (1974), que o modernismo paulista passa por uma mudança dos anos de 1920 a 1930. Esta transformação se pauta na preferência pelas temáticas de um projeto ideológico e não mais estético, embora isto não implique a negação da forma pelo conteúdo e vice-versa, são modelos que se complementam ao longo dessas duas décadas.

Essa distinção, que pretendemos usar no exame de um aspecto do Modernismo brasileiro, é útil porque operatória; não podemos entretanto correr o risco de torná-la mecânica e fácil: na verdade o projeto estético, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu projeto ideológico.¹⁶⁷

Nesse sentido, Aracy Amaral (2012) também afirma que os anos 30 marcam uma alteração no meio artístico da arte moderna brasileira, ao menos em relação com o que havia sendo feito na década anterior. Com a quebra da bolsa em 1929, os artistas ficam mais restritos ao ambiente nacional, não mais realizando viagens de estudos para a

¹⁶⁶ A Era Vargas procurou utilizar o meio artístico para criar uma imagem que atendesse aos propósitos de criar um governo populista. Como Annateresa Fabris (1996) demonstra, com o caso do pintor Candido Portinari, havia um projeto por parte do governo de criar imagens que corroborassem com o projeto nacionalista de Vargas. Esse projeto buscava construir uma nova imagem para o Brasil: o de um país moderno e industrial. Desta forma, a glorificação do trabalho foi muito importante como parte da iconografia. Fabris analisa como os murais de Portinari, especialmente com os painéis dos ciclos econômicos (1936-1944) que foram encomendados por Gustavo Capanema para o então Ministério de Educação e Saúde. Marina Mazze Cherquiaro (2016) aponta que, ao contrário do trabalho com os retratos – que pedia uma negociação que favorecesse ao encomendante da obra – Portinari era resistente em seguir todas as exigências do Estado com relação à imagem do Brasil que seria composta em seus trabalhos. Um exemplo é o protagonismo da figura do negro em seus murais.

¹⁶⁷ LAFETÁ, 1974, p. 20.

Europa¹⁶⁸. Esse isolacionismo tem um reflexo nas temáticas abordadas nas artes visuais, assim como outros campos culturais também.

Essa preocupação com a realidade local, influenciada, sem dúvida, pelas alterações político-econômicas que ocorrem no Brasil (a partir das agitações internas dos anos 20, como a revolução de 1924, por exemplo, mas em particular em função da chegada ao poder de Getúlio Vargas em 1930), acentuaria nos artistas que emergem na década de 30 uma preocupação com o social, menos evidente na década anterior. Uma menor preocupação pelas realizações da vanguarda europeia (com exceção da personalidade ímpar, nessa década, de Flavio de Carvalho) estaria implícita na nova postura das artes visuais.¹⁶⁹

Em 1928, após cinco anos em Paris, Anita Malfatti retorna para São Paulo onde se depara com este ambiente artístico que se altera com a passagem da década de 1920 para 1930. A partir desse momento, há poucos estudos que dedicam-se a analisar sua trajetória e produção. A obra de Batista, por exemplo, que até então havia sido uma das principais referências para trazer dados da trajetória anterior de Anita, torna-se mais escassa e menos detalhada neste momento de sua vida.

Anita Malfatti retornava no ano da publicação de livros fundamentais como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado. Momento em que eram valorizados Piolim e o circo. Ano em que Tarsila pintou *Abaporu*, em que Lasar Segall escrevia para o *Diário Nacional* e Warchavchik terminava sua primeira casa modernista, na rua Santa Cruz, cercada de jardins modernos, executados por Mina Klabin Warchavchik. (Ao longe, no Rio de Janeiro, um prenúncio de nova era artística que se aproximava: o aluno da Escola Nacional de Belas Artes, Cândido Portinari, ganhava o prêmio de viagem à Europa.) As reuniões dos modernistas continuavam, em especial no “salão” de D. Olívia Guedes Penteado, no ateliê de Tarsila e na casa de Mário de Andrade. Anita voltava a São Paulo e ao grupo nos anos finais desta “época dos salões” - e do tempo modernista.¹⁷⁰

Esta “época dos salões”, caracterizada por Batista, faz referência à primeira fase do modernismo, onde os seus integrantes socializaram com a elite paulistana que lhes era favorável. É neste cenário que Anita Malfatti é bem-sucedida em conseguir a sua bolsa em 1923.

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,

¹⁶⁸ Cf. BATISTA, M. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920**. São Paulo: Editora 34, 2012.

¹⁶⁹ AMARAL, A. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. **Revista USP**, 2012, (94), p.18.

¹⁷⁰ BATISTA, op. cit., p. 360.

assistiam às reuniões e conferências literárias promovidas em suas mansões, ofereciam-lhes graciosamente conselhos, opiniões e dicas para aquisição ou encomendas de obras, valiam-se de seus préstimos, contatos e indicações para obtenção de informações, pedido, 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.¹⁷¹

O retorno mostra que o cenário artístico da época em São Paulo havia se alterado muito. O contexto paulistano, influenciado pelas mudanças culturais da Era Vargas, discutidas anteriormente, retira o monopólio artístico do âmbito mais privado dos salões artísticos das famílias quatrocentonas paulistas, no sentido de que agora os artistas passam a contar com espaços de exposições públicos voltados para arte moderna.

Nesse cenário, Anita tem seu retorno noticiado nos jornais da época, quando chega a conceder entrevistas, evidenciando que seu nome era reconhecido nos meios culturais da cidade. Em 1929, ela realiza a primeira individual, após o seu retorno, em uma loja da rua Líbero Badaró. O catálogo indica a sua opção por expor obras realizadas durante o estágio, com algumas exceções como as obras *Tropical* e *Estudante Russa*.

Segundo o documento, foram expostas as seguintes produções¹⁷²: *Ressurreição de Lázaro* (1928); *Puritas* (1927); *Tropical* (1917); *No Balcão* (Mulher do Pará, 1927); *Jenny l'ouvrière* (1926); *Dolly* (c. 1926); *Interior* (Interior de Mônaco, c. 1925); *Femme en Bleu* (A dama de azul, 1925); *Portrait* (Mlle E. K., s.d.); *Estudante Russa* (1915); *Figura* (s.d.); *No deserto* (s.d.); *Festa na roça* (c. 1928); *Hespanha* (Espanhola, 1928/29 c.); *Melindrosa* (s.d.); *O noivinho* (1928/28 c.); *Noivinha* (Romântica, 1928/29); *Camponeza* (s.d.); *Interior de Igreja* (1924); *Plein air* (Nu na paisagem, 1924/26); *La Chambre bleue* (Quarto azul, 1925 c.); *Passeio Campestre* (s.d.); *Arlequim* (1928); *Nuage Rose* (s.d.); *Valencia* (s.d.); *Limões* (1925/26); *Rosas* (s.d.); *Papoulas* (s.d.); *Flores de Paschoa* (s.d.); *Anemonas* (s.d.); *Lyrios* (s.d.); *Maçãs* (s.d.); *O abajur e a boneca* (s.d.); *Boneco velho* (s.d.); *Bocca-de-leão* (s.d.); *Goivos* (s.d.); *Villa d'Este* (Tivoli, 1927); *Canaleto* (Veneza, 1924); *Canal Grandev* (anos 1920); *Porto de Monaco* (1925/26 c.); *Pyrineus nº1* (c. 1926); *Pyrineus nº2* (c. 1926); *Pyrineus nº3* (c. 1926); *Pyrineus nº4* (c. 1926); *Lago Maggiore* (1924/26); *Barco coberto* (c. 1926); *Primavera* (Fontenay aux roses, s.d.); *Flores amarelas* (s.d.); *Santo Amaro* (s.d.); *Na fazenda* (s.d.); *Carro de boi*

¹⁷¹ MICELI, 2003, p. 25.

¹⁷² Listagem de obras retirada do catálogo da “Exposição de Pintura Annita Malfatti”, de 1929 em São Paulo. cf. AM-06.01.006, Fundo Anita Malfatti no Arquivo IEB-USP.

(s.d.); *Monheagan Island* (1915); *Paesagens da Roça nº 1* (s.d.); *Paesagens da Roça nº 2* (s.d.); *Paesagens da Roça nº 3* (s.d.); *Paesagens da Roça nº 4* (s.d.); *Veneza* (s.d.); *Napoli* (s.d.); *Terraço de Monaco* (s.d.); *Nice* (s.d.); *Monte Carlo* (s.d.); *Vaso de guerra* (s.d.); *No Parque* (s.d.); *Vol - d'oiseau* (s.d.); *O portão* (s.d.); *Barquinho* (s.d.); *Monte San Quirico* (1924/27); *Flores* (s.d.); *Primavera* (s.d.); *Jardim de San Martin* (s.d.).

Cardoso (2012), ao analisar esta exposição que marcou o retorno da artista do seu estágio na França, afirma que ela visava atender às exigências do Pensionato Artístico ao apresentar os trabalhos realizados no exterior. Por parte da crítica, especialmente a de Mário de Andrade, há um esforço em consagrar o espaço de Anita Malfatti dentro do movimento modernista brasileiro.

A crítica de arte de Mário de Andrade foi definitiva para preparar o público sobre esse retorno, e sobre aquilo que a artista apresentaria na exposição. A crítica de arte do autor em relação a Anita Malfatti, nesses anos de 1928 e 1929, se caracterizou por sempre conferir à artista um lugar específico no contexto do Modernismo brasileiro, o que Mário de Andrade considerava nesses anos como “movimento contemporâneo”. Com um esforço repetitivo de consolidar o nome da artista nesse contexto, Mário de Andrade publicou diversas críticas nas quais analisava a produção da artista como um todo e sua importância para o movimento, mas apontando as características da nova produção, que a diferenciava daquela apresentada na exposição histórica [...] ¹⁷³

A análise estilística do autor, segundo Cardoso, aponta para o fato de que essa produção não tinha um caráter homogêneo, como a produção expressionista anterior. Na sua fala, Mário aponta para as características da leveza, algo discutido na troca de cartas com Anita, fazendo paralelos com a “exposição histórica” de 1917 – em um esforço de consolidar o lugar da artista no movimento e explicar as mudanças promovidas em sua pintura.

Outras publicações da crítica da época, como a autora apresenta, também trouxeram o discurso sobre a mudança no estilo da artista. O tratamento concedido à artista, para a autora, a coloca definitivamente no “rol dos artistas modernos”.

A artista foi definitivamente colocada no rol dos artistas modernos, independente das características plásticas de sua obra, fossem elas distantes ou não do aspecto das primeiras ou das características de outros exemplos da arte brasileira que circulavam no meio naqueles anos. Tratada agora como *pintora patricia* e *distinta pintora*, Anita Malfatti tinha então seu nome definitivamente situado nas artes brasileiras, sem preocupações sobre o conteúdo específico das obras, se estavam de acordo ou não com as tendências do Brasil. Colocando na exposição, dessa vez, cópias que realizara de obras de pintores reconhecidos mundialmente na história da arte, Rafael, Delacroix, Millet, ao contrário da

¹⁷³ CARDOSO, 2012, p. 125.

exposição histórica, quando expusera ao lado de seus trabalhos obras de artistas americanos pouco conhecidos, realizados de acordo com algumas tendências das vanguardas, também pouco conhecidas no Brasil, a mostra recente não causava estranhamento, mas sim a impressão de adequação da artista a um ponto de vista moderno, então amplamente aceito no cenário nacional.¹⁷⁴

As mudanças promovidas pela artista em sua pintura são consideradas pelos críticos como menos extravagantes e, portanto, causaram menos estranhamento no público do que a exposição de 1917. Analisando uma crítica publicada no periódico *A Gazeta* em 2 de fevereiro de 1929, Cardoso faz a seguinte leitura:

O autor comentou os trabalhos religiosos, fazendo elogio das abordagens do tema, ao contrário do que a artista havia acreditado na crítica citada anteriormente, que talvez esses quadros fossem condenados. Essa crítica relacionou também a técnica mais equilibrada e naturalista com a abordagem desses temas religiosos, na qual a artista conseguira se despojar dos artifícios normalmente utilizados nessas composições. O autor apontou também uma leitura que contribui para pensar na então “modernidade” do ambiente artístico brasileiro desses anos, interpretando a obra de Anita Malfatti a partir de um conceito geral de arte moderna, observado no distanciamento da artista das regras consagradas da pintura, optando de forma original por uma técnica individual, para expressar seus motivos.¹⁷⁵

No mesmo ano de 1929, a artista também faz a doação de três obras para a Pinacoteca, seguindo as regras do Pensionato Artístico. Originalmente, ela pretendia doar a obra *A Ressurreição de Lázaro*, ao lado das cópias *Les glaneuses* de Millet, e *Femmes d'Alger dans leurs appartements* de Delacroix¹⁷⁶. Entretanto, no final, ela opta por doar a obra *Tropical*, realizada em 1916. Roberta Paredes Valin (2015) aborda esta questão em sua pesquisa, afirmando:

[...] 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 de quadros célebres: *Femmes d'Alger dans leurs appartements* de Eugène Delacroix e *Les glaneuses* de François Millet.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Ibidem, p. 132.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 133.

¹⁷⁶ O Pensionato Artístico do Estado de São Paulo tinha como requisito a seus bolsistas que, no retorno, doassem uma obra original para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, ao lado de pelo menos duas cópias de trabalhos encontrados nos museus europeus (cf. Regulamento do Pensionato Artístico de São Paulo, Artigo 15).

¹⁷⁷ VALIN, 2015, p. 113.

A autora utiliza a tese de Marcelo Mattos Araújo (2002) para procurar compreender essa *quebra consciente do Regulamento do Programa*. Segundo os autores, Anita Malfatti segurou a obra porque esperava que o Estado a comprasse. As críticas positivas de Mário de Andrade em torno dela foram o ponto que, segundo Araújo, sugerem que o autor fazia uma campanha para que o Estado a adquirisse¹⁷⁸. Além do desejo de Mário de Andrade, também se tem a própria disposição da artista em entrar nesse jogo de reter a obra e esperar uma proposta.

Embora não tenha sido bem-sucedida, vê-se que a busca pela legitimação artística vem acompanhada também da necessidade financeira. Ao retornar de Paris, em 1928, Anita não contava mais com bolsa do Pensionato e não mais possuía o suporte financeiro da família. Morando em uma casa na Rua Apa, nº 4A no Campos Elíseos, com a mãe, D. Bety, e a irmã mais nova, Georgina¹⁷⁹, Anita entra em uma fase que Marta Rossetti denomina como de *sobrevivência*. O que resultava da não existência de um mercado de arte moderna para escoar a produção da artista e de outros artistas das primeira e segunda fases do movimento modernista.

A falta de mercado para a arte moderna em São Paulo, assinalada por Yan [de Almeida Prado], fica patente: quase ao final da exposição [individual de 1929], em jornal noticiava a venda de sete aquarelas (quase-retratos de pontos pitorescos da Europa) e um óleo (*Goivos*, comprado por John Graz). Todo o paciente e imenso esforço de cinco anos de pesquisa de Anita Malfatti, tudo o que de melhor produziu em Paris, não encontrava um único comprador! (Aliás, a maioria de suas melhores telas “francesas” permaneceria com ela a sua morte). O fato, que provavelmente decepcionou a artista, mostrava-lhe a impossibilidade de viver em São Paulo, no ano de 1929 - mesmo antes do “crash” -, de sua pintura.¹⁸⁰

O mercado de artes em São Paulo, no final dos anos de 1920 e começo dos anos de 1930, é ainda um produto embrionário da transição do século XIX para XX, segundo Sergio Miceli (2003). Este meio conta com alguns agentes que, à semelhança do mercado de arte da França, procuravam dotar a cidade de um campo artístico.

Nas quatro décadas de transição entre os séculos XIX e XX (1885-1925), paralelamente à expansão acelerada da industrialização dos fluxos migratórios, e de maciços investimentos em benfeitorias e prédios urbanos, propiciados pela

¹⁷⁸ Segundo Valin, entretanto, "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" (VALIN, op. cit., p. 115).

¹⁷⁹ BATISTA, op. cit., p. 361.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 368.

valorização crescente do café, constituiu-se na cidade de São Paulo um embrião avantajado do mercado de arte, dotado das principais características de seus congêneres estrangeiros. A capital paulista passou a abrigar instituições especializadas na formação, treinamento e orientação profissional de artistas, espaços de exibição e comercialização da produção artística local e estrangeiro e um grupo destacado de entusiastas colecionadores privados, os mesmos que frequentavam exposições e atuavam como patronos e incentivadores das principais iniciativas institucionais no campo das artes plásticas.¹⁸¹

Com o começo da década de 1930, no entanto, o meio artístico começa a se modificar, como pode ser notado a partir do trabalho de Marcia Camargos (2001). A elite econômica de São Paulo perde o lugar dominante como investidora das artes com a chegada ao poder de Getúlio Vargas. Sendo assim, o Estado passa a concentrar esse papel e procura dar espaço para uma produção artística que dialogasse com a visão nacionalista do governo.

Como ocorreu com Portinari, alguns artistas foram selecionados para fomentar esta narrativa através das artes visuais. Outros, no entanto, não passaram por este crivo. Acredito que este foi o caso de Anita Malfatti que, ao lado de muitos outros artistas do movimento moderno, precisaram encontrar outros meios para ter um retorno financeiro.

Os anos 30 seriam de grandes dificuldades econômicas para a artista. Iam longe os dias de proteção de Jorge Krug -morto, como mortos estavam os avós. Distanciavam-se também os dias em que, bem ou mal, era pensionista do Estado e podia dedicar-se exclusivamente às pesquisas artísticas, num afim de se reestruturar. Diante da impossibilidade de manter-se com a pintura, Anita Malfatti voltou ao ensino escolar. Declarava aos jornais que suas atividades quase não lhe deixavam tempo para criar. A pintura ficava restrita quase às horas de lazer, numa produção limitada e esporádica, que tomava muitas vezes aquelas “veredas” já temidas por Menotti del Picchia.¹⁸²

Portanto, no começo dos anos 30, a artista volta-se novamente para o ensino da arte e data desta época o seu trabalho com arte infantil na Escola Americana e no Mackenzie College. Cibele Regina de Carvalho (2007) estudou esta questão do trabalho de Anita Malfatti como professora e, segundo ela, a artista se destaca de outros que também ensinavam pintura pelo fato de ter dado aulas em instituições e não somente em seu ateliê. Isto é um diferencial na atuação na docência, pois demonstra que ela tinha um conhecimento pedagógico do ensino da arte.

¹⁸¹ MICELI, 2003, p. 21.

¹⁸² BATISTA, op. cit., p. 371.

A autora contribui a afiliação de Anita com o Mackenzie College ao fato de que esta tinha afinidade com a filosofia pedagógica de John Dewey – relevante para compreender o movimento de formação das escolas novas, pensamento que estava presente na época em que Anita estudou nos Estados Unidos. Para Dewey, educação e experiência estão intimamente ligados e, de acordo com Carvalho, Anita empregava esse pensamento em seu método de ensino.

Através de um estudo sobre a história da formação do Mackenzie, contudo, é possível conferir que o trabalho nesta instituição vinha ao encontro das aspirações da professora Anita, que pautava sua atuação numa nova metodologia do ensino do desenho e da arte, diferente do que era a prática mais comum nas escolas públicas do mesmo período.¹⁸³

A ligação com a instituição também era antiga, uma vez que Anita havia se formado no Mackenzie College em 1906. A instituição, segundo Carvalho, forma-se com as primeiras levas de imigrantes norte-americanos que chegaram em São Paulo no século XIX. Assim, "[...] A criação desta escola está diretamente ligada ao sistema de educação protestante de origem norte-americano"¹⁸⁴. E é importante lembrar que parte da família materna de Anita era de origem norte-americana.

Além do trabalho com a docência, Anita se empenha em participar, nas décadas de 30 e 40, nas organizações de eventos, associações de artistas etc. que focaram no “[...] desenvolvimento do meio artístico paulista e por seus colegas de profissão”¹⁸⁵. Os membros da primeira fase do modernismo brasileiro não mais constituíam um grupo homogêneo. Cada qual seguiu um caminho, seja por desavenças pessoais ou profissionais, e isto permitiu que novas possibilidades de organização surgissem para a estrutura do meio artístico moderno.

Nesse cenário, Anita participa de alguns eventos artísticos importantes, como a exposição de arte brasileira no Roerich Museum em Nova Iorque, no ano de 1930¹⁸⁶. Essa exposição, segundo Renata Gomes Cardoso (2014), foi a primeira mostra coletiva de arte

¹⁸³ CARVALHO, 2007, p. 78-79.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 79.

¹⁸⁵ BATISTA, op. cit., p. 373.

¹⁸⁶ A exposição do Roerich Museum de Nova Iorque ocorreu em outubro de 1930. O envio de obra foi organizado pela Sociedade Brasileira de Amigos do Roerich Museum, fundada no Rio de Janeiro. Em São Paulo, o comitê derivado da sociedade era presidido por Olívia Guedes Penteado, tendo como secretária Anita Malfatti. Os trabalhos foram selecionados, em ambas as cidades, em volta de temas brasileiros. “A mistura de modernos e acadêmicos era grande - tanto no contingente do Rio, como no de São Paulo - apesar de os críticos norte-americanos destacarem os inovadores paulistas. Anita Malfatti enviou também três obras suas: a *Mulher do Pará*, *Bahianas* e *Country Life (Vida na roça)* - as duas últimas talvez bem recentes.” (Ibidem, p. 374).

brasileira no exterior. Realizada no Roerich Museum de Nova Iorque – instituição criada pelo russo Nicholas Roerich (1874-1947), uma figura de diversos interesses culturais que procurou, através do museu, “[...] proteger monumentos de diversas culturas como patrimônio mundial [...]”¹⁸⁷.

Através de um Comitê Brasileiro – do qual participaram as artistas Anita Malfatti e Georgina de Albuquerque, assim como Olívia Guedes Penteado e Freitas Valle – escolheram-se um conjunto de obras que representassem “uma expressão real da arte brasileira”. Segundo Cardoso:

[...] o conselho organizador definiu que para participarem da seleção as obras deveriam ser “uma expressão real da arte brasileira”, tratando especificamente de assuntos brasileiros, independentemente “dos processos, gêneros e tendências artísticas”, o que poderia também excluir do certame artistas que por ventura fugissem desse tipo de abordagem, daquilo que à época poderia ser entendido como “caracteristicamente brasileiro”, dentro do debate que o contexto vivia em torno desse tipo de questão desde o século XIX.¹⁸⁸

Além de participar do comitê de seleção, Anita também envia três obras suas para serem expostas no Roerich Museum. Na exposição, que seria intitulada de “Exhibition of the First Representative Collection of Paintings by Contemporary Brazilian Artists”, ela expõe obras de temática nacionais: *Country Life* (s.d.), *On the Balcony* (Mulher do Pará, 1927 c.) e *Bahianas* (1929/30 c.). Os quadros são elogiados posteriormente pela crítica norte-americana, especialmente pelo fato de trazerem temas regionais que possibilitaram o conhecimento e admiração da “vida criativa no Brasil”¹⁸⁹.

¹⁸⁷ CARDOSO, 2014, p. 1028.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 1029.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 1034.

No ano seguinte, em 1931, a artista, ao lado de outros modernistas paulistas, participa do Salão Revolucionário¹⁹⁰. Organizado pelo arquiteto Lúcio Costa¹⁹¹, que então dirigia a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), o salão nacional, que até então era um espaço dedicado à consagração da arte acadêmica¹⁹², passou a aceitar também obras de artistas modernos. Anita Malfatti, a convite de Lúcio Costa, participou do salão tanto na exposição de suas obras¹⁹³ quanto na organização, fazendo parte do Comitê Organizador formado por Lúcio Costa, pelo poeta Manuel Bandeira, e pelos artistas Celso Antônio e Candido Portinari.

A polêmica na Escola Nacional de Belas Artes, acesa há meses, aumentou. Os consagrados do academismo, os “medalhões” dos Salões anteriores, recusaram-se a enviar obras. Em compensação, seus alunos, de menor destaque, e principalmente um importante contingente de artistas modernos se inscreveu. E a comissão resolveu inovar também o tradicional Salão, com aquela mesma “irônica habilidade”: aceitou todos, modernos e acadêmicos, aboliu a seleção prévia - sem júri, nem recompensas, o Salão de 1931 tornava-se o único verdadeiro Salão dos Independentes que tivemos.¹⁹⁴

A participação ativa da artista na organização do evento que também se torna um dos marcos do movimento modernista brasileiro, demonstra seu nível de

¹⁹⁰ XXXVIII Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro foi inaugurado no dia 01 de setembro de 1931. Anita Malfatti foi convidada a participar do Comitê Organizador do salão, ao lado de Manuel Bandeira, Celso Antônio, Candido Portinari e Lúcio Costa. O salão foi extremamente polêmico na época por aceitar, em um espaço tradicional da arte acadêmica brasileira, artistas modernos. “As polêmicas na Escola Nacional de Belas Artes cresceram ainda mais; a 12 de setembro, Lúcio Costa se demitiu da direção; os estudantes se manifestavam ‘munidos de bombas chilenas e ovos podres’ e entravam em greve; os intelectuais vinham a público, com artigos, na defesa de Lúcio Costa e seu trabalho inovador - e nada conseguiram. Mas o Salão Revolucionário, apesar da demissão do diretor da Escola, prosseguiu a o fim do mês. Ele foi certamente a primeira coletiva de artistas modernos nacionais levada a efeito no Rio e teve grande repercussão - justamente por ser realizado na Capital, no recinto ‘sagrado’ do próprio academismo, e numa época em que os modernos já eram muitos e com boa produção. Por todo seu envolvimento, anterior e posterior, o Salão de 1931 insere-se na linha das manifestações coletivas modernas que inovaram a arte brasileira a partir da Semana de Arte Moderna.” (Ibidem, p. 380).

¹⁹¹ “Lúcio Ribeiro da Costa nasceu em Toulon, na França, em 1902, e fez seus estudos primários na Inglaterra e na Suíça. Veio para o Brasil em 1916 e em 1923 diplomou-se em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Antes de aderir ao modernismo, realizou projetos neocoloniais. Após a Revolução de 1930 foi nomeado diretor da ENBA. Tentou atualizar o currículo da escola contratando novos professores de tendências modernas, mas teve uma gestão conturbada devido à oposição do corpo docente” Fonte: CPDOC FGV.

¹⁹² Com o uso dos termos “arte acadêmica”, não se procura fazer nenhum julgamento de valor com relação às obras deste sistema. Tem-se apenas o intuito de mostrar que o espaço do Salão Nacional de Belas Artes era destinado aos artistas que seguiam os parâmetros da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro e se consagravam neste espaço tradicional através da aceitação de suas regras.

¹⁹³ Segundo o catálogo da “Exposição Geral de Belas Artes” de 1931, Anita Malfatti expõe as obras: *O homem amarelo*, *A estudante russa*, *Interior de Mônaco*, *A boneca* (Dolly), *Natureza-morta*, *Puritas e Torrando café*. cf. Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes (1931), AM-06.02.0015, Fundo Anita Malfatti, Arquivo IEB-USP.

¹⁹⁴ BATISTA, op. cit., p. 376.

comprometimento para com o campo da arte moderna no país. Nas palavras de Manuel Bandeira, que havia trabalhado em conjunto com Anita:

A escolha de Anita Malfatti para o júri de admissão completou a feliz ideia do diretor da Escola de Belas Artes. Se de São Paulo veio a renovação para todo o Brasil, foi por Anita que veio a renovação para São Paulo. Anita não só trouxe a sua valiosa contribuição pessoal [...], como conseguiu, ajudada pelo casal Warchavchik, reunir um grupo de obras que por si sós salvariam o “Salão”.¹⁹⁵

Apesar das dificuldades já atestadas de se dedicar integralmente ao fazer artístico¹⁹⁶, a pintora ainda assim é um nome recorrente dos anos de 1930 e 1940 na cidade de São Paulo. Participa de salões, exposições coletivas e individuais, e faz parte das associações de artistas que são características da época na cidade, como a SPAM, o CAM e a Família Artística Paulista.

Mais que no Rio, manifestou-se, desde o começo dos anos de 1930, o espírito comunitário dos artistas modernos de São Paulo. Já na década anterior havia o hábito dos encontros, promovidos regularmente na casa dos escritores Mário de Andrade e Paulo Prado, da incentivadora cultural Olívia Guedes Penteado e da pintora Tarsila do Amaral, todos das classes altas. Nas décadas de 1930 e 1940, o contato entre artista e intelectuais tinham endereços geralmente menos refinados, como o de Lasar Segall, do casal Mina (1896-1969) e Gregori Warchavchik, de Rino Levi, do intelectual Paulo Ribeiro Magalhães e da escultora Elisabeth Nobile (1902-75).

[...]. No início do decênio de 1930 formaram-se as primeiras agremiações. A Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e o Clube dos Artistas Modernos (CAM) nasceram quase simultaneamente, em novembro de 1932, para uma existência profícuca, embora tumultuada e de curta duração (o CAM desaparece em fins de 1933 e a SPAM no começo de 1934).

Anos depois, o Salão de Maio, com três edições, entre 1937 e 1939, tornou-se outro fator de aproximação, assim como a Família Artística Paulista, que organizou três mostras, duas em São Paulo (1937 e 1938) e uma no Rio (1940). O posteriormente denominado Grupo Santa Helena, núcleo da FAP, por sua vez, foi fruto da convivência de vários pintores em ateliês do edifício do mesmo nome, na praça da Sé. Em 1936-37, a SPBA, existente desde 1921, transformou-se, por força de lei, no Sindicato dos Artistas Plásticos, que, a partir de 1938, manteria salão anual a 1949. Essa vontade coesiva comprovar-se-ia novamente em 1945 com a criação do Clube dos Artistas e Amigos da Arte (o Clubinho). [...] Tratava-se de uma tentativa de relacionamento entre os artistas plásticos modernos e o mundo empresarial fabril. Os agrupamentos mais importantes trouxeram contribuição cultural bem caracterizada ao

¹⁹⁵ Manuel Bandeira, “O ‘Salão’ dos Tenentes”, *Diário Nacional*, São Paulo, 5 set. 1931.

¹⁹⁶ Em entrevista ao periódico *O tempo*, em 1931, a artista menciona as dificuldades de se dedicar integralmente à arte: “E diante da pintora, sem outra indagação, fomos logo lhe perguntando se havia trabalhado muito: - Pelo prazer do trabalho artístico, pouco pela falta de tempo. Quasi não me restam momentos vagos para dedicar à minha arte. Sou absorvida neste momento por afazeres que me desviam quase integralmente da pintura propriamente dita. Além de inspecionar, leciono desenho no Collegio Mackenzie, onde applico um methodo todo meu. E por isso, só raramente me entrego ao prazer de pintar, de criar...”, trecho retirado do artigo Ouvindo Annita Malfatti sobre o momento artístico, *O Tempo*, São Paulo, 15 out. 1931. Ver transcrição de trechos ampliados do artigo no **ANEXO C**.

ambiente. Alguns deles preencheram funções que, no futuro ainda distante, caberia aos museus desempenhar.¹⁹⁷

A Sociedade Pró-Arte Moderna, ou SPAM, foi fundada em 1932 em São Paulo. Reunindo diversos nomes da primeira fase modernista¹⁹⁸, o grupo era formado pelos chamados “amigos das artes”, termo que incluía, além dos artistas, o seus familiares e os mecenas de uma elite que apoiava a iniciativa. Para Fernando Antonio Pinheiro Filho (2008), a organização procura construir uma nova maneira de estruturar a arte moderna na cidade de São Paulo em torno de seus agentes: “A fundação da SPAM representa formalmente um episódio de incorporação das instituições artísticas numa personalidade jurídica, o que por si já revela a pujança da esfera das artes, que se torna mais estruturada e independente”¹⁹⁹.

A legitimação social que o grupo procurava para o seu projeto estético passava, segundo o autor, por uma íntima relação estabelecida com a elite. Seria essa a relação que estabeleceria a reputação de *aristocrática* para a associação, como as palavras de Paulo Mendes de Almeida recontam²⁰⁰. Segundo Graziela Naclério Forte (2008):

O caráter grã-fino, isto é, a preocupação com a qualidade da vida, o viver bem, o vestir-se com elegância, o refinamento de maneiras e do espírito era exatamente a característica principal do grupo formador da SPAM. Embora os participantes da "concorrente" fossem da mesma classe social, divergiam em alguns aspectos como, por exemplo, na escolha do local onde deveria ser a sede do clube. O grupo de Lasar Segall queria, desde o início, uma sala localizada numa área central e nobre da cidade, com amplo salão destinado aos eventos, não se importando em gastar com reformas porque o mais importante era ter um ótimo local, decorado com móveis modernos, em um ambiente novo. Em contrapartida, Flávio de Carvalho não se animava a participar de um clube de artes de grã-finos, preferindo adaptar o "pequeno" espaço já existente e assim abrigar sua agremiação no prédio onde vivia nos baixos do Viaduto Santa Ifigênia, na Rua Pedro Lessa, número 2, de aspecto um tanto sombrio.²⁰¹

Pinheiro Filho traz o desenho dessa proposta mais aristocrática da SPAM:

O projeto político de legitimar uma nova ancoragem para o controle da ordem estética é quase explícito nessas formulações, o que demonstra boa dose de

¹⁹⁷ ZANINI, 1991, p. 36-37.

¹⁹⁸ “A ideia da criação dessa Sociedade surgiu em conversa de um grupo bem reduzido de pessoas. E, após diversos entendimentos, a 23 de novembro de 1932, em casa do arquiteto Gregori Warchavchik, presentes, além deste, Paulo Prado, Lasar Segall, Paulo Rossi Osir, John Graz, Vittorio Gobbis, Wasth Rodrigues, Arnaldo Barbosa, Frank Smith, Antonio Gomide, Paulo Mendes de Almeida e as Sras. Olívia Guedes Penteado, Mina Klabin Warchavchik, Jenny Klabin Segall, Alice Rossi, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Chinita Ullman, Regina Gomide Graz e Ester Bessel, fundou-se a SPAM.” (ALMEIDA, op. cit., p. 42).

¹⁹⁹ PINHEIRO FILHO, 2008, p. 114.

²⁰⁰ ALMEIDA, op. cit., p. 83.

²⁰¹ FORTE, 2008, p. 38.

consciência em sua concepção. Trata-se de estabelecer um pacto com a parcela da elite não exclusivamente econômica, envolvendo no trâmite a estabilização de novos códigos e padrões de gosto por meio de um processo pedagógico supostamente destinado a todas as classes sociais, mas que, de fato, era operativo apenas no que concernia à sociabilidade interna do grupo, à qual os artistas também pertenciam por origem ou agregação simbólica.²⁰²

O envolvimento de Anita Malfatti com a SPAM se dá desde a sua fundação até a participação nos eventos promovidos pela Sociedade; os bailes e exposições, como o *Carnaval na cidade de SPAM* e a 1ª Exposição de Arte Moderna da SPAM. E, além de participar desta associação, a artista também se juntou à associação contemporânea CAM, ou Clube dos Artistas Modernos.

O CAM foi fundado pelos artistas Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Antonio Gomide e Carlos Prado um dia depois da fundação da Sociedade Pró-Arte Moderna. O Clube tinha uma proposta que buscava afastar-se do caráter *grã-fino* da primeira, segundo Almeida. A própria localização, nos baixos do Viaduto da Santa Efigênia, contribui para a reputação *boêmia* de um grupo voltado para as questões sociais.

Na fala de um de seus fundadores, Flávio de Carvalho:

Nessa época o Clube infiltrado de elementos da extrema esquerda política, alguns que nada tinham a ver com arte, apresentava um aspecto variado eminentemente pitoresco. Debatia-se em torno de tudo, mesmo as coisas que mais apelavam para a concordância, era absolutamente impossível fazer uma afirmação que ficasse em pé, por mais positiva, inocente e simples que fosse; toda e qualquer idéia era esvaída e destruída ou pelos elementos céticos ou pelos elementos cuja índole ou fôrma política exigia essa exibição de sadismo. A direção, do Clube, imbuída de liberalismo, acatava a polêmica arriscando com frequência o desacato.²⁰³

Os anos da década de 1930 também trazem a participação da artista em salões e exposições coletivas que ocorreram na cidade. Estes *salões paulistas* são os primeiros eventos da cidade que se colocavam como salões oficiais de arte, afastando-se das características das exposições, sem apoio oficial. “Só então a cidade de São Paulo contou com Salões de arte anuais e constantes – dois, o Paulista de Belas Artes e o da Sociedade Paulista de Belas Artes, depois transformada em Sindicato”.²⁰⁴

Apesar de serem espaços voltados, especialmente, para a arte de tendência acadêmica, também aceitavam a participação dos artistas modernistas. Anita Malfatti,

²⁰² PINHEIRO FILHO, op. cit., p. 132.

²⁰³ Flávio de Carvalho, “Recordação do Clube dos Artistas Modernos”, *RASM* - Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939. Ver transcrição completa no **ANEXO D**.

²⁰⁴ BATISTA, op. cit., p. 392.

como Batista afirma, se empenhava em participar destes espaços pelas possibilidades que traziam de legitimação para a atuação do artista em São Paulo. Como vimos, desde o seu retorno em 1928, ela encontrou um campo artístico ainda pouco desenvolvido no quesito de viabilização do escoamento da arte moderna.

Anita Malfatti [...] bem típico de sua luta pela classe dos artistas, valoriza sempre qualquer iniciativa visando abrir espaços para a atuação do artista - portanto, elogiava o esforço feito e declarava:

[...] O artista deixa de ser o pobre que vivia da misericórdia de outrem, para se constituir um elemento de um ramo de indústria coletiva. Não é mais um pária. Exige que se lhe reconheçam os direitos e luta pela emancipação de sua entidade.²⁰⁵

No mesmo artigo de periódico que Batista menciona, Anita Malfatti, além de comentar a importância significativa geral do 1º Salão Paulista de Belas Artes, também discorre sobre a presença feminina no salão:

A contribuição feminina ao 1.o Salão é soberba e excelente. Absolutamente não inferior à dos homens com os quais se acham as mulheres no mesmo plano, embora a do sexo forte seja evidentemente mais forte. As artes plásticas são ali bem representadas pelos elementos femininos que concorreram desde as profissionais, propriamente ditas, as amadoras até às jovens principiantes que se iniciam na arte.²⁰⁶

É muito interessante que o artigo traga, com tanta ênfase, uma visão tão positiva sobre a participação feminina no 1º Salão Paulista de Belas Artes de 1934. Como se apontou com Simioni (2008), artistas mulheres não eram consideradas, em termos de qualidade, no mesmo nível dos artistas homens. Desta maneira, havia uma linguagem que colocavam estas artistas na condição de amadoras. A fala do artigo, no entanto, chama a atenção no sentido em que uma afirmação contradiz a outra: ao mesmo tempo em que considera óbvia a qualidade superior dos artistas masculinos, ele não considera inferior a contribuição feminina.

Este jogo de cintura é característico do restante do texto pois, ao mesmo tempo que elogia, procura constantemente não desconsiderar o espaço próprio do “sexo frágil”. Anita Malfatti é entrevistada para a matéria e a sua fala entra em consonância com o tom

²⁰⁵ Ibidem, p. 395.

²⁰⁶ “A representação feminina no 1º Salão Paulista de Belas Artes”, *Diário da Noite*, São Paulo, 6 fev. 1934. O artigo de periódico traz uma reprodução da obra de Malfatti, *O retrato de Georgina* de 1933 c. Esta obra, ao lado do *Retrato de A.M.G* (1933 c.) foi exposta no salão. Ambas são analisadas posteriormente neste capítulo.

do parágrafo citado anteriormente e ela faz um jogo entre evidenciar a força dos trabalhos femininos sem deixar de fazer uma deferência ao “sexo forte”.

Ao lado das atividades de ensino nos anos de 1930, vê-se que Anita estava empenhada em participar desse ambiente cultural que se voltava para a profissionalização do artista moderno, diferentemente do período anterior em que a legitimação artística estava intimamente ligada à aprovação em um ambiente privado da elite paulistana, algo representado por Freitas Valle e o Pensionato Artístico, os anos 30 parecem ensejar um momento de maior institucionalização.

Segundo Marcia Camargos, “Com a Revolução de 30, a derrocada do PRP e a ascensão de setores da classe média, o poder migraria desses salões para organismos do Estado”²⁰⁷. Dessa forma, a produção modernista procura outros espaços de consagração que não se restringem totalmente aos espaços privados dos salões da elite. O que não significa que fosse possível afastar-se completamente da necessidade da presença desse setor no movimento - como bem exemplificado no caso da SPAM, que preferiu contar com o apoio de mecenas da elite paulista.

Para a autora, esse movimento de transição dos anos de 1930 já prenunciava a construção dos discursos modernistas dos anos de 1940, voltados para a “[...] cristalização da ideia de um modernismo revolucionário, renovador, contrapondo-se a toda produção artística-literária imediatamente anterior [...]”²⁰⁸.

O final dos anos 30 também conta com a formação do terceiro grupo artístico de São Paulo, a Família Artística Paulista, ou FAP. Criada em 1937, era um grupo que se constituía de membros das artes aplicadas, como:

[...] pintores de parede, mestres-de-obras, de origem humilde, quase autodidatas, que se entregavam mais e mais ao prazer de pintar. Grupo de muitos descendentes de italianos, grupo que não estudara em Paris. Grupo mais silencioso e despretensioso, não preocupado com problemas de vanguarda. E nele vamos encontrar, quase naturalmente, Anita Malfatti.²⁰⁹

Mário de Andrade faz um texto em defesa da FAP chamado “Esta Paulista Família”²¹⁰ onde ele apoia, com algumas críticas, a iniciativa do grupo de procurar formar uma “escola paulista” que fizesse uma mediação entre os eventos da Semana de 1922 e a

²⁰⁷ CAMARGOS, op. cit., p. 187.

²⁰⁸ Ibidem, p. 192.

²⁰⁹ BATISTA, op. cit., p. 409.

²¹⁰ Artigo publicado no O Estado de S. Paulo em 02 de julho de 1939. Republicado em ANDRADE, Mário de. Esta família paulista. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo: IEB/USP, n. 10, p.154-156, 1971. Apêndice I.

arte acadêmica. Segundo ele, “[...] é desse exemplo vivo e cotidiano que a pintura nova de São Paulo tirou o melhor de sua expressão atual. Expressão que ninguém pode revelar melhor que esta Família Artística Paulista”²¹¹.

O autor encontrava-se em um outro momento de sua carreira, na qual as reflexões sobre o modernismo aproximavam-se do que pode ser descrito como *moderno equilibrado*. A relação da FAP com o artesanato e as artes aplicadas adequava-se a essas novas questões que Mário de Andrade pensava.

Por sua vez, a associação de Anita Malfatti com o grupo se dá, principalmente, por essa identificação com este caráter de aceitação de tendências tradicionais e modernistas na arte.

No novo tempo dos representantes do primeiro Modernismo havia por vezes mudanças profundas. Anita Malfatti, depois dos anos vitais da etapa expressionista (1915-16), afastara-se de sua posição de vanguarda. Na década de 1930, pintou retratos realistas e, nas cenas de festividade popular em paisagens suburbanas e outros motivos, acercou-se dos membros mais jovens da FAP.²¹²

Como Zanini (1991) demonstra, esse era um grupo de origens modestas. Este defendia um caráter mais artesanal da produção artística, o que denotava suas origens humildes, e com isso também a necessidade de obter recursos financeiros que muitas vezes financiavam as suas aventuras artísticas. Há, nesse sentido, afinidades com a condição em que Malfatti se encontrava nos anos de 1930, como descrito anteriormente.

Inúmeros são os testemunhos das dificuldades encontradas pelos artistas não conservadores para sobreviverem de seu trabalho nesse período. [...]. Os pintores do Grupo Santa Helena, em boa parte, dedicavam-se à decoração de casas. “Com o que recebia decorando uma sala, eu podia viver três meses e podia pintar no campo”, disse-nos Volpi ao falar dessa sua atividade nas décadas de 1920-30 (depoimento ao autor em 3 de fevereiro de 1976). Como afirma Reboló, “a classe rica não aceitava a obra de arte, só a decoração” (depoimento ao autor em 3 de março de 1976). E outro artista do grupo, Manoel Martins, afiança que, às vezes, “vendia um quadro por cinco contos, o que dava para comprar tinta, que na época era só francesa e holandesa” (depoimento ao autor em 3 de março de 1976). Para a escultora e pintora Pola Rezende, nos anos de 1930 “a arte moderna não tinha valor” (depoimento ao autor em 8 de junho de 1974).²¹³

²¹¹ ANDRADE, op. cit., p. 155.

²¹² ZANINI, op. cit., p. 69.

²¹³ Ibidem, p. 23-24, nota 9.

A produção de Anita durante os anos 40 recebeu ainda menos atenção do que a dos anos 30. Se este último decênio havia sido caracterizado pela palavra *sobrevivência*, a década de 40 é marcada pela frase *um silêncio*. Dentro da divisão das *três Anitas*, o início dessa década é o momento de transformação que se concluiria na Terceira Anita, conhecido como o momento de *paz*. As atividades públicas e artísticas da artista concentram-se no Sindicato dos Artistas Plásticos - do qual se torna diretora no final da década de 1940²¹⁴.

Esses anos em que atua fortemente no Sindicato, expondo nos salões organizados por ele, são evidência de seu desejo de contribuir para a criação e reconhecimento dos artistas enquanto uma categoria profissional. Para isso, envolve-se na criação de espaços públicos em que a suas produções pudessem ser vistas e consumidas sem passarem, necessariamente, pelo crivo da elite, a exemplo da estrutura dos salões que marca a cidade de inícios do século. A produção de retratos, ao lado das diversas paisagens, insere-se dentro deste contexto que foi descrito. Como veremos a partir de agora, os retratos realizados durante os anos de 1930 e 1940, atestam e materializam esse projeto da artista.

2.1. Os Retratos de Anita: apresentação do conjunto de retratos das décadas de 1930 e 1940

Como o início deste capítulo apontou, foram identificados trinta e três retratos a óleo que se encaixam nos parâmetros iniciais de análise desta pesquisa:

1. **Retratados não eram figuras anônimas:** Era possível identificar, desde o início, ou após uma pesquisa breve em catálogos e na obra de Batista, quem eram as pessoas identificadas;

²¹⁴ “Enquanto tinham curso o Salão de Maio e os certames da FAP, surgia o Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo. Antes, no Rio, em 1931, arquitetos haviam criado o Sindicato de Trabalhadores de Arte. Como se observou, o sindicato paulista de Trabalhadores de Arte. Como se observou, o sindicato paulista, que logo instituiu seu Salão, é herança da SPBA, reduto de artistas acadêmicos. O órgão foi oficialmente estabelecido em 1937 por força do sindicalismo imposto de cima para baixo pelo Estado Novo. Precedendo a exposição do Sindicato, o Salão Paulista de Belas-Artes, inaugurado em 1934, representara um outro momento para as mostras coletivas de São Paulo. Ali os acadêmicos sentiram desde logo a concorrência dos modernos. [...]. Os modernos obtiveram, de fato, sucessivos reconhecimentos no Salão, até a fundação do Sindicato, quando passaram à força dominante. [...] o Sindicato dos Artistas Plásticos, presidido sucessivamente pelo engenheiro-arquiteto Alexandre Albuquerque (1880-1940), fundador da SPBA, por Anita Malfatti e, a partir de 1944, pelo escultor e pintor José Cucé (1900-61), tornar-se-ia, a o fim da década de 1940, o promotor da principal exposição coletiva da cidade. Fazer o Salão foi sua atividade essencial. Sucumbiu, porém, no alargamento do espaço cultural provocado pela aparição dos museus.” (Ibidem, p. 43).

2. **Divisão por década:** As obras encaixavam-se em uma divisão inicial feita por décadas (1930 e 1940), embora o período de levantamento dos retratos fosse, de fato, mais extenso, compreendendo desde o período de retorno da artista em 1928 até o início dos anos de 1950, onde era possível localizar os últimos retratos;
3. **Relação com a artista:** O levantamento inicial permitiu visualizar uma série de relações entre os retratados e a artista que a princípio pareciam cair dentro das categorias inicialmente determinadas por Marta Rossetti, ou seja, amigos, alunos, familiares e encomendas. Dentre estas tipologias, a última é que mais trouxe problemas para a análise da pesquisa, uma vez que não foi encontrado dados claros que mostrassem que a categoria “encomenda” era abundante. Desta forma, esta é uma característica abordada quando os dados sobre a produção do retrato apontam para uma relação mais comercial, em oposição a uma questão mais afetiva.

Esses três parâmetros iniciais, entretanto, não traziam todas as informações necessárias para a análise da produção. A partir de pesquisas no Fundo Anita Malfatti e no Fundo Marta Rossetti Batista no Arquivo IEB-USP, focou-se em obter dados²¹⁵ que complementassem a biografia dos retratados e a relação destes com a artista, procurando construir uma rede que refletisse as relações pessoais e profissionais da artista na época em que foram realizados.

Por fim, a divisão dos retratos por décadas, feita inicialmente a partir da obra de Batista que diferencia muito a produção dos anos de 1930 e 1940, também foi revista de sorte a repensar a existência de dois estilos retratísticos. Procuraremos demonstrar que dentre os trinta e três retratos existem subconjuntos em cada década, ou seja, há uma produção muito mais variada do ponto de vista do estilo.

2.1.1. A negociação nos bastidores dos retratos de Anita Malfatti

Sergio Miceli, na obra *Imagens Negociadas* (1996), analisa como Cândido Portinari construiu uma rede de relações com a elite do Rio de Janeiro através de suas atividades como retratista. O autor aponta que a sua legitimação no interior do mercado de artes carioca e sua consequente fama como artista modernista se deram, em grande

²¹⁵ Os dados utilizados para esta pesquisa foram coletados no Arquivo IEB-USP, especialmente no Fundo Anita Malfatti e Fundo Marta Rossetti Batista. Eram dados como cartas, catálogos, artigos de periódicos, dados de pesquisa etc.

parte, através desses contatos estabelecidos com a elite que, não somente lhe garantiram uma renda fixa, como também moldaram sua trajetória artística.

Os retratos executados por Portinari se enquadram nesse empreendimento de legitimação visual, propiciando à elite política e intelectual do regime Vargas o repertório pictórico ajustado à representação espiritualizada do enlace que seus integrantes foram construindo com a história cultural e social do país. A figura física e social de Cândido Portinari [...] talvez tenha se prestado particularmente aos anseios doutrinários dos círculos responsáveis pela formação e implementação das políticas culturais [...] nenhum deles demonstrou possuir o cabedal técnico e o cacife inventivo requeridos nem as características sociais capazes de lastrear as atividades de um processador profissional apto a converter as diretrizes políticas e doutrinárias então prevalecentes em matéria pictórica de qualidade.²¹⁶

Tendo em mente os conceitos de campo²¹⁷, as redes de relações e as negociações que ocorrem por detrás do retrato, Miceli realiza também uma análise visual das obras percebendo de que modo materializam o relacionamento entre o pintor e o retratado. Elas revelam os objetivos de ambos os lados com relação ao uso da obra. É através do tratamento que Portinari dá aos elementos, como posição do retratado, ambiente, roupas, entre outros, que é possível compreender as chaves da negociação entre pintor e retratado.

Conviria abordar e analisar esses produtos, em particular os retratos, como um repertório de informações indispensável para a compreensão dos projetos concorrentes de construção de uma imagem pública condizente com os níveis de investimento e consagração, bem como com as orientações artísticas e político-doutrinárias dos intelectuais e artistas do período.²¹⁸

O método que Miceli utiliza para analisar uma obra retratística aparece também em *Imagens Negociadas: História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo* (2003) quando o autor olha para o *Retrato do dr. Altino Arantes* (c.1915-17), de Antonio Rocco. O autor segue uma série de etapas que são relevantes para se compreender a importância do retrato tanto na vida do artista quanto para a figura retratada.

²¹⁶ MICELI, 1996, p. 16-17.

²¹⁷ Segundo Pierre Bourdieu (1980), campo, em sociedades altamente diferenciadas, é um cosmo social constituído por microcosmos. Dentro destes espaços sociais, existem regras e desafios em um jogo no qual os participantes, os agentes, competem pelas posições de dominantes e dominados. Através de estratégias, é possível manter, subir ou perder a sua posição social dentro do campo. Cada grupo tem o seu interesse social e é este que dita as estratégias escolhidas. Portanto, é um espaço de luta que resume o jogo social que Bourdieu observou. Dentro do termo campo, existem divisões categóricas e tipológicas como campo artístico, campo científico, campo cultural, campo econômico etc. Cada um possui as suas regras, mas na trajetória do agente, eles se interpõem e criam um diálogo com a posição de social de origem deste.

²¹⁸ Ibidem, p. 21.

Primeiramente, elenca os dados biográficos que compõem a trajetória do retratado, estabelecendo, logo em seguida, em qual momento este entrou em contato com o pintor.

Ou seja, o sociólogo lança mão do conceito de trajetória ²¹⁹ para compreender o momento de fatura das obras. Em seguida, Miceli procura fazer uma descrição dos elementos que aparecem na obra (o fundo, roupa do retratado, objetos que se destacam etc.). E, por fim, a análise do autor volta-se para o estilo presente na obra, levando em consideração como todas as questões elencadas interferem na questão da negociação²²⁰.

Portanto, o retrato constitui-se como um gênero artístico no qual ambos os lados interagem na confecção da obra, entrando em jogo tanto os interesses do artista quanto os do retratado, ou encomendante das obras. Todos procuram negociar os elementos, como a aparência do retratado, o vestuário, o fundo etc., a fim de criar uma imagem que seja satisfatória para o retratado e/ou encomendante – ao mesmo tempo, isso permite que o artista capitalize nessas relações e, no futuro, consiga mais trabalhos.

Além de Portinari, que cria uma receita estilística para tratar a figura retratada, outros artistas também estavam trabalhando em desenvolver a sua própria linguagem retratística. Francisco Rebolo, Alex Flexor e Aldo Bonadei, por exemplo, também trabalham com o gênero nas décadas de 1930 e 1940, cada um com suas especificidades. Ao tratar-se mais do caso Portinari, não se pretende, neste trabalho, esgotar as outras possibilidades de diálogo com a qual Anita entrou em contato na época. Foi uma decisão metodológica baseada também em semelhanças estilísticas previamente estabelecidas por outros autores. Também é importante apontar que a própria Anita Malfatti desenvolve a sua própria linguagem, ao longo das duas décadas, para produzir retratos característicos de seu pincel.

Levando em consideração a análise Miceli (1996), acredita-se que um exercício semelhante para o conjunto de retratos também tenha a capacidade de revelar os impactos dessa produção na carreira de Anita Malfatti. Primeiramente, procura-se apresentar os

²¹⁹ Segundo Pierre Bourdieu em *A ilusão biográfica* (2002), trajetória é um conceito que se liga às questões de campo, *habitus* e capital (também do mesmo autor). A vida de um agente, as escolhas que este toma, só podem ser compreendidas em relação ao campo em que este se formou e atuou. Da mesma forma, o grupo social de origem também é um fator determinante em sua trajetória, pois criam um campo de possibilidades de atuação de acordo com o *habitus* de formação do agente.

²²⁰ O conceito de negociação, para Pierre Bourdieu (2007), envolve a noção de o campo, o espaço social, é um lugar de lutas constantes entre os agentes e grupos sociais que o compõem. Estas figuras procuram negociar os significados dos capitais, criando disputas em torno da questão da distinção e da legitimidade. Nesta luta constante entre os dominantes e os dominados, o primeiro detém o poder de legitimação que constrói e reproduz uma verdade imposta aos dominados.

retratos pela divisão inicial de décadas e, em seguida, as relações dos retratados com a artista.

2.1.2. Os conjuntos de retratos dos anos de 1930: Do estilo francês ao *portinaresco*

Entre as duas décadas destacadas nesta pesquisa, percebe-se que, por um levantamento inicial, os retratos são mais intensamente produzidos durante a década de 1930. No entanto, na década seguinte, a produção torna-se mais escassa em favor das paisagens²²¹.

A Tabela I, a seguir, demonstra a concentração, e consequente diluição, do trabalho de Anita Malfatti com o retrato em, aproximadamente, vinte anos.

Tabela I - Produção de Anita Malfatti nas décadas de 1930 e 1940 (Óleos)

Gênero	Quantidade (Déc. de 30)	Quantidade (Déc. de 40)
Retratos	19	14
Paisagem	1	12
Natureza-morta	5	7
Pintura Religiosa	4	3
Pintura de Gênero	3	11
Pintura Decorativa ²²²	6	0

Fonte: Análise realizada pela autora a partir do catálogo escrito por BATISTA, 2006.

Dos dezenove retratos que constituem esse primeiro grupo, acredita-se que estes separam-se em algumas subcategorias, de acordo com o estilo estético. Como já foi mencionado anteriormente, essa não é uma produção homogênea, mas uma muito diversificada.

²²¹ Como a Tabela I demonstra, entre as décadas de 1930 e 1940, há um salto no número de paisagens que a artista realizou. De uma obra do gênero nos anos 30, tem-se doze na década seguinte, um aumento significativo. A pintura de gênero também passa a figurar com maior ênfase no portfólio de Anita. Atribui-se tal mudança a uma nova disposição da artista em trabalhar com outros gêneros comerciais, uma vez que paisagem e pintura de gênero se aproximam mais do campo das artes decorativas. A artista também já tinha contato com ambos os gêneros, desde a época em que auxiliava a mãe na juventude.

²²² Importante apontar que as obras religiosas dos anos de 1930 também enquadram-se na categoria de obras decorativas, na medida em que fazem parte da série “Placas decorativas” da artista, segundo o catálogo da obra *Anita Malfatti no tempo e no espaço* (2006).

Nesta pesquisa, identificamos três tipologias de retrato: aqueles que denominamos de *parisienses*, que se definem pela semelhança com os retratos realizados durante o estágio em Paris – sendo importante mencionar que estes retratos não foram realizados durante a época do Pensionato Artístico, mas remetem aos trabalhos que a artista havia produzido durante esta época.

Em segundo lugar, os retratos *portinarescos* cujas características evocam o tratamento que Candido Portinari concedia aos seus retratados, como monumentalização do corpo, criação de um fundo distinto com elementos de paisagem, panificação etc. E por fim, também identificou-se um grupo de transição que traz retratos que mesclam as características dos dois grupos anteriores com o estilo do retrato da década de 1940.

A seguir temos os retratos identificados dentro dos conjuntos descritos anteriormente²²³:

A. Grupo de retratos de estilo parisiense

1. Felícia Moya, 1929/30 c. [figura 42];
2. Baby de Almeida, 1929/30 c. [figura 43];
3. Carolina da Silva Telles, 1929/30 c. [figura 44];

B. Grupo de retratos da primeira metade dos anos de 1930: transição e o estilo *portinaresco*

4. Retrato de Iolanda, 1932 [figura 46];
5. Retrato de A.M.G, 1933 c., [figura 47];
6. Retrato de Georgina, 1933 c., [figura 48];
7. Retrato de Stella, 1933/34 [figura 49];
8. Retrato de Dora, 1934 [figura 50];
9. Retrato de Nonê, 1935 [figura 51];
10. Retrato de Sofia Villalva, anos 30 [figura 52];

C. Grupo de retratos de transição

11. Retrato de Lília, anos 30 [figura 53];
12. Liliana Maria, 1935/ 37 [figura 54];

²²³ É importante destacar que essa divisão foi criada com o propósito de facilitar a escrita desta dissertação e o referenciamento às obras analisadas. Não se pretende que ela seja definitiva, mas abrir um diálogo sobre outros elementos que tornem essa classificação mais fina e apurada.

13. Retrato de Senhora, 1935/ 37 [figura 55];
14. Primavera, 1935/37 [figura 56];
15. Retrato de Senhor, anos 30 [figura 57];
16. Retrato de José de Almeida Camargo, 1936 [figura 58];
17. Menina paulista, 1935/ 37 e anos 40 [figuras 59 e 60];
18. Retrato de Bety, 1937 c., [figuras 61];
19. Retrato de Bety, 1938 [figura 62].

O primeiro grupo contém três retratos realizados logo após o seu retorno de Paris, em 1928. Este conjunto traz, com maior evidência, o diálogo de Anita com a Escola de Paris e estabelece uma conexão importante: a relação da obra *A dama de azul* e as obras do pintor Kees Van Dongen.

A influência da Escola de Paris permaneceria visível, por um tempo, em outras obras do período - caso de retratos como os de Carolina da Silva Telles e de Baby de Almeida, ligados pela técnica a obras “francesas” como a *Dama de azul*. Os dois são construídos com pequenas pinceladas aparentes que, no fundo da tela, criam um halo luminoso para destacar o retratado. O de Carolina da Silva Telles, um pouco carregado de detalhes - fundo com panejamento, jóias a brilhar - lembra preciosismos do retratista da Paris elegante, Van Dongen. O de Baby de Almeida, mais despojado, bem construído, faz uma única concessão à decoração no brilho de um colar de pérolas.²²⁴

O pintor Henri Matisse, também mencionado por Anita nas cartas trocadas com Mário de Andrade, constrói uma série de retratos femininos, no mesmo período, no qual as figuras são posicionadas sentadas em cadeiras e sofás, vestidas elegantemente à moda da década. Destaca-se as obras *Seated Figure, Striped Carpet* (1920), *Woman in Hat* (c.1920) e *Femme em Costume Oriental* (1920) por seguirem essa estrutura que aparece nos retratos femininos de Anita. A relação dela com Matisse também pode ser estendida para as obras de “interiores” realizadas pelo artista. Nestas, existem figuras femininas no fundo de ambientes domésticos, à exemplo do que foi feito pela artista em *Interior de Mônaco* (1925).

Sergio Miceli (2003) também aponta essa relação entre as obras francesas de Anita e a sua produção inicial no Brasil após o retorno e a conexão com Kees Van Dongen. Ele

²²⁴ BATISTA, op. cit., p. 383.

também faz referência a outros artistas com as quais Anita pode ter entrado em contato na França: Moishe Kisling²²⁵ e Marie Laurencin. Diz o autor:

Aproxima-se então do poeta Guilherme de Almeida, um dos únicos que apreciaram as figuras femininas de sua última individual paulistana: além das ilustrações para o novo livro de versos do escritor (*Você*), com “mulherzinhas” vaporosas e elegantes, vazadas nos moldes elogiados por Guilherme, Anita retrata a esposa do poeta, Baby de Almeida.

Esse retrato diz muito sobre o impacto de artistas menores da Escola de Paris como, por exemplo, Kisling, Marie Laurencin (1883-1956) e, em especial, o retratista Kees Van Dongen (1877-1968). A figura de Baby de Almeida é vista de frente a altura do início do decote, com braços nus e colar de pérolas. A maquiagem e o penteado de melindrosa realçam a beleza dos traços, a figura inteira está envolta por um halo reluzente ao redor da cabeça. Enquanto em Van Dongen o realce exagerado dos olhos e cílios adquiriu certa feição fantasmagórica, soturna, num semblante em placas coloridas berrantes, sem capricho na aparência fisionômica, como que reciclando a seu jeito certas imagens femininas de modelos da época em anúncios publicitários de cosméticos e roupas, o retrato de Baby de Almeida confina os realces expressivos e o tratamento cromático vibrante às exigências da verossimilhança. Esse e outros retratos mundanos, dessa fase de acanhamento artístico e de progressiva reinstauração de modelos realistas superados, marcam sua ruptura definitiva com a invenção arrebatadora dos retratos da série “imigrante” e, ao mesmo tempo, sinalizam sua desistência de continuar a explorar os novos desafios de uma arte contemporânea.²²⁶

Antes de entrar na questão de análise estilística dessas obras, é necessário apresentar as figuras e a sua relação com a artista, seguindo o método utilizado por Miceli. Felícia Moya, Belkiss Barrozo de Almeida (Baby de Almeida) e Carolina da Silva Telles, a partir dos dados elencados de sua biografia²²⁷, parecem se ligar à trajetória de Anita Malfatti a partir dos laços afetivos da amizade.

Felícia Moya era esposa de Antônio Garcia Moya, arquiteto que havia participado da Semana de Arte Moderna em 1922. O arquiteto era sócio do irmão mais velho de Anita, Guilherme Malfatti, e os dois trabalharam juntos durante anos, marcando presença em outras exposições coletivas na seção de arquitetura, como no III Salão Paulista de Belas

²²⁵ Moishe Kisling (1891-1953) foi um artista polonês que trabalhou e viveu no bairro parisiense de Montmartre ao lado de contemporâneos do modernismo de vanguarda. Durante a Segunda Guerra Mundial, por ser de descendência judia, o artista imigrou para os Estados Unidos. Fonte: Bailly Gallery.

²²⁶ MICELI, 2003, p.122.

²²⁷ Estes dados foram obtidos a partir de artigos de periódico - especialmente colunas sociais em que o nome das retratadas apareciam com frequência -, leitura bibliográfica e informações obtidas em anotações de pesquisa dentro do Fundo Marta Rossetti Batista. A autora elencou algumas informações biográficas a partir de entrevistas com alguns dos retratos, como foi o caso de Carolina da Silva Telles. No caso de Sophia Tassinari e Flávio Motta, por exemplo, alunos retratados por Malfatti, também se utilizou artigos de periódicos em que estes recontavam os anos de aprendizado e interação.

Artes²²⁸. A pintora também retratou a filha do casal, Carmem Moya, nos anos 40, época em que ela fora sua aluna.

Baby de Almeida, por sua vez, era esposa do escritor Guilherme de Almeida. Conforme Miceli conta, Anita aproximou-se do casal após a sua individual de 1929, onde expôs os trabalhos realizados em Paris. O gosto do escritor pelas “mulherzinhas” de Anita reaparece quando ela faz as ilustrações do seu livro *Você* [figura 63], em 1931.

Esta obra, dedicada à sua esposa, traz uma sequência de vinte e um desenhos. Destas ilustrações, destacam-se as figuras femininas [figuras 64 e 65] que mostram esse aspecto de boneca ao qual o poeta se refere em seus escritos. A inscrição “Para você ilustrou/ Anita Malfatti”²²⁹ denota uma relação de proximidade forte com Baby. A escolha de Guilherme de Almeida pelo traçado da artista talvez tenha sido, então, por este ser do agrado de sua esposa que já havia sido retratada por ela.

Após o retrato de Baby ter sido realizado em 1929/30, Guilherme faz um prefácio para o catálogo da exposição individual de Anita em 1935, onde destaca, entre outras obras, os retratos expostos.

Uma arte bem paulista. Aqui nascida, tem a discrição bem-educada do nosso temperamento, e a versatilidade azul-e-cinza, sol-e-bruma do nosso clima. [...] Anita exhibe agora, neste seu último ‘choix’, uma arte corajosa e moça, de absoluta atualidade. E o que é adorável em toda a sua força de expressão, em todas as suas audácias, Anita não perde, um instante, a sua “primary substance”: uma deliciosa feminilidade.

Eu escrevi “atualidade”, porque há ali, de um lado, uma porção de retratos da mais atual mocidade paulista; e de outro, uma porção de Psychés e Madonas do mais atual espírito Helênico-Renascimento.

[...] Annita é uma artista que vive “sintonizada”.²³⁰

Carolina da Silva Telles, por sua vez, tem uma história interessante por trás de seu retrato. Ele foi realizado na mesma época dos outros mencionados, mas diferentemente das demais retratadas em que não há dados sobre o modo como participaram da “negociação” de suas imagens, localizou-se um depoimento dela. Trata-se de um documento presente no fundo de Marta Rossetti Batista, referente a uma entrevista com Carolina da Silva Telles. As anotações foram encontradas no Arquivo IEB e, no documento, a entrevistada reconta o processo no qual o seu retrato foi feito e rememora um evento curioso:

²²⁸ cf. Catálogo do III Salão Paulista de Belas Artes (1935/1936).

²²⁹ Edição pertencente à coleção Baby de Almeida, Casa Guilherme de Almeida.

²³⁰ Texto do catálogo “Exposição de Pintura de Annita Malfatti” (1935), escrito por Guilherme de Almeida.

Anita fez o retrato de d. Carolina por volta de 1928-29, Anita Malfatti tinha dito que queria presentear-la e por isso d. Carolina passou a ir posar para o retrato no atelier de Anita Malfatti. D. Carolina gosta muito do quadro, mas conta que o quadro era bem diferente, era bastante parecido com ela (como ela era na época), quando estava quase pronto, ela levou a mãe [D. Olívia Guedes Penteado] para ver como estava, mas ao chegar ao estúdio, encontrou um quadro totalmente mudado, e o retrato não mais se parecia com ela. Quando ela perguntou o que tinha acontecido, Anita Malfatti explicou que a mãe [D. Betty] tinha dado uma orientação na obra. Anita Malfatti era muito meiga, muito tímida, se influenciava demais pelas pessoas, por isso sua obra é tão variada, ao passo que Tarsila, dona de uma personalidade forte, tem uma obra marcante²³¹.

O trecho não deixa claro quem, afinal, havia direcionado a mudança no retrato de Carolina: a mãe da retratada ou a própria pintora. No entanto, posteriormente se percebeu que a informação obtida na entrevista foi incorporada por Batista em uma nota de rodapé:

Depoimento de Carolina da Silva Telles, 4 fev. 1974: Carolina posou no ateliê da pintora (que fez seu retrato para presentear-la). Quando a obra estava quase pronta, levou sua mãe, D. Olívia, para vê-la - e a encontrou muito mudada. E Anita explicou-lhes que a mãe, D. Bety, o havia sugerido.²³²

Como resultado da confusão, tinha-se lido o trecho como um atestado para a importância da figura da mãe de Carolina, D. Olívia. Havia-se considerado, por D. Olívia ter sido uma figura importante do cenário artístico de São Paulo, especialmente na época da formação do modernismo na cidade, que a sua opinião teria tido peso na decisão de Malfatti de alterar o retrato de sua filha. Com o propósito de agradar a figura da mecenas, Anita teria feito alterações significativas na obra, nesse processo de negociação nos bastidores do retrato.

Assim, fica claro que, de fato, quem sugeriu as mudanças na obra foi a mãe da artista, D. Bety. A aparição dela na fala de Carolina coaduna com o discurso que se construiu em torno de Anita: a artista frágil, sensível e, neste caso, *influenciável*. Entretanto, é necessário apontar aqui duas questões que são contrárias a esta visão estereotipada: o já mencionado trabalho de D. Bety com o gênero do retrato e as questões estilísticas dos outros dois retratos que compõem esse conjunto inicial, o de Baby de Almeida e o de Felícia Moya.

²³¹ Anotações da entrevista de Marta Rossetti com D. Carolina da Silva Telles – 4 de fevereiro 1974. Ver transcrição completa do documento em **ANEXO E**.

²³² BATISTA, op. cit., p. 384, nota 30.

Primeiramente, D. Bety, como dito no Capítulo 1, tinha experiência com o gênero do retrato, especialmente de velhos e mulheres. Também foi uma das agentes principais no início da formação de Anita no Brasil, antes dela viajar para a Alemanha. Enquanto a filha a havia ajudado nos anos de 1910 nas suas aulas de pintura, D. Bety fez o inverso nos anos de 1930 ao dar apoio para o trabalho de Anita como professora²³³.

Dentre os documentos do acervo de Marta Rossetti Batista foi encontrado anotações de entrevistas com familiares da artista. De uma conversa com a sobrinha Bety Malfatti, a autora retirou uma informação que comprova essa questão do diálogo entre mãe e filha durante a produção desta última. Embora Bety novamente utilize o termo *influência*²³⁴, a anotação traz alguns dados interessantes.

D. Betty – influência p/ AM – melhor fazer assim ou assim – mais vendável, mais comercial – tentava adocicar a pintura de AM.²³⁵

Não é espantoso que as duas discutissem as obras nas quais a artista estivesse trabalhando. E a figura de D. Olívia, apesar de não ser ativamente responsável pela alteração, também não pode ser desconsiderada totalmente da equação. O retrato de uma de suas duas filhas com certeza passava pelo crivo de sua opinião, vide o fato de que Carolina levou a mãe para ver a obra antes de sua finalização e exposição geral.

Nessa discussão entram as próprias expectativas de Olívia Guedes Penteado em torno do que seria um retrato. As expectativas podem ser visualizadas nos retratos que haviam sido feitos de sua figura. Dois deles conhecidos são os produzidos por Paul Émile

²³³ É interessante parar e refletir sobre essa atuação como docente. Feita em paralelo com suas atividades de encomendas do retrato nos anos de 1930 e 1940, vale a pena questionar se, monetariamente, havia uma equivalência entre essas duas funções. Infelizmente, não foram encontrados recibos das aulas ou dos retratos, o que deixa a questão muito vaga. Anita também parece ter cultivado um ambiente bem informal com seus alunos dentro do ateliê, a exemplo de Flávio Motta que, como seu depoimento demonstra, aparecia de vez em quando para as aulas. Portanto, fica difícil medir, de maneira exata, qual teria sido o impacto da atividade em sua vida financeira, mas é uma questão interessante para ser apontada.

²³⁴ Neste trabalho, procurou-se evitar o uso deste termo que, de acordo com a definição de Michel Baxandall retira a agência do artista sobre sua obra e o coloca como uma figura passiva ao mundo ao seu redor e que não constrói de fato a sua produção em torno de um propósito, ou seja, nega o olhar ativo do artista e as suas intenções. “A palavra ‘influência’ é uma das pragas da crítica da arte. Antes de mais nada, o termo já contém um viés gramatical que decide indevidamente sobre o sentido da relação, isto é, quem age e quem sofre a ação de influência [...]” (BAXANDALL, 2006, p. 101). Em um trabalho que procura trazer elementos que comprovam a agência da artista Anita Malfatti, foi necessário tomar cuidado com os discursos prontos que não só utilizaram o termo, mas também demonstraram que escondiam certas informações sobre a intenção da artista com sua obra por detrás de sua personalidade influenciável.

²³⁵ Trecho retirado do Caderno de anotações de Marta Rossetti Batista. Arquivo IEB – USP, Fundo MRB, documento MRB-AM-043_008.

Chabas e Henri Gervex, nos quais ambos retratam a figura de uma bela e digna dama da sociedade paulistana, seguindo um código bem tradicional da retratística da época.

D. Olívia “[...] trata-se da única colecionadora pré-modernista que se mostrou permeável às novas linguagens e parâmetros estéticos das vanguardas, se bem que tenha buscado dosar a voltagem dessa receptividade”²³⁶. Segundo o autor, a preferência da mecenas se deu em torno de “artistas menores da Escola de Paris” na questão da arte moderna.

Anita Malfatti precisava dialogar com as expectativas dessas três mulheres. No final o número de agentes que entram para as relações de negociação de uma obra é muito maior do que se imaginava pois, além da pintora e da retratada, tem-se as mães de ambas, o marido de Carolina, entre outras figuras secundárias.

O restante do relato de Carolina também traz um dado interessante. A pedido da Anita, ela teria intercedido junto a Fernando Costa²³⁷, para que ela conseguisse a posição de professora na Escola Normal do Mackenzie College²³⁸. A retratada evoca a situação financeira drástica de Anita na época o que teria influenciado a sua decisão para voltar a dar aulas.

É sugestivo que o pedido tenha partido do mesmo período em que o retrato fora realizado. Percebe-se que, muito embora a obra não tenha sido aparentemente do agrado de Carolina devido às mudanças realizadas, o desejo de Anita de “presentear-la” não foi espontâneo. Não só a retratada vinha de uma família importante – filha de D. Olívia e casada com uma importante figura paulistana, Goffredo da Silva Telles, que em 1932 se tornaria prefeito da cidade – como tinha conexões no Mackenzie College, era amiga de Fernando Costa e seu filho era aluno da instituição.

D. Carolina também citou o fato de AM ter passado muita necessidade, contou que AM pediu-lhe que falasse com Fernando Costa para nomeá-la professora do Mackenzie, e que ela realmente conseguiu o lugar para AM, dizendo que tem inclusive a carta de nomeação de AM assinada por Fernando Costa (ela procurou essa carta enquanto eu estava lá, mas acho que não encontrou). D. Carolina deve ter achado muito triste uma artista do gabarito de Anita ter de dar aulas no curso secundário, AM pediu-lhe isto, “de tão necessitada que estava, coitada”. Quanto à época em que AM lecionou no Mackenzie, D. Carolina fez os cálculos baseada na idade do seu filho que teve aulas com AM,

²³⁶ MICELI, op. cit., p. 76.

²³⁷ Não foi possível obter maiores informações sobre a identidade de Fernando Costa, entretanto, devido ao contexto da fala de Carolina da Silva Telles, presume-se que ele tenha sido uma figura de autoridade dentro da instituição do Mackenzie College, na época dos anos 30.

²³⁸ “A 1932, Anita Malfatti dedicou-se ao ensino escolar. Retomou suas aulas na Escola Americana e foi trabalhar também na Escola Normal do Mackenzie College.” (BATISTA, op. cit., p. 371).

aos 12 ou 13 anos de idade. Quanto ao fato de AM ter estudado no Mackenzie, ela diz não saber de nada.²³⁹

Por fim, é necessário entrar na questão da relação estilística do retrato de Carolina com os de Felícia Moya e Baby de Almeida. Postos lado a lado, os três possuem um claro diálogo em torno de algumas semelhanças, tais como o de trazerem uma figura em três quartos postadas diante de um fundo luminoso – em todos os casos ressalta-se a pose elegante e a atenção ao vestuário. Assim, percebe-se que a mudança operada na obra não separou estilisticamente o retrato de Carolina dos outros que Malfatti fazia na época.

Era necessário que Anita, após cinco anos no exterior, criasse uma linguagem, uma fatura de retratos que pudessem ser comercializados, preferencialmente “a preços módicos” de sorte a atrair um público consumidor na cidade.

Exma. Senhora, Exmo. Senhor,
Anita Malfatti
tem a honra de participar que está realizando uma série de retratos a óleo, próprios para residências de tratamento modernas. O preço é módico e tabelado conforme o tamanho e portanto acessível aos interessados. Atendemos pelo telefone das 9 às 11hs e das 14 às 16hs. Nos dias uteis excluindo o sábado.
Esperando ser atendida cumprimenta
A.M.²⁴⁰

Os três primeiros apresentados aqui são os passos iniciais da artista nesse sentido. E o fato de colocar-se disposta a mudar o estilo da obra através de conversas com sua mãe, que havia permanecido no Brasil e estava atenta para o tipo de obra que era consumida em São Paulo, mostra que Anita estava buscando atualizar-se nas expectativas do campo.

Com relação às referências artísticas relacionadas a esses retratos iniciais: Kees Van Dongen e Marie Laurencin. Crê-se que seja válido fazer um exercício de comparação entre algumas obras destes dois artistas com os retratos de Anita, especialmente as três obras iniciais que foram destacadas.

Kees Van Dongen, artista de origem holandesa atuante na França durante a primeira metade do século XX, foi citado por Anita na correspondência a Mario, conforme se apontou no Capítulo 1. Nessa missiva, Anita refere-se a ele ao lado de outros artistas, com destaque para uma reflexão sobre a maneira com que o mercado de artes

²³⁹ Anotações da entrevista de Marta Rossetti com D. Carolina da Silva Telles – 4 de fevereiro 1974. Ver transcrição completa do documento em **ANEXO E**.

²⁴⁰ Transcrição de documento encontrado no Fundo Marta Rossetti, MRB-AM-137_009.

francês da época absorvia suas obras. Ela destaca o preço atingido pelas obras, o sucesso comercial, tal como se vê no trecho:

Os pintores de Paris que alcançam os preços “mães” são Derain (75.000 frs. O último portrait) Picasso 50.000 frs. Comprador americano, 2^o Etape. Matisse o decompositor das luzes, Van Dongen (150.000 frs o portrait de Anatole France). Os grandes portraits dos príncipes indianos, negros e das mulheres de Alta Sociedade - Marquet nos Portos de Mar - Laurencin pouco de novo. Marval nos passos de Matisse. Hélène Dufau renascendo i.é tomando o lugar da Marval. Depois todos os Fauves. Os impressionistas. Os mestres e os alunos das Beaux-Arts. Os marchands compram as telas pela assinatura e não pelo valor. Como coleção de estampas. Eles têm os nomes e os preços obtidos por telas de tal e tal dimensão. Por exemplo os nomes que relativamente mais aumentaram neste último ano foram Utrillo, Varoquier, Vlaminck. Fora naturalmente o alto comércio dos ‘Azes’. O que dá valor no mercado de Paris são os acheteurs americanos. É o DOLLAR que rege estes danados todos!²⁴¹

O conjunto de retratos é a parte de sua produção que mais se destaca em sua trajetória porque ao retratar as mulheres da sociedade, o pintor conferiu-lhes um tratamento elegante e sensual valorizado no contexto da época. O próprio Van Dongen caracterizava suas criações como “a mais bela das mentiras”²⁴². Esta frase torna clara a sua visão de que a mágica do pincel era essencial para criar a persona que aquelas mulheres queriam trazer para o público.

Como se viu no Capítulo 1, há forte semelhança entre o estilo de Malfatti em sua fase francesa e certos elementos estilísticos da produção de Van Dongen, que ela parece ter absorvido de modo atenuado. Isso aparece, em especial, em obras como: *A japonesa* (1924), *Dama de azul* (1925 c.), *Retrato de uma cantora* (A cigana, anos 20), *O modelo de Paris* (s.d.), *Bailarina de meias roxas* (s.d.), *Colette* (s.d.) e *Moça com xale* (s.d.).

Tais semelhanças aparecem, por exemplo, no tratamento que ambos conferem aos olhos dos retratados, em que acentuam o contorno e conferem uma artificialidade à representação que chega a dotar as imagens de uma aparência de bonecas. Em Van Dongen, essa característica traz um caráter sedutor às representações femininas, no caso de Malfatti tal marca é mais diluída, os traços menos marcados. Pode-se dizer que ela escolhe o uso desse elemento formal, mas o adapta para os seus próprios objetivos, fixando figuras femininas elegantes as quais, entretanto, são menos afirmativas do que aquelas representadas por Van Dongen.

²⁴¹ Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, 17/18 de novembro de 1927, Paris – França. Arquivo IEB-USP.

²⁴² Modern Dutch painting: an introduction, **Netherlands Information Service**, (1960), p. 26.

A fim de ilustrar essa relação, apresenta-se o retrato *Dama de Azul* (1925 c.) [figura 34] ao lado da obra *Le sphinx* (Portrait de Renée Maha), 1921 de Kees van Dongen [figura 40]. Ambos os retratos trazem duas damas, finamente vestidas, sentadas em cadeiras com fundos escuros ou com pouca luz. Ambas evitam o olhar do espectador e seus semblantes permanecem sérios enquanto são pintadas. A figura de Van Dongen destaca-se pela sensualidade do vestido que mostra o colo, ao mesmo tempo em que apresenta características felinas e de olhar mais ameaçador. Malfatti traz uma figura mais calma, até mesmo apática, olhar sério evocando uma certa nobreza que se afasta da *femme fatale* de Van Dongen que, como o título da obra diz: “Decifra-me ou te devoro”.

Sobre Marie Laurencin, a fala de Guilherme de Almeida aponta para uma semelhança na construção das figuras femininas, as *mulherzinhas bem mulherzinhas* que haviam encantado o poeta.

[...] nos quadros de Anita há uma coisinha encantada que meus olhos preferem para nela se espreguiçar e se estirar mais à vontade, como numa almofada sensual. São quatro ou cinco pinturas claras, frescas, surpreendentes: é “Jenny l’ouvrière”, é “Dolly”, é a “Melindrosa”, é a “Romântica”... Não sei por quê. Talvez porque são coisas que só uma mulher seria capaz de imaginar e fazer. **São umas mulherzinhas bem mulherzinhas, vestidas de azul celeste ou cor-de-rosa e que parecem pintadas com carmim inocente e talco infantil.** Lembrariam as bonecas de [Lenei], belezinhas de “nursery”, se as bonecas pudessem ter a alma que Anita pôs nas suas “all dolled” criaturinhas. Sejam parecidas com os pensamentos de Mimi Pinson, se Mimi Pinson existisse e os pensamentos tivessem forma. São os sentimentos que Marie Bash Kirtseff quis pintar para Bastien Lapage, mas não pintou: escreveu. **São figurinhas que outra Marie - a Laurencin - com certeza seria capaz de inventar, se Marie Laurencin fosse,** como essa sua irmã tropical, uma criatura dessas terras voluptuosas, onde há sempre em tudo “le gout exquis de moindres choses”, o cuidado ingênuo do detalhe, o luxo sensorial do acessório [...] ²⁴³

Em uma análise de comparação, percebe-se que os traçados dos artistas possuem certas semelhanças, especialmente na questão das figuras de bonecas. O tratamento que Laurencin concede aos olhos das suas *mulherzinhas* [figuras 66 e 67], as *femmes enfants*, também é tão impactante quanto os de Anita e Van Dongen. Os três artistas apostam nos olhos grandes que destacam as qualidades de feminilidade das mulheres retratadas. A diferença está no fato de que Van Dongen aposta em uma sexualidade mais violenta e felina, enquanto Laurencin quase que as adocica. Malfatti, por sua vez, também, à primeira vista, parece infantilizar alguns de seus retratados.

²⁴³ ALMEIDA, Guilherme de. Anita Malfatti. *O Estado de S. Paulo*, Seção “Sociedade”, 5 fev. 1929. Grifos da autora.

Em carta datada de 17/18 de novembro de 1927, Anita menciona o nome de Marie Laurencin ao listar diversos outros artistas que atuavam no cenário francês da época. Ao mesmo tempo em que menciona o *portraits* de Van Dongen, a pintora comenta que a produção de Laurencin não trazia nada de novo até então. Apesar de não ser tão entusiástica, a menção deixa claro que conhecia o trabalho de sua contemporânea. Laurencin era então o protótipo de artista modernista feminina bem sucedida²⁴⁴ que, segundo Simioni (2018):

[...]criou um vocabulário próprio, ainda inexistente, que foi identificado como o protótipo da “feminilidade essencial”: mulheres frágeis, delicadas, simbolizando a *femme enfant*. Marie Laurencin encarna o protótipo de um “estilo feminino” que desfrutou de amplo sucesso na época e em décadas posteriores.²⁴⁵

O segundo grupo de retratos dos anos de 1930 marca um período de transição do estilo francês para aquele que Rossetti denomina de *portinaresco*. Segundo a pesquisadora, Anita teria trazido para sua produção desta época características semelhantes às vistas nos retratos de Portinari, como a monumentalização do corpo e fundo da obra mais elaborado. A exemplo do *Retrato de Mário de Andrade* (1935) [figura 68], onde não somente o tronco avantajado é visto, mas também tem-se a criação de um fundo para a obra, vê-se algumas características dos retratos dos anos 30 do artista que também aparecem em algumas obras de Malfatti²⁴⁶.

²⁴⁴ A trajetória de Laurencin é muito importante, pois foi uma das poucas artistas modernistas que conseguiu ter um sucesso em vida. Isto ocorreu, segundo Simioni, pelo fato de ter se associado com o poeta e crítico de arte Guillaume Apollinaire: “Filha natural de um político (Alfred Toulet) e de uma costureira/bordadeira (Pauline Laurencin), Marie Laurencin foi educada pela mãe, de origem modesta, costureira, que a incentivou a tornar-se professora. Sua formação inicial se deu na École de Sèvres, voltada para a pintura sobre porcelanas. Em 1902, matriculou-se no curso para mulheres oferecido pela Académie Humbert, onde conheceu Lepape, Picabia e Braque, que se tornaram seus principais motivadores. Por meio deles passou a integrar os meios artísticos e literários que se reuniam no Bateau Lavoir. Em 1907, realizou sua primeira mostra organizada na rue Laffitte, quando conheceu Picasso que a apresentou à galerista Berthe Weill, logo passando a integrar o grupo que se reunia no “Bateau-Lavoir”. Tornava-se, assim, uma das poucas mulheres a fazerem parte dos circuitos de vanguarda na condição de artista. Foi também nesse momento que conheceu Apollinaire, escritor, crítico de arte e conselheiro de vários colecionadores, como Paul Guillaume. Com ele estabeleceu por anos uma parceria afetiva que certamente colaborou para alavancar seu prestígio e carreira; seja por meio de indicações para que constasse em coleções privadas, ou através das publicações elogiosas a seus talentos.” (SIMIONI, 2018, p 52)

²⁴⁵ Ibidem, p. 50.

²⁴⁶ Curiosamente, Miceli também aponta uma outra semelhança entre os retratos feitos por Anita e aqueles que Portinari realiza após voltar de seu estágio no exterior (1930-1931). Segundo o autor, “No retrato de Ida Pongetti, o pintor também empregou um tratamento cromático desigual do fundo, suavizando assim a figura de meio-corpo erguida no centro da tela, que ele situou num cenário arquitetônico à la De Chirico condizente com a fisionomia melancólica e distante da retratada. As cores predominantes nas três áreas do fundo repercutem tonalidades utilizadas no vestido e nos cabelos. Desta feita, o tratamento do rosto lembra

Diversos comentaristas já observaram a desproporção entre o volume do corpo e a cabeça de Mário nesse retrato, criticando assim a excessiva monumentalização a que foi submetida sua figura no plano propriamente pictórico. Entretanto, esse mulato de lábios grossos, queixudo, de cenho franzido e cova no centro do queixo, talvez tenha sido propositadamente engrandecido de modo a reiterar seus laços substanciais com os seres e as vivências da paisagem, figura e fundo ganhando unidade temática e continuidade cromática por meio do azul intenso da camisa de mangas curtas, do céu e de alguns dos balões. A paisagem de música sertaneja em meio à qual se agiganta a figura desse mulato simpático e bem-apanhado, de semblante compreensivo e generoso, produziu seu lance iconográfico mais acertado ao despojar o intelectual modernista de suas insígnias urbanas e mundanas, bem como dos apetrechos de inovador estético, de revolucionário das linguagens, de herdeiro e cantor dos sentimentos modernos de isolamento, requinte, sensualidade e ambivalência [...].²⁴⁷

O segundo grupo de retratos de Anita conta com sete obras que trazem algumas das características portinarescas, a saber: *Retrato de Iolanda* (1932); *Retrato de A.M.G.* (1933 c.); *Retrato de Georgina* (1933 c.); *Retrato de Stella* (1933/34); *Retrato de Dora* (1934); *Retrato de Nonê* (1935); *Retrato de Sofia Villalva* (anos 30).

O primeiro retrato da lista, *Retrato de Iolanda* (1932) [figura 46] é híbrido, por apresentar características dos retratos anteriores, da chamada fase francesa. A retratada está sentada em uma cadeira, colocando-se elegantemente para ser observada. A diferença está no tratamento do pincel no rosto, pois este passa a ser demarcado por traços escuros característicos dos retratos desse grupo. Portanto, colocou-se tal retrato como uma obra de transição entre as francesas e as de estilo portinaresco.

A figurada é Iolanda Gobbis, esposa do também artista Vittorio Gobbis. A relação de Anita com o colega modernista aparece desde o seu envolvimento com o Salão Revolucionário, em 1931, quando ambos expuseram no Rio de Janeiro, e da participação na SPAM no início dessa mesma década. Com tais dados, presume-se que o retrato da esposa da esposa de Gobbis seja um testemunho de relações de amizade entre os agentes.

Os outros seis retratos alocados no grupo, por sua vez, aproximam-se mais do estilo *portinaresco* na medida em que tem corpos volumosos. Entretanto, também tem um tratamento que os aproxima de uma *boneca*, no qual os olhos são característicos das obras de Malfatti na França. O *Retrato de A.M.G.* (1933) [figura 47] e *Retrato de*

bastante o modelado ‘boneca’ característico de figuras menores da escola de Paris como Kisling e/ou Marie Laurencin, bem distinto das deformações estilizadas *à la* Modigliani com que executou nessa mesma época alguns dos retratos mais tocantes de sua mulher Maria.” (MICELI, op. cit., p. 60). Essa comparação com Kisling e Marie Laurencin também aparece quando o autor (2003) analisa os retratos que Anita realiza também quando volta da Europa.

²⁴⁷ MICELI, op. it., p. 94.

Georgina (1933) [figura 48] foram realizados na mesma época²⁴⁸ e têm semelhanças na pincelada.

Em *Retrato de A.M.G.*, Antônio Marino Gouveia, amigo de Anita Malfatti que, durante os anos de 1930, auxiliou-a arranjando encomendas e compradores²⁴⁹, é retratado sentado em uma poltrona, vestindo um terno elegante e com um livro nas mãos. No fundo da tela, destaca-se a representação de um barco, aludindo à *Lago Maggiore* (1924/26) [figura 70], obra também pintada por Malfatti e que pertencia à coleção do retratado.

A presença desse elemento é importante, pois é um dos poucos retratos de Malfatti com um fundo de elemento iconográfico revelador da relação entre retratado e artista. Assim, o retrato de Marino Gouveia parece acenar para uma aproximação desta produção dos anos 30 de Anita com uma inserção financeira no campo artístico. Isto ocorre porque a presença da obra no fundo da tela remete ao papel do retratado em atuar como um marchand na cidade. É importante apontar que é quase de forma precursora que Gouveia atua como um marchand na cidade uma vez que, como Maria Lúcia Bueno (2012) demonstrou, esta figura só aparece com mais força a partir dos anos de 1950.

O retrato de sua irmã, Georgina, por sua vez, figura na categoria dos retratos de família. Este é o segundo que Anita realiza de sua irmã – o primeiro foi produzido em 1914, após o seu retorno da Alemanha, como o Capítulo 1 analisou.

As obras *Retrato de Stella* (1933/34) [figura 49], *Retrato de Dora* (1934) [figura 50] e *Retrato de Nonê* (1935) [figura 51] têm uma pincelada mais consistente, revelando que a artista trabalhava na criação de uma estrutura para os seus retratos: incorporava certas características da monumentalidade dos retratos de Portinari com características reminiscentes do seu estágio na França. O tratamento que a artista concede ao rosto dos retratados evoca reiteradamente os traços inocentes de uma boneca.

Comparando os dois retratos femininos percebe-se duas jovens, portando vestidos com babados nas mangas e cujos corpos, ocupam a maior parte da tela. Elas não aparentam estarem sentadas (ao contrário dos retratos femininos apresentados

²⁴⁸ Como o Capítulo 3 cita, os dois retratos também foram expostos juntos no I Salão Paulista de Belas Artes, em 1934. A artista ganhou o 2º Prêmio de Pintura com o *Retrato de A.M.G.*

²⁴⁹ “Alguns desses amigos ajudavam Anita Malfatti, procurando-lhe “encomendas” e trazendo-lhe compradores – um deles, Marino Gouveia, por muitos anos, exerceu o quase papel de “empresário-marchand” da pintora. Anita tentava prover as necessidades econômicas de várias formas: aulas, ilustrações, troca ou doação de obras, retratos encomendados, e até execução de trabalhos mais vendáveis. Imprimia folhetos de propaganda, que enviava pelo correio, anunciando cursos e aulas, oferecendo seus préstimos de retratista, comunicando a abertura de exposições de Natal que organizou em vários fins de ano – dos anos 30 a 1950. Nesta luta pela subsistência, a pintora se dispersou muito nos anos 30, chegando até, pode-se dizer, a encarar o papel do artista de maneira diferente: não mais um criador, dono de uma expressão própria, mas um profissional que respondia às demandas do meio...”(BATISTA, op. cit., 401).

anteriormente que, ou deixavam claro que a figura estava sentada, ou traziam apenas uma figura em três-quarto) e encaram o observador. O *Retrato de Stella* é o mais trabalhado no que tange aos elementos associados à feminilidade, como as flores na mão e as cortinas de babados.

O *Retrato de Dora*, no entanto, apesar da manga bufante exagerada, possui uma monumentalidade no torso que não transmite a mesma sensação de *calmaria* que o retrato anterior evoca. Tem-se uma figura mais rígida cujo vestido é quase uma contradição à medida em que parece fragilizar uma figura de porte monumental. Diferente da obra anterior, as mãos de Dora foram escondidas pela artista, deixando apenas os braços à mostra, mesmo elemento que aparece no *Retrato de Nonê*.

Enquanto Stella, ou Maria Estella Krug, era apenas prima de Anita Malfatti, os dois outros retratados eram alunos da artista – embora o catálogo de Batista também aponte que havia uma relação de parentesco distante entre Dora Villalva e Anita²⁵⁰. Ambos fizeram parte do grupo de alunos que Anita teve durante os anos de 1930 e que também foram retratados por ela.

O *Retrato de Nonê* também é um retrato com uma figura de torso monumental, entretanto, diferentemente dos retratos femininos de Dora e Stella, Nonê não olha para o observador. Ele é o oposto: tem um rosto mais suavizado, que causa um contraste gritante no tratamento adotado para figurar seu corpo. Além de ter sido aluno de Malfatti, Nonê (Oswald de Andrade Filho), tinha como pai Oswald de Andrade. Percebe-se que tanto Dora quanto Nonê fazem parte do círculo de amizades da artista.

Data da época em que a artista realiza o retrato de Nonê, uma entrevista concedida ao Diário da Noite em 4 de novembro de 1935, na qual aborda o assunto do retrato, revelando qual era a sua concepção do gênero e o seu propósito com essa produção.

A repórter foi surpreender a pintora patricia no seu ‘atelier’ da rua Ceará, sobre a perspectiva acidentada do Pacaembu. Tubos de tintas, pinceis jogados no desalinho próprio de uma oficina de arte; ao lado, estantes com vários tomos, onde de relance vemos títulos em inglês, francês, italiano, de obras sobre arte. Em frente da pintora, absorvendo-a, uma tela a óleo nos últimos retoques. O modelo, Oswald de Andrade Filho está ao fundo, pintando cartazes. Anita Malfatti, artista e professora de história da arte, fala sobre a tendência artística atual, que busca reportar à Renascença, aos primitivos à fase grega em que culminaram os afrescos de Pompéia e sobre a exposição que vai inaugurar esta tarde [...] na qual reunirá seus quadros e trabalhos artísticos, num total de 38 telas. ‘A novidade que apresento na minha exposição são as telas lembrando os afrescos de Pompéia e a orientação seguida pelos artistas do Quatrocentos. Por essas placas decorativas, pode ver a intenção de voltar àquelas épocas brilhantes que fizeram escola. As telas, estão no sofá, encostadas à parede, por

²⁵⁰ BATISTA, 2007, vol. 2, p. 61.

todos os cantos. “As Três Graças” representam figuras retocadas nitidamente, sobre um fundo preto, liso, que trazem à imaginação os afrescos dos artistas gregos de cuja técnica a pintora se utilizou, conscientemente. O ‘Anjo da Anunciação’ e a ‘Virgem Maria’ são dois trabalhos que refletem o espírito que animou Boticelli e Beato Angélico, na Renascença. Há muitos quadros, tendo como temas flores, natureza morta, paisagem dos Períneos, que a pintora trabalhou com esmero, dentro de uma orientação firmemente isenta e prejuízos naturalistas. Existem, sobretudo, no acervo de produções que Anita Malfatti nos mostra, retratos que chama de ‘naturalísticos’. Não sabemos o que quer dizer ‘naturalísticos’. E a interlocutora, amavelmente explica: ‘Retrato naturalístico é aquele no qual o artista teve em mira a fiabilidade do desenho, do colorido, reproduzindo o modelo com exatidão. Não concebo a arte do retrato de outra maneira’. E prossegue, deixando bem claro o seu ponto de vista. ‘Vou mais além. Não acredito em retratos interpretativos. Ele tem de ser direto. Sabe agora o que é retrato ‘naturalístico’?’²⁵¹

O artigo pontua duas questões artísticas importantes para a artista naquele momento: os retratos e a arte “primitiva” do Quatrocentos. O discurso em torno do retrato constrói-se a partir de uma noção “naturalista”. O naturalismo, nas palavras de Anita, tem como objetivo figurar na obra da maneira mais fiel possível, as características físicas da pessoa retratada.

Essa concepção em muito se afasta dos retratos famosos da sua fase americana (1916-17), quando Anita procurava ir além da aparência física dos indivíduos anônimos que posavam para ela e alcançar uma subjetividade que personificava. Segundo Tameny Romão (2012), esta preocupação entra em consonância com os ensinamentos de Homer Boss, com quem a artista havia estudado na Alemanha. Assim, “[...] a concentração dos artistas está em expressar através da imagem, traços da personalidade de quem era retratado, por meio das expressões captadas no momento da feitura do retrato”.

A questão da arte do Quatrocentos também é importante em sua produção e pode ser associada ao retrato. Simioni (2018) denomina a corrente do modernismo com a qual Anita Malfatti se associa em Paris, aquela defendida por Maurice Denis, de primitivismo clássico – como a autora afirma, é importante salientar que esta era uma das discussões sobre esse estilo que, no caso do brasileiro, foi muito monopolizado nas discussões sobre o trabalho de Tarsila do Amaral naquilo que é denominado de “primitivismo exotizante”.

[...] no caso do “primitivismo clássico” a temporalidade é uma dimensão fundamental. O conceito de “primitivos italianos” é essencialmente histórico; trata-se de produção que antecede o Renascimento, e que se realiza num espaço geográfico relativamente circunscrito (Toscana, região da Itália). Enquanto isso para os partidários do “primitivismo exotizante” a história é uma dimensão desnecessária, pois tais povos não a possuem. Os objetos produzidos em

²⁵¹ “Alguns minutos com Annita Malfatti no seu ‘atelier’ sobre o Pacaembu...”. **Diário da Noite**, 4 de novembro de 1935. Grifo da autora.

séculos anteriores ou no imediato presente dos artistas são igualmente passíveis de serem tomados como referências, na medida em que encontram-se amalgamados num estado de pureza original que os blindo do tempo, esse atributo ocidental tão caro, justamente, à consciência e à arte moderna.²⁵²

Uma característica dos retratos de Anita Malfatti que podem ser associados com o primitivismo clássico é a presença das paisagens em alguns retratos dos anos 30, especialmente o de *Liliana Maria* (1935/37) e *Menina Paulista* (1935/37, anos 40). O retrato no Renascimento trabalha com vários elementos e a presença da paisagem no fundo da obra é uma questão importante, como Jacob Burckhardt aponta.

O *fundo* do retrato tinha assumido, no curso do século XV os aspectos mais diversos: paisagens ricas e espaçosas e simples esboços paisagísticos entrevistos da abertura de uma parede, interiores arquitetônicos muito detalhados no mobiliário e fundos neutros que variavam do negro ao amarelo-claro e ao verde quente. O fundo podia mudar em relação ao interesse pela participação da luz no interior do quadro. A cor escura ou completamente negra da vestimenta desempenhava, neste sentido, um papel evidentemente fundamental.

Na arte do novo período, o retrato milanês ateu-se ainda aqui e ali à *paisagem* por inteiro, analogamente ao que tinha acontecido para o formato pequeno e para o perfil. A questão da paisagem no retrato permanece, entretanto, insolúvel, dado o vazio de informações que circunda a influência exercida por Leonardo nessa região e que não permite nem mesmo colocar o período de aprendizagem de seus alunos durante as duas estadas do mestre naquela cidade. [...] Também em Florença, a paisagem inteira foi mantida, como na época precedente em alguns retratos muito importantes. [...] Em Veneza, floresceu por longo tempo, ao contrário, a *paisagem parcial*, a vista paisagística (em pinturas com almirantes, panoramas marinhos). No caso de figuras inteiras retratadas sentadas ou até o joelho, aproximando-se do perfil, essa escolha teve um claro significado, já que, sendo postas com a cabeça e o corpo num dos lados do quadro, elas necessitaram da compensação de uma vista livre aberta para a beleza natural.²⁵³

O último retrato do segundo grupo é o *Retrato de Sofia Villalva* (anos 30) [figura 52] que, curiosamente, traz uma mistura entre o estilo portinaresco e os retratos franceses. A estrutura da obra: retrato de três quartos de uma figura feminina elegantemente vestida, com maquiagem, cabelos estilizados conforme a moda da época e um fundo drapejado de panos. É uma estrutura semelhante aos dos retratos de Baby de Almeida, Felícia Moya e Carolina da Silva Telles. Entretanto, a pincelada no retrato de Sofia é muito diferente, e assemelha-se ao tratamento que a artista dá ao retrato de Nonê. O rosto é demarcado pelo pincel e os traços estão bem definidos. O conjunto dos olhos, nariz e boca também são

²⁵² SIMIONI, 2018, p. 227.

²⁵³ BURCKHARDT, 2012, p.152-153.

semelhantes, pois ambos são delicadamente construídos e, ainda assim, destacam-se no rosto.

O fato do retrato de Sofia não ter uma data específica – o catálogo mostra uma data generalizada, anos 30 – revela que, apesar da produção de retratos apresentar variações e mudanças de estilos, a artista não abandona completamente uma construção pela outra no período.

A figura retratada por Anita, Sofia Villalva, era amiga e parente distante da artista. Um dado interessante da relação é que Sofia era mãe de outra modelo da mesma época, a aluna Dora Villalva. Novamente, há uma linha tênue entre as categorias das relações da artista com os retratados nesta produção. Dora, Sofia e Anita, as conexões passam tanto por questões de família quanto pelas relações mestre-aluna (no caso de Dora) e amizade (ambas as retratadas).

Por fim, o último grupo da década de 1930 apresenta nove telas que estabelecem uma conexão entre as obras das duas décadas em análise. As obras pertencentes a esse grupo são: *Retrato de Lília* (anos 30); *Liliana Maria* (1935/37); *Retrato de Senhora* (1935/37); *Primavera* (1935/37); *Retrato de Senhor* (anos 30); *Retrato de José de Almeida Camargo* (1936); *Menina paulista* (1935/37 e anos 40); *Retrato de Bety* (1937 c.); *Retrato de Bety* (1938).

Com respeito ao relacionamento que os retratados possuem com a artista, vê-se que este grupo é um pouco mais variado. Os dois primeiros retratos [figuras 53 e 54] listados são de uma das sobrinhas de Anita, Liliana Maria. Muito diferentes entre si, o primeiro retrato²⁵⁴ apresenta uma técnica de esfumado do traço que aparecerá com mais força nos retratos dos anos de 1940. No entanto, no segundo retrato chamado *Liliana Maria*, vê-se muito mais os detalhes da produção dos anos de 1930, evocando as já mencionadas características de monumentalidade do tronco e fundo de paisagem.

A paisagem como fundo da obra também está no *Retrato de José de Almeida Camargo* [figura 58] que já havia sido retratado na obra *Retrato de senhor* [figura 57]. “Zuza” como era carinhosamente conhecido, fora amigo de Anita Malfatti e médico que participou da Associação Paulista de Medicina. Um dado interessante é que o retratado faleceu próximo da época em que a segunda obra foi feita e adquirindo, desta forma, um aspecto quase memorial.

²⁵⁴ Apenas o segundo retrato de Liliana Maria possuía uma datação mais precisa, entretanto, as informações trazidas no catálogo de Batista (2006) colocam o retrato sem datação como anterior ao de 1935/37, por informação concedida pela própria Liliana Maria a Marta Rossetti.

O retrato anterior de José de Almeida Camargo é um pouco diferente: tem um fundo simples, sem paisagens ou qualquer outro objeto. O que mais se destaca na construção da obra é a posição do retratado, trazido de corpo inteiro para o observador. Ressalta-se ainda o tratamento que Anita dá para as mãos do figurado, que desloca o olhar do observador para esta parte da obra.

Duas outras obras desse período, *Retrato de senhora* [figura 55] e *Primavera* [figura 56], também apresentam um diferencial na maneira como Anita dispõe a figura na tela. Ambas as mulheres são posicionadas de maneira elegante, e estão menos rígidas do que alguns retratos femininos anteriores (como o *Retrato de Dora*, 1934). A figura loira do *Retrato de senhora*, por sua vez, está quase que colocada de maneira lânguida, como uma boneca pálida e meio sem vida. A serenidade da figura entra em contraste com o forte uso de maquiagem e o vestido preto que molda o seu corpo.

Nesta obra, Anita retratou a atriz Lola Brah na adolescência, próximo à época em que ela veio para o Brasil com a família em 1933, deixando o seu país natal, Rússia. Não foram ainda encontradas maiores informações sobre a relação de Lola com Anita, mas o tipo de representação é interessante. As imagens analisadas até agora não trazem uma atenção maior à sensualidade feminina. No retrato de Lola Brah e em *Baby* de Almeida, por sua vez, a elegância e braços desnudos podem ser vistos como um indício da sensualidade da retratada.

No caso do retrato de Lola há elementos que sublinham a beleza da retratada. O vestido negro com um amplo decote e finas faixas em torno do pescoço de Lola em contraste com a pele alva, são elementos sensuais. O rosto também recebe um tratamento que sublinha o uso da maquiagem, especialmente o batom forte, que ressalta os lábios. Pode-se dizer que há algo de *femme fatale* nessa imagem, o que evoca justamente o modo com que Lola Brah fora conhecida durante sua carreira no Brasil²⁵⁵.

Primavera é o título atribuído ao retrato de Sophia Tassinari, artista plástica que durante os anos de 1930 foi aluna de Anita Malfatti. Sophia é retratada como uma personagem de Shakespeare²⁵⁶ com vestido e grinalda de flores. Ela encara o observador e seu rosto recebe o mesmo cuidado singular da época, no qual os traços são acentuados

²⁵⁵ A enciclopédia virtual *Mulheres do cinema brasileiro* aponta o fato de que Lola Brah, ao longo de sua carreira, interpretou papéis em que as personagens entravam na categoria da *grã-fina*. Nos anos de 1970, trabalhou também em diversos filmes comédias eróticas de sucesso. Ela era muito destacada pelo sotaque estrangeiro que auxiliavam na performance de seus papéis. Fonte: *Mulheres do cinema brasileiro*. Acesso em: 12 nov. 2019.

²⁵⁶ A retratada aparece como uma personagem de Shakespeare, da peça *Trabalhos de Amores Conquistados* (1598), cf. BATISTA, 2006, vol. 2, p. 65.

pelo pincel que demarca os olhos, o nariz e a boca. A retratada, além de estar fantasiada, também se posiciona de uma maneira peculiar ao colocar uma das mãos no queixo.

Em 1969, cinco anos após a morte de Anita Malfatti, Sophia Tassinari deu um depoimento ao Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo. Embora seja uma citação longa, vale a pena transcrevê-la pela riqueza de informações sobre a trajetória de Anita nesse período que nos traz:

Conheci Anita Malfatti de uma maneira meio extravagante.

Eu sempre gostei de desenhar, já havia mesmo sido premiada no Grupo Escolar com uma bolsa do Governo, que, infelizmente, não foi adiante. Depois, lá pelos meus 12 anos, frequentava as aulas de português, francês e inglês na Associação Cívica Feminina, quando, um dia, olhando pela janela, vi uma exposição de pintura na outra ala do prédio. Pensei: – Assim que eu gostaria de pintar!

Era uma amostra de fim de ano, das alunas de Anita Malfatti. Fui vê-la. Minha primeira impressão ao ver a artista foi de que ela seria uma boa professora, pois, mulher de estatura mediana, meiga, falava com voz bastante doce:

– Olha, se você quiser trabalhar comigo, vá lá em casa, pois estou fechando o meu curso aqui na Associação.

Fui procurá-la na rua Ceará, naquela casa simpática, onde morava com sua mãe, D. Bety, e sua irmã, Georgina. E passei a frequentar as aulas, dadas de manhã, primeiro na garagem e depois no novo atelier que construiu na frente da casa.

Aí Anita ensinava, dando uma liberdade bastante grande aos alunos, tanto que cada um desenhava e pintava de maneira diferente. Ensinava desenho a lápis e a carvão, e logo o pastel, aquarela e óleo – aliava rapidamente o desenho à cor. Os alunos usavam livremente o material de sua predileção. E a professora ia corrigindo de cavalete a cavalete: – Este braço não está bom, a mão é mais para lá. E, como boa colorista que era, insistia muito: as cores deviam ser bastante limpas, não nos deixava sujar a paleta. Tanto que as flores que eu pintava seguindo esta orientação eram comentadas pelos jornais, por sua vida: diziam que elas não eram 'mastigadas'.

Frequentei por uns 8 anos estas aulas (a casa de Anita frequentei sempre a partir daí). Lembro-me de outros alunos: Carolina da Silva Gordo, Dora Villalva, Oswald de Andrade Filho e de Phillys, sua aluna predileta. Não posavam só o modelo nu. Às vezes, os próprios alunos, para descansar, subiam ao estrado mais alto e se imobilizavam. E nós desenhávamos. Anita ficava a um canto escrevendo, e nós desenhávamos. D. Bety entrava, e nós fazíamos uns croquis. Alguém chegava, sentava e posava.

Aliás, estas aulas eram completas. Anita fazia questão de ensinar de tudo um pouco. O aluno aprendia a falar, porque ela corrigia o português; aprendia a sentar, porque dava aulas de polidez, e quando falava inglês ou francês, tinha de fazê-lo bem, pois a pintora falava corretamente estas línguas. Não dizia que o aluno era talentoso e gostava de ser consultada nas iniciativas artísticas que tivessem.

Eu era a mais jovem e fiquei logo de casa. Chegava adiantada, tocava a campainha, Anita abria a janela, se arrumava e descia, toda arranjada e já com suas joias. E eu tomava café com as três. Às vezes também almoçava ou aparecia nas reuniões, onde D. Bety servia seus bolos americanos e os 'brioches' feitos por Georgina. E ajudava Anita a preparar suas tabuinhas, passava o verniz. A casa estava sempre cheia, com o pessoal que vinha para o lanche, ou para o aperitivo: jantavam sempre aí, e as reuniões à noite eram frequentes. Conheci assim todos os pintores da época; via aí sempre o Volpi, o Zanini, o Rebolo e o Penacchi. Muitas vezes, estávamos reunidos pintando e Anita dizia:

– Vou dar licença para minha filhinha pintar, pois ela já é artista.
 E eu ficava toda orgulhosa, ia para o meu canto desenhar, enquanto, por exemplo, posava o Caio Furtado, falando francês e contando as últimas novidades parisienses ... ele nunca tinha estado em Paris.
 Começamos logo a frequentar o Embu, Anita levava os alunos. Lá moramos na casa de Cassio M'Boy, um moreno bonito, que nesta época andava tamancos e vestido de branco. Enquanto ele fazia poesias, ou preparava o nosso feijão, nós saíamos a desenhar paisagens.²⁵⁷

Embora o depoimento não apresente informações sobre como o retrato de Sophia foi realizado, ele deixa bem claro como se dava a dinâmica entre Anita e os seus alunos. As palavras de Sophia pintam um cenário doméstico feliz em que é possível ver como funcionava essa parte do ateliê de Anita Malfatti. Um dado interessante é que ela menciona diversos nomes de alunos retratados ao longo das décadas de 1930 e 1940.

Outra aluna retratada por Anita na mesma época é Iola Cintra. O seu retrato, *Menina paulista* [figuras 59 e 60], é um caso interessante pois, segundo Batista, a versão atual da obra seria o resultado de uma repintura feita nos anos de 1940. Pelas informações do catálogo:

Retrato de Iola Cintra, aluna de Anita Malfatti na época, ambientado em paisagem, simbolizando uma moça paulista (A). Tela curiosa: a pintora, no final dos anos 30 para os anos 40, teria repintado, modificando totalmente, quanto ao fundo e ao tipo de pincelada, a obra exposta em 1937 (B). Bastante ilustrativa das transformações do estilo de Anita Malfatti dos anos 30 para os 40.²⁵⁸

O catálogo contém duas imagens que mostram a alteração promovida. Infelizmente, Batista não fornece maiores informações que tornem claro como ela chegou à conclusão de que seriam a mesma obra. Entretanto, o periódico *A Nação* (RJ) publicou um artigo em 6 de outubro de 1937 com uma reprodução da obra [figura 70] em sua versão dos anos de 1930. O texto do artigo, que faz uma crítica da exposição individual de Anita Malfatti no Rio de Janeiro, também lista a obra pelo mesmo nome pelo qual a sua versão dos anos de 1940 é conhecida²⁵⁹.

A questão que se procura destacar com essa obra são as diferenças estilísticas dos retratos da década de 1930, em comparação com a década seguinte. Enquanto a tela dos

²⁵⁷ “Sofia Tassinari (Os anos 30)”, Suplemento literário d' *O Estado de São Paulo*, 13/12/1969, p. 54.

²⁵⁸ BATISTA, M.R. *Anita Malfatti*: Catálogo da obra. São Paulo: Edusp, Editora 34, 2006, p. 66.

²⁵⁹ O catálogo desta individual de 1937 também traz outros retratos que são destacados no artigo d' *A Nação*. Dentre eles temos: Senhorinha Maria Estella Krug; Senhorinha Maria Antonia Penteado Medici (desconhecido); Dr. Miguel Couto (desconhecido); Senhorinha Liliana Maria; Retrato de Senhora e Retrato do Dr. José de Almeida Camargo.

anos 30 apresenta os traços mais definidos e fortes, como é característico dos retratos analisados anteriormente; a *Menina paulista* dos anos 40 possui uma pincelada mais solta que esfumaça os traços da figura.

Os dois retratos da sobrinha Bety Malfatti, *Retrato de Bety* (1937 c.) [figura 61] e *Retrato de Bety* (1938) [figura 62], também são mais característicos do tipo de produção dos anos de 1940. Os traços tornam-se menos demarcados, embora o tratamento que a artista dê para o rosto seja o mesmo – com olhos fixos que parecem procurar conferir às figuras uma representação de “bonecas”. Esses são os últimos retratos elaborados durante os anos de 1930.

Como visto, os dados biográficos dos retratados evidenciam que, em sua quase totalidade²⁶⁰, as suas relações com Anita Malfatti giravam em torno de três principais categorias: amigas, alunos e familiares. Essas são categorias que se sobrepõem em alguns casos, indicando que, de um modo geral, os retratados nutriam uma relação de proximidade com a artista e as obras podem resultar desses relacionamentos. A tabela a seguir procura condensar essas informações, tornando mais fácil localizá-las na rede analisada.

Tabela II - Relações entre os retratados e Anita Malfatti (Anos de 1930)

Retratado	Retrato	Informações	Relação c/artista
Felícia Moya	<i>Felícia Moya</i> , 1929/30 c.	Esposa de Antônio Garcia Moya.	- Antônio Garcia Moya era sócio de Guilherme Malfatti, irmão de Anita Malfatti; - Anita também retratou a filha do casal, Carmem Moya nos anos 1940.
Belkiss Barrozo de Almeida	<i>Baby de Almeida</i> , 1929/30 c.	Esposa de Guilherme de Almeida.	- Guilherme de Almeida atuou na Semana de Arte Moderna e

²⁶⁰ Apenas o retrato de Lola Brah não traz informações claras com relação a esta questão, mas o fato desta ser uma estrangeira em São Paulo dos anos 30 torna possível especular que havia um circuito em que a artista se aproximou da atriz, pois também vinha de uma família de estrangeiros.

			escreveu texto de introdução do catálogo da exposição de 1935 de Anita Malfatti. Ele e a esposa eram amigos da artista.
Carolina da Silva Telles	<i>Carolina da Silva Telles</i> , 1929/30 c.	Filha de D. Olívia Guedes Penteado e esposa de Goffredo da Silva Telles, prefeito de São Paulo em 1932.	- D. Olívia Guedes Penteado era amiga de Anita Malfatti e patrocinadora dos modernistas em São Paulo;
Iolanda Gobbis	<i>Retrato de Iolanda</i> , 1932 c.	Esposa do pintor Vittorio Gobbis.	- O pintor Vittorio Gobbis fazia parte do ciclo de artistas modernistas da época e expôs com Anita Malfatti no Salão Revolucionário em 1933. Ambos também participaram da SPAM .
Antônio Marino Gouvêa	<i>Retrato de A.M.G.</i> , 1933 c.	Fundador de uma das primeiras galerias de arte de São Paulo e marchand. Ligado às personalidades do modernismo, também era colecionador de arte. Hoje a sua coleção constitui a Pinacoteca Marino Gouvêa em Paraty. O seu retrato foi premiado com medalha de prata	- Amigo de Anita Malfatti. Também atuou como uma espécie de marchand , conseguindo-lhe encomendas de obras.

		no I Salão Paulista de Belas Artes (1934).	
Georgina Malfatti	<i>Retrato de Georgina</i> , 1933 c.	Segundo retrato que Anita Malfatti realizou da irmã, Georgina.	- Irmã de Anita Malfatti.
Maria Estella Krug	<i>Retrato de Stella</i> , 1933/34.		- Prima de Anita Malfatti.
Dora Villalva	<i>Retrato de Dora</i> , 1934.	Filha de Sofia Villalva.	- Aluna e parente distante de Anita Malfatti.
Oswald de Andrade Filho	<i>Retrato de Nonê</i> , 1935.	Filho de Oswald de Andrade (membro do primeiro grupo modernista paulista e amigo de Anita Malfatti).	- Aluno de Anita Malfatti.
Sofia Villalva	<i>Retrato de Sofia Villalva</i> , anos 30.	Mãe de Dora Villalva.	- Amiga e parente de Anita Malfatti.
Liliana Maria Assumpção	- <i>Retrato de Lília</i> , s.d.; - <i>Liliana Maria</i> (Senhorinha Liliana Maria), 1935/37.		- Sobrinha de Anita Malfatti.
Lola Brah	<i>Retrato de senhora</i> , 1935/37.	Atriz nascida na Rússia que veio para o Brasil em 1933. Alcançou fama nos anos 1950 com o seu jeito <i>femme fatale</i> .	
Sophia Tassinari	<i>Primavera</i> , 1935/37.	A retratada aparece como uma personagem de Shakespeare, da peça <i>Trabalhos de Amores Conquistados</i> (1598).	- Aluna de Anita Malfatti.

José de Almeida Camargo	- <i>Retrato de senhor</i> , anos 30; - <i>Retrato de José de Almeida Camargo</i> , 1936.	Médico que lutou na Revolução Constitucionalista de 1932. Faleceu precocemente em 1937, com 33 anos. É patrono da cadeira nº106 da Academia de Medicina de São Paulo.	- Amigo de Anita Malfatti.
Iola Cintra	<i>Menina Paulista</i> , 1935/37 e anos 40	Retrato foi repintado nos anos 1940, modificando o fundo e o tipo de pincelada.	- Aluna de Anita Malfatti.
Bety Malfatti	- <i>Retrato de Bety</i> , 1937 c.; - <i>Retrato de Bety</i> , 1938.		- Sobrinha de Anita Malfatti.

Fonte: Dados coletado em BATISTA, 2006, Fundo AM e Fundo MRB do Arquivo IEB-USP.

2.1.3. O conjunto de retratos dos anos de 1940: O estilo *flou*

Por fim, vale a pena refletir sobre as obras mais tardias, realizadas nos anos de 1940 que, conforme se afirmou, permanecem pouco estudadas. Em comparação à década anterior, os anos de 1940 possuem uma quantidade menor de retratos, apenas quatorze. E, com relação ao estilo, Anita parece empregar de modo mais sistemático uma mesma técnica que é denominada por Batista como *flou*.

Por *flou* entende-se uma tendência da artista em deixar mais leve os traçados das figuras que retratava. O contorno da figura, por exemplo, torna-se mais fluida nos anos 40, os cabelos dos retratados tendem a se confundir com o fundo da tela e o rosto ganha uma pincelada mais delicada e menos marcada, tanto no traço quanto nas cores. Esta característica também é vista nas paisagens produzidas na mesma década, onde os elementos da obra se confundem com o ambiente, quase como se o pincel tivesse relado na tela e se afastado rapidamente.

Os quatorze retratos constituem um grupo único, embora a lista a seguir apresente duas obras que sejam datadas da década de 1950. Optou-se por colocá-los em conjunto

com a produção dos anos 40 pela similaridade e, até mesmo, consonância com a produção da década anterior.

1. *Retrato de menina*, anos 30/40;
2. *Retrato de Maria Aparecida*, 1943;
3. *Betita*, anos 40;
4. *Flávio Motta*, 1941/42;
5. *Retrato de Paulo*, 1943/45;
6. *Retrato de Baby*, 1945;
7. *Retrato de Sylvia*, 1944/45;
8. *Retrato de Bety*, 1944/45;
9. *Retrato de Doris*, 1945;
10. *Retrato de Evangelina*, 1945;
11. *Retrato de Phyllis*, anos 40;
12. *Carmita*, anos 40;
13. *Retrato de menina*, 1957 c.;
14. *Retrato de Helena*, anos 50.

Neles há uma recorrência de emprego do estilo *flo*. Além disso, também é possível agrupar os retratos listados em algumas categorias que dialogam, em alguns pontos, com a relação que cada retratado tinha com Anita Malfatti. Primeiramente, temos o conjunto mais expressivo dentro deste grupo que são os retratos de suas sobrinhas.

Dando continuidade aos retratos mais infanto-juvenis que ela havia realizado de algumas das mesmas sobrinhas na década anterior, a artista realiza uma sequência [figuras 71, 72, 73 e 74] para a exposição individual de 1945. Esta exposição, intitulada *Individual de Anita Malfatti*, foi patrocinada pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil. É interessante lembrar que o irmão de Anita, Guilherme Malfatti, era arquiteto e parte da firma Moya & Malfatti. Sylvia Ficher (2005) traçou o histórico da família, a partir do avô materno Guilherme Malfatti, e destacou que havia uma forte associação de seus membros com a arquitetura.

George Krug era filho de Wilhelm Gustav Heinrich [Guilherme] Krug (Cassel, Alemanha, 1835 - São Paulo, 1907), imigrante radicado em Campinas em 1852 e que por volta de 1856 foi para os Estados Unidos, e de Amélia Catarina Baley Krug (Independence, MO, EUA, 1838 - São Paulo, 1915; Batista, 1985, pp 8 e 159). Em 1875, a família Krug transferiu-se para Campinas onde Guilherme Krug passou a trabalhar como construtor; devido à epidemia de febre amarela

em 1889, mudaram-se para São Paulo. George Krug diplomou-se arquiteto pelo Institute of Fine Arts da Universidade da Pensilvânia, na Filadélfia, em data anterior a 1899, e se associou a seu pai na firma Guilherme Krug & Filho. Provavelmente em função de seus laços com a colônia presbiteriana americana de São Paulo, em 1892 construíram o Hospital Samaritano, à rua Conselheiro Brotero, quando começava a ser aberto o bairro de Higienópolis (Homem, 1980, p. 64). Nesse bairro, no final da década de 1890, construíram um chalé para T. G. Baumgardner, à avenida Higienópolis 22, um chalé para uso próprio e duas residências para Martinho Burchard, um dos empreendedores do loteamento, uma à avenida Higienópolis e a outro à rua Aracaju [...]

George Krug manteve a firma após o falecimento de seu pai [...] Por volta de 1910, associou-se a seu projetista, Antonio Garcia Moya (arq. BA, 1933), na firma Krug, Moya & Cia; quando faleceu, seu lugar foi ocupado por seu irmão, Arthur Krug. [...] Quando Arthur Krug, por sua vez, retirou-se, tornou-se sócio seu sobrinho Guilherme Malfatti e a firma passou a ser denominada Moya & Malfatti.

[...] George Krug era tio e padrinho de Anita Malfatti [...] tendo financiado seus estudos de pintura [...] Era tio também de Guilherme Malfatti [...] arquiteto que desde jovem trabalhava na Krug & Moya, que se tornaria, em 1923, a Moya & Malfatti. Essa firma, listada em 1924 no "Indicador Profissional" da revista *A construção em São Paulo* (1924), teria grande sucesso na cidade.

As quatro telas que Anita expõe na individual de 1945 são semelhantes entre si, desde a técnica do pincel com o tratamento flou dados às figuras, que estão colocadas em posições muito parecidas – retratos de três quartos como os retratos mais franceses de Baby de Almeida, Felícia Moya e Carolina da Silva Telles.

As jovens são retratadas em roupas elegantes e, para as sobrinhas de Malfatti, são quase um testemunho dessa juventude e marco da época em que chegavam à maturidade. No conjunto de retratos das sobrinhas, também podemos colocar o *Retrato de Evangelina* (1945) [figura 75] que, além de datar do mesmo período, também foi exposto na individual de 1945. A retratada, prima da artista, é posicionada da mesma maneira que as sobrinhas, vestida elegantemente com joias e flor no cabelo.

Em seguida, temos três retratos de crianças: *Retrato de menina* (anos 30/40) [figura 76]; *Retrato de Maria Aparecida* (1943) [figura 77] e *Retrato de menina* (1957 c.) [figura 78]. Dos três, é o retrato de Maria Aparecida Veloso que mais se destaca pela técnica utilizada. Esta distancia-se da questão do *flou* por ter grandes semelhanças com os retratos dos anos de 1930 na questão do detalhamento do pincel, no qual as linhas em torno dos traços da retratada são mais demarcadas.

O retrato de Maria Aparecida Veloso também é curioso na medida em que, assim como o retrato de José de Almeida Camargo (1936), foi baseado em uma fotografia²⁶¹.

²⁶¹ Essa fotografia pertence ao Fundo Anita Malfatti no IEB-USP (código de referência: AM-10.01.0047). Apesar de se ter entrado em contato com a família, a fim de obter permissão para reprodução da fotografia, ela não foi disponibilizada a fim de incluir nesta versão da dissertação.

Ambos podem ser pensados dentro de um processo para possíveis encomendas de obras: tirar a foto do retratado a fim de evitar longas sessões em que este precisasse posar. Assim, percebe-se que a artista tinha algumas técnicas para finalizar os retratos da pessoa que não pudesse posar por longos períodos.

A utilização da fotografia por Anita Malfatti não era uma novidade. Afinal, já no I Salão Paulista de Belas Artes em 1934, ela havia sido acusada de plágio pelo fato da obra *Caboclo* [figura 79] ter sido baseada em uma fotografia. Uma crítica publicada na Folha da Noite em 05 de fevereiro do mesmo ano, no entanto, defende a artista e argumenta que essa era uma técnica comum para se realizar o retrato:

A observação é rigorosa em excesso. A ser ‘O caboclo’ considerado cópia, sê-lo-ão dezenas de retratos que figuram no Salão, visto como há artistas que se sentem mais à vontade pintando à vista de uma fotografia do que com o auxílio do modelo. Aliás, ‘cópia’ no rigor do termo, em arte, é a imitação servil do ‘trabalho’ de um artista por outro. Reproduzir a óleo uma ‘fotografia’, não é copiar. É até mais difícil tarefa porque o artista é obrigado a ‘criar’ colorido e ambiente. A autora, em suma, errou enviando tal obra a um Salão, mas errou por ignorar determinados detalhes expressos na legislação do concurso. Seus 2 magníficos retratos cuja execução do natural eu próprio assisti em seu “atelier”, são um atestado robusto de sua capacidade criadora. Isto o que me cabia dizer.²⁶²

O texto procura defender a capacidade de Anita de realizar um retrato, enfatizando as dificuldades de se criar um colorido e um ambiente a partir de um material pouco criativo, como ele considera a fotografia. O seu argumento também aponta as falácias em torno do termo "cópia", uma vez que o autor acredita que a transposição de uma fotografia para a tela não implica que o trabalho final será uma cópia. Além das questões de colorido e ambientação, o autor também informa que observou a artista trabalhando com o gênero do retrato e, desta forma, viu provas da sua capacidade criativa.

Com relação aos outros dois retratos infantis, não há informação se também foram baseados em fotografias. Ambos são figurações de meninas e apresentam um estilo semelhante de pinceladas delicadas que esfumam os traços e cabelo na tela. Permanece o tratamento de boneca atribuído aos rostos, o que já era feito desde a década anterior.

²⁶² “Percorrendo o ‘Salão Paulista’: A contribuição feminina no certame - uma ‘cópia’ famosa... - um plágio autêntico da sra. Tarsila - Piracicaba. Terra de artistas - os ‘tímidos’... - ‘Pintores por pintores criticados...’” de Osv. da Sylveira: “Ontem, na História. Hoje, nas artes e no trabalho diuturno. Riquíssima a contribuição feminina deste primeiro certame. Georgina Albuquerque, Bertha Worms, Annita Malfatti, Helena Pereira, Lucília Fraga, Guiomar Fagundes, Clotilde Boucault Voss. E mais uma dezena de novas esperanças da pintura paulista. Interessante que quase todos os trabalhos femininos se confundem em meio a plástica máscula e vigorosa dos nossos artistas.”. **Folha da Noite**, São Paulo, 05 fev. 1934.

Anotações de pesquisa no Fundo MRB trazem algumas informações e que não foram incorporadas ao catálogo final. Segundo entrevista com Betty Malfatti, sobrinha da pintora, a retratada Maria Aparecida Veloso era filha de Alfredo Veloso e foi aluna de Anita na época²⁶³.

As duas obras *Retrato de menina* são mais obscuras com relação à identidade das retratadas. Para a obra de 1957, ela apenas identifica os pais da modelo, Irene e Luiz Gonzaga do Amaral e, para o retrato dos anos 30/40, coloca a informação de que foi um presente de Anita Malfatti para Adelina Vieira de Carvalho²⁶⁴.

Vale também mencionar os retratos masculinos, especialmente os de Paulo Bomfim [figura 80] e Flávio Motta [figura 81], e os das duas alunas de Malfatti, Phyllis Deahl [figura 82] e Carmem Moya [figura 83]. Estes dois últimos seguem o mesmo estilo apresentado nos das sobrinhas e finalizam a sequência que a artista fez de suas alunas ao longo das duas décadas.

Paulo Bomfim, escritor falecido recentemente (2019) foi retratado pela artista durante no início dos anos de 1940. Ele relatou sobre como o seu retrato foi feito, revelando em sua fala como era o ambiente no qual a artista trabalhava. Segundo o livro *Insólita Metrópole: São Paulo nas crônicas de Paulo Bomfim* (2013):

Quem me apresentou a Anita Malfatti foi minha mãe, que era sua aluna. Lembro-me bem das aulas e dos colegas de mamãe. Carolina Silva Gordo e Sofia Tassinari, e da figura doce de D. Betty, progenitora de Anita, pertencente a uma família de educadores de Campinas. As festas juninas na casa da Rua Ceará eram alegradas pela presença de sobrinhas e amigas de Anita. Na véspera, todos nós principiávamos a preparar a decoração do ambiente. Anita e Evangelina Pereira de Souza, que fora casada com Rubens Borba de Moraes, iam pintando bandeirinhas com temas caboclos [...] É dessa época, 1945, meu retrato feito por essa pintora tão generosa com minha juventude.²⁶⁵

Os retratos de Paulo Bomfim e Flávio Motta²⁶⁶ datam dos anos de 1940 e apresentam semelhanças estilísticas como as pinceladas que misturam a figura com o

²⁶³ Documento MRB-AM-043_010 pertencente ao Fundo MRB, Arquivo IEB-USP.

²⁶⁴ Em diversas notas de coluna social da época, o nome de Adelina Vieira de Carvalho apareceu associado ao de Carolina da Silva Gordo e com o nome de outras alunas de Anita, como Dora Villalva. Presume-se que tal figura fosse uma presença no círculo de amizades de Anita Malfatti através do contato com suas alunas.

²⁶⁵ BOMFIM; MARTINS, 2013, p. 193.

²⁶⁶ Flávio Motta (São Paulo, SP, 1923 - Idem, 2016) foi professor, historiador, desenhista e pintor. Começou sua carreira nas artes plásticas na década de 1930, entrando em contato com diversos artistas da cidade. Formou-se na Universidade de São Paulo, onde lecionou história da arte na FAU. Em 1949, é um dos artistas que integra a iniciativa de fundar a Escola Livre de Artes Plásticas. Teve contato com a artista Anita Malfatti através de sua presença como aluno informal em seu ateliê durante os anos de 1940. Cf. Flávio Motta. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*.

fundo da obra. As duas obras têm semelhanças com a tela *O poeta* (1943/45 c.) [figura 84] na medida em que as figuras masculinas são retratadas em três quartos, com um fundo de quadro simples e escuro. É necessário dar um destaque para o de Flávio Motta que é posicionado de maneira muito próxima à figura do poeta, ambos estão mais retorcidos e sentados de maneira informal. Também utilizam roupas semelhantes: ternos de tons escuros.

A hipótese que Batista coloca em torno desta obra é de que seria uma tela reciclada da época americana. A pose da figura é, de certa forma, semelhante a obra *O Homem Amarelo* [figura 15]. Entretanto, a pincelada é mais característica de um exercício mais exagerado da técnica *flou*, onde o fundo da obra e as linhas da figura se esfumaçam em tal nível que parecem deixar de existir. Isto também está presente no retrato de Flávio Motta que, além de trazer a figura em uma pose muito parecida, também cria um efeito semelhante ao mesclá-lo com o fundo.

No mesmo artigo em que Sophia Tassinari reconta a maneira como conheceu Anita Malfatti e tornou-se sua aluna, Flávio Motta também faz um depoimento sobre a sua relação com a artista. Por ter atuado como um *aluno informal* de Anita, ele ia e vinha ao longo dos anos, frequentando o seu ateliê e travando conversas com ela. Além de pintar um cenário sobre os anos de 1940 e a atuação da artista, Motta também conta como ela fez o seu retrato.

Conheci Anita em 1941, no Embu. Nós íamos pintar com um grupo de artistas nessa cidade, então muito isolada, conservando suas características, vamos dizer assim, coloniais, ainda, de certo modo, intocadas.

Certa vez, fui para lá com o arquiteto Adelardo Caiubi, que gostava muito de fazer aquarelas. E já no primeiro dia conheci Anita Malfatti.

Ela foi muito gentil, e eu fiquei emocionado ao conhecê-la, pois já sabia quem era esta pintora. Anita me levou, para pintar uma cachoeira que tem lá na fonte dos Jesuítas. Sentamos, lado a lado, e ficamos ali desenhando. Achei emocionante aquilo, pois eu tinha aí meus 18 ou 17 anos. E ela, muito simpática, muito cordial, falou: – Aparece lá em casa.

Daí em diante, eu frequentava a rua Ceará. Não me formalizei como aluno, mas recebi de Anita não só muitas demonstrações de atenção, de carinho, mas também lições mesmo de arte. Ela contou suas idas à Europa, o que aprendeu por lá. E me explicou um quadro de Rafael: o problema dos quentes e dos frios, a composição triangular de 'Madonna' do Rafael. Vi que ela era uma artista moderna, mas que tinha certo lastro de preocupações ordenadas, com a tradição. E ia me contando coisas da Europa.

Às vezes, a gente ficava na garagem, pondo ordem na papelada.

E me pareceu que Anita tinha sofrido alguns traumas muito sérios – esta ideia sempre me ficou. Mas, comigo, tinha um ótimo relacionamento, mesmo quando ao problema de não poder utilizar o braço direito. Ela se desembaraçava do lenço, lavávamos os pincéis juntos, e eu aprendia. Trabalhávamos e dávamos muitas risadas, ela era muito alegre: Mas de uns, ela tinha certa mágoa, preferia não falar. Isto me deu a ideia de que Anita foi uma pessoa traumatizada. Venceu, entretanto, coisas incríveis, como mulher e

como artista, na situação da sociedade daquela época. Vários tipos de preconceitos, teve que vencer. E no fundo, conservava umas coisas meio de criança: uma certa inocência. Eu tive sempre carinho por ela.

Uma ocasião, Anita fez o meu retrato, que guardo até hoje, e eu ficava observando. Pintava com aquela preocupação de enriquecimento do colorido, assim numa linha tipo Renoir. Procurava sempre aquela versatilidade de variações cromáticas. Fez inclusive coisas muito bonitas nesse sentido, que merecem maior estudo. Eu me lembro de uma paisagem que ficou na coleção de Severo Gomes, um dos melhores trabalhos de Anita neste gênero.

Depois, a pintora se afastou, foi viver em Diadema. E dizia: – Aqui fico perto do povo, do pessoal caipira, do Brasil. Desse tipo de Brasil, das populações assim com certo plano de anonimato.

Organizei uma exposição sua posteriormente no Museu de Arte. No pequeno convite, o texto repetia uma frase sua: 'Tomei a liberdade de pintar a meu modo'. Ela vivia cercada de limitações, e evidentemente sofria com isso. Eu acho que o perfil humano de Anita Malfatti é interessante e deve ser conhecido, porque reflete também a condição humana de muita gente boa.²⁶⁷

A extensão citação de Motta fornece informações importantes sobre a relação do retratado com Anita e auxiliam na criação do cenário do dia-a-dia de sua vida na década de 40. Além de situar os trabalhos que a artista desenvolvia no Embu, pintando paisagens e levando seus alunos para lá estudar, Motta também revela seu papel na organização da exposição retrospectiva no MASP em 1955 que foi intitulada de “Tomei a liberdade de pintar a meu modo”.

Embora o discurso de Flávio ainda insista nas questões da fragilidade emocional da artista, também evidencia o seu ânimo com o trabalho e contínua busca por inovação e pesquisa dentro dos seus interesses. Também é importante que a artista tenha ganhado o apoio de um historiador da arte que, nos anos de 1960, possibilitou que trabalhos biográficos de maior porte sobre os modernistas fossem realizados através das pesquisas de seus alunos na FAU-USP.²⁶⁸

Por fim, os dois últimos retratos que sobram do grupo dos anos de 1940 são as obras *Betita* (anos 40 c.) [figura 85] e *Retrato de Baby* (1945) [figura 86]. A primeira retratada é Betita Guedes Nogueira, sobrinha de Olívia Guedes Penteado. O retrato é mais um testemunho das relações próximas que a artista manteve com D. Olívia e sua família. Esse relacionamento estendeu-se para outros tipos de produções de Anita, pois D. Olívia também foi proprietária de duas de suas obras: *Paisagem de Paris* (s.d.) e *Festa na roça* (c. 1928).

²⁶⁷ Suplemento literário d'O Estado de São Paulo, 13/12/1969, p. 54.

²⁶⁸ Foi desta maneira que Rossetti entrou em contato com Anita e começou sua pesquisa, como ela revela no prefácio de seu trabalho.

Já o retrato de Baby Carrijo, por sua vez, é o segundo que Anita fez de sua amiga – o primeiro foi exposto em 1914, na sua primeira individual em São Paulo. Esta obra foi o resultado de uma visita que a artista fez à cidade de Baby, Cambuquira em Minas Gerais²⁶⁹ e, assim como a maioria das telas dessa época, também traz a técnica *flou* de pinceladas que esfumaçam a figura no fundo.

A tabela a seguir resume as informações recuperadas sobre os retratados da década, tornando mais fácil de identificar as relações que se constroem em torno da produção a partir dos agentes envolvidos. Novamente, as mesmas categorias da tabela anterior estão presentes: amigos, alunos e familiares – com a exceção dos dois Retratos de Menina e *Betita* que, ao trazerem poucas informações sobre qual seria o tipo de relação entre as retratadas e a artista, abrem um caminho para se especular se não foram obras encomendadas, da mesma forma que o retrato de Lola Brah dos anos de 1930.

Tabela III - Relações entre os retratados e Anita Malfatti (Anos de 1940/50)

Retratado	Retrato	Informações	Relação c/artista
	<i>Retrato de menina</i> , anos 30/40	Presente para a madrinha da retratada, Adelina Vieira de Carvalho.	Amizade da madrinha, Adelina, com Anita Malfatti.
Maria Aparecida Veloso	<i>Retrato de Maria Aparecida</i> , 1943		Aluna de Anita Malfatti.
Betita Guedes Nogueira	<i>Betita</i> , anos 40 c.	Sobrinha de D. Olívia Guedes Penteado.	Olívia Guedes Penteado era mecenas das artes em São Paulo, especialmente do grupo modernista.
Flávio Motta	<i>Flávio Motta</i> , 1941/42 c.	Professor, artista e crítico de arte.	Aluno informal de Anita Malfatti.
Paulo Bonfim	<i>Retrato de Paulo</i> , 1943/45.	Poeta.	Frequentava a casa e o ateliê de Anita Malfatti.

²⁶⁹ BATISTA, 2006, vol. 3, p. 73.

Baby Carrijo	<i>Retrato de Baby</i> , 1945.	Segundo retrato de Baby Carrijo, feito por Anita Malfatti.	Amiga de Anita Malfatti.
Sylvia Malfatti	<i>Retrato de Sylvia</i> , 1944/45.		Sobrinha de Anita Malfatti.
Bety Malfatti	<i>Retrato de Bety</i> , 1944/45.	Terceiro retrato de Bety Malfatti.	Sobrinha de Anita Malfatti.
Doris Malfatti	<i>Retrato de Doris</i> , 1945.		Sobrinha de Anita Malfatti.
Evangelina Pereira de Sousa	<i>Retrato de Evangelina</i> , 1945.		Prima de Anita Malfatti.
Phyllis Deahl	<i>Retrato de Phyllis</i> , anos 40.		Aluna de Anita Malfatti.
Carmem Moya	<i>Carmita</i> , anos 40.	Filha de Antônio Garcia Moya e Felícia Moya.	Aluna de Anita Malfatti.
	<i>Retrato de menina</i> , 1957 c.	Filha de Irene e Luiz Gonzaga do Amaral.	
Maria Helena	<i>Retrato de Helena</i> , anos 50.		Sobrinha de Anita Malfatti.

Fonte: Fundo AM e Fundo MRB, Arquivo IEB-USP e BATISTA (2006).

Como as tabelas sugerem, os retratos podem ser divididos em categorias advindas do tipo de relação travada entre a artista e o indivíduo retratados, sendo elas: amizade, família e alunos. Embora elas pareçam ser estanques, por vezes as relações entre Anita e os retratados preenchem duas ou mais dessas tipologias.

O capítulo também procurou mostrar que o conjunto inicial de trinta e cinco retratos estipulados é muito mais variado em relação a questões estilísticas do que se pensava inicialmente. A divisão por década foi importante por uma questão organizacional, mas os subconjuntos apresentados mostram que a artista estava constantemente trabalhando, pelo menos nos anos de 1930, a estrutura para os retratos que procurava oferecer ao público.

As três categorias identificadas também mostram que esta produção, ao contrário do que Miceli apresentou com os retratos de Candido Portinari, ficou muito restrita a um círculo de amizades pessoais da artista. Isso levanta a questão de que o propósito inicial da artista de alcançar uma renda com a venda de retratos, considerando a propaganda a

“preços módicos”, não tenha sido bem-sucedido. No entanto, ainda há uma questão que deve ser analisada antes de se refletir sobre a importância do retrato na vida financeira da artista. Essa questão refere-se aos espaços em que Anita expõe o conjunto analisado nesse capítulo.

CAPÍTULO 3

3. Um “mercado” para os retratos: o sistema de arte moderna no Brasil em 1930 e 1940 e a sua relação com o gênero do retrato

Este último capítulo tem como finalidade aprofundar as discussões iniciadas em torno da produção de retratos de Anita Malfatti. O objetivo, entretanto, diverge um pouco daquele apresentado no último capítulo, pois ao invés de focar completamente nas obras, procura-se fazer uma análise do campo artístico de São Paulo nos anos de 1930 e 1940. Com isso, procuramos compreender o cenário em que os retratos foram feitos e de que modo eles circularam. O objetivo final é entender se existia ou não um sistema artístico para a arte moderna na capital paulista, qual sua especificidade e de que modo os artistas interagiam com essa “estrutura”. Dentre os agentes, evidentemente, Anita Malfatti receberá maior atenção.

A fim de compreender o que se entende por sistema artístico moderno, toma-se o sistema de arte moderna francesa como caso paradigmático. Como Sergio Miceli bem pontuou (2003), o campo das artes francês sempre foi utilizado como uma referência para os mecenas brasileiros, assim como para seus artistas e mesmo, pode-se dizer, como modelo analítico. Entretanto, a situação no Brasil, e mais particularmente em São Paulo, possuía contornos profundamente distintos da “matriz” francesa.

Durante os anos de 1920, a elite viajava constantemente para a Europa para desfrutar de temporadas em Paris e seguia um roteiro, especialmente no que tange aos colecionadores, que tornava a frequência de certos espaços, como Salões de Outono e dos Independentes, altamente desejável. Nesses ambientes, os colecionadores atualizavam-se com os novos critérios de apreciação, pechinchavam por obras junto aos artistas e marchands, identificavam tendências e modas, visitavam ateliês e as lojas René Soulier e Clovis Sagot²⁷⁰.

Segundo Miceli, os modernistas paulistas dos anos de 1920 tiveram que negociar o relacionamento “[...] com mecenas e colecionadores locais orientados por padrões de gosto extremamente convencional e, de outro, o processo de aprendizagem e absorção

²⁷⁰ Segundo o livro *A History of the Western Art Market: A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets* (2017), ambas as lojas faziam parte do círculo artístico de Montmartre e se especializaram no comércio da arte do “novo século”, ou seja, arte moderna.

criativa das linguagens artísticas de vanguarda”²⁷¹. Estes padrões foram trazidos da França e incorporados naquilo que convencionou-se chamar de *belle époque paulistana*.

A segunda geração de modernistas que se forma nas décadas de 1930 e 1940, por sua vez, é o produto de um momento de transição. Com o fim desse período da Revolução de 1930, os artistas procuram construir práticas de inserção que os possibilitassem maior independência em relação ao mecenato característico da Primeira República – que tem em Freitas Vale um protótipo do que Miceli denominou por “elite perrepista”.

Com o Estado Novo, ocorre um processo de centralização do Estado, comandado por Getúlio Vargas, para quem a cultura era vista como uma área central na formação do novo homem, merecendo atenção e controle, conforme visto no capítulo anterior. Marina Mazze Cerchiaro (2016) olha para este momento em que, ao se procurar construir um Estado Novo, foi necessário criar um mecenato oficial, que culminou em encomendas públicas. Esta produção foi utilizada para criar o imaginário visual do país a partir de um projeto nacional que valorizava a diversidade étnica do país:

Na República Velha, período político anterior à Era Vargas, os intelectuais se propunham a pensar o país e a nação por meio da ideia de raça. Interrogavam-se a respeito da constituição racial do brasileiro e se ela viabilizaria ou inviabilizaria a possibilidade de o país se tornar “civilizado”. Como mostra Miskolci, nesse período, nossas elites estavam preocupadas com o progresso da nação, pensado como evolução humana. Buscavam construir um projeto nacional modernizante e autoritário, hostil ao seu passado e à sua população, os quais queriam superar por meio de políticas de normatização e de embranquecimento. Com a Era Vargas, o projeto nacionalista se altera. O Brasil passa a ser visto como uma “civilização tropical e características únicas”. A constituição racial do povo brasileiro não é mais um problema, e a viabilidade da nação não é mais questionada.²⁷²

Entretanto, é a apenas a partir da passagem dos anos de 1940 para os anos de 1950 que se tem iniciativas para a criação de espaços institucionais voltados para a arte moderna em São Paulo. Figuras emblemáticas de um novo empresariado, que via nas

²⁷¹ MICELI, op. cit., p. 15.

²⁷² CERCHIARO, 2016, p. 9.

artes uma maneira de legitimarem socialmente, são Francisco Matarazzo Sobrinho²⁷³ e Assis Chateaubriand²⁷⁴.

O primeiro veio de uma família que construiu sua fortuna a partir de complexos metalúrgicos e em 1949 inaugurou o Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM. Já o segundo, um empresário dono de diversos meios de comunicação da época, como a Diários Associados e a Rádio Tupi. Em 1947, fundou o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP.

Ambas as figuras alteraram o cenário das artes brasileiras ao introduzirem dois museus de porte na cidade, um especialmente voltado para a arte moderna, como foi o caso do MAM. Para se ter uma ideia, o núcleo inicial da coleção do MAM, segundo Ana Magalhães (2011), que foi doado em três etapas para o MAC-USP a partir de 1963, tinha um total de 1691 obras de artistas brasileiros e estrangeiros.

A autora, em sua tese de livre-docência (2014), aponta como o sistema artístico de arte moderna da Itália tem consonâncias com aquele encontrado em São Paulo desde os anos 30. Essa é uma comparação interessante, uma vez que leva em consideração o contexto político de ambos os países e reverbera na participação posterior de importantes figuras italianas na formação de museus e coleções no país.

Isso se faz sentir, no caso paulista, inclusive no modo de gestão do museu, entre o público e o privado, que, ao que tudo indica, caracterizaria o recém-nascido sistema moderno das artes na Itália. Embora o modelo italiano de circulação da arte moderna se baseasse no francês, este se adapta às condições de controle e politização de um Estado autoritário, com era o Fascismo, e vincula-se a órgãos governamentais criados especificamente para tal fim. Talvez o que nos pareça "confusão" entre o público e o privado, na gestão do antigo MAM de São Paulo, advenha da implantação de um sistema de circulação da arte moderna, entre nós, que empresta seu modelo da experiência italiana – cuja situação sociopolítico-econômica, afinal, estava mais próxima da brasileira do final dos anos de 1930 e início da década de 1940, que da norte-americana. Não devemos nos esquecer de que é em São Paulo que tem origem, por exemplo, o Sindicato dos Artistas Plásticos, com seu sistema próprio de

²⁷³ “[...] empresário cuja família, de origem italiana, atuava de forma bem-sucedida em diversos ramos da indústria. Em 1948, Matarazzo criou o Museu de Arte Moderna, dirigido pelo belga Leon Dégand, e o Teatro Brasileiro de Comédia, em parceria com outro empresário italiano, Franco Zampari. No ano seguinte fundou a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e, em 1951, realizou a I Bienal de São Paulo.” (NEVES, op. cit., p.41)

²⁷⁴ “[...] magnata da imprensa da época. Reconhecido pelo vigor com que atuava no âmbito político e econômico, não era homem ligado especialmente à cultura. Todo o seu entusiasmo estava direcionado em expandir cada vez mais o seu ‘império de comunicação’, cujo ponto de partida foi a aquisição, em 1924, do seu primeiro impresso - *O Jornal* - no Rio de Janeiro. Envolvido em grandes artimanhas políticas e sempre atento ao que se passava na economia, o jornalista não demonstrava grande interesse pelos assuntos de arte e literatura. Contudo, Chateaubriand surpreendeu ao tornar-se um dos mais importantes empresários que contribuíram para o desenvolvimento da vida cultural de São Paulo. Em 1947, fundou um dos primeiros museus de arte de São Paulo, o Masp, cujo projeto foi dirigido pelo italiano Pietro Maria Bardi. Três anos depois, em 1950, criou a TV Tupi.” (Ibidem, p. 41-42).

salões, justamente no momento de maior debate em torno da criação do antigo MAM. A estrutura sindical é típica do sistema das artes durante a Itália fascista. No imediato pós-guerra, e contra ele – afirmando-se como uma associação internacionalizada –, surgem os Art Clubs, em cujas exposições circulam principalmente os artistas de experiência abstrata.²⁷⁵

Magalhães também consegue demonstrar que o Brasil teve um diálogo, na formação de seu sistema de arte moderno, que foi além do modelo francês. Somando-se à Itália, ela também traz a figura do empresário Nelson Rockefeller²⁷⁶ e a presença do sistema americano de arte moderna dos anos de 1930 e 1940. Neste momento, é importante mencionar a relação de Portinari e o muralismo, assim como a doação de obras do já mencionado empresário para o antigo MAM SP.

A pesquisa de Maria Lucia Bueno, por sua vez, ao procurar entender como o mercado de arte moderna constituiu-se no Brasil, toma como referência o caso de Paris. Segundo ela, o mercado de arte moderna francês tem início com a atuação de Paul-Durand Ruel²⁷⁷, o célebre marchand dos impressionistas quem criou uma galeria de arte voltada especialmente para esses artistas. As galerias de arte tornaram-se um sujeito fundamental na medida em que permitiram um espaço para a circulação de obras que não tinham acolhida nos salões oficiais, dominados pelo gosto conservador.

Elas propiciaram assim um sistema de comercialização da arte moderna o qual, junto à atuação dos críticos de arte que legitimavam os artistas por meio de seus textos na imprensa ou nos catálogos, construiu os alicerces para um novo tipo de sistema, o da arte moderna. Este, portanto, sustenta-se a partir do binômico marchand-crítico.

²⁷⁵ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil.** 2015. Tese (Livre Docência em História da Arte) - Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 21.

²⁷⁶ “Nelson Aldrich Rockefeller, neto de um grande capitalista (John D. Rockefeller) e detentor de uma das maiores fortunas construídas em solo americano, trilhou uma trajetória própria na política e nos negócios. Foi governador de Nova York, vice-presidente da república e sempre nutriu o sonho de se tornar presidente dos Estados Unidos da América. Dirigiu o Office of Inter-American Affairs, agência para assuntos interamericanos que teve papel fundamental no processo de implementação de projetos nas esferas econômica e cultural no continente, inclusive, na vinda de Orson Welles e Walt Disney para o Brasil e na ida de Carmem Miranda para os Estados Unidos. A atuação de Rockefeller buscou fomentar a modernização e desenvolvimento do capitalismo brasileiro, tendo o American way of life como referência, ao passo que contemplava interesses diplomáticos e privados, mantendo o Brasil fora do raio de influência exercido num primeiro momento pela ascensão do nazifascismo e, posteriormente, pela expansão do comunismo pelo mundo.” Fonte: SESC Centro de Pesquisa e Formação, palestra “O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil” de Antônio Pedro Tota.

²⁷⁷ Paul-Durand Ruel (1831-1922) foi um comerciante de arte francês responsável pela promoção de artistas impressionistas como Degas, Monet, Pissaro e Renoir. A relação que Ruel estabeleceu com esses artistas se encaixa na categoria marchand-artista. Ao longo de sua atuação, os artistas dependiam economicamente de Ruel que era responsável por vender e expor suas obras em sua galeria e atuou com a exportação destas para os EUA. Fonte: Christies.

Este pulo no raciocínio aparece, de início, distanciar-se muito da questão em fato, os anos de 1930 e 1940 em São Paulo e a circulação das obras de Anita Malfatti. Entretanto, faz-se necessário a fim de entender quais eram as características do sistema artístico²⁷⁸ de São Paulo.

Um ponto importante a se apontar aqui (antes de dar prosseguimento com o capítulo) é que, enquanto a França concentrou a sua produção artística em Paris – o que faz com que o sistema de arte moderna deste país seja mais generaliza – no Brasil, o modernismo alcançou e se desenvolveu de maneiras diversas em cada região, o que faz com que seja necessário apontar que o exercício de comparação aqui realizado é focado nas atividades da capital paulista.

Simioni (2015) afirma que há um embate na construção da narrativa do modernismo. Essas disputas, segundo a autora, são parte do funcionamento do campo artístico, de acordo com a definição anteriormente mencionada de Pierre Bourdieu. O modernismo no Brasil, portanto, também é um lugar de lutas.

[...] a tese de que o Modernismo é um produto originalmente paulista que se propaga para todo o Brasil, ainda que bastante difundida, pode não ser aceita de forma imediata. Diversos autores têm questionado o suposto protagonismo de São Paulo na deflagração do movimento. Alguns estudos, por exemplo, insistem na importância das artes gráficas produzidas no Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX, no que tange à formação de uma nova visualidade, antenada com as transformações urbanas em vigor na capital da Primeira República, a qual teria antecedido a consciência moderna urbana reivindicada pelos defensores da Semana de 22. [...] Nesses embates por definições e pátrias do Modernismo nacional, quem afinal está certo? É preciso entender que as disputas pelas origens do movimento são constitutivas da própria legitimação que ele conquistou na história da cultura nacional.²⁷⁹

²⁷⁸ Maria Amélia Bulhões (1991) define o conceito de sistema de arte da seguinte maneira: “Estes três fatores - mercantilização da obra de arte, complexidade dos critérios de valor artístico e afirmação do caráter despolitizado da arte - articulados entre si, concorrem para que se venha construindo, nos últimos anos, uma nova concepção da história social da arte. Concepção que não aborda o artista individual e seu papel social ou obras em suas tendências e estilos ou tampouco grupos sociais como mentores de determinadas práticas plásticas, mas sim o sistema de relações que é responsável pelas atividades de produção, circulação e consumos artístico. A história social da arte passa, assim, a ter como objeto específico de estudo este conjunto de relações dentro de uma determinada sociedade em um momento específico. [...] Este novo objeto de estudo coloca a problemática da adoção de um conceito chave para sua apreensão. Na busca de um conceito novo, encontra-se um mais antigo e já do senso comum: O ‘Sistema das artes plásticas’. Pode-se ainda especificar e aprofundar melhor este conceito, incorporando nele as contribuições dos estudos de Pierre Bourdieu e Howard Becker [...] este conceito apresenta um caráter dinâmico e totalizante. Dinâmico, porque concebe seu objeto como um conjunto em movimento; totalizante, pois o vê como resultado de um conjunto de articulações internas e externas à obra de arte.” (BULHÕES, 1991, p. 29).

²⁷⁹ SIMIONI, 2015, p. 236-237.

3.1. O Sistema de Arte Moderna da França: Origem, desenvolvimento e o mercado de arte moderna

O sistema moderno baseia-se no binômico “marchand-crítico”, conforme a análise de Harrison e Cynthia White (1965), posteriormente reiterada por Pierre Bourdieu (1996). Os autores mostraram como esse sistema ergueu-se a partir da crise do sistema acadêmico em *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World* (1965).

Contrariando a versão canônica defendida por Gombrich (1985) e Argan (1992) de que a emergência do impressionismo, o primeiro movimento considerado moderno e antiacadêmico teria sido um resultado de avanços tecnológicos na fotografia, que teria libertado os artistas de qualquer dever mimético em seus trabalhos e, por conseguinte, das regras prescritas pela academia.

Para os White, apenas as mudanças técnicas não teriam a capacidade de explicar a eclosão do sistema moderno, ou melhor, uma transformação estrutural tão ampla. Segundo os autores, tal mudança também deve ter, como base, uma mudança institucional.

Assim, a criação do sistema de arte moderna não seria o resultado da adoção de técnicas da fotografia, mas de uma nova configuração no próprio sistema das artes da França como um todo. Os autores colocam a tese de que foi a própria estrutura da instituição acadêmica que engendrou a sua dissolução e possibilitou, ao mesmo tempo, a passagem para o sistema marchand-crítico do modernismo.

Resumidamente, o próprio sucesso do sistema acadêmico criou o ambiente ideal para a sua crise, e o impressionismo seria um produto desse momento. Uma das causas do desgaste do sistema acadêmico foi porque, no seu auge, havia uma quantidade enorme de artistas e poucas vagas oficiais para absorver e escoar tanta produção²⁸⁰.

Dessa forma, as chances de consagração, cruciais na viabilização de carreiras artísticas, estavam muito desigualmente distribuídas, o que engendrou uma massa de excluídos que formaram a base da “boêmia”. Não havia espaço necessário para escoar toda essa produção e absorver a totalidade dos artistas porque o sistema acadêmico era pequeno em dimensão e concentrava-se nos espaços legitimadores da École de Beaux-Arts e nos seus Salões Oficiais.

²⁸⁰ Os dados dos autores apontam que, no momento mais áureo do sistema acadêmico francês, havia quatro mil profissionais trabalhando no meio. Um número muito grande para um campo tão centralizado. Esses artistas produziram um total de 200.000 obras por década, se acordo com os White (1965, p. 159-164)

Le nombre de quatre mille professionnels n'est pas surprenant pour un système institutionnel décentralisé. Mais dans le cas qui nous occupe, trois mille hommes étaient regroupés au coeur du système institutionnel centré à Paris, et quelques-uns de ses membres les plus éminents acceptaient la responsabilité d'organiser et de soutenir un groupe aussi large.²⁸¹

[O número de quatro mil profissionais não é surpreendente para um sistema institucional descentralizado. Mas neste caso que tratamos, três mil homens estão reagrupados no coração do sistema institucional centrado em Paris e alguns membros mais proeminentes aceitaram a responsabilidade de organizar e apoiar um grupo tão amplo.]

Um outro aspecto importante desta passagem do sistema acadêmico para o sistema moderno está no fato de que, no último quarto do século XIX, houve uma mudança do consumo de estilos que criou uma contradição entre a hierarquia dos gêneros artísticos e as práticas de consumo. A ascensão social da burguesia e da classe média como consumidores culturais ampliam um público que vai adquirir gravuras, fotografias e pequenas obras. Um consumo concreto que não se traduz para a pintura de história que ficava no alto da hierarquia artística.

Une peinture d'histoire assez avilie, proposant des scènes de brutalité et de terreur censées illustrer des épisodes de l'histoire romaine ou maure, faisant encore sensation au Salon. Sur les murs surchargés des galeries d'exposition, les peintures qui criaient le plus fort attiraient sur elles l'attention. L'État achetait même certaines de ces horreurs si populaires. Pourtant, si elles constituaient un bon divertissement pour un dimanche après-midi, aucune famille bourgeoise n'aurait voulu en posséder une à la maison. La peinture de genre, celle qui illustre un récit, apparaît comme un développement logique de cette peinture d'histoire contemporaine au caractère de plus en plus anecdotique.²⁸²

[Uma pintura de história bastante aviltada, propõe cenas de brutalidade e de terror consideradas ilustrativas de episódios da história romana e moura, faziam muita sensação no Salão. Sobre a paredes sobrecarregadas das galerias da exposição, as pinturas que mais gritavam chamavam a atenção. O Estado mesmo comprava alguns desses horrores tão populares. No entanto, se elas constitufam um bom divertimento em uma tarde de domingo, nenhuma família burguesa teria vontade de possuir uma em sua casa. A pintura de gênero, aquela que ilustra uma narrativa, aparecia como um desenvolvimento lógico desta pintura de história contemporânea com um caráter mais e mais anedótico.]

Dessa forma, segundo os White, cria-se um cenário ideal para o surgimento do sistema moderno, conhecido como sistema marchand-crítico. Nesse, as produções são exibidas nas galerias de arte, e não mais nos salões, e o seus maiores vetores de

²⁸¹ WHITE, H. e C., 1965, p. 164. Tradução da autora

²⁸² WHITE, H. e C., op. cit., p. 169. Tradução da autora

legitimação são o consumo por parte do público e as críticas recebidas na imprensa, e não mais as chancelas de instituições oficiais como a Academia.

Este sistema, ao contrário do que era feito até então, não consagra a obra do artista, ou a sua grande obra de pintura histórica, mas sim a sua trajetória e o conjunto de sua obra como um todo. O artista, ao ser consagrado, estabiliza-se dentro do campo e toda a sua produção vai ser dotada de algum valor através da construção da sua imagem.

La demande pour les œuvres de tel ou tel peintre était fonction des différents cercles qui faisaient l'opinion artistique. Le Salon et les autres modes de reconnaissance officielle étaient des éléments indispensables si l'on voulait se faire un nom comme créateur. Mais c'était aux critiques, en conjonction avec les marchands, qu'incombait la difficile tâche d'établir la réputation d'un artiste dans tel ou tel cercle spécifique d'amateurs d'art.²⁸³

[A demanda pelos trabalhos de tal ou tal pintor era função de diferentes círculos que construíam a opinião artística. O Salão e os outros modos de reconhecimento oficial eram os elementos indispensáveis se se queria fazer um nome como um criador. Mas eram aos críticos, em conjunto com os marchands, que se incumbia a difícil tarefa de estabelecer a reputação de um artista em tal ou tal círculo específico de amadores de arte.]

Ao artista cabe construir uma carreira que seja distinta dos outros, realizando isto através de investimentos na construção de si, como autorretratos e autobiografias, segundo Simioni (2018). No capítulo um de sua tese, a autora utiliza o exemplo de Marcel Duchamp e chega às seguintes conclusões sobre a atuação do artista moderno:

[...] ser um artista moderno exige, portanto, e cada vez mais, investir na construção de si como criador. Tal processo é complexo, e envolve, por certo, habilidade de realizar obras que sejam percebidas como tais, legitimadas, sancionadas e valorizadas por um conjunto de agentes atuantes e importantes no meio artístico, tais como escritores, críticos, mecenas, colecionadores, galeristas, museus. Essa habilidade diz respeito não apenas a responder, satisfatória ou magistralmente, às convenções de seu meio, mas também envolve outros tipos de competência como a de se fazer ser percebido como artista, o que exige, cada vez mais, num regime vocacional, a construção da própria vida como uma vida de artista.²⁸⁴

O crítico e o marchand são figuras essenciais neste processo, pois eles, através da atuação em periódicos e no mercado de artes, auxiliam na criação desta figura do artista para o público e, ao mesmo tempo, fomentam o desejo de posse de suas obras. Essas duas

²⁸³ WHITE, H. e C., op. cit., p. 172. Tradução da autora.

²⁸⁴ SIMIONI, 2018, p. 37.

figuras também trabalham nesse novo sistema ao incorporarem as funções do sistema anterior.

Le marchand qui soutenait un artiste en lui accordant un salaire mensuel en échange d'œuvres promises imitait l'ancien système du mécénat, mais aussi les bourses académiques du type prix de Rome. Le critique, en développant l'idéologie du génie inconnu, donnait naissance à une variation ingénieuse sur le thème académique du peintre "pur", homme de savoir, variation qui ne contredisait en rien l'idéologie officielle.²⁸⁵

[O marchand que ajudava um artista ao lhe dar um salário mensal em troca de trabalhos prometia imitar o antigo sistema do mecenato, mais ainda as bolsas acadêmicas típicas do prêmio de Roma. A crítica, ao desenvolver a ideologia do gênio artístico desconhecido, dava nascimento a uma variação engenhosa do tema acadêmico do pintor "pobre", homem do saber, variação que não contradizia em nada a ideologia oficial.]

Trata-se também de um sistema altamente especulativo, como os autores bem mostraram:

Le nouveau système marchand-critique avait une raison intrinsèque d'encourager les ouvres novatrices: il entendait détourner à son profit la fièvre de spéculation dont était atteinte une bonne partie de la bourgeoisie française. La spéculation financière dans le domaine artistique trouvait sa contrepartie culturelle dans la spéculation sur le goût. Comme les critiques et les marchands avaient coutume de le dire à l'acheteur avisé: "Dans vingt ans, on le tiendra pour un maître - et sa peinture vaudra un fortune!"²⁸⁶

[O novo sistema marchand-crítico tinha uma razão intrínseca para encorajar os trabalhos inovadores: ele queria divergir para seus lucros a febre da especulação que havia afetado uma boa parte da burguesia francesa. A especulação financeira no domínio artístico trouxe sua contrapartida cultural na especulação do gosto. Como os críticos e os marchands tinham acostumado a dizer ao "comprador avisado": "Em vinte anos, vamos tê-lo como um mestre – e esta pintura valerá uma fortuna!]

Segundo Bueno, este novo sistema de vendas era um resultado das transformações sociais do próprio ambiente francês, no qual era possível olhar para um público já existente e construir o desejo pelo consumo de um estilo antes ignorado.

Num ambiente movido por intensas transformações, os *marchands* de arte moderna se notabilizaram pela associação com as novas visões de mundo, vendendo formas estéticas inovadoras. A escolha da posição influenciou as estratégias comerciais. O sistema moderno diferencia-se do acadêmico por configurar-se como um mercado de autores e não de obras. Identificando-se com grupos e artistas e não com obras e estilos, o sucesso comercial estava em

²⁸⁵ WHITE, H. e C., op. cit., p.174. Tradução da autora.

²⁸⁶ WHITE, H. e C., op. cit., p. 180. Tradução da autora.

investir numa produção inovadora, que ainda não tinha demanda, e construir uma recepção para ela.²⁸⁷

A autora continua o seu raciocínio elencando três pré-requisitos para a constituição do mercado de arte moderna na França. O primeiro é a necessidade de um nível de modernização da sociedade, aliado a certo nível de consolidação da economia capitalista, “[...] uma vez que a expansão do mercado de arte, assim como o do financeiro, depende do volume de capital excedente em circulação”²⁸⁸.

O segundo requisito é a necessidade de novos grupos sociais cujas identidades são baseadas em valores individuais de consumo e cultura. O colecionador, o status social de sua figura, surge nesse contexto de consumismo exacerbado e exibicionista. Entretanto, no sistema moderno, a relação entre artista e colecionador é pautada pela questão da admiração desta arte transgressora que se comunica com as mudanças da nova sociedade.

O último requisito, segundo Bueno, tem relação com a construção de um perfil, uma identidade, para o mercado de arte moderna que se pauta na questão da desterritorialização e internacionalização. Assim, da passagem do século XIX para o XX, “[...] enquanto os primeiros *marchands* e artistas são europeus, geralmente sediados em Paris, a maior parcela do público comprador é estrangeira [...]”²⁸⁹.

Nuria Peist Rojzman (2005) detém-se sobre a questão do processo de consagração do artista dentro do sistema de arte moderna da França e dos Estados Unidos²⁹⁰. Através de uma nova leitura dos círculos de reconhecimento de Alan Bowness²⁹¹, a autora percebeu que, embora nem sempre siga a sequência proposta pelo autor, há uma lógica por detrás das trajetórias bem sucedidas de alguns artistas. De acordo com a leitura que Simioni (2018 e 2019) faz da autora, a consagração não seria, portanto, o resultado de

²⁸⁷ BUENO, op. cit., p.76.

²⁸⁸ Ibidem, p. 76.

²⁸⁹ Ibidem, ibidem.

²⁹⁰ A respeito das teorias dos círculos de reconhecimento ler: Simioni, Ana Paula Cavalcanti. Modernas em museus: uma consagração tardia. In: Pedrosa, Adriano; Carneiro, Amanda; Mesquisa, André. (Org.). **História das Mulheres, História Feministas:** Antologia. 1ed.São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2019, v. 1, p. 483-499

²⁹¹ O historiador da arte Alan Bowness publicou, em 1990, o livro *The condition of success: how the modern artist rises to fame*. Neste livro ele trabalha com a questão dos círculos de reconhecimento que são mecanismos que permitem com que os artistas, dentro do sistema de arte moderna, conseguem atingir a fama em vida e na posterioridade. Estes quatro círculos de reconhecimento trazem a atuação dos agentes do campo da arte local na trajetória do artista. Eles são: o círculo dos pares, o círculo dos críticos, o círculo dos colecionistas e dos *marchands* e, por fim, o círculo do público. É nesta ordem que o artista alcança a fama e o reconhecimento desde a sua aceitação pelos seus pares, seus iguais, até ser conhecido mais amplamente pelo público (ROJZMAN, 2005, p. 19-21).

uma *arbitrariedade* não quantificável, mas é o reflexo da criação de um mito dentro dos mecanismos do campo artístico.

El intento por parte del autor de proponer una estructura que organice el mecanismo de consagración para los artistas del arte moderno, tiene la virtud de despejar, por un lado, el mito del artista responsable de su talento y su consagración, y, por otro lado, la noción de que la consagración es irracional, noción muy acorde con el mito de la arbitrariedad de las instituciones.²⁹²

[O objetivo do autor ao propor uma estrutura que organize o mecanismo de consagração para os artistas da arte moderna, tem a virtude de tornar claro, por um lado, o mito do artista responsável por seu talento e consagração e, por outro lado, a noção de que a consagração é irracional, noção muito de acordo com o mito da arbitrariedade das instituições.]

Estas e outras questões que a sociologia aponta serão importantes para pensar, posteriormente, o processo de consagração no território brasileiro no final da primeira metade do século XX. Entretanto, ao discutir o sistema de arte moderna, outra questão levantada é a necessidade dos artistas de permanecerem visíveis durante todo o processo de consagração. Até o final deste capítulo, tem-se como objetivo demonstrar como a necessidade da visibilidade apareceu na trajetória de Anita, em especial ao longo das duas décadas em que ela expõe continuamente o retrato.

Pero es posible observar una constante en las trayectorias que no entraron en el mercado privado de su época: permanecer visible era el único requisito indispensable para estar en un espacio con la posibilidad potencial de ser rescatado por una instancia de legitimación que tenga el poder de impulsar al artista a la posteridade.²⁹³

[Mas é possível observar uma constante nas trajetórias que não entraram no mercado privado de sua época: permanecer visível era o único requisito indispensável para estar em um espaço com a possibilidade potencial de ser resgatado por uma instância de legitimação que teria poder de impulsionar o artista para a posteridade.]

Em *As Regras da Arte* (1996), Pierre Bourdieu também coloca o artista, com enfoque no caso do escritor Flaubert, em uma posição diferente no sistema moderno. Nesse caso, ele domina as regras do jogo no qual está inserido, procurando se tornar um sujeito que transforma o funcionamento do sistema. Dentro de sua teoria, existe uma estrutura internalizada na qual os agentes utilizam estratégias de atuação dentro do campo no qual estão inseridos e buscam melhorar a posição social inicial em que se encontravam.

²⁹² Ibidem, p. 42. Tradução da autora.

²⁹³ ROJZMAN, op. cit., p. 34. Tradução da autora.

O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições [...]. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção dos lucros específicos (como o prestígio literário) postos em jogo no campo.²⁹⁴

Assim, partindo do modelo da teoria dos jogos, o autor propõe a metáfora das partidas individuais que em que as cartas na mão – ou seja, a trajetória, o gênero, a classe etc. – funcionam como trunfos, tais como capital econômico e capital simbólico, devidamente ajustados a um tempo e espaço. Apesar das pessoas terem essas cartas, o jogo só é jogado, de fato, porque existe a “*illusio*”, ou uma ilusão necessária que impulsiona as pessoas a jogarem e fazem-nas pensar que é um investimento necessário cujo retorno é a conquista de uma posição de dominação no campo.

As lutas pelo monopólio da definição do modo de produção cultural legítimo contribuem para reproduzir continuamente a crença no jogo, o interesse pelo jogo e pelas apostas, a *illusio*, da qual são também o produto. Cada campo produz sua forma específica de *illusio*, no sentido de investimento no jogo que tira os agentes da indiferença e os inclina e dispõe a operar as distinções pertinentes do ponto de vista da lógica do campo, a distinguir o que é *importante* (“o que me importa”, *interest*, por oposição “ao que me é *igual*”, *in-diferente*).²⁹⁵

O já mencionado campo é o local onde essas ideias ocorrem, onde essas partidas tomam lugar e organizam-se a partir da atração e repulsão – são as disputas entre os diversos agentes e grupos sociais, cada um com seus objetivos de permanecer no topo da estrutura como dominantes, ou alcançar tal posição. Os agentes têm a capacidade de criar posições dentro de um campo pouco codificado e, quando essa rebelião é bem-sucedida, conseguem alterar as regras do jogo²⁹⁶.

Bourdieu analisa o mesmo período de mudanças no sistema artístico da França que os White, e ele percebe que os conflitos políticos da segunda metade do século XIX possibilitam uma abertura às mudanças dentro do campo artístico e consequente criação do sistema moderno francês. Ou seja, o autor constrói um modelo que consegue explicar

²⁹⁴ BOURDIEU, 1996, p. 261.

²⁹⁵ Ibidem, p. 258.

²⁹⁶ Ibidem, p. 270.

a mudança do sistema acadêmico para o moderno a partir das transformações morfológicas e estruturais. Finalmente, ele pontua que as vanguardas necessitaram desse campo pré-estabelecido para firmar as novas regras do jogo.²⁹⁷

Uma revolução bem-sucedida, em literatura ou em pintura (como se mostrará a propósito de Manet), é o produto do encontro entre dois processos, relativamente independentes, que ocorrem no campo e fora dele. Os recém-chegados heréticos [...] podem ser bem-sucedidos em impor o reconhecimento de seus produtos apenas graças a mudanças externas: as mais decisivas dessas mudanças são as rupturas políticas que, como as crises revolucionárias, mudam as relações de força no seio do campo [...] ou o aparecimento de novas categorias de consumidores que, estando em afinidade com os novos produtores, asseguram o sucesso de seus produtos.

A ação subversiva da vanguarda [...] encontra um apoio objetivo no *desgaste do efeito* das obras consagradas. Esse desgaste não tem nada de mecânico. Resulta, em primeiro lugar, da rotinização da produção, sob o efeito da ação dos epígonos e do academicismo, ao qual os próprios movimentos de vanguarda não escapam, e que nasce do emprego repetido e repetitivo de procedimentos provados, da utilização sem invenção de uma arte de inventar já inventada. Além disso, as obras mais inovadoras tendem, *com o tempo*, a produzir seu próprio público ao impor suas próprias estruturas [...].²⁹⁸

As obras são, para Bourdieu, tomadas de posição no campo de disputas. No sistema moderno de Bourdieu, o artista faz escolhas que estão relacionadas com outras produções da mesma época. Ele tem um projeto com a sua obra que abarca toda a sua produção, feita por escolhas relacionais, pois uma tomada de posição depende do campo, ou seja, quem são os outros agentes, as outras obras, os diálogos etc. Dessa forma, “O conhecimento do *modelo* permite compreender como pode ocorrer que os agentes [...] sejam o que são e façam o que fazem”²⁹⁹.

Também para Raymond Moulin, o sistema francês de arte moderna constrói-se a partir da desestruturação do sistema acadêmico, e estabelece uma relação com o mercado a partir da trajetória que se constrói em torno da figura do artista. Neste processo, o marchand e o crítico de arte são agentes que participam na construção desse mito do artista, fazendo com que toda a sua produção seja valorizada pelo mercado. Há uma estrutura de mercado e dispositivos que fazem com que essa produção seja escoada e valorizada, tanto durante a vida de alguns artistas quanto posteriormente, como Moulin mostra.

²⁹⁷ Ibidem, p. 274.

²⁹⁸ Ibidem, p. 286.

²⁹⁹ Ibidem, p. 306.

3.2. Um “sistema” de arte moderna em São Paulo (anos de 1930-40)

Historicamente, o modernismo brasileiro tem o seu início marcado pelos eventos da Semana de Arte Moderna de 1922 na cidade de São Paulo, com as exposições de Anita Malfatti (1917/18) e Lasar Segall (1913) sendo consideradas precursoras do modernismo brasileiro. Frederico Coelho sublinha que “[...] a Semana foi um episódio central para o desencadeamento da própria modernidade na história brasileira”³⁰⁰. São Paulo é apontada pelo autor como crucial na alavancada dessa revolução artística, pois ao contrário do Rio de Janeiro, a cidade paulista não possuía nenhuma estrutura oficial para o campo das artes, como a Escola de Belas Artes. Dessa forma, não tinha o peso tradicional de um sistema acadêmico bem estabelecido.

Segundo o autor:

[...] Apesar de o Modernismo existir em várias regiões, somente em São Paulo ele se transformou em um *compromisso estético coletivo* ao redor de um projeto claro de intervenções, trabalhos e transformações práticas no tecido cultural da cidade. Por isso, ela e seus habitantes ocupam tal centralidade nos estudos sobre a fixação do pensamento moderno entre nós.³⁰¹

Portanto, para compreender a estrutura do sistema moderno no Brasil requer analisar como este funcionou dentro da cidade de São Paulo. Enquanto o sistema moderno da França possibilitou a criação de um mecanismo de construção da figura mítica do artista; no Brasil essa mitologia foi construída mais tardiamente, entre os anos de 1940 a 1970, com ênfase para as décadas de 1960-70³⁰², quando há um momento mais intenso de recuperação de suas trajetórias e glorificação na historiografia tradicional (SIMIONI, 2013; 2018).

As décadas de 1910 e 1920 são caracterizadas como um período de introdução da linguagem moderna, os anos de 1930 e 1940, especialmente durante a Era Vargas, são apontados como um período de oficialização de algumas correntes do modernismo. Optou-se por analisar esse período porque ele traz um momento interessante de conflitos em um campo artístico moderno que passava por mudanças. Segundo Zanini:

[...] nessa segunda fase o movimento modernista enfrentava um instante particularmente difícil para melhor expandir-se. Não se difundira o suficiente

³⁰⁰ COELHO, 2012, p. 38.

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² “A segunda fase, que vai da década de 1940 até o final da década de 1970, pode ser entendida como o momento de institucionalização da crença no valor da arte moderna no Brasil, processo que contou com a chancela dos trabalhos produzidos no interior do sistema universitário, bem como das aquisições oficiais de acervos notórios de artistas modernistas.” (SIMIONI, 2013, p. 2).

o gosto de conviver com o novo. Raros eram os artistas modernos que alcançavam o sustento através do próprio trabalho, num meio de poucos interessados, de raros colecionadores, sem museus atuantes.³⁰³

Enquanto a França contava com as figuras do marchand e do crítico na construção da personagem do artista e de sua obra, no Brasil, o marchand só aparece com força no final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960, após a constituição de galerias e museus voltados para a arte moderna (BUENO, 2012). Entretanto, a figura do crítico destaca-se no modernismo paulista.

Mário de Andrade (CHIARELLI, 2007) e Sergio Milliet (GONÇALVES, 2005) foram dois nomes importantes para o movimento modernista paulista e durante os anos de 1930 e 1940 ocuparam postos de prestígio, tais como diretor da Secretaria de Cultura de São Paulo – Mário de Andrade a partir de 1935 – e chefe da Divisão de Documentação Histórica e Social da Secretaria de Cultura de São Paulo – Sergio Milliet também a partir de 1935.

É possível inferir que o crítico, nestes anos, é uma figura importante na constituição de um rumo para o movimento como um todo. A atuação desses intelectuais ajudou a formar a historiografia oficial, criando uma narrativa a partir de suas críticas que consagrou artistas. No caso de Anita Malfatti, as críticas de Mário de Andrade, como Renata Gomes Cardoso (2012) apresentou, reafirmaram o papel da artista como precursora do movimento.

No entanto, somente a figura do crítico não era capaz de criar um mercado que absorvesse a produção modernista nessas duas décadas e muitos artistas se voltavam para atividades secundárias a fim de obter retorno financeiro. Zanini (1991) lista³⁰⁴, por exemplo, alguns deles e como ganhavam a vida financeiramente:

- Anita Malfatti realizava, além dos retratos, pinturas decorativas e dava aulas³⁰⁵;

³⁰³ ZANINI, 1991, p. 23.

³⁰⁴ Ibidem, p. 23-24, nota 9.

³⁰⁵ Na listagem que Zanini faz, ele não menciona os retratos de Anita Malfatti, entretanto as pinturas decorativas trazem informações interessante. Presume-se que as pinturas decorativas, às quais o autor faz referência, sejam as placas decorativas e pinturas de flores que aparecem na seção dos anos de 1930 e 1940 do catálogo de Batista (2006). A série de placas decorativas são de temática religiosa e inspiração greco-romana, e foram expostas na individual de 1935, tendo sido elogiadas por Guilherme de Almeida. As pinturas de flores somam um total de quatorze obras que foram realizadas entre os anos de 1930 e final da década de 40. De acordo com informações do catálogo, algumas dessas pinturas de flores são encomendas, como é o caso da obra *Hortências em vaso prateado* (1939 c.) que foi feito a pedido de Aurélia Gouvêa Campos Mello, irmã de Antônio Marino Gouvêa. Há também a obra *Medalhão de flores* (anos 30) que foi

- Antônio Gomide, Guignard, Waldemar da Costa, Nelson Nóbrega, Axl Leskoschek, Bruno Lechowski e Yolanda Mohalyi também tomavam parte do ensino da arte;
- John Graz vendia seus móveis de design moderno;
- Artistas do Grupo Santa Helena atuavam na decoração de casas, com o dinheiro adquiriam material para a pintura de seus trabalhos individuais;
- Goeldi e outros atuavam na ilustração para jornais, revistas, livros e etc.;
- Antônio Gomide e Flávio de Carvalho atuavam como decoradores. O primeiro, em especial, desenvolvia trabalho com vitrais.

Segundo o autor, o artista que se caracterizava como exceção à regra, nesse momento, era Portinari. Este possuía um mercado estável para sua produção e recebia importantes encomendas. Sergio Miceli (1996) mostra como o artista construiu uma série de relações pessoais e profissionais com a elite carioca nos anos de 1920 o que permitiu a consolidação de uma rede de patrocinadores e uma renda estável, especialmente através de suas atividades como retratista dessa elite.

Lasar Segall, segundo Zanini (1991), também não dependia da venda de seus quadros e, quando os vendia cobrava um preço muito caro. Mas, como Fernando Pinheiro Filho (2008) apresenta, o artista também participava de interações sociais com a elite paulistana através da SPAM, a Sociedade Pró-Arte Moderna, da qual era um dos fundadores. O grupo, formado nos anos de 1930, congregava modernistas da primeira fase do movimento, especialmente aqueles ligados à Semana de Arte Moderna. E contava com uma grande participação de membros da elite paulistana, como D. Olívia Guedes Penteado cujo Pavilhão Modernista em seu palacete foi decorado por Segall em 1924.

Portanto, percebe-se que as décadas de 1930 e 1940 são perpassadas por mudanças nos rumos importantes nas trajetórias dos artistas, nos temas e desenvolvimentos estilísticos predominantes. Esse período designado como segundo momento do modernismo, aparece mais voltado à estabilização das conquistas anteriores, com ênfase maior no respeito ao compromisso político dos artistas.

Antonio Candido, em *A revolução de 1930 e a cultura* (1984), analisa o período em questão e demonstra que a partir da década de 30 há um processo de “rotinização” dos eventos culturais ligados ao modernismo em São Paulo. Não havia mais o caráter

feito para o quarto da amiga Carlota Pereira de Queiroz. O restante das obras do catálogo segue o mesmo estilo de pintura decorativa que estas mencionadas.

inovador e desafiador da década anterior, pois o movimento ampliou-se e trouxe maior número de participantes. Segundo ele, esta questão fica muito visível na literatura e nas artes plásticas:

Nas artes e na literatura foram mais flagrantes do que em qualquer outro campo cultural a "normalização" e a "generalização" dos fermentos renovadores, que nos anos 20 tinham assumido o caráter excepcional, restrito e contundente próprio das vanguardas, ferindo de modo cru os hábitos estabelecidos. Nos anos 30 houve sob este aspecto uma perda de auréola do modernismo, proporcional à sua relativa incorporação aos hábitos artísticos e literários. [...] De 1931 é o 38º Salão da Escola Nacional de Belas Artes, organizado por Lúcio Costa, que chamou pela primeira vez para esse certame os artistas de vanguarda, provocando reações de escandalizada indignação acadêmica. A Lúcio Costa e Oscar Niemeyer seria confiado por Gustavo Capanema o projeto do edifício do Ministério de Educação e Saúde, em cujas paredes Cândido Portinari pintou os seus murais e para cuja entrada se encomendou a Bruno Giorgi o monumento da mocidade. Houve portanto na arquitetura uma espécie de sanção oficial do modernismo, que correspondia à aceitação progressiva pelo gosto médio, a partir das primeiras residências traçadas por Warchavchik e Rino Levi nos anos 20. O "estilo futurista" não apenas se difundiria, mas receberia a consagração do mau gosto nas inumeráveis casas quadradas, brilhantes de mica, que se espalharam por todo o país.³⁰⁶

Esta maior aceitação das novas linguagens foi utilizada pelas ideologias políticas presentes no país naquela época, especialmente na polarização fascismo e comunismo. O autor demonstra que esta divisão aprofundou o desejo de se construir uma consciência social a partir da identidade nacional. Uma característica que, como demonstrado, fez parte do Estado Novo e suas tentativas de construção do Brasil a partir da diversidade cultura e racial.

De uma maneira geral, Antonio Candido vê o impacto da Revolução de 30 na cultura brasileira como algo positivo. A questão da democratização da cultura tem um forte peso nesta opinião uma vez que, de acordo com o autor, ela permitiu que se entendesse o acesso à cultura como um direito de todos. A cultura e as artes não mais são percebidas como algo somente disponível para apreciação das elites, Camargos (2001) e Miceli (2003) estudam o cenário anterior em seus trabalhos, mostrando como a participação das elites na cultura era muito mais ativa e determinante.

Além disso, depois de 1930 se esboçou uma mentalidade mais democrática a respeito da cultura, que começou a ser vista, pelo menos em tese, como direito de todos, contrastando com a visão de tipo aristocrático que sempre havia predominado no Brasil, com uma tranquilidade de consciência que não perturbava a paz de espírito de quase ninguém. Para esta visão tradicional, as formas elevadas de cultura erudita eram destinadas apenas às elites, como

³⁰⁶ CANDIDO, 1984, p. 29.

equipamento (que se transformava em direito) para a "missão" que lhes competia, em lugar do povo e em seu nome. O novo modo de ver, mesmo discretamente manifestado, pressupunha uma "desaristocratização" (com perdão da má palavra) tinha aspectos radicais que não cessariam de se reforçar até nossos dias, desvendando cada vez mais as contradições entre as formulações idealistas da cultura e a terrível realidade da sua fruição ultra restrita. Por extensão, houve maior consciência a respeito das contradições da própria sociedade, podendo-se dizer que sob este aspecto os anos 30 abrem a fase moderna nas concepções de cultura no Brasil.³⁰⁷

Como Zanini demonstra, muitos artistas, apesar de se empenharem em participar desse novo cenário de maior aceitação, não conseguiam viver financeiramente da venda de suas obras. No entanto, essas mesmas obras vão ter um papel importante na ampliação do capital social, ou aquele advindo do leque de relações sociais, dos artistas nesse momento. Uma vez que tinham a prática de doar suas obras a jornalistas e críticos para obter “[...] recompensa pela divulgação de nomes e mostras, ora usavam-nas para cativar a clientela de engenheiros e construtores, ofertando-as a quem lhes garantisse contratos e encomendas”³⁰⁸. Assim, atividades secundárias, como as mencionadas anteriormente, aparecem como um dispositivo comum na estrutura do sistema moderno de então.

Outro aspecto importante do sistema moderno, no período destacado, são os salões de arte e as organizações de artistas que tomavam lugar na cidade de São Paulo. Segundo José Carlos Durand: “Em São Paulo, onde não houve necessidade de romper com nenhum poder acadêmico de peso no ensino artístico, o principal desse período consistiu na montagem de alguns salões”³⁰⁹.

Dentre esses destaca-se os seguintes: Salões Paulista de Belas Artes, Salões dos Sindicatos dos Artistas Plásticos e Salões da Família Artística Paulista. Eles eram organizados pelas respectivas associações e grupos: Governo do Estado de São Paulo, Sindicato Nacional dos Artistas Plásticos de São Paulo e Família Artística Paulista. Com periodicidade anual para os dois primeiros, enquanto os salões da FAP tiveram apenas três edições: em 1937, 1939 e 1940.

No interior desses salões mencionados, é importante destacar a presença do gênero do retrato. Nas seguintes exposições elencadas, é possível ver muitos retratos sendo expostos e produzidos nas duas décadas por diversos artistas, modernistas ou não.

³⁰⁷ Ibidem, p. 34.

³⁰⁸ DURAND, 1989, p. 99.

³⁰⁹ Ibidem.

Tabela IV - Artistas que expõe retratos nas décadas de 1930 e 1940 em São Paulo

Exposição	Artistas expondo retratos
“1º Salão Paulista de Belas Artes” (1934)	Hugo Adami; Georgina Albuquerque; A. Amaral; Armando Assis Pacheco; Armando Balloni; Theodoro Braga; Gino Bruno; Flávio de Carvalho; Luiz Dadalti; Ernani Dias; Grete Ehrhe; Edwiges Jacobusich; Paulo V. Lopes de Leão; Hebi Magro; Anita Malfatti; Rosario Mernando; Fritz Müller; Carlos Oswaldo; Arthur Rizzoli; Walinda da Cunha Vieira Rosa; Antonio Rocco; Bertha Worms.
“III Salão Paulista de Bellas Artes” (1935/36)	Anita Malfatti; Oswald de Andrade Filho; Luiz Dadalti; Grete Ehrke; Otilia Lindenberg; G. Migray; Kate Müller; Carlos S. Prado; José Maria Silva Neves; Gastão Worms.
“1ª Exposição do Grupo dos Artistas Plásticos” (1937) da Família Artística Paulista.	Anita Malfatti; Waldemar da Costa.
“IV Salão - Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo” (1938)	Anita Malfatti; Nicola Petti
“VI Salão - Sindicato dos Artistas Plásticos” (1940)	Anita Malfatti; Antonio Gomide; Dora Villalva; Flávio de Carvalho; Gino Bruno; Oswald de Andrade Filho; Paulo Rossi Osir; Phyllis Deahl; Sophia Tassinari; Waldemar da Costa.
“VIII - Salão - Sindicato dos Artistas Plásticos” (1944)	Anita Malfatti; Armando Balone; Clóvis Graciano; Frei Paulo Maria de Sorocaba; Francisco Rebollo Gonçalves; Isa Alexandra Gutman; Mario Levy; Nelson Nóbrega; Oswald de Andrade Filho; Quirino da Silva; Sophia Tassinari; Valdemar da Costa.
“IX Salão - Sindicato dos Artistas Plásticos” (1944)	Alfredo Rullo Rizzotti; Alice Brill; Anita Malfatti; Bella Karawaenwa; Benedicto Barbosa de Oliveira; Carolina da Silva Gordo; Celina de Cerqueira Guimarães

	Pellizzari; Frei Paulo Maria de Sorocaba; José Oswaldo Antonio de Andrade; Lothar Charoux; Maria Leontina Franco; Phyllis Isabel Deahl; Valdemar da Costa.
“X Salão - Sindicato dos Artistas Plásticos” (1946)	Alice Brill; Carolina da Silva Gordo; Gertrude Elena B. De Krneger; Hend Curi Abijaude; Julieta Guerrini; Lothar Charoux; Waldemar da Costa; Oswaldo de Andrade Filho.
“Exposição de Pintura Moderna em homenagem póstuma a Mário de Andrade” (1946)	Flávio de Carvalho; Rossi-Osir.
“12º Salão Paulista de Belas Artes” (1946)	Anita Malfatti
“Exposição de Artes Plásticas” (1948) do II Congresso Brasileiro de Ginecologia e Obstetrícia	Maria Leontina, Sophia Tassinari

Fonte: Catálogos do Fundo Anita Malfatti, Arquivo IEB-USP.

Como se percebe na tabela acima, diversos artistas expunham tal gênero regularmente, pois o retrato é considerado como uma parte importante do campo artístico brasileiro desde o século XIX. Muitos artistas, especialmente estrangeiros, ganhavam a vida pintando essas obras que, ao lado do piano e de móveis de mogno, eram um símbolo da modernidade no Brasil do Segundo Império³¹⁰. A importância da retratística para a subsistência dos artistas no Brasil, portanto, era um dado presente desde antes do modernismo. Durand demonstra como os artistas eram encorajados, nesse momento, a dedicaram-se a esta prática a fim de terem um meio de subsistência.

Desta forma, o retrato sempre foi considerado um gênero de sobrevivência. Era o mais lucrativo de todos, uma vez que tinha um público consumidor através de encomendas. Assim, muitos artistas se dedicavam a produzir essa arte mais comercial, até que, em um outro momento, o interesse de consumo se alterasse.

Ao olhar para a presença dos retratos, dentro de algumas das exposições elencadas na tabela acima, percebe-se que ela era de certa forma constante. Entretanto, com relação à quantidade, percebe-se que este número é um tanto quanto flutuante. Os gráficos a

³¹⁰ DURAND, 1989, p. 34.

seguir mostram como o retrato cresce entre os anos de 1930 e 1940 nas exposições coletivas em que Anita Malfatti participou, mas com algumas disparidades.

Gráfico I – Porcentagem de artistas expondo o retrato no I Salão Paulista de Belas Artes (1934)

Fonte: Catálogo do I Salão Paulista de Belas Artes (1934). Arquivo IEB-USP.

Gráfico II – Porcentagem de artistas expondo o retrato no III Salão Paulista de Belas Artes (1935)

Fonte: Catálogo do III Salão Paulista de Belas Artes (1934). Arquivo IEB-USP.

Gráfico III – Porcentagem de artistas expondo o retrato na I Exposição do Grupo dos Artistas Plásticos da FAP (1937)

Fonte: Catálogo da I Exposição do Grupo dos Artistas Plásticos da FAAP. Arquivo IEB-USP.

Gráfico IV – Porcentagem de artistas expondo retrato no IV Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1938)

Fonte: Catálogo do IV Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1938). Arquivo IEB-USP.

Gráfico V – Porcentagem de artistas expondo retrato no VI Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1940)

Fonte: Catálogo do VI Salão do Sindicato dos Artistas plásticos de São Paulo (1940).
Arquivo IEB-USP.

Gráfico VI – Porcentagem de artistas expondo retratos no VIII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1944)

Fonte: Catálogo do VIII Salão do Sindicato dos Artistas plásticos de São Paulo (1944).
Arquivo IEB-USP.

Gráfico VII – Porcentagem de artistas expondo retratos no IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1944)

Fonte: Catálogo do IX Salão do Sindicato dos Artistas plásticos de São Paulo (1944).
Arquivo IEB-USP.

Gráfico VIII – Porcentagem de artistas expondo retratos no X Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1946)

Fonte: Catálogo do X Salão do Sindicato dos Artistas plásticos de São Paulo (1946).
Arquivo IEB-USP.

Gráfico IX – Porcentagem de artistas expondo retratos no 12º Salão Paulista de Belas Artes (1946)

Fonte: Catálogo do 12º Salão Paulista de Belas Artes (1946). Arquivo IEB-USP.

É possível extrair algumas conclusões dos dados sobre a presença do retrato, de uma maneira geral, dentro das exposições coletivas em que Anita participou durante as décadas de 30 e 40. Primeiramente, era um gênero constante, embora flutuante em relação à quantidade. Segundo Durand, o gênero no início do século XX, viveu em concomitância com o desenvolvimento da fotografia no país.

As possibilidades de renda com a pintura de retratos parecem ter-se estendido até o século XX e permitindo mesmo certas soluções bizarras do ponto de vista técnico [...]. É obviamente impossível estimar em números as encomendas de retratos a óleo, importante meio de subsistência para pintores durante o Segundo Reinado e a Primeira República. Mas imagine-se que nessa quadra se deu a formação da alta burocracia de Estado, civil e militar, e que a burguesia comercial também cresceu. Lembre-se também que se fundaram muitas Santas Casa de Misericórdia, e que, apenas entre 1891 e 1910, nada menos de vinte e sete escolas superiores foram criadas, afora as Academias de Letras e entidades congêneres. Assim, é certo que as demandas por retratos a óleo tenham sido promissoras, até o triunfo final da fotografia.³¹¹

Pode-se concluir que a exposição do retrato em coletivas seja um reflexo deste crescimento de alternativas mais acessíveis para retratar figuras. Dentre os gráficos trazidos, destaca-se aqueles referentes aos Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo. A fundação desta organização está fortemente atrelada ao contexto dos anos

³¹¹ Ibidem, p. 40-41.

30 – o Sindicato nasce em 1937, da antiga Sociedade Paulista de Belas Artes – e a busca da profissionalização da carreira do artista, aos moldes do modelo do Estado Novo.

Michelle Yara Urcci (2009) relata a importância da questão financeira na formação do sindicato, pois o principal objetivo da associação era associar esse movimento de profissionalização com a defesa dos interesses econômicos dos artistas associados.

A criação do Sindicato relaciona-se diretamente ao contexto político dos anos 1930, que no plano social estabelece nova legislação trabalhista, beneficiando uma série de categorias profissionais. [...]

Em 1937, tendo em conta a legislação trabalhista em vigor e os benefícios que dela poderiam, eventualmente, advir para os associados, transforma-se a Sociedade Paulista de Belas Artes em sindicato de classe, reconhecido pelo Ministério do Trabalho: o Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, sob a presidência de Alexandre de Albuquerque até 1940, ano de seu falecimento. Nesse momento, os pintores que participavam desta associação profissional foram elevados à condição de artistas, o que constitui um momento importante nas artes plásticas de São Paulo e, em especial, na carreira destes pintores, pois agora estariam assegurados em suas questões profissionais e, por conseguinte, econômicas.³¹²

Os salões organizados por esta instituição tinham como função, portanto, de criar um espaço em que os artistas pudessem expor sua produção e, através disto, procurar encontrar uma maior estabilidade financeira. A autora destaca o fato de que os salões facilitavam o trabalho do artista ao disponibilizarem espaços expositivos que, de outra forma, seriam mais custosos em iniciativas privadas.

Os salões constituíam a atividade tanto da Sociedade Paulista de Belas Artes quanto do Sindicato, mantendo basicamente o formato nos anos 1920 e 1930. A idéia central dessas mostras coletivas era oferecer aos associados a oportunidade de expor, em um contexto em que as exposições individuais constituíam quase um privilégio, inacessível à maioria dos artistas, mesmo porque não havia muito espaço para exposição em São Paulo e os artistas interessados em fazê-la, muitas vezes tinham que alugar salas ou expor em livrarias.

Os salões abriam suas portas a todos os inscritos, sem seleção prévia de correntes e de orientações, e isto permitia uma ampla participação de diferentes segmentos e de orientações, e isto permitia uma ampla participação de diferentes segmentos de artistas, e consistia num espaço importante para que eles mostrassem os seus trabalhos e se expusessem, possibilitando o contato com outros artistas e também com os críticos.³¹³

³¹² URCCI, 2009, p. 99.

³¹³ Ibidem, p. 100-101.

Um último ponto importante a se destacar do texto de Urcci é o fato de que demonstra a crescente presença de artistas modernos em seus salões, especialmente quando outras instituições da época – a CAM, a SPAM e a FAP – foram sendo extintas. Os salões do Sindicato se constituem, portanto, em um elemento importante do meio artístico de São Paulo para os artistas modernistas.

A história desses salões ao longo dos anos 1920, 1930 e 1940 acompanha a "ascensão dos modernos", como afirma Lisbeth Gonçalves, pois passaram a dominar as mostras. E quando foram extintos a Sociedade Pró-Arte Moderna, o Clube dos Artistas Modernos, o Salão de Maio e a Família Artística Paulista, foi o Sindicato, com os seus salões, que promoveu importantes mostras, nas quais foram revelados alguns artistas e colocados outros em evidência. Afinal, ao longo da década de 1940 são eles os únicos salões de arte em funcionamento na cidade de São Paulo.³¹⁴

Por serem, como a autora coloca, “os únicos salões de arte em funcionamento na cidade de São Paulo” nos anos de 1940, pode-se compreender a razão pela qual a porcentagem de retratos expostos ter aumentado na década mencionada. Esse era um espaço importante para exposição das obras dos artistas modernos, o que lhes dava maior visibilidade.

Sergio Miceli (1996), como já foi mencionado, analisa o caso do pintor Portinari que, consegue mobilizar uma renda financeira e apoio artístico da elite carioca através do seu trabalho como retratista. A ver a quantidade de artistas que, no mesmo período, também trabalhavam com o gênero, é possível deduzir a importância deste tipo de produção na estrutura do sistema moderno de então, uma característica herdada do modelo acadêmico anterior.

A figura do marchand só aparece no final da década de 1940 em São Paulo e vai ter uma atuação mais ativa na formação de museus e galerias nos anos 1950. Pietro Maria Bardi³¹⁵, como Durand aponta, é um exemplo de como a estrutura moderna e contemporânea, que surge após a década de 1940, vai absorver a atuação deste agente dentro do campo das artes.

³¹⁴ Ibidem, pp. 102-103.

³¹⁵ Pietro Maria Bardi (La Spezia, Itália, 1900 - São Paulo, São Paulo, 1999). Museólogo, crítico e historiador da arte, jornalista, marchand, colecionador e professor. Após casar-se com Lina Bo em 1946, parte para o Brasil e passa a atuar realizando uma série de mostras a partir de sua coleção de obras pessoais. Conhece o jornalista Assis Chateaubriand que o convida para dirigir o museu de arte que tinha a intenção de criar (MASP). Bardi realizou diversas viagens para a Europa a fim de selecionar e adquirir obras para a coleção do museu. Atuou na direção do museu até 1996. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

O modelo moderno conta, nas décadas de 1930 e 1940, com a presença de exposições coletivas no formato de salões e a formação de grupos-associações de artistas que procuravam, cada qual, dar a sua orientação para o desenvolvimento da segunda fase do modernismo. A subsistência dos artistas depende, então, da atuação em atividades secundárias que permitem um retorno monetário, como o ensino, a decoração e o trabalho com o retrato.

Portanto, em São Paulo, a presença dos retratos em exposições coletivas, nos salões de arte, em individuais etc. mostra como o sistema de arte moderna incorporou um dispositivo do sistema acadêmico dentro do leque de possibilidades de atividades que garantiam a subsistência do artista. Na São Paulo dos anos 1930 e 1940, os artistas trabalhavam em torno dos dispositivos disponíveis para alcançar uma consagração que viesse acompanhada de estabilidade financeira.

3.3. A circulação dos retratos de Anita Malfatti nas exposições coletivas de São Paulo de 1930 e 1940

Como mencionado anteriormente, este capítulo termina com uma seção que aborda mais especificamente as exposições coletivas nas quais os retratos de Anita Malfatti, descritos e analisados no segundo capítulo, aparecem e circulam dentro do campo artístico da época.

Desde o início, a grande questão desta dissertação era pensar na agência da artista dentro do campo, se ela conheceria as regras do jogo e, portanto, saberia em quais espaços circular sua produção para obter um retorno financeiro ou atingir alguma espécie de consagração.

O retrato, então, foi compreendido como um dispositivo que permitiria que a artista alcançasse tais objetivos. A exemplo do que Candido Portinari havia feito com os retratos da elite econômica e cultural do Brasil, pensava-se em projetar o mesmo cenário para a produção de Malfatti. Entretanto, uma análise mais aprofundada dos relacionamentos construídos e/ou existentes em torno das obras de Anita evidencia que o elemento da afetividade era muito mais evidente dentro de sua rede de relações.

Essa questão, no entanto, não desqualifica a importância de alguns dados trazidos no capítulo anterior. O retrato de Carolina da Silva Telles, por exemplo, trouxe o benefício de uma posição como professora no Mackenzie College, como o depoimento relata. A figura de Antonio Marino Gouvea também é importante, uma vez que a afirmação de

Batista de que ele atuava como uma espécie de *marchand* para a artista nos anos de 1930 aponta ainda mais para a necessidade de vender as suas obras. Por fim, a existência da propaganda que anuncia a venda de retratos a preços *módicos* também não deixa dúvidas de que a artista via o gênero como uma maneira de obter renda.

Além do exemplo bem-sucedido de Portinari, com quem a artista havia entrado em contato no Salão de 1931 quando ambos participaram da sua Comissão Organizadora, a utilização do gênero do retrato para alcançar uma estabilidade financeira não era uma novidade no campo artístico brasileiro. Como vimos, desde o século XIX o retrato era um meio do artista manter-se economicamente por meio de seu trabalho.

Durand traz o conselho de Araújo Porto-Alegre para o pintor Victor Meireles, na qual ele diz “Como homem prático, e como particular, recomendo-lhe muito o estudo do retrato, porque é dele que há de tirar o maior fruto de sua vida [...] O artista aqui deve ser uma dualidade: pintar para si, para a glória, e retratista, para o homem que precisa de meios”³¹⁶.

Quando o autor analisou o conjunto de obras de Meireles, ele reparou que o pintor seguiu o conselho, pois grande parte do conjunto de sua obra é composta por retratos. Ao citar Rangel S. Paio, temos a seguinte informação sobre a situação financeira de Vitor Meireles: “[...] foram os retratos que o puseram ao abrigo da miséria, pois, como professor interino, que era desde 1862, recebia apenas cem mil réis mensais”³¹⁷.

Essa relação entre renda e a retratística estende-se para além do século XIX, segundo Durand. Dentre as diversas instituições e figuras que, dentro deste período que se estende do Segundo Reinado até o final da Primeira República, tinham a necessidade de retratos formais para apresentar uma imagem, criou-se um cenário favorável para que os artistas obtivessem uma renda mais estável.

Os artistas modernistas formam-se em um espaço de tempo muito próximo da questão do retrato como meio de subsistência. Então, a possibilidade de trabalhar com o gênero constituía um dos cenários para a atuação dos artistas e o ganho de um retorno. Entretanto, para se aprofundar em tal questão e finalizar as discussões sobre como o retrato se relaciona com a trajetória de Anita e o sistema paulista de arte moderna, é necessário olhar para a forma como a artista o expôs.

Como se viu no item anterior, Anita Malfatti não era a única artista expondo o retrato nesse momento. Muitos artistas, modernistas ou não, expunham obras desse

³¹⁶ Apud DURAND, op. cit., p. 37.

³¹⁷ Ibidem.

gênero em exposições individuais ou coletivas. Ao longo das décadas de 1930 e 1940, Anita apropriou-se destas duas maneiras para expor os retratos.

Em termos de fontes, a correspondência foi uma documentação privilegiada para se compreender a importância do estágio em Paris na produção posterior de retratos de Malfatti no Capítulo 2. No entanto, nas décadas de 1930 e 1940, os catálogos tornam-se centrais para se analisar a inserção dessas obras dentro do campo artístico da época, tornando-se a principal fonte de informação.

Com tal documentação foi possível mapear a produção da artista após o seu retorno para São Paulo, destacando a sua presença, o que foi exibido, os locais de exibição etc. Para este e o próximo capítulo, os catálogos, assim como a documentação do Fundo Anita Malfatti e Fundo Marta Rossetti Batista, do Arquivo IEB-USP, foram essenciais. Catálogos, periódicos, críticas, artigos etc. são documentos que auxiliaram a desenhar a trajetória da artista na época e como ela inseriu sua produção no campo artístico de São Paulo.

Béatrice Joyeux-Prunel (2015) afirma que dentre os produtos da atividade artística, os catálogos são fontes importantes para a história da arte.

Art historians are used to exhibition catalogues for finding very precise information, such as the name of an art piece, or the exact dates of a given exhibition. We can call this a monographic use of the source. But much more can be found in exhibition catalogues.³¹⁸

[Historiadores da arte estão acostumados com catálogos de exibição para encontrarem informações muito precisas, como o nome de uma obra de arte, ou as datas exatas de uma tal exposição. Nós podemos chamar isso de o uso monográfico da fonte. Mas muito mais pode ser encontrado em catálogos de exibição]³¹⁹.

Segundo ela, os catálogos contêm três níveis de informação: factual, discursivo e relativo. O primeiro envolve a publicação de dados sobre os artistas, como nome, data de nascimento, local de nascimento etc. O segundo faz referência ao fato de que catálogos são montados por editores e, portanto, trazem um discurso que procura guiar o observador pela exposição, revelando as escolhas feitas pelos selecionadores. E, por fim, o terceiro elemento mostra que as escolhas feitas pelos autores revelam as filiações artísticas, sociais e, até mesmo, políticas de sua exposição.

³¹⁸ JOYEUX-PRUNEL, 2015, p. 81.

³¹⁹ Tradução do autor.

[...] the authors of catalogues may also give away their position and ambition within it. They take part to the production of aesthetics and ideas, classifications, works of art, and as well as to the constitution of representations and interpretation schemes. Power relationships, market, journals and other media, critique, importation and translation, networks of sociability, teaching institutions, art market, dealers and curators, etc. [...] ³²⁰

[...os autores dos catálogos podem também dar a sua posição e ambição dentro dele. Eles tomam parte na produção da estética e das ideias, classificações, trabalhos de arte e, também, na constituição de esquemas representações e interpretações. Relações de poder, mercado, jornais e outras mídias, crítica, importação e tradução, redes de sociabilidade, instituições de ensino, mercado de arte, comerciantes e curadores etc.] ³²¹

Nos dois itens a seguir, entra-se em uma análise mais detalhada sobre como Anita Malfatti expôs o seu trabalho em individuais e coletivas. E se apresenta algumas questões sobre a produção de seus alunos – que foram retratados por ela, pois vários deles expuseram junto com a sua mestra e, em alguns casos, com retratos.

3.3.1. Exposições individuais e o currículo da artista: A presença dos retratos de Anita Malfatti nas suas exposições individuais das décadas de trinta e quarenta.

Dentro da trajetória de Anita Malfatti, as suas exposições individuais se construíram como uma espécie de portfólio da artista. Por exemplo, as suas primeiras individuais (1914 e 1917/1918) foram a maneira pela qual ela apresentou seu nome ao público e trouxe os resultados de dois períodos de estudos intensos no exterior. Independentemente do retorno, este era o caminho que os artistas que retornavam de estágios de estudos no exterior encontravam para se introduzirem no campo das artes.

Em vida, a artista teve dezessete individuais, das quais sete exposições se encaixam no período em que os retratos de 1930-1940 foram produzidos:

1. “Exposição de Pintura Annita Malfatti” (1929) - São Paulo, SP;
2. “Exposição de Pintura Annita Malfatti” (1935) - São Paulo, SP;
3. “Catálogo dos quadros de Annita Malfatti” (1937) - Rio de Janeiro, RJ ³²²;
4. “Exposição de Pintura de Annita Malfatti” (1945) - São Paulo, SP;

³²⁰ JOYEUX-PRUNEL, op. cit., p. 81.

³²¹ Tradução do autor.

³²² Apesar da exposição não ocorrer em São Paulo, o catálogo da exposição traz uma quantidade de grande de retratos expostos (nove retratos que serão analisados elencados adiante). Portanto, apesar de não ocorrer no campo artístico de São Paulo, a exposição individual no Rio de Janeiro fez parte do processo de circulação destes retratos no contexto de mostrar o portfólio da artista ao público.

5. “MALFATTI [Exposição de sua obra, 1918-1949]”, Retrospectiva no MASP - São Paulo, SP³²³;
6. “ANITA MALFATTI” (1950) - São Paulo, SP.

Dentro das exposições de 1930 e 1940, o retrato está presente nos catálogos das individuais de 1929, 1935, 1937 e 1945. Em termos de números, tem-se o seguinte total de obras por Anita e, em seguida, a porcentagem que destaca a parcela de retratos dentro do conjunto geral.

Tabela V – Porcentagem de retratos nas individuais de 1929, 1935, 1937 e 1945

Exposição	Pinturas (Total)	Retratos	Porcentagem de retratos
“Exposição de Pintura Annita Malfatti” (1929)	36	9	25 %
“Exposição de Pintura Annita Malfatti” (1935)	38	7	18,4 %
“Catálogo dos quadros de Annita Malfatti” (1937)	21	9	42,9 %
“Exposição de Pintura de Annita Malfatti” (1945)	29	7	24 %

Fonte: Arquivo IEB-USP.

Pensando na questão da situação financeira da artista, as exposições individuais apresentavam o tipo de trabalho que ela realizava para um possível público comprador e, ao mesmo tempo, também atraíam possíveis alunos para o seu ateliê, como foi o caso de Sophia Tassinari. Dessa forma, acredita-se que a presença dos retratos nas exposições individuais teve como objetivo exibir a habilidade da artista nesse gênero específico.

³²³ Catálogo não traz relação de obras expostas.

Entretanto, o ambiente cultural de São Paulo da época logo revelou a Anita a dificuldade que seria sobreviver financeiramente a partir de seus trabalhos. Das obras apresentadas na individual de 1929, a artista somente conseguiu vender sete aquarelas de paisagens e a obra *Goivos* (s.d.) e, assim, “Todo o paciente e imenso esforço de cinco anos de pesquisa de Anita Malfatti, tudo o que de melhor produziu em Paris, não encontrava um único comprador!”³²⁴.

A tabela a seguir (Tabela VI) traz a listagem de todos os retratos que a artista expôs nas três individuais que foram destacadas anteriormente – 1935, 1937 e 1945. Como se percebe, há um grande hiato entre a última individual, na metade dos anos de 1940, e a década anterior, na qual ela expôs muito mais o retrato.

Em 1929, ela traz ao público os trabalhos realizados na França, portanto, optou-se por não incluí-los, uma vez que não constituem o objeto da pesquisa. No entanto, em 1935 e 1937, tem-se os retratos que fazem parte do conjunto estudado aqui e é interessante ver como a tabela mostra quais obras foram expostas em suas individuais.

Percebe-se que os retratos foram colocados em conjuntos pela própria artista: na individual de 1935 e 1937 temos os retratos do conjunto *portinaresco* e, na individual de 1945, os retratos em estilo *flou*.

Tabela VI – Retratos de Anita Malfatti expostos nas individuais de 1935, 1937 e 1945

Exposição	Local/Ano	Retratos expostos³²⁵
“Exposição de Pintura de Annita Malfatti”	São Paulo, SP/ 1935	1. Retrato Mlle. G.M; 2. Retrato Mlle. Dora Villalva; 3. Retrato Mlle. Maria Estella; 4. Retrato de Oswald de Andrade Filho;
“Quadros de Annita Malfatti”	Rio de Janeiro/1937	1. Senhorinha Maria Estella Krug; 2. Senhorinha Maria Antonia Pentead Medici;

³²⁴ BATISTA, op. cit., p. 368.

³²⁵ Títulos das obras como aparecem nos catálogos.

		3. Senhorinha Dora de Villalva; 4. Dr. Miguel Couto; 5. Senhorinha Liliana Maria; 6. Retrato de Senhora; 7. Retrato do Dr. José de Almeida Camargo;
“Exposição Annita Malfatti”	São Paulo/1945	1. Betty; 2. Doris; 3. Evangelina; 4. O poeta; 5. Paulo; 6. Sylvia.

Fonte: Catálogos do Fundo Anita Malfatti, Arquivo IEB-USP.

Somando-se esses dados àqueles expostos no item anterior, que diziam a respeito dos retratos apresentados em exposições coletivas, percebe-se que a artista buscou enfatizar as suas habilidades com a produção deles e, assim, sempre deixou uma seção de seus catálogos dedicada especialmente ao gênero.

Como as exposições individuais estão sendo pensadas aqui como uma maneira da artista apresentar o seu *currículo*, o seu portfólio, as suas capacidades, faz sentido que Anita Malfatti tenha procurado tornar o mais visível possível os resultados de seu trabalho com o gênero. Expor os retratos nas individuais trazia a possibilidade de atrair encomendas, alunos e, por fim, a opinião dos críticos. Como já foi mencionado, Guilherme de Almeida tinha uma postura favorável sobre os retratos que a artista fazia. Isto é visível no texto que ele faz para o catálogo da individual de 1935, onde descreve a produção como o reflexo da *atualidade da mocidade paulistana*.

Uma chamada³²⁶ da mesma exposição, publicada em 01 de novembro de 1935 no Jornal de Notícias, comenta sobre o caráter mais *comercial* dos retratos, notando que essa era uma mudança que fazia parte do ambiente artístico da época. Essa mudança com certeza foi gestada na produção de Anita após o seu retorno em 1928, pois ao longo do

³²⁶ Jornal de Notícias (1 nov. 1935, S. Paulo), Arte, “Annita Malfatti - um dos belos talentos da atual geração de pintores, vae expor no Palácio das Arcadas, segunda-feira, suas últimas produções.”: A pintura histórica nacional parou no ‘Grito do Ipiranga’. A história pátria continuou, mas a arte desertou do campo, fixando-se no ‘portrait’ e na paisagem, que são gêneros mais comercializáveis. Abriu-se uma vasta brecha entre Almeida Junior e Pedro Alexandrino. [...] Os nossos Salões têm sido simplesmente vastos depósitos de ânsias. O que é mister ‘fazer deles um centro de realizações úteis, capaz de produzir uma arte brasileira, retintamente nacional.’”

início da década de 1930, a artista procura expor muitos retratos nas individuais e em exposições coletivas.

Sobre a mesma individual, há uma crítica publicada na Folha da Manhã, em 7 de novembro de 1935, que menciona positivamente o *Retrato de Nonê*, fazendo uma análise estilística da obra que se aprofunda nos detalhes do rosto infantil do retratado. O crítico também aponta a relação que Guilherme de Almeida já havia estabelecido com Marie Laurencin.

Anita Malfatti não pertence à espécie dos artistas que “cristalizaram” num certo gênero e se dão por muito satisfeitos com uma relativa perfeição dentro da sua escola. Por isso os seus trabalhos interessam tanto quanto inquietam. Pela minha parte, confesso que adorei ver o retrato do filho de Oswald de Andrade, com sua expressão obstinada e meio infantil, vestido de cor de pêssego, a cabeça loira destacando-se num fundo verde que é uma enorme folha [...] Sublinhei no catalogo - já que a minha memória se recusa a aceitar recomendações especiais - a “Villa d’Este”, a “Dançarina Pompeiana”, “A Melindrosa”, pintada em tons que certamente agradariam a Marie Laurencin [...] ³²⁷

Percebe-se que a crítica de então não foi tão negativa em relação à produção de retratos que Anita trazia ao público naquela época. Presume-se que estes dialogassem bem com o que seus contemporâneos faziam, como se verá a seguir.

3.3.2. Exposições coletivas: os retratos de Anita Malfatti e a sua circulação no sistema de arte moderna de São Paulo das décadas de 1930 e 1940

Como descrever o ambiente artístico paulista durante os anos 1930?

Já vimos que inexistia um mercado artístico pungente, mas uma das características lembradas pela historiografia é a importância de alguns grupos artísticos da época, tais como o Grupo Santa Helena. Segundo Walter Zanini (1991), “Herdavam os pintores dessa comunidade, no avultado organismo artístico da capital paulista daquela década, o clima de abertura propiciado pelo Modernismo de 1922, manifestando, porém, atitude de independência [...]”.

A questão da independência deve ser entendida em relação às questões da temática plástica e a relação da pintura com os problemas sociais da época. De acordo com o autor, esse é um resultado direto da origem social diversa dos participantes do grupo, diferente do caráter de tendência elitista do modernismo de 1922 – muito embora, como é o caso de Anita e outros artistas imigrantes (ou descendentes), não se tivesse um grupo apenas

³²⁷ Folha da Manhã (S. Paulo, 7 nov. 1935), Chronica Social, “Na Exposição da Annita Malfatti”.

composto de uma elite econômica, mas sim de uma elite cultural. Ou seja, percebe-se que o ambiente artístico passa a ser composto por diversos perfis sociais.

Com a Família Artística Paulista³²⁸, Anita participa das três exposições organizadas pelo grupo em 1937, 1939 e 1940. Na primeira, ela expõe *Menina Paulista* (1935/37 e anos 40) e *Primavera* (1935/37), dois retratos. Mas a relação não se limitou à presença da artista nas exposições, pois segundo Zanini³²⁹, Anita Malfatti era uma frequentadora dos ateliês do Santa Helena.

A associação de Anita Malfatti com grupos de artistas nos anos de 1930 é com certeza bastante intensa, para além da Família Artística Paulista. Ela também se envolveu com a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), tendo participado da “I Exposição de Arte Moderna da SPAM” em 1933, com a obra *Interior* (1925/27 c.).

A SPAM era formada por artistas e intelectuais da primeira geração do modernismo que possuíam conexões com a elite paulista, considerados como os “primeiros mecenas da arte moderna paulista”³³⁰. Segundo Fernando Pinheiro Filho (2004), “A SPAM funcionou por dois anos como centro aglutinador de uma sociabilidade que girava em torno da arte como elemento de distinção social”³³¹.

O Clube dos Artistas Modernos (CAM) tinha uma proposta oposta à da SPAM, na medida em que buscava um tom menos elitista para às suas atividades. Segundo Batista (2006), Anita Malfatti teria também frequentado a CAM embora, por motivos financeiros, tenha se envolvido mais intensamente com as atividades da SPAM – como a decoração para o *Carnaval na cidade de SPAM*, projeto do pintor Lasar Segall.

Anita Malfatti também não se afastou de exposições que demonstravam um perfil mais acadêmico³³². Exemplo disso é sua participação constante nos salões paulistas.

³²⁸A Família Artística Paulista, ou FAP, foi um grupo artístico que se formou em São Paulo no ano de 1937. Surge em um contexto dos anos 1930 no qual diversas organizações de arte moderna estão sendo formadas em São Paulo, como a CAM-Clube dos Artistas Modernos (1932), SPAM-Sociedade Pró-Arte Moderna (1932) e o Grupo Santa Helena (1934). A FAP é composta pelos membros do Grupo Santa Helena, uma transformação que visava dar maior direcionalidade para a produção do grupo. A partir disso, a FAP realiza três grandes exposições em 1937, 1939 e 1940 que vão inspirar o escritor Mário de Andrade a falar em uma “escola paulista”. Caracteristicamente, o grupo se diferenciava pelos integrantes de origem social “proletária” e pela produção artística considerada menos radical, mais próxima das propostas de retorno à ordem parisiense (ZANINI, 1991).

³²⁹ Ibidem, p. 103.

³³⁰ BATISTA, op. cit., p. 389.

³³¹ PINHEIRO FILHO, 2004, p. 209.

³³²A artista já havia exposto na Exposição Geral de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes, em 1917, 1918 e 1919, mesmo após ter passado por sua educação modernista no exterior e considerando o caráter mais tradicional e acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes.

Em termos numéricos, destaca-se a presença no Salão Paulista de Belas Artes e o Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo nos anos listados abaixo³³³:

- I Salão Paulista de Belas Artes (1934);
- II Salão Paulista de Belas Artes (1935);
- III Salão Paulista de Belas Artes (1935);
- IV Salão Paulista de Belas Artes (1936);
- XII Salão Paulista de Belas Artes (1946);
- IV Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1938);
- V Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1939);
- VI Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1941);
- VIII Salão do Sindicatos dos Artistas Plásticos de São Paulo (1944);
- IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1944);
- X Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1946).

A Tabela VI a seguir tem o propósito de tornar visível a intensidade de participação de Anita nos salões elencados acima. Arrola-se o total de obras que a artista expôs e, em seguida, coloca-se as informações sobre o número de retratos e a sua representação em porcentagem. Percebe-se que há uma persistência do gênero, que aparece em quase todas as exposições listadas (com algumas variações).

Tabela VI – Porcentagem de retratos de Anita Malfatti em exposições coletivas

Exposição	Pinturas	Retratos	Porcentagem
I Salão Paulista de Belas Artes (1934)	3	2	66,6 %
II Salão Paulista de Belas Artes (1935)	3	2	66,6 %
III Salão Paulista de Belas Artes (1935)	1	1	100 %

³³³Dados retirados do livro *Anita Malfatti no tempo e no espaço*: Catálogo da obra e documentação (2006) de Marta Rossetti Batista.

IV Salão Paulista de Belas Artes (1936)	1	1	100 %
XII Salão Paulista de Belas Artes (1946)	1	1	100 %
IV Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1938)	2	1	50 %
V Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1939)	2	*	*
VI Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1941)	3	1	33,3 %
VIII Salão do Sindicatos dos Artistas Plásticos de São Paulo (1944)	2	1	50 %
IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1944)	3	1	33,3 %

X Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1946)	2	*	*
---	---	---	---

Fonte: Arquivo IEB-USP.

O Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo precisa ser sublinhado nesse panorama, tanto pela quantidade de vezes em que a artista participou quanto pelo fato de que estava envolvida com a associação desde 1922, quando ainda se chamava Sociedade Paulista de Belas Artes. Após a sua participação na Semana de Arte Moderna, a artista enviou quatro pinturas – *Chinesa* (1921/1922)³³⁴, *Vaporosa* (s.d.), *Lago do sonho* (s.d.) e *Florista* (s.d.) – para a I Exposição Geral de Belas Artes, todas não polêmicas, segundo Batista³³⁵.

Tais telas “não polêmicas” com certeza entravam em consonância com a tendência da Sociedade Paulista de Belas Artes em se alinhar com padrões tradicionais e acadêmicos da arte brasileira, embora não rejeitasse artistas que seguissem outras orientações³³⁶. Essa tendência continua presente nos salões do Sindicato, mas segundo Paulo Mendes de Almeida (1976), ela é diluída após a atuação da Família Artística Paulista na tentativa de aliar arte moderna com arte tradicional.

Em tais condições, já no IV Salão, o primeiro, aliás, organizado sob a rubrica do Sindicato, em 1938, vemos entre os artistas presentes [...] Anita Malfatti e Oswald de Andrade Filho, dois pintores, portanto, de tendência marcadamente sacrílega, para os homens que ainda hoje se encastelam no edifício fronteiro à Estação da Luz e que constituíam, dentro da associação, o grupo dominante.³³⁷

³³⁴Adquirida por Freitas Valle na I Exposição Geral de Belas Artes da Sociedade Paulista de Belas Artes.

³³⁵BATISTA, op. cit., p. 295.

³³⁶"Seria quase dispensável informar que, enquanto Sociedade Paulista de Belas Artes, a organização se mostrara sempre infensa às tendências do movimento renovador no campo das atividades artísticas. Talvez a própria expressão 'belas-artes', contida na sua denominação, e a que os artistas de vanguarda se mostram alérgicos até hoje, revelasse esse espírito e determinasse aquela atitude. O que não impedia que pintores que jamais poderiam, em qualquer fase, ser considerados acadêmicos, como Vittorio Gobbis, Aldo Bonadei, Mário Zanini e Alfredo Volpi, ali expusessem desde aquele tempo" (ALMEIDA, op. cit., p. 192).

³³⁷Ibidem, p. 193.

Segundo Ana Paula Simioni (2017), criou-se toda uma narrativa sobre Anita Malfatti como a artista que foi de “moderna a regressiva”. Desde o início a crítica sobre sua obra, colocou-a no lugar de mártir do modernismo brasileiro. Esse movimento impediu que se olhasse para o discurso que a própria artista construiu em torno de sua obra, negando a ela a capacidade de fazer escolhas em sua trajetória. As suas escolhas dentro do ambiente francês, cimentaram esse discurso e, conseqüentemente, a visão sobre sua obra posteriormente.

Anita experimentou e agiu sobre esse contexto a partir de sua condição muito particular de artista, mulher, brasileira, mas formada na Alemanha, Estados Unidos e França, e que “escolheu” rumos e respostas diferentes daqueles que foram canonizados por sua geração.³³⁸

Assim, ao mapear a presença da artista no circuito, deve-se pensar sua intensa participação que as tabelas demonstram através da luz de sua agência dentro de sua trajetória. Como já mencionado, ela participa tanto da SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna) quanto da CAM (Clube dos Artistas Modernas), organizações que, de certa forma, constituíam-se como rivais no ambiente artístico da época. Também colabora com as exposições dos salões da Família Artística Paulista, organização associada ao Grupo Santa Helena. Ao final da década de 1930, e adentrando os anos 1940, a artista participa continuamente dos salões do Sindicato.

A tabela a seguir (Tabela VII) faz um apanhado geral da participação da artista em exposições coletivas durante as décadas de 30 e 40. Procurou-se destacar em negrito os retratos que foram expostos e que fazem parte do escopo desta pesquisa. Ao lado dos dados destas obras, também elencou-se o nome de artistas que expunham o retrato no mesmo evento. Quando relevante, incluiu-se também informações extras sobre a participação da artista, de seus alunos e sobre o evento em questão, para fornecer uma visão mais ampla sobre a exposição.

³³⁸ SIMIONI, 2017, p. 16.

Tabela VII - Participação de Anita Malfatti em exposições coletivas

Nome da Exposição	Obras de Anita Malfatti	Outros Expositores c/ retratos	Observações
“Exposição de uma casa modernista por Gregori Warchavchik” (1930)	Homem Amarelo (1915/16); Operária Americana (Uma estudante, 1915/16); Secretário (desenho, 1915/16) e Torso (Pastel, 1915/16).		Exposição traz obras da coleção de Olívia Guedes Penteado.
“1º Exposição de Arte Moderna da SPAM” (1933)	Interior (1925/27 c.)		
“1º Salão Paulista de Belas Artes” (1934)	Caboclo (1930/33); Retrato de Mlle. G. M. (1933 c.); Retrato do Sr. A.M.G. (1933 c.)	Hugo Adami; Georgina Albuquerque; A. Amaral; Armando Assis Pacheco; Armando Balloni; Theodoro Braga; Gino Bruno; Flávio de Carvalho; Luiz Dadalti; Ernani Dias; Grete Ehrhe; Edwiges Jacobusich; Paulo V. Lopes de Leão; Hebi Magro; Rosario Mernando; Fritz Müller; Carlos Oswaldo; Arthur Rizzoli; Walinda da Cunha Viera Rosa; Antonio Rocco; Bertha Worms.	Com a obra Retrato de A.M.G. (1933 c.), Anita Malfatti ganha o segundo lugar do Prêmio de Pintura.
“III Salão Paulista de Bellas Artes” (1935/36)	Retrato (não identificado no catálogo)	Oswald de Andrade Filho; Luiz Dadalti; Grete Ehrke; Otilia	Anita não conseguiu ser eleita para o

		Lindenberg ; G. Migray; Kate Müller ; Carlos S. Prado; José Maria Silva Neves; Gastão Worms.	júri do salão. Antônio Moya e Guilherme Malfatti aparecem neste catálogo na seção de arquitetura.
“1ª Exposição do Grupo dos Artistas Plásticos” (1937) da Família Artística Paulista.	Menina Paulista (1935/37 e anos 40) ; Rosas (1937 c.); Fuga do Egito; Primavera (Renascença) ³³⁹ de 1935/37 ; Villa d’Este (1927).	Waldemar da Costa	
“IV Salão - Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo” (1938)	Sur les pointes (s.d.); Retrato de Betty (1938) .	Nicola Petti; Phyllis Deahl	Anita Malfatti é parte da comissão organizadora. Oswald de Andrade Filho expõe uma obra e Phyllis Deahl expõe um retrato e um quadro de flores (ambos foram alunos e retratados por Anita Malfatti).
“VI Salão - Sindicato dos Artistas Plásticos” (1940)	Composição (1939 c.); Composição (1940/41 c.); Retrato (não identificado)	Antonio Gomide; Dora Villalva ; Flávio de Carvalho; Gino Bruno; Oswald de Andrade Filho;	Dora Villalva, Phyllis Deahl e Sophia Tassinari, assim como Oswald de

³³⁹Retrato de Sophia Tassinari como personagem da obra de William Shakespeare.

		Paulo Rossi Osir; Phyllis Deahl; Sophia Tassinari; Waldemar da Costa.	Andrade Filho, são alunos de Anita Malfatti e todos expõe retratos.
“Exposição de Pintura e Escultura” (1940)	Paisagem; Boneca (1926 c.).	Flávio de Carvalho	Carolina da Silva Gordo, Oswald de Andrade Filho e Sophia Tassinari são expositores (não com retrato). Os três foram alunos de Anita Malfatti.
“VIII - Salão - Sindicato dos Artistas Plásticos” (1944)	Goivos (s.d); Retrato (não identificado)	Armando Balone; Clóvis Graciano; Frei Paulo Maria de Sorocaba; Francisco Rebollo Gonçalves; Isa Alexandra Gutman; Mario Levy; Nelson Nóbrega; Oswald de Andrade Filho; Quirino da Silva; Sophia Tassinari; Valdemar da Costa.	Carmen Moya; Oswald de Andrade Filho; Phyllis Deahl e Sophia Tassinari foram alunos de Anita Malfatti e expõem obras.
“Exposição de Arte Moderna” (1944)	Moça de Azul (1925 c.); Porto de Mônaco (1925/26 c.)	Oswaldo de Andrade Filho; Quirino Campofiorito; Dacosta; Percy Deane; Guignard; José Morais; Alcides da Rocha Miranda; Augusto Rodrigues; Quirino da Silva.	Oswaldo de Andrade Filho expõe.

“Exposição de Artes Plásticas” (1944) União Universitária Feminina	Vila d’Este (1927); A boneca (1926 c.); Paisagem (Minas)	Diana Barberi Nisticó; Edith Broe; Gilda Gelmini; Julya van Rogger; Laurinda Carvalho Ribeiro; Malisa; Maria Lourdes Pires da Rocha; Moussia Pinto Alves; Virginia Artigas; Yvonne D’Angelo Visanti Cavalleiro.	Alunas de Anita que expõem: Carmen Moya; Carolina da Silva Gordo; Dora Vilalva; Phyllis Deahl; Sophia Tassinari.
“IX Salão - Sindicato dos Artistas Plásticos” (1944)	No Salão Feminino de Artes Plásticas ³⁴⁰ : Vila d’Este (1927); Figura; Paisagem Minas. No IX Salão: Paisagem (Minas); Mulher Francesa.	Alfredo Rullo Rizzotti; Alice Brill ; Bella Karawaenwa ; Benedicto Barbosa de Oliveira; Carolina da Silva Gordo ; Celina de Cerqueira Guimarães Pellizzari; Frei Paulo Maria de Sorocaba; José Oswaldo Antonio de Andrade; Lothar Charoux; Maria Leontina Franco ; Phyllis Isabel Deahl ³⁴¹ ; Valdemar da Costa.	Dentro do IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, há uma exposição intitulada Salão Feminino de Artes Plásticos.
“X Salão - Sindicato dos Artistas Plásticos” (1946)	Composição; Flores	Alice Brill ; Carolina da Silva Gordo ; Gertrude Elena B. De Krneger ; Hend Curi Abijaude; Julieta	

³⁴⁰ Exposição que ocorre dentro do “IX Salão - Sindicato dos Artistas Plásticos” (1944). Outros expositores: Carmen Moya; Carolina da Silva Gordo; Phyllis Deahl; Sofia di Villalva; Sophia Tassinari; Virginia Artigas (retrato); Moussia Pinto Alves (retrato).

³⁴¹ Há uma possível relação com Phyllis Deahl, pois a mãe dela foi aluna de D. Bety, segundo dados encontrados no Fundo MRB mãe de Anita Malfatti. Entretanto, não foi possível estabelecer se Isabel era o nome da mãe de Phyllis.

		Guerrini; Lothar Charoux; Waldemar da Costa; Oswaldo de Andrade Filho.	
“Exposição de Pintura Moderna em homenagem póstuma a Mário de Andrade” (1946)	Paisagem de Minas; Dança Regional (1945/46 c.); Flores.	Flávio de Carvalho; Rossi-Osir.	
“12º Salão Paulista de Belas Artes” (1946).	Retrato de Evangelina(1945)		Anita expõe o retrato “Evangelina” que consta na seção “Relação de trabalhos inscritos e expostos na Sala de Retratos e Figuras, de autoria de artistas contemporâneos que obtiveram pelo menos a grande medalha de prata” do catálogo. Anita recebeu a grande medalha de prata em 1933, pelo Retrato de A.M.G.
“Exposição de Artes Plásticas” (1948) do	Batizado em Piruíbe (anos 40); Paisagem	Maria Leontina, Sophia Tassinari	Comissão Organizadora:

II Congresso Brasileiro de Ginecologia e Obstetrícia	de Minas; Casamento na Roça (anos 40).		Anita Malfatti; Tarsila do Amaral; Moussia Pinto Alves; Sophia Tassinari. Expositores que são alunas de Anita Malfatti: Carolina da Silva Gordo; Phyllis Deahl; Sophia Tassinari. Capa do catálogo é de autoria de Anita Malfatti.
“1º Salão Bahiano de Belas Artes” (1949)	Mulher no Balcão (Mulher do Pará, 1927 c.)	Zulmira Moscozo Barreto de Araujo; Flávio de Carvalho; Jacyra Carvalho; Mario Gruber Correia; Marques Jr.; Aldemir Martins; Tulio Mugnaini; José Pancetti; Candido Portinari; Alberto de Aguiar Pires Valença.	

Fonte: Catálogos do Fundo Anita Malfatti, Arquivo IEB-USP.

Os dados da Tabela VII complementam os dados que foram listados na Tabela VI e evidenciam a estratégia da artista em inserir os retratos que produziu no contexto das exposições coletivas ao lado de seus contemporâneos. Assim, ao mesmo tempo que fez com que o retrato constituísse, quase sempre, ao menos uma parcela do conjunto que

expunha, Anita também se comunicava com seus pares. Expor em salões e outras exposições coletivas era necessário para que o artista, nos termos de Rojzman e Simioni, fizesse parte do meio artístico através da circulação de um de seus principais capitais: seu próprio nome.

A presença de mulheres expondo retratos ao lado de Anita também é uma questão relevante. Em quase todas as exposições coletivas citadas, nas quais Anita expõe, mesmo que não fossem os retratos, havia um outro nome feminino. Os casos que mais se destacam são os Salões do Sindicato de Artes Plásticas e os Salões Paulistas de Belas Artes que trazem uma quantidade considerável de nomes femininos expondo retratos³⁴².

Gráfico X – Salão Paulista I

Fonte: Catálogo “I Salão Paulista de Bellas Artes”. Fundo Anita Malfatti, Arquivo IEB-USP.

Gráfico XI – Salão Paulista III

Fonte: Catálogo “III Salão Paulista de Bellas Artes”. Fundo Anita Malfatti, Arquivo IEB-USP.

³⁴² Os gráficos a seguir trazem um levantamento de homens e mulheres que expuseram retratos nas exposições coletivas em que Anita Malfatti participou entre 1930 e 1940.

Gráfico XII – XII Salão Paulista

Fonte: Catálogo “XII Salão Paulista de Bellas Artes”. Fundo Anita Malfatti, Arquivo IEB-USP.

O Salão Paulista de Belas Artes, com exceção da XII edição na qual apenas Anita foi a representante do sexo feminino na categoria do retrato, foi um espaço em que a artista expôs retratos ao lado de pintoras mais tradicionais, ou acadêmicas como Georgina de Albuquerque³⁴³ e Berthe Worms³⁴⁴. Esta última teve uma carreira reconhecida como retratista na cidade de São Paulo com suas obras de tendência realista, nas quais figuraram diversas personalidades em encomendas particulares e públicas³⁴⁵.

Nos Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, Anita é acompanhada por diversas alunas, ao lado de Oswald de Andrade Filho. Este espaço consagrou-se como o local para exposição não só dos trabalhos da artista, mas também de seus discípulos. E isto constitui-se como um segundo tipo de portfólio, na medida em que a apresenta como professora.

³⁴³ Georgina de Moura Andrade Albuquerque (Taubaté SP 1885 - Rio de Janeiro RJ 1962) foi uma pintora e professora de artes que estudou e atuou no Rio de Janeiro. Casou-se em 1906 com o pintor Lucílio de Albuquerque, com quem colaborou em diversos projetos ao longo da vida. Estudou em Paris na Escola Nacional Superior de Belas Artes e na Académie Julian. Entre os anos de 1927 a 1948, ensinou na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, tendo exercido o cargo de diretora da mesma instituição entre os anos de 1952 a 1954. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

³⁴⁴ Anna Clémence Berthe Abraham Worms (Uckange, França 1868 - São Paulo SP 1937). Pintora, desenhista e professora. Estudou na Escola de Belas Artes de Paris e na Académie Julian. Ao se casar com o brasileiro Fernando Worms, muda-se para São Paulo em 1894. Participa do cenário artístico da cidade através de exposições de suas obras em individuais e coletivas. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

³⁴⁵ SIMIONI, op. cit., p. 232.

Gráfico XIII – IV Salão Sindicato

Fonte: Catálogo “IV Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo”.
Fundo Anita Malfatti, Arquivo IEB-USP.

Gráfico XIV – VI Salão Sindicato

Fonte: Catálogo “VI Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo”.
Fundo Anita Malfatti, Arquivo IEB-USP.

Gráfico XV – VIII Salão Sindicato

Fonte: Catálogo “VIII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo”.
Fundo Anita Malfatti, Arquivo IEB-USP.

Gráfico XVI – IX Salão do Sindicato

Fonte: Catálogo “IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo”.
Fundo Anita Malfatti, Arquivo IEB-USP.

Gráfico XVII – X Salão do Sindicato

Fonte: Catálogo “X Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo”.
Fundo Anita Malfatti, Arquivo IEB-USP.

A tabela a seguir (Tabela VIII) traz os dados gerais sobre a presença dos alunos de Anita nas exposições em que participaram ao lado de sua professora.

Tabela VIII - Alunos de Anita Malfatti em exposições coletivas dos anos 1930/1940

Exposição	Alunos (as)	Observações
III Salão Paulista de Belas Artes (1935/36)	- Oswald de Andrade Filho	
IV Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1938)	- Oswald de Andrade Filho; - Phyllis Deahl	Phyllis Deahl expõe um retrato e uma natureza morta.
VI Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1940)	- Dora Villalva; - Oswald de Andrade Filho; - Phyllis Deahl; - Sophia Tassinari	Dora Villalva expõe dois retratos ; Oswald de Andrade Filho expõe um retrato ; Phyllis Deahl expõe um retrato e Sophia Tassinari expõe dois retratos .

Exposição de Pintura e Escultura (1940)	<ul style="list-style-type: none"> - Carolina da Silva Gordo; - Oswald de Andrade Filho; - Sophia Tassinari 	
VIII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1944)	<ul style="list-style-type: none"> - Oswald de Andrade Filho; - Sophia Tassinari; - Carmen Moya; - Phyllis Deahl 	Oswald de Andrade Filho e Sophia Tassinari expõem retratos .
Exposição de Arte Moderna (1944)	<ul style="list-style-type: none"> - Oswald de Andrade Filho 	O artista expõe um retrato .
Exposição de Artes Plásticas da União Universitária Feminina (1944)	<ul style="list-style-type: none"> - Carmen Moya; - Carolina da Silva Gorda; - Dora Villalva; - Phyllis Deahl; - Sophia Tassinari 	
IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1944) / Salão Feminino de Artes Plásticas	<p>Salão Feminino de Artes Plásticas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Carmen Moya; - Carolina da Silva Gordo; - Phyllis Deahl; - Sophia Tassinari; - Sofia Villalva. <p>IX Salão:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Carolina da Silva Gordo; - Oswald de Andrade Filho; - Phyllis Deahl 	Os artistas destacados do IX Salão expõem retratos .
X Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1946)	<ul style="list-style-type: none"> - Carolina da Silva Gordo; - Oswald de Andrade Filho; - Sophia Tassinari 	<p>Na comissão de recepção constam o nome de Carolina da Silva Gordo e Sophia Tassinari.</p> <p>Carolina da Silva Gordo e Oswald de Andrade Filho expõem retratos.</p>

Exposição de Artes Plásticas do II Congresso Brasileiro de Ginecologia e Obstetrícia (1948)	<ul style="list-style-type: none"> - Carolina da Silva Gordo; - Phyllis Deahl; - Sophia Tassinari; 	Sophia Tassinari expõe um retrato .
---	---	--

Fonte: Catálogos do Fundo Anita Malfatti, Arquivo IEB-USP.

Como os dados mostram, vários alunos de Anita também expunham retratos nas exposições coletivas da época. Phyllis Deahl, conhecida por Sophia Tassinari como a aluna favorita de Anita, expôs pelo menos três retratos na época; Dora Villalva expôs dois; Oswald de Andrade Filho, a figura do *Retrato de Nonê*, expôs cinco ao longo de duas décadas; Sophia Tassinari, por sua vez, quatro e, por fim, Carolina da Silva Gordo expôs dois retratos.

É muito significativo que os alunos da artista também tenham trabalhado com o mesmo tipo de gênero e na mesma época que Anita. Ao longo da pesquisa, conseguiu-se recuperar um retrato de Phyllis Deahl que foi produzido e exposto na década de 1940. É interessante estabelecer um exercício de comparação com as obras de Anita, uma vez que Phyllis trabalha com elementos semelhantes.

A obra *Retrato de Menina* [figura 87] de Deahl traz uma criança vestida elegantemente à moda da época. Os cabelos são dispostos de maneira semelhante aos dos retratos de Malfatti dos anos de 1940, soltos e belamente pintados com um pincelado que dá destaque à cor. No geral, uma obra muito parecida com os retratos de criança que Deahl com certeza deve ter visto sua professora produzir.

Os olhos são uma parte significativa da composição, pois dialogam claramente com o tratamento de boneca que é característico dos retratos de Anita Malfatti ao longo das duas décadas. Por fim, a posição da figura, um retrato de três quartos em que é possível identificar que a figura encontra-se sentada, também é uma marca presente na produção da professora de Phyllis.

Tendo em mente as análises anteriormente discutidas, especialmente as de Maria Lúcia Bueno, José Carlos Durand e Sergio Miceli, sobre a importância do retrato para a viabilização material das carreiras de artista, não é de se espantar que os alunos tenham se empenhado em aprender o método da mestra.

Voltando ao caso da presença dos retratos de Anita nesse círculo de exposições, percebe-se que ela procurou a inserir tal produção em ambientes coletivos onde pudesse ser julgada e vista pelos seus pares, pelos críticos e pelo público. Naquilo que pode ser

considerado uma procura ativa para inserção no sistema artístico que se formava em São Paulo.

Ou seja, embora não tivesse os trunfos de Berthe Worms, ou mais próximo de sua proposta, que era o de Portinari, ainda assim ela conhecia as regras do jogo e procurou entrar na partida. A questão desse novo campo artístico que se formava era que ele não contava com a mesma complexidade e possibilidade de consagração, em vida, para os artistas modernos que tanto o sistema acadêmico brasileiro quanto o moderno francês tinham.

A exemplo de outros modernistas, como Walter Zanini demonstrou, Anita trabalhou ativamente para encontrar recursos financeiros que não tivessem origem simplesmente na venda de suas obras, uma vez que o mercado era escasso e quase inexistente. Ao conhecer os caminhos secundários pelos quais os modernistas do final da primeira metade do século XX dispunham para obter uma renda, percebe-se que Anita conhecia as regras do jogo e, dessa forma, era uma agente em plena consciência de como tomar parte dele.

Ao longo da pesquisa, encontrou-se diversos indícios que apontam para o desejo da artista de tornar essa sua produção um dos focos de sua atuação no meio artístico da época. A falta de recibo de venda para todas as obras não é, portanto, visto aqui como um dado do fracasso de Anita. As informações reveladas no Capítulo 2 sobre as relações com os retratados apresentam um campo muito complexo de interações sociais que ajudaram a ver a enorme variedade do conjunto.

Enquanto há retratados de pessoas com as quais a artista era próxima, amigos e familiares, tem-se obras de pessoas com as quais não há uma relação de proximidade afetiva clara, e eles também não são alunos da artista. Nos casos dos retratos de Lola Brah, Maria Aparecida Veloso e *Retrato de menina* (1957 c.), a falta da intimidade parece apontar para uma relação mais comercial de encomenda. No entanto, não se pretende afirmar que o mesmo não possa ser dito sobre as outras obras.

Para Sergio Miceli, Portinari lucrou das relações obtidas com os encomendantes e retratados de suas obras. Anita, por sua vez, não evidencia que esse investimento tenha sido tão frutífero. Entretanto, a não obtenção do sucesso (econômico) não indica necessariamente o desconhecimento das regras de funcionamento do campo. E é este o ponto essencial que demonstra sua agência: o conhecimento e atuação dentro das possibilidades, não o sucesso.

Embora o conjunto de sua produção esteja ligado ao campo das ligações domésticas e afetivas, na medida em que a maior parte dos retratos são de pessoas com quem possuía relações de proximidade, ainda assim tais obras foram expostas e suscitaram boas recepções críticas, fomentando uma clientela de alunos que foram importantes tanto pelo rendimento financeiro das aulas quanto para circular o nome de sua professora. Em suma, diante das condições de um campo precário, em que as condições fundamentais para a consolidação do artista moderno não estavam postas, em virtude da ausência de um mercado sólido, Anita Malfatti demonstra ter sido uma agente consciente das possibilidades e limites do viver de arte em seu tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o começo desta pesquisa – e até mesmo durante a elaboração do seu projeto – uma questão geral e mais ampla sempre norteou o seu desenvolvimento: a agência de Anita Malfatti como uma artista. Dentro disso, procurava-se adicionar outros elementos para uma discussão que recentemente se construiu e, assim, quebrar o estereótipo da *sensitiva* influenciável. Uma questão ambiciosa? Com certeza. Mas ela foi embasada por uma série de outras pesquisas³⁴⁶ que, como apresentadas na Introdução, também tinham esse objetivo e construíram debates importantes em torno de uma nova interpretação dos dados da trajetória de Anita.

Os retratos foram o viés escolhido para abordar tal questão e trazer informações novas para esse tema. Aliado à questão da necessidade de subsistência após a sua volta em 1928 do estágio de cinco anos em Paris pelo Pensionato Artístico de São Paulo, a enorme quantidade produzida chamou a atenção desde o início. No entanto, na bibliografia existente sobre a artista este não era um tema abordado e, de uma maneira geral, os anos de 1930 e 1940 são um silêncio muito grande.

Outros autores mais canônicos da historiografia do modernismo brasileiro também foram essenciais para a fase de recuperação de dados que seriam, posteriormente, reinterpretados e questionados. Mas, no fim, esta pesquisa voltou-se para um debate mais amplo que, dentro do campo da história da arte feminista, tem procurado discutir a maneira como a tradição incorporou a trajetória das artistas mulheres em discursos marcados pelo gênero³⁴⁷.

Mas o processo de comprovação da agência da artista teve que passar por três estágios durante esta pesquisa. Estes três estágios relacionam-se com a maneira pela qual optou-se por olhar a atuação da artista dentro do campo das artes de São Paulo e a sua relação com o retrato.

O primeiro estágio envolveu estabelecer como o gênero do retrato apareceu antes dos anos de 1930 na obra de Malfatti. Como o capítulo mostrou, ele sempre esteve presente em todos os estágios de sua educação e constituem, até hoje, a parcela mais conhecida e significativa de sua produção – mais valorizada pela questão da exposição de 1917/18 e a relação com o início do modernismo brasileiro³⁴⁸.

³⁴⁶ CARDOSO (2007, 2012); CHIARELLI (2008); VALIN (2015) e SIMIONI (2017, 2018).

³⁴⁷ CHADWICK (1990); NOCHLIN (1971); POLLOCK (1988); GARB (1989), entre outros.

³⁴⁸ Essa visão é reafirmada pela própria Anita Malfatti na Revista Anual do Salão de Maio, publicada em 1939. Em sua fala, intitulada “1917”, Anita defende o seu papel de protagonista na introdução da arte

O segundo estágio desta pesquisa foi apresentar, no Capítulo 2, todo o escopo dos retratos e, para se fazer isso, optou-se por abordar a questão dos dados biográficos dos retratados, estabelecendo as conexões sociais com Anita Malfatti. Este exercício possibilitou criar uma rede de relações entre a artista e os retratados, semelhante ao que Sergio Miceli realizou com a produção contemporânea de retratos de Portinari³⁴⁹.

Com exceção de que, no caso de Malfatti, não se encontrou dados que comprovassem o mesmo sucesso de seu contemporâneo. Isto se deu pelo fato de que os retratados, em quase sua totalidade, entravam em três categorias – Amizades, Familiares e Alunos – que não apontavam, aparentemente, para uma relação estritamente ou mais voltada para o fator comercial.

Em alguns casos isolados, como no retrato de Carolina da Silva Telles e o de Antônio Marino Gouveia, havia indícios de que os retratos não eram um simples vestígio da afeição e amizade da artista pelos retratados, mas de tentativas de se estabelecer conexões sociais importantes para a sua trajetória profissional. A primeira garantiu-lhe uma indicação para a obtenção do cargo de professora de artes no Mackenzie College e o segundo era um *marchand* de artes antes da profissão ser comum em São Paulo³⁵⁰.

No caso de Baby de Almeida, por exemplo, não se pode ignorar que a artista travou uma boa amizade com o marido da retratada, Guilherme de Almeida. Este era um poeta reconhecido que escreveu artigos sobre a produção de Anita nos anos 1930 e, encantado com as suas *mulherzinhas*, também a convidou para ilustrar um de seus livros de poemas. Se tal relação não gerou alguma espécie de lucro – Zanini elenca a ilustração como uma das diversas maneiras pelas quais os artistas buscavam renda extra e com certeza rendeu-lhe maior circulação de seu nome.

Nos três casos acima citados, existe uma mescla entre relações pessoais de amizade e aquelas de ganhos profissionais, algo que parece recorrente nos bastidores da

moderna no Brasil. O texto também traz uma artista com um discurso maduro sobre os acontecimentos “traumáticos” da exposição. Tem-se um posicionamento que demonstra o perfil de agente que tanto se enfatiza ao longo dessa dissertação. “Quando viram minhas telas, todos acharam-nas feias, dantescas, e todos ficaram tristes, não eram os santinhos dos colégios. Guardei as telas. Alguns jornalistas pediram-me para ver os quadros tão mal feito e todos acharam que devia fazer uma exposição. Falaram e falaram até que fiz a 1ª Exposição de Arte Moderna. Dezembro 1916-Janeiro 1917, na rua Libero Badaró. Essa coisa tão simples, esse estado de completo desembaraço de condições preconcebidas em matéria de arte, trouxe uma tempestade de protestos, insultos e divagações de pura invencionice, sem nenhum fundamento. Houve também muito entusiasmo, muita procura no campo da literatura, como no da música. Levou alguns a procurar uma interpretação mais íntima no seu sentir, uma coisa mais sincera, mais realmente sua, individual. A arte chamada moderna, isto é, na hora em que se exterioriza, é por sua própria razão de ser, individual” (MALFATTI, 1938, s.p).

³⁴⁹ MICELI, 1996.

³⁵⁰ BATISTA, 2006, vol. 2, p. 60.

criação dos retratos analisados. Uma reminiscência de um período anterior em que toda a socialização do artista e de suas obras passava, até o final da Primeira República, por um sistema muito fechado dentro dos ambientes dos salões das famílias quatrocentonas³⁵¹.

Conforme se avançou pela década de 1930, foram surgindo novas maneiras de expor as artes. Novas maneiras que não mais estavam atreladas aos espaços privados dos salões das famílias tradicionais de São Paulo. Temos novas iniciativas, como o Clube dos Artistas Modernos, a Sociedade Pró-Arte Moderna e a Família Artística Paulista que criaram espaços alternativos de exposição e aprendizagem.

Como Camargos apontou, após a Revolução de 1932, Freitas Valle perde o domínio sobre o campo artístico da cidade e, de uma maneira mais ampla, isto representou o fim da *belle époque* paulistana. Com a ascensão à presidência de Getúlio Vargas, o Estado Novo procura construir políticas que visavam atrelar a produção dos modernistas a um projeto nacionalista. Utilizando as artes plásticas para a criação da identidade visual do país.

Sendo dentro deste novo contexto que a produção dos retratos de Anita Malfatti toma lugar. A agência da artista, então, relacionava-se com o fato de que ela sabia atuar apresentando e produzindo obras segundo um conjunto de regras que facilitariam com que ela vendesse a sua produção, buscando consagração e retorno financeiro. Indo além dos estereótipos de mulher vitimizada, Anita tinha clareza sobre a sua presença no sistema artístico de São Paulo e de como atuar nele.

Surgiu, portanto, a última etapa desta pesquisa. O capítulo final desta dissertação voltou-se primeiramente para a análise do sistema de arte em São Paulo. Desde o projeto de pesquisa, sempre se teve a ideia de que seria possível comprovar a existência de alguma espécie de mercado de arte moderna na cidade.

O que se encontrou, no entanto, após esse exercício de comparação com o sistema artístico de Paris, foi que São Paulo, apesar de sempre ter buscado emular as regras da arte existentes na França, especialmente aquelas referentes ao sistema acadêmico, era um espaço com as suas restrições. O campo artístico que se formou para a arte moderna na

³⁵¹ O termo “famílias quatrocentonas” faz referência aos grupos de elite de São Paulo que se consolidaram ao longo dos séculos a partir das práticas endogâmicas de casamentos entre famílias de mesma distinção social e econômica, ou seja, a elite paulista oligárquica. Dentro destes grupos, destacam-se os nomes da família Prado e Penteado, por exemplo. Este é um conceito importante pois Pierre Bourdieu (2004), ao construir as noções de trajetória, campo, capital e *habitus*, trabalha com o fato de que os dominantes e dominados procurarem se manter no poder, ou alcançar o mesmo, a partir de estratégias sociais, sendo o casamento uma delas.

primeira metade do século XX trazia alguns elementos semelhantes, como a presença do crítico e dos pares do artista, mas havia poucos colecionadores e um público restrito.

Até a década de 1950, com a chegada de museus e galerias de arte moderna em São Paulo, a cidade não contava com marchands e galeristas, elementos essenciais no sistema moderno – existiam alguns casos isolados, mas não como parte de uma estrutura grande e capaz de escoar a produção. Contudo, havia críticos e esses são, com certeza, figuras importantes dentro da historiografia do modernismo. Nos dias de hoje, os nomes de Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Oswald de Andrade, por exemplo, ainda são requisitos para se dialogar com o tema, mesmo que seja para os criticar.

Entretanto, o sucesso destes pensadores e dos artistas que defendiam não ocorreu tão estruturada e rapidamente como na França. Por exemplo, a especulação das obras dos artistas não é uma questão que ocorre na época em que eles, na maioria, viviam e atuavam. A sua consagração é muito mais tardia e relaciona-se com o movimento posterior da arte contemporânea brasileira.

A questão, então, era entender como Anita Malfatti trabalhou neste *sistema* paulista que não era capaz de consagrar seus artistas ainda em vida. O caso do pintor Portinari é uma exceção que foi construída a partir de uma rede de relações que nem todos possuíam – o que pode tornar injusto fazer uma comparação com o caso de Anita. Entretanto, a metodologia da obra e o fato de que era um dos únicos trabalhos que se encaixava no mesmo período tornaram esse um exercício necessário para a pesquisa.

Finalmente, voltou-se para os catálogos do Fundo Anita Malfatti para se encontrar informações sobre como a artista expôs as obras, trazendo-as ao público e as inserindo no campo de artes da época. Algo que ficou óbvio, logo de início do Capítulo 3, de que ela não era a única artista que expunha com afincos esse tipo de obra. Diversos outros artistas, de tendência modernista ou não, encontravam nestes salões, e outras exposições coletivas, um espaço para mostrar o estilo das obras que produziam e o retrato era sempre uma presença recorrente.

A questão da constante difusão desta produção apontou, portanto, para um caminho em que ela não fosse contextualizada somente em termos de amizade, familiaridade e intimidade, no geral, entre a artista e o sujeito dos retratos. A produção de Portinari, por comparação, apesar de ter uma carga de sucesso que torna mais fácil esta dissociação entre o pessoal e o público, também é fruto de uma série de relações pessoais, na qual o artista precisou criar uma rede de conexões com amigos e colegas do movimento modernista, além de travar relações próximas com mecenas e etc.

Entende-se aqui o sucesso como uma estabilidade financeira a partir da venda dessas obras e criação de uma rede de relações que trouxessem benefícios profissionais. Esta, com certeza, é a pergunta mais lógica a se fazer dentro do desenvolvimento desta conclusão. Afinal, este trabalho procurou apresentar em detalhes uma produção significativa de parte de sua carreira na qual o sucesso com os retratos, e o retorno financeiro que estes poderiam trazer, seria uma consequência muito positiva e desejada.

O que se percebeu é que a atuação de Malfatti com o gênero, dentro do contexto analisado, foi limitante na questão dos resultados, contudo, ela procurou seguir os moldes e exemplos da época. A partir dos retratos que realizou, construiu relações com algumas figuras importantes de São Paulo, como Carolina da Silva, quem assegurou o cargo como professora de artes no Mackenzie College nos anos 30 para Malfatti. Os resultados que ganhou podem não ser considerados no mesmo nível do sucesso de Portinari, mas procuraram seguir a mesma estrutura.

Também pode-se elencar diversas hipóteses: seu gênero, idade, desconexão do movimento modernista, exclusão dos pares etc. Entretanto, nenhuma dessas possíveis respostas apontariam para um caminho em que se pudesse ver com clareza a agência da artista dentro do campo das artes. Afinal, outros artistas modernistas também não obtiveram sucesso econômico em vida. Portinari foi uma exceção e não a regra dentro desse sistema artístico.

Os salões e exposições coletivas nos quais Anita Malfatti esteve presente contavam com a presença de outras artistas mulheres – como as mais tradicionais Berthe Worms e Georgina de Albuquerque e diversas alunas da própria Anita. Além dos Salões do Sindicatos, nos quais ela exibiu ao lado de suas próprias alunas, procurou expor em espaços na qual o retrato seguia uma linha mais tradicional, como o Salão Paulista de Belas Artes.

Portanto, a questão do gênero como um impedimento do sucesso de Anita foi descartada. Mas como medir a agência? Afinal, se pensarmos nos termos de Pierre Bourdieu, o termo implica o conhecimento das regras de funcionamento na qual o agente está inserido. A marcação do gênero da artista já havia entrado, como se mostrou na Introdução, nas críticas dos modernistas e da historiografia do movimento. Afinal, ela era uma artista mulher frágil cuja alta sensibilidade às críticas e *influências* externas fizeram com que *perdesse a mão*.

Trazer a artista como uma agente com a produção de retratos é, portanto, a maneira como este trabalho abordou tal questão. Não olhando para a questão do sucesso,

mas para as decisões e estratégias que a artista optou conscientemente ao longo das duas décadas em que trabalhou e expôs o gênero em São Paulo. Para alcançar esse objetivo, como mencionado, foi necessário estabelecer quais seriam as possibilidades de exposição e escoamento das obras no *mercado* de artes da cidade.

Embora houvesse uma maior aceitação do modernismo a partir dos anos 30, como Antônio Candido (1984) afirmou, este investimento público ficou muito restrito a alguns nomes como Portinari. Em vida, portanto, a maioria dos artistas modernistas precisaram se adaptar com outros meios para se sustentarem. Foi por isso que Anita procurou lecionar e trabalhar com o retrato.

O elemento de maior importância, portanto, não foi quem ela pintou, mas o fato de ter escolhido um gênero com o qual era possível encontrar exemplos de sucesso na obtenção de recursos financeiros, tanto em artistas modernos quanto mais tradicionais, e expô-lo nos ambientes em que o público comprador poderia ser encontrado. Espera-se que esta dissertação tenha mostrado que a Anita que trabalhou nos anos de 1930 e 1940 com o retrato é, afinal, uma mulher *sintonizada*, como diria Guilherme de Almeida. Ela estava atenta para as necessidades de sua condição financeira e, por causa disso, precisava vender obras e dar aulas para ter um sustento.

O retrato era uma resposta óbvia dentro do contexto artístico de São Paulo na época e, historicamente, era um dos gêneros mais comercializáveis. E, curiosamente, o trabalho com o retrato também trouxe-lhe uma série de alunos que produziram e expuseram ao lado de sua professora.

Anita, portanto, não era sensível, mas obviamente uma agente sintonizada nas regras do jogo do campo artístico paulistano das décadas de 1930 e 1940. O seu sucesso com o retrato pode, hoje, ser medido não por uma série de recibos de vendas, mas pelo fato de que foi obstinada na produção e exposição do conjunto, trabalhando para viver de arte dentro dos limites do meio artístico de São Paulo da época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alguns minutos com Annita Malfatti no seu “atelier” sobre o Pacaembu.... Diário da Noite, 4 de novembro de 1935.

ALMEIDA, Guilherme de. Anita Malfatti. **O Estado de S. Paulo**, Seção “Sociedade”, 5 fev. 1929.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

ALVEZ, Pedro Henrique de Moraes. **Giorgio Vasari por ele mesmo**: a construção da imagem de si na obra de um artista e historiador entre a Virtude e a Inveja no Renascimento (1511-1574). 2015. 191 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

AMARAL, Aracy. A contribuição de Marta Rossetti Batista. In: BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Ana Paula de Camargo (Org.). **Escritos sobre arte e modernismo brasileiro**. São Paulo: Prata Design, 2012. p. 7-9.

AMARAL, A. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. **Revista USP**, 2012, (94), p. 18.

ANDRADE, Mário de. Anita Malfatti. **A Manhã**, Suplemento de São Paulo, 31 de julho de 1926.

_____. Anita Malfatti. **Jornal de Debates**, São Paulo, 1921.

_____. Fazer História. **Folha da Manhã**, 24 de Agosto de 1944.

_____. Esta família paulista. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo: IEB/USP, n. 10, p.154-156, 1971. Apêndice I.

_____; (org.) BATISTA, M.R. **Cartas a Anita Malfatti (1921-1939)**. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1989, p. 2.

_____; LISBOA, H; SOUZA, E. M. de (org). **Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa**. São Paulo: Editora Peirópolis, Edusp. 2010

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Modernismo e regionalismo no Brasil: Entre inovação e tradição. **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**, S.l, v. 23, n. 2, p.191-212, ago. 2011.

BARROS, José D'assunção. Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil. **Ars (São Paulo)**, [s.l.], v. 6, n. 11, p.40-60, 2008.

BARROS, Regina Teixeira de. Anita Malfatti, 100 anos depois. In: MUSEU DE ARTE MODERNA (São Paulo). **Anita Malfatti: 100 anos de arte moderna**. São Paulo: MAM, 2017. p. 3-10.

BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti e o Início da Arte Moderna no Brasil**. 1980. 2 v. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

_____. **Anita Malfatti no tempo e no espaço: Biografia e estudo da obra**. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2006.

_____. **Anita Malfatti no tempo e no espaço: Catálogo da obra e documentação**. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2006.

_____. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920**. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____; LIMA, Ana Paula de Camargo (Org.). **Escritos sobre arte e modernismo brasileiro**. São Paulo: Prata Design, 2012. p. 7-9.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **O olhar renascente: Pintura e experiência social na Itália da Renascença**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

BORZELLO, Frances. **Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits**. Londres: Thames And Hudson, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. Algumas propriedades dos campos. In: BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 89-94.

_____. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **Coisas ditas.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos e abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 183-191.

_____. **Os usos sociais da ciência:** por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Ed. da UNESP, 2004.

_____. **A distinção:** crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BOWNESS, Alan. **The Conditions of Success:** How the Modern Artist Rises to Fame. Nova Iorque: Thames and Hudson, 1990.

BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. **Sociedade e Estado**, [s.l.], v. 20, n. 2, p.377-402, ago. 2005.

_____. O mercado de arte no Brasil em meados do século XX. In: BUENO, Maria Lucia (Org.). **Sociologia das Artes Visuais no Brasil.** São Paulo: Editora Senac, 2012. p. 75-95.

BRAGA, Teodoro José da Silva. **Artista pintores no Brasil.** São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro:** Antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BULHÕES, Maria Amélia. Considerações sobre o sistema das Artes Plásticas. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, [S.l.], v. 2, n. 3, abr. 2012

CAMARGOS, Marcia. Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana. São Paulo: Senac, 2001.

_____. O legado de Marta. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, S.l, v. 1, n. 45, p.263-273, set. 2007.

CANDIDO, Antonio. **A revolução de 1930 e a cultura**. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, abr. 1984.

CARDOSO, Renata Gomes. **A pintura de Anita Malfatti nos períodos iniciais de sua trajetória**: proposta de revisão a partir da análise de obras. 2007. 167 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

CARDOSO, Renata G. A crítica de arte no entorno de Anita Malfatti e seu reflexo na história da arte brasileira. **REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE E ARQUEOLOGIA**, v. 9, p. 127-148, 2008.

_____. **Modernidade e Tradição**: a produção de Anita Malfatti nos anos de 1920. 2012. 292 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

_____. A exposição de Arte Brasileira no Roerich Museum de Nova Iorque, 1930. In: XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2015, Uberlândia-MG. **Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Territórios da História da Arte**. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2014. v. 2. p. 1027-1035.

CARDOSO, Renata G. **Sérgio Milliet**: Críticas a Anita Malfatti. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, p. 219-234, 2016.

CAROZZE, V. M. **A menina boba e a discoteca**. 2012. 370f. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CARVALHO, Cibele Regina de. **Um estudo sobre a docência na vida e na carreira de Anita Malfatti**. 2007. 168 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Arte e História, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. (Org). **O Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. *In: GOMES PEREIRA, Sonia (Ed.). 185 Anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. 69–91.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (Rio de Janeiro). **Anita Malfatti: 120 anos de nascimento**. Rio de Janeiro: CCBB, 2010.

CERCHIARO, Marina Mazze. **Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo**. 2016. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

_____; VALIN, R. P. O arquivo Marta Rossetti Batista: mulheres, memória e história. *In: VIII Seminário Nacional do CMU - Memória e acervos documentais, o arquivo como espaço produtor de conhecimento*, 2016, Campinas. **Anais VIII Seminário Nacional do CMU - Memória e acervos documentais, o arquivo como espaço produtor de conhecimento**. Campinas: Unicamp CMU, 2016. p. 1-11.

CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o desejo da criação de uma arte nacional**. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

_____. Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão. **Novos Estudos - Cebrap**, [s.l.], n. 80, p.163-172, mar. 2008.

CINTRÃO, Rejane. **Algumas exposições exemplares: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2011.

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

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquiteturas e classe dirigente no Brasil, 1855/1985**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sérgio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: A semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GREET, Michele. An International Proving Ground: Latin American Artists at the Paris Salons. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, [s.l.], 6 jun. 2017.

GREGGIO, Luzia Portinari. **Anita Malfatti: tomei a liberdade de pintar a meu modo**. São Paulo: Magma Editora Cultural, 2007.

_____. Anita Malfatti: retrospectiva de 120 anos. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (Rio de Janeiro). **Anita Malfatti: 120 anos de nascimento**. Rio de Janeiro: CCBB, 2010. p. 5-9.

HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. A Arte Moderna no Brasil e o seu processo de institucionalização. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, [s.l.], v. 25, n. 1, p.29-46, 14 set. 2017.

HULST, Titia (Ed.). **A History of the Western Art Market: A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets**. Eua: University Of California Press, 2017.

INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. **Guia IEB: o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo: IEB/USP, 2010.

FABRIS, Annateresa. **Candido Portinari**. São Paulo: EDUSP, 1996.

LAFETÁ, José Luiz. (2000). 1930: a crítica e o modernismo. 1ª edição 1974. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34.

LOBATO, Monteiro. A propósito da exposição Malfatti. **O Estado de S. Paulo**, ed. da noite, 20 dez. 1917.

_____. Pedro Alexandrino. In: **Revista do Brasil**, São Paulo, fev. 1918, pp. 118-130.

_____. Pedro Alexandrino. In: **A Vida Moderna**, São Paulo, 28 fev. 1918.

_____. Paranóia ou mistificação. In: LOBATO, Monteiro. **Idéias de Jéca Tatú**. São Paulo: Editora Globo, 2008.

MAGALHAES, A. G. **Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC USP: estudos em torno das coleções Matarazzo**. Revista USP, v. 1, p. 200-216, 2011.

_____. **Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil.** 2015. Tese (Livre Docência em História da Arte) - Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 21.

MALFATTI, Anita. A chegada da arte moderna no Brasil. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Conferências de 1951.** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1951. p. 21-38.

MICELI, Sergio. **Imagens Negociadas: Retratos da elite brasileira (1920-1940).** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Vanguardas em retrocesso.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MILLIET, Sérgio. O V.o Salão do Sindicato. In: _____, **Pintores e Pinturas.** São Paulo: Livraria Martins, 1940.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da Missão Artística Francesa à Geração 90: 1816-1994.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MUSEU DE ARTE MODERNA (São Paulo). **Anita Malfatti: 100 anos de arte moderna.** São Paulo: MAM, 2017.

NASCIMENTO, A. P. São Paulo: meio artístico e as exposições (1895-1929). In: II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX, 2010, Rio de Janeiro. Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República. Rio de Janeiro: Edur-UFRRJ; **Dezenovevinte**, 2010. v. 2. p. 1-725.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. Lasar Segall e as festas da SPAM. **Tempo Social**, [s.l.], v. 16, n. 1, p.209-230, jun. 2004.

ROJZMAN, Núria Peist. El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento. **Matèria: Revista Internacional d'Art**, Barcelona, v. 1, n. 5, p.17-43, 2005.

ROMÃO, Tameny. Anita Malfatti na Independent School of Art. In: EHA - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, Não use números Romanos ou letras, use somente números Arábicos., 2012, Campinas. **VIII EHA - Encontro de História da Arte - 2012**. Campinas: Ifch - Unicamp, 2012. p. 676 - 684.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. **Tempo Social**, [s.l.], v. 17, n. 1, p.343-366, jun. 2005.

_____. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. **Perspective**, [s.l.], n. 2, p.1-17, 1 dez. 2013.

_____. Modernas em museus: uma consagração tardia. In: Pedrosa, Adriano; Carneiro, Amanda; Mesquisa, André. (Org.). **História das Mulheres, História Feministas: Antologia**. 1ed.São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2019, v. 1, p. 483-499.

_____. **Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira**. Tese de Livre Docência em Sociologia da Arte, Instituto de Estudos Brasileiros, Univeresidade de São Paulo, 2018.

_____; LIMA, Ana Paula Felicissimo Camargo; Elluf, Lygia. **Cadernos de Desenhos**. Anita Malfatti. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp/IMESP, 2011. v. 1. 192p.

TORAL, André A. No limbo acadêmico: comentários sobre a exposição. **Ars (São Paulo)**, [s.l.], v. 5, n. 10, p.38-49, 2007.

URCCI, Michéle Yara. **Os pintores do Palacete Santa Helena: imagens da São Paulo entre 1935 e 1940**. 2009. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VASARI, Giorgio. **Vida dos artistas**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2011.

VIANA, Morgana Souza. Anita Malfatti como retratista: análise das relações entre a pintora e os retratados nos anos 1930-1940. **Epígrafe**, S.l, v. 4, n. 4, p.167-184, 2017.

ZANINI, Walter. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena**. São Paulo: Edusp, 1991.

WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

ANEXOS

ANEXO A - Texto *No Atelier* (1922) de Mário de Andrade.

No Atelier

Para Anita Malfatti

Estávamos os dois na penumbra oleosa do *atelier*. Ela arranjara a tela, preparara as cores, e, gestos nervosos, serpentinos, esboçara o meu retrato.

Havia uma alegria de milagre lá fora. Tínhamo-nos encontrado no portão, ridentes, despreocupados, longe da vida como a manhã infantil que cambalhotava pelos morros, em frente, como a própria paisagem silvestre que, numa ironia feminina da natureza, sorria seus lábios verdes junto ao civilizado perfil da cidade. Anita dera-me a mão, num “bom-dia” primaveril. Toda de branco! Eu, embora de negro, não trazia o coração “vestu de noir” como o de Charles d’Orleans. Sentia-me feliz.

Agora, no crepúsculo do *atelier* havia como que um desapontamento entre nós. É que as alegrias exteriores, passageiras, não cabem nas penumbras. Abandonaremos a nossa, lá, nas mãos da manhã infantil; e sentíamos, na pouca luz que desnuda, um amargor remanescente de vida quotidiana. E eu falei:

- Como é bom, Anita, a gente separar-se, assim, por umas horas, da caravana. Abandonar trabalhos e preocupações, abandonar a própria felicidade que a todos abraça num ou noutro instante, para viver este limbo de lazer em que estamos agora...
- Mário, uma senhora disse-me ontem que jamais vira nas águas um reflexo de céu...
- Anita, não sei si pela múltipla variedade da existência que vivo... mas há momentos em que desejo finalidade hindus. Tenho necessidade de nirvanizações passageiras como a desta manhã. A gente está tão bem assim: nem alegre, nem triste!...
- Mário, uma vez, em Nova York, quis ter a sensação da fome...Três dias sem comer. Grandes momentos de treva no meu espírito, nos olhos...

E o nosso diálogo politonal continuava. A pintora, com as pálpebras semicerradas, trabalhava rápido, febril. Sua mão agílissima abandonava pincéis, misturava cores, criava tons inebriantes, imateriais, num frenesi potente de criação. Toda entregue ao prazer, não me escutava, direi mesmo que não me via. Isso consolava-me um pouco da minha pobre figura esguicho, sem cores, muito morna. Anita criava! Como inconsciente, na exaltação que a possuía, na divina loucura da inspiração, murmurava frases sem sentido, contradizia-se, respondia perguntas inexistentes. Às vezes silenciava. Parava. Contemplava a obra ou examinava o modelo. Depois era de novo o trabalho inspirado, feliz. Escondia novamente a luz dos olhos entre as pálpebras apertadas, trementes. Quando descobria um tom mais inédito, mais exato, sorria, cantava frases de ópera fácil, numa clarinada de vitória.

Calara-me. Sentia uma comoção reverente, religiosa diante daquela figura feminina, soberanamente enérgica e artista. Ela nem percebera o meu silêncio. Trabalhava. Sorrateiramente eu abandonara o meu posto, colocara-me por trás da artista, a observar-lhe o trabalho. Não sei si percebeu minha fuga. Pintava. Pintava sempre. Pintava de cor, trêmula de ânsia, gloriosa de força divinatória. Suas cores eram fantasmagorias simbólicas, eram sinônimos! Por trás da minha face longa, divinizada pelo traço do artista, um segundo plano arlequinal, que era minha alma. Tons de cinza que eram minha tristeza sem razão... Tons de oiro que eram minha alegria milionária... Tons de fogo que eram meus ímpetos entusiásticos...

Eu vibrava, como que ecoando a ressonância anímica da artista. E o *atelier* era como que uma sinfonia de vidas incriadas, inexistentes, em acordes físicos sobrefortes, em melodias espirituais sobre-elevadas!

Lá fora a manhã infantil cambalhotava pelos morros. Era a vida num momento de rir! Na penumbra do *atelier* um entusiasmo artificial, um lirismo sem nexos, fantasias sem modelo, colocava-nos para além das alegrias e das dores. Era a arte num momento de sonhar!

- Não pinto mais. Estou cansada.

Ergueu-se. E enquanto eu me sentava, na cadeira abandonada, saltou, felina, para uma alta caixa, um pouco mais atrás, e ali ficou. Olhávamos ambos a obra inacabada. Um sossego estático nos emudecia. Uma comoção de intimidade, de união espiritual absoluta, diluía ainda mais os nossos corpos na meia-tinta do aposento. Silêncio.

Foi então que, virando-me para a artista, eu lhe falei de nós dois. Disse-lhe desta ânsia de amizade que me inquieta e me sacrifica. Disse-lhe que para as almas como as

nossas, enclausuradas no sacrifício conventual das artes, apenas um socorro existe: amizade. Disse-lhe que das almas femininas que passaram por mim, ou nas horas levianas da camaradagem, ou nos segundos desilusórios do amor, nenhuma encontrara que fosse mãe e irmã, conselheira e consoladora. Disse-lhe que as camaradagens me empobreceram e os amores me sacrificaram. Depois cantei a amizade! a amizade cega que não tem dúvidas! a amizade prisão que não tem férias! a amizade vertigem que purifica! a sobrehumana que diviniza!...

Anita ouvia-me silenciosa, grandes olhos fixos, prescrutando a minha alma na tela. De repente, saltou da caixa. Tomou dos pincéis. Cedi-lhe o lugar. Sempre silenciosa, trabalhou de novo as cores. Completou os tons de cinza de minha alma. E sorria dando-lhes aqui um azul de iludidos, além a cor terrosa das inquietações...

Mas, já séria:

- Mário, estou contente da nossa amizade.

E ficamos os dois, Anita e eu, mudos, parados, horrorizados porque lá fora chamava-nos a manhã infantil e no silêncio do *atelier* brincava eterna, despreocupada, nem alegre nem triste, nossa amizade, longe da existência, fora da vida, para além da morte.

S. Paulo - Carnaval de 922

Mário de Andrade

ANEXO B - Carta de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. São Paulo, 11/07/1941.

São Paulo, 11 de julho de 1941.

Henriqueta.

Hoje saiu o artigo que escrevi sobre você. Ele já representa uma fase nova, procurada, da minha crítica, em que já não me preocupo tanto com a técnica, veja se gosta. Duas coisas me preocuparam e, na minha orientação crítica de agora, são o que procuro discernir: o eu e a sua resultante, a obra. No caso: a psicologia lírica e a qualidade poética.

Não sei se você vai gostar muito de eu chamar você, assim, diante dos outros, “coração magoado”. Mas hesitei pouco em ser indiscreto e acho que você tem suficiente saúde mental (é uma das suas grandes qualidades) pra se amolar com os outros. Ora li, reli a *Prisioneira*, reli vários poemas dos outros livros e não pude comigo, tinha que dizer: na sua evolução lírica a verdadeira espécie psicológica a que você atingiu, por doçura natural do ser e por elegância, por altivez de pensamento, é bem o estado do coração magoado. Nos seus poemas raro a dor chora em soluços (peito ferido), mas a dentro da alegria, se escuta um eco por assim dizer conformista (não do mundo: de si mesma) da dor “churriando” baixinho. Se não gostar, diga franco, pra eu não repetir o artigo no livro de crítica.

Fiquei contente por você gostar do Portinari. É verdade mesmo que sou enormemente amigo dele, mais: tenho adoração por ele, como homem e como artista, apesar de tudo quanto nele se choca irremissivelmente com a minha maneira de ser. Me entreguei. Diante de certos indivíduos que reputo de valor enorme e que pela força violenta de caráter são incapazes e se enxergar a si mesmos, pra poder admirá-los e amá-los com maior desimpedimento, tomo sempre o partido mais sensual de me entregar, me acaudilhar. Assim não me disperso, nem ao meu amor, em “mas”, “porém” e outras adversativas desagradáveis, que só trazem confusão e nenhuma libertação. Adoro Portinari.

Aliás sei que ele também me quer um imenso bem e derivou muito disto o retrato que ele fez de mim. Não posso me esquecer da frase que ele disse um dia, enquanto eu posava pra ele. Parou de pintar de repente, me olhou, olhos ludindo de outra luz mais dadivosa e falou estourando: “Você parece um santo espanhol de madeira, do século

treze!”. Nunca fui procurar nos meus livros os santos espanhóis do “século treze” exatamente, pra ver se ele acertou na data. Mas sei o que ele queria dizer, vendo atrás da minha feiura dura e minha cor que são bem de madeira, uma bondade, o sujeito bom que ele exigia que iria entrar nas artes com o Quatrocentos e a Renascença. Ele me exigia mais gótico, mais inflexível, mais capaz de quebrar que de torcer.

Portinari estava sofrendo muito nesse tempo. Tinha feito a exposição dele aqui em S. Paulo e sensível e ingênuo, inteiramente sem defesa como era e ainda é, estava inteiramente desarvorado com as pedras no sapato que o Segall subrepticamente lhe pusera. Segall assim que viu a pintura de Portinari, inteligente e conhecedor como é, logo percebeu que tinha um rival pela frente e começou a agir. Até comigo que ele sabia já amigo do Portinari, ele se esforçou pra diminuir o ímpeto da minha admiração, me inculcando vários defeitos que eu devia apontar na futura crítica que eu tinha de escrever sobre Portinari. Passeava comigo pela exposição, fazia vários elogios, aliás sempre comedidos e como que concedidos, e de vez em quando vinha com um “mas” sorrateiro. Eu “manjando o cara”, como se diz na Lapa. E quando escrevi a minha crítica, embora concordasse no íntimo com duas ou três reservas feitas pelo Segall, fiz outras e não essas e principalmente muitos elogios. O que causou um primeiro “resfriado” nas minhas até então ótimas relações com o russo-israelita. Depois...

Uma coisa que tem me dado horas de pensamento é me contemplar juntamente nos dois retratos que o Segall e o Portinari fizeram de mim. Tenho muitos retratos meus, vários deles completamente sossobrados como o de Tarsila, o do Hugo Adami. O Di Cavalcanti e o Reis Júnior, então, pararam no meio sem poder solucionar os seus problemas. Ou meus problemas, nem sei! Anita Malfatti, nos tempos do Modernismo, perdera todos os alunos, tinha dias inteiros vazios sem que fazer. Anita também. Eu ia pro ateliê dela e como não tínhamos o que fazer ela fazia o meu retrato, muitas vezes tornando a me pintar sobre uma tela em que eu já estava ela reputava inferior. De toda essa retrataria, três ficaram: o primeiro, feito mesmo com intenção de retrato, creio aliás que anterior 1922, muito ruim como pintura, mas curioso como época e como... como eu. Sou bem eu e somos bem nós daqueles tempos, gente em delírio, lançada através de todas as maluquices divinas e minha magreza espigada um pouco com ar messiânico de quem jejuou quarenta dias e quarenta noites. Além desse, guardo um que preferiu aos mais, um eu mais desiludido, mais “desmilinguido”, já dos fins do nosso excesso de camaradagem e da fase aguda dos combates de arte. A camaradagem fora de fato excessiva, assim de dias inteiros homem com mulher. A discrição, em mim: paulista, nela:

puritana, jamais nos permitiria chagar a muito íntimas confissões, ela sabia sem por mim oficialmente saber, das cavalarias que eu andava fazendo por fora, e eu vagamente suspeitava nela a existência de um amor não correspondido. Naquele contacto diário prolongado viera se entremeter uma como que... desilusão do sexo. Pra salvarmos a amizade, nos afastamos cautelosamente mais, um do outro. E além dessa razão pra explicar o retrato tão “escorrido” que ela fez de mim, havia também outra desilusão, e esta era de todos nós, a desilusão da vitória. Embora muito combatidos e insultados ainda, o grupo modernista aumentara, as adesões de todo o Brasil chegavam numerosas, três salões dos mais ilustres nos recebiam com carinho e aplauso semanalmente, o de dona Olívia Penteado, o de Paulo Prado e o de Tarsila e era festa muita, alegria muita. Se passara pra sempre o tempo de exaltação em que, assustados, batidos de todas as partes e apenas três ou quatro, nós, pela simples e primeira exigência de nos sabermos vivos, nós nos achávamos invariavelmente uns gênios e cada obra que fazíamos uma obra-prima imortal. Ainda não havia sombra de dissolução no grupo, mas era, sim, era exatamente a desilusão da vitória. Já nos examinávamos com mais franqueza e verdade, já nos entrecriticávamos, já chegávamos à frígida calma de não gostar. A mim isso me afetara muito, além do excesso dos estudos em que me refazia do tempo perdido nas revoltas de ginásiano. Devorava uma Lógica numa noite, pra na noite seguinte devorar depressa uma Geografia, acochado pela angústia ambiciosa de devorar umas dez obras de Gourmont recebidas de manhã pelo correio e me censurando inquieto por ter de, por uns dez dias, abandonar uma vasta Psicologia nova ou qualquer Física ainda ignorada de Ostwald. Física não, Química, desculpe. Faz tanto que esse tempo passou que a ia me esquecendo da ciência de Ostwald... Um reflexo desse cozido de leituras você encontrará no excesso de citações da *Escrava que não é Isaura*, com que, de caso pensado, sendo “ignorante” o mais frequente qualificativo dos nossos adversários, quis mostrar como era fácil no Brasil adquirir fama de culto. E foi facilímo. De enjoar. Principiaram falando que eu era culto, que eu era culto, que eu era culto - o que em prejudicado bem minhas liberdades, palavra. O mais irônico é que eu tenho sido apenas honesto e adquiri fama de cultura justo no momento em que pratiquei um ato consciente de desonestidade!

É bem de imaginar como eu saía dessas leituras exageradas, exaurientes em sua variedade e paixão, tomando a noite a os “dedos róseos, da Aurora”. Eu era magro, ficava lento, lardeado pelos meus cansaços, era mesmo o escorrido que Anita Malfatti me fez. Mas que ironia angustiosa, Santo Deus! Não é menos a mais realista das verdades que ela, pobre como era, sem dinheiro no momento pra comprar tintas, se me descobriu tão

escorrido assim, é porque precisou diluir completamente os restinhos de tinta que lhe sobravam, pra poder pintar, porca vita!... Gosto também muito do retrato que recentemente Flávio de Carvalho fez de mim. O quadro saiu admirável como pintura e será talvez o quadro, a pintura, a obra mais bonita que Flávio de Carvalho já fez. É estranho... Jamais apreciei muito a pintura de Flávio de Carvalho, imaginava em mim que ele forçava um bocado a extravagância e sobretudo não me agradam nada as cores, os tons que ele emprega. Sempre achei que ele sujava as cores nas misturas que fazia, sobretudo isso: achava a pintura dele uma pintura suja. Mas, não sei bem porquê, sempre o respeitei como artista e o tratei bem, com afetividade um pouco longínqua em nossos encontros ocasionais. Mas a única vez em que falei impresso sobre ele, embora com respeito, foi pra criticá-lo com bastante severidade. E tinha a impressão que, por seu lado, ele também, não gostando nada das minhas obras, sempre respeitava no meu espírito. Ultimamente, nos encontrando mas, nos conversávamos com maior cordialidade mas eu tinha a sensação de que estávamos permanentemente entrincheirados um em relação ao outro.

Quando ele me pediu pra fazer o meu retrato, me assustei, mas não tinha por onde recusar. Se tivesse, creio que recusava, não sei bem. Mas logo na primeira pose vi que andara acertado no meu pressentimento de respeitar o artista nele. Não só ele é profundamente sincero nas deformações que faz, mas profundamente honesto e sabe sua pintura. Está claro que isto não alimpa as cores sujas que ele cria. Ou criou, porque parece que com a feitura do meu retrato ele partiu para uma nova visão. O fato é que além da boniteza tão rica das cores que ele usou em mim, no quadro seguinte, um retrato de mulher, continuou usando cores bem mais limpas, embora não tão felizes como as minhas.

É estranho... Assim que o Flávio de Carvalho principiou me pintando na primeira pose, tive uma sensação violenta de que eu é que estava me pintando! Desconfio muito de espiritismos, metapsíquicas e outras coisas da parte dos imponderáveis e não imagine que estou me metendo aqui nessas escurezas insolváveis. É um caso apenas de psicologia. Aliás imediatamente estendi a sensação pra trás e percebi que também o meu retrato do Portinari fora eu que pintara, ao passo que o do Segall não. Dos outros não é bom falar, percebi imediatamente que os outros pintores não tinham sido artistas, sido poetas, sido vates ao me pintar, pelo menos ao me pintar. E por isso eu sentia os retratos deles tão insuficientes. Vamos explicar e compreender tudo isto. Assim que o Flávio principiou me pintando, percebi que eu era pra ele mais que um motivo de pintura. Não era por minha

beleza ou feiura física atraente, não era por minha possível alta posição nas letras nacionais, não era por qualquer extravagância psicológica ou plástica que o Flávio de Carvalho se propusera me pintar. De forma que eu não era um motivo pra pintura, a pintura é que era um pretexto de aproximação. O Flávio me estimava, me admirava mesmo, e, mais que tudo isso me respeitava em minha vida e ideias, muito embora ele pudesse discordar destas. De forma que eu me impusera a ele. E estava fazendo a pintura. Embora não visse o quadro e não pudesse imaginar exatamente o que o Flávio estava fazendo, era fácil de perceber pela maneira com que ele me observava os gestos com que movia o pincel, nervosos, curtos, espaçados, com grandes hesitações na procura e mistura das cores e mudanças de pincéis, era fácil de perceber a timidez cautelosa, o respeito bastante simpatizado com que eu não era pra ele apenas um problema plástico em que ele se continuava em sua pintura e sua maneira, mas um outro mundo, um mundo desejado que, se o desnorteava completamente, se impunha gratamente a ele. Daí a sensação, tanta essa “imposição” minha era decisória e principal, daí a minha sensação de que era que estava pintando o quadro. E daí me expliquei numa frase dele, que antes apenas achara cômica e inexplicável. Quando estávamos procurando uma pose pro quadro, a horas tantas, diante de uma atitude que fiz, ele a repudiou com uma espontaneidade quase violenta: Assim não! você perde completamente a força do seu caráter! (e sorrindo, talvez meio envergonhado do que dissera:) Você andando na rua parece... não sei... você anda erguido!”. No momento eu achara meio besta a frase dele, mas agora eu compreendia como ele me compreendia. E com efeito, depois de uma pose pouco conversada e que durou hora e meia, quando fui olhar o já feito, fiquei completamente surpreendido, era outro Flávio. A composição apenas esboçada, só trabalhados o rosto e as mãos. A técnica era outra, era outro Flávio, pinceladas curtas, matéria não mais gorda como é geralmente a dele, mas rica, muito menos voluptuosa, porém mais bem achada, e que cores lindas, claras, limpas! Fiquei entusiasmada, palavra. Daí em diante as poses foram quase desagradáveis, tal a minha inquietação, temendo que o Flávio com a familiaridade estabelecida, sujasse as tintas, voltasse ao seu estilo de antes. E então, muito de propósito, tomei o cuidado de ser sempre afável mas um bocado longínquo. Respeito muito os artistas e sou incapaz de “palpitar” quando eles me pintam. Mas desta vez morri de desejos de dar palpite e não sei bem se não foi um jeito de palpitar a maneira serena mas quente com que incitei o Flávio a continuar no já feito, que “estava muito bem”. E o quadro se acabou sem... acidentes. Não há dúvida que eu fiz um pouco este meu retrato, ninguém me tira isto da sensação.

O outro retrato meu que eu fiz foi o do Portinari. Mas dessa vez não foi respeito, foi amor declarado. (Estão me chamando pra jantar, espere um pouquinho.)

Acabo de reler a carta pra continuar. Estava embalado bem, mas parece que perdi completamente o ritmo. O Portinari quando se propôs fazer o meu retrato já me queria muito bem e éramos já muito bons camaradas. E além disso ele tinha por mim um especial e muito agradecido carinho porque no Salão de 1930, no Rio, ao passo que os modernos todos apreciavam mais outros pintores e o deixavam numa discreta penumbra, eu, nem bem cheguei, no mesmo dia da chegada, depois de um pequeno e passageiro engano com um retrato do Manuel Bandeira, estupefaciente de aparência física feito por um alemão, “descobri” colombicamente e com firmeza descobri o Portinari. Ainda não conhecia o Portinari mas logo, no meio dos sucessos obtidos pelo Cícero Dias e outros, fui afirmando sem discrepância que o bom, que o forte mesmo era o Portinari e o retrato do Borghert o melhor quadro da exposição. É uma coisa aliás de que ele nunca se esquece e conta sempre. Aliás imagino mesmo o bem que, sem querer, fiz a ele que estava então na completa miséria e tinha dias em que ele e a mulher, se levantando, recenseavam as roupas que ainda possuíam pra ver o que podiam vender pra tomar o café da manhã. E ainda nessa estadia de S. Paulo, não só com o meu artigo, único de fato entusiasta, mas ainda com a minha assistência diária, eu estava sendo o verdadeiro esteio moral dele. Principalmente contra as investidas insidiosas do Segall.

Portinari estava muito comovido de gratidão, estava “filhizado” à minha maior e paternal experiências do ambiente, me respeitava também pelo nome e a posição que eu tinha, e além disso, gratuitamente, por afinidade eletiva, me queria bem. E foi nesse estado iluminado de amor que ele fez o meu retrato que... eu fiz ele fazer de mim: só bom.

Como os retrato dele e do Segall me completam... quase chego a me envergonhar. O do Flávio de Carvalho não. É certo que tem um enorme caráter de mim, mas sou um eu mais neutro, mais dos outros talvez, “andando erguido na rua”. O retrato feito pelo Segall foi ele mesmo sozinho que fez. Não creio que o Segall, russo como é, judeusíssimo como é, seja capaz de ter amigos. Pelo menos no meu conceito de amizade, uma gratuidade de eleição, iluminada, sem sequer pedir correspondência. Éramos ótimos camaradas e apenas. Como bom russo complexo e com judeu místico ele pegou o que havia de perverso em mim, de pervertido, de mau, de feiamente sensual. A parte do Diabo. Ao passo que o Portinari só conheceu a parte do Anjo. Às vezes chego a detestar, (me detestar) o quadro que o Segall fez. É subterraneamente certo, mas, sem vanglória, o do Portinari é mais certo, porque é o eu de que eu gosto, que sou permanentemente e que

chora, ainda e sempre vivo, mesmo quando a parte do Diabo domina e age detestada por mim. Esse quadro do Segall não fui eu fiz, juro.

Às vezes chego a imaginar que, no caso, o Segall tem mais valor, porque atingiu, mais longe, o mais sorrateiro dos meus eus. Mas também penso que pra fazer o meu retrato pelo Portinari, é preciso uma pureza de alma, uma dadivosidade de coração que raros chegam a ter. E que isso é MELHOR que ter o dom de descobrir os criminosos. O Segall fez papel de tira. O Portinari não, certo ou errado, contou aos homens que os homens são melhores do que são. E é certo que ao lado dele eu me sinto melhor...

Carinhosamente o

Mário

ANEXO C - Transcrição parcial de artigo do periódico *O Tempo*, intitulado “Ouvindo Anita Malfatti sobre o momento artístico”. 15 out. 1931.

Anita Malfatti é um dos nomes na pintura brasileira, sobre o qual neste momento não se tem duas opiniões. É uma artista consagrada; a criadora de uma nova expressão e, por assim dizer, a precursora da verdadeira arte moderna entre nós. Quando ainda não se falava em “arte moderna”, em espírito moderno, já Anita Malfatti havia lançado as bases de uma nova técnica de pintura. [...] Anita Malfatti em S. Paulo continua ser a animadora de sempre. Não desanima; trabalha e vive numa perene indagação de novos processos para a sua arte. É a artista que se renova, que se procura incessantemente. Daí o imprevisto da sua expressão em evolução constante e em harmonia com o seu temperamento inquieto. [...] Anita Malfatti vive rodeada de um ambiente verdadeiramente artístico. Ella soube criar o seu mundo à parte. [...] E diante da pintora, sem outra indagação, fomos logo lhe perguntando se havia trabalhado muito: - Pelo prazer do trabalho artístico, pouco pela falta de tempo. Quase não me restam momentos vagos para dedicar à minha arte. Sou absorvida neste momento por afazeres que me desviam quase integralmente da pintura propriamente dita. Além de inspecionar, leciono desenho no Colégio Mackenzie, onde aplico um método todo meu. E por isso, só raramente me entrego ao prazer de pintar, de criar... Em seguida, passando a falar sobre as condições da arte, disse: - A pintura de “cavelete” tende a desaparecer devido às condições de vida monetária do momento. Passamos por uma metamorfose. Tudo tende a transformar-se. Tudo se resume neste instante à expressão mais simples, à necessidade. Em substituição à pintura de cavelete virá a pintura mural. Daqui a vinte anos o profissional de cavelete será apontado como um artista fora do tempo. [...] Em seguida, passando-se a referir a seus primeiros anos de vida artística, disse: - [...] Dos dezessete aos vinte e um anos de idade foi, por assim dizer, que começou a minha carreira de pintora. Foi a fase trágica de minha carreira artística, não deixando de ser um dos melhores períodos da minha vida. [...] Foi nesse período que consegui a minha verdadeira expressão de arte. [...] Falando sobre a decadência da pintura disse-nos a nossa entrevistada: - “Atualmente em França se opera o renascimento da fase romântica. Os quadros modernos sofreram uma grande baixa. Apesar disso existem dois pintores modernos, Matisse e Derain, que ainda conseguem a apreciação pública. Antes de serem abertas suas exposições, todos os seus quadros já estão vendidos.” [...] Terminando, acentuou Anita Malfatti: - “Sou de opinião que a técnica vem da inspiração. Até hoje achou-se que a composição vem da inspiração.

A técnica vem como resultado da prática. A composição e a técnica são coisas intuitivas e concomitantes. Cheguei a esse resultado depois de longas observações. Eu deixarei de ser pintora no dia em que não mais me interessar a curiosidade da possibilidade de colocação das formas e cores...”.

**ANEXO D - “Recordações do Clube dos Artistas Modernos” de Flávio de Carvalho.
Publicado na *RASM* - Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939, p. 45-49.**

Di Cavalcanti, Carlos Prado, Gomide e eu, ocupávamos o prédio todo da rua Pedro Lessa, 2, com os nossos "ateliers" . Em 24 de novembro de 1932, com o Intuito, de preencher uma necessidade e por motivos de conveniências, fundámos o Clube dos Artistas Modernos, primeiro andar desse prédio, com as seguintes finalidades: reunião, modelo coletivo, assinaturas de revistas sobre arte, manutenção de um bar, conferências, exposições, formação de uma biblioteca sobre arte, e defesa dos interesses da classe.

Em assembleia geral, fui eleito o seu primeiro presidente.

O prédio situado junto ao viaduto Santa Ifigênia, em pleno vale Anhangabaú, tinha pelos fundos a Guarda-Civil, e como acesse, o aspecto napolitano da rua Anhangabaú, entre frutas, imprecações sírias, fileiras de salames, casas suspeitas, molecada suja, pelotões de guardas que entravam e saíam e as sombras dos tabuleiros e treliças do viaduto, que tornavam o ambiente acolhedor e irresponsável.

Os quatro fundadores decidiram pintar, cada um, um painel nas paredes. Houve festa, com vinho e barulhada, a festa se espalhava pelas janelas a fora e alcançava o passante logo em baixo; Nair Duarte Nunes trouxe um gigantesco bolo que apareceu entre cânticos e gritos estranhos, Noêmia Mourão (então aluna de Di Cavalcanti) foi enviada ao filósofo italiano dono do restaurante ao lado (o nosso restaurante ainda não estava fundado) para a compra de garrações de vinho. Os painéis só prolongaram por uma semana, entre visitas, discussões, danças ao som do pente com papel de seda e cantos esquisitos, Frank Smit e senhora ofereceram um vodka com pimenta curtido em sapé. Logo apareceu um piano não sei donde e com ele executores. Mais gente veio, Anita Malfatti, Osvaldo Sampaio, etc.. : e c. Clube dos Artistas Modernos, solidamente fundado, progredia com rapidez.

Alguns pintores iniciaram as atividades com duas noites por semana de modelo coletivo. O ambiente era íntimo e de camaradagem; a cozinha (já uma realidade) e o bar na sala única do Clube, Pacha, uma moça russa. . . excelente cozinheira, bom vinho (ou mau), música às vezes notável.. . Me lembro certa tarde, antes de Elsie Houston dar um seu recital, cantávamos e bebíamos: Elsie cantava como nunca cantou, tinha Segall, seu inimigo Di Cavalcanti, Paulo Magalhães (o de São Paulo) com mania de piano, lírico, cantando valsas do Braz e a "Pomba Rola" que nostálgica escoava na sala quase vazia e

pelo cair da noite lá fora, entre os assobios da Guarda e o ruído de um mundo que não era o nosso.

O Clube, que tinha poucos recursos, logo progrediu, espalhou-se tornando-se conhecido, faltava apenas iniciar publicamente a atividade; apareceu uma noite a voz de Adacto cantando ao público, em seguida Pongetti fala atacando Procópio e Procópio contra-ataca, segue-se Elsie Houston com enorme sucesso cantando o seu (nosso) folclore e exibindo a sua (então) deliciosa simplicidade.

Apareceram com grande sucesso dois quartetos de vozes excelentes: o do maestro Tupinambá e o quarteto alemão Klein. O quarteto, alemão surgiu numa noite. alegre sem ninguém saber como.

Houve música dos mestres da música moderna, por Frank Smit e Camargo Guarnieri, Lavínia Viotti e Ofélia Nascimento. Depois uma série de conferências, Nelson Tabajara fala sobre a China, Tarsila sobre arte proletária (houve violentas e interessantes discussões sobre este assunto), Jaime Adour fala de Bopp; Amadeu Amaral Júnior, Nelson Rezende, Mário Pedrosa, Caio Prado Júnior (recém-chegado da Rússia, na sua famosa conferência onde a assistência se prolongava a mais de 150 metros pela rua), o recital de Maria Paula com a poesia de Bopp, várias exposições como a de Kathe Kollowitz, uma exposição de cartazes russos contendo vida, novidade e interesse.

Organizei então o. famoso Mês das Crianças e dos Loucos, com exposições de desenhos, pintura e escultura de alienados do Hospital do Juquerí (1), de crianças das escolas públicas de São Paulo e de particulares, em conjunto com uma série de conferências por especialistas no assunto. Como complemento se realizaria uma Noite dos Poetas Alienados, onde os poemas eram declamados por Maria Paula.

O certame visava focalizar a importância psicológica e filosófica da arte do louco e das crianças, e mostrar o erro cometido por professores; imbuídos de rotina e ritual, quando corrigem os desenhos de crianças e os adaptam às suas rotinas.

O C. A. M. expôs durante um mês inteiro, um verdadeiro panorama dramatizado das espécies, espalhados sobre as pequenas mesas da sala única estava toda a tragédia da vida e do mundo, todos os cataclismas da alma e do pensamento, a dolorosa caricatura de tudo e o drama simples de formas e de cores que tanto faz inveja aos grandes artistas. Era um verdadeiro grito de revolta contra as paredes opressoras e asfixiantes das Escolas de Belas-Artes que corrigindo e polindo procuram sempre impor aos alunos a personalidade frequentemente mofada e gasta dos professores. A importância da arte do louco e da criança foi definitivamente focalizada, colocando em evidência os fenômenos de

associação, livre de ideias, a sequência de fatos ancestrais e as fôrmas de uma evolução longínqua.

Pedro de Alcântara falou sobre "Interpretação dos desenhos de crianças e o seu valor na pedagogia", Osório César falou sobre "A arte dos loucos e vanguardistas", A. C. Pacheco e Silva sobre "A arte e a psiquiatria através dos tempos", Durval Marcondes sobre "Psicanálise dos desenhos dos psicopatas", Fausto Guerner sobre "O louco do ponto de vista da psicologia geral". Os debates após as dissertações foram animados e às vezes violentos.

Nessa época o Clube infiltrado de elementos da extrema esquerda política, alguns que nada tinham a ver com arte, apresentava um aspecto variado eminentemente pitoresco. Debatia-se em torno de tudo, mesmo as coisas que mais apelavam para a concordância, era absolutamente impossível fazer uma afirmação que ficasse em pé, por mais positiva, inocente e simples que fosse; toda e qualquer ideia era estraçalhada e destruída ou pelos elementos céticos ou pelos elementos cuja índole ou fôrma política exigia essa exibição de sadismo. A direção, do Clube, imbuída de liberalismo, acatava a polêmica arriscando com frequência o desacato.

À medida que o ciclo de conferências avançava, a agitação era maior e mais pitoresca e variada a assistência. Me lembro certa vez quando Nelson Tabajara na sua palestra atribuía aos missionários boa parte dos males da China; um missionário que lá se achava saindo precipitadamente e zangado derrubou o whisky do sr. André Dreyfus.

Ninguém se sentia constrangido e as objeções eram feitas com a maior candura e simplicidade — magnífico material para estudo social.

As dissertações eram franqueadas ao público e logo começaram a aparecer elementos provocadores que se aproveitavam da boa-fé de todos, habilmente deturpando com palavras de ordem política, as reuniões até então das mais agradáveis. Os homens prostituíam a política o cérebro e as suas ideias. Era o início da decadência do Clube dos Artistas Modernos; as conferências se tornavam mesquinamente turbulentas, ora perturbadas pela solenidade de elementos da direita, ora pela exuberância partidária de elementos da esquerda. Havia desaparecido tudo aquilo quanto pôde ser chamado belo na ação pelo raciocínio, isto é, a capacidade que tem o homem de submeter as suas emoções às conclusões frias e duras do raciocínio, independente das suas ideias do passado.

A turbulência e a depreciação — nos momentos mais felizes — às vezes era tão pronunciada que desabrochava em franca e gostosa brincadeira: meninos e meninas brincando alegremente em torno de um conferencista, como aconteceu com o sertanista

Haleníbeck (o homem que se fotografava com barbas postiças de longo estágio no sertão), que não pode terminar a sua maçante palestra com pretensões a dicionário, sendo raptado por um bando de mascarados, embrulhado e amarrado em um grande lençol branco que empunhava festivamente Salvador Piza Filho, quando momentos antes brincava de assombração com o conferencista. Posteriormente foi o conferencista benzido e untado com espírito de vinho, e mostarda.

Contudo, o Clube de Artistas ainda apresentava coisas, já se discutia a criação do Teatro da Experiência. Jorge Amado com a simplicidade que o caracteriza falou sobre a "Vida na fazenda de cacau", Galeão Coutinho sobre "Elogio à Usura", Oswald de Andrade leu para uma ala entulhada de gente com grande sucesso e certo escândalo trechos da sua peça "O Homem e o Cavalo" (peça que provavelmente seria representada no Teatro da Experiência se este continuasse aberto), Agripino Grieco, mais mordaz do que nunca, e sem dúvida encorajado, pelo ambiente distribuiu dosagem alta de veneno a uma assistência quase igual à da palestra memorável de Caio Prado Júnior; o tenente-coronel Regalo Braga também falou sobre Índios e xavantes, e trouxe esta noite para o Clube numeroso, contingente de sertanistas irritados; entre eles se encontrava o famoso Hermano Ribeiro da Silva que negava categoricamente as afirmações do coronel.

Entre os acontecimentos mais interessantes do Clube se destaca a palestra do pintor mexicano David Alfaro Siqueiros. Siqueiros fez parte do grupo da renovação mexicana, o grupo de Rivera (antes de brigar com Rivera). . . aquele grupo que pintava afrescos nas paredes externas da cidade do México.

Tipicamente artista, alto, maciço, cabeleira negra, era — coisa pouco comum entre os artistas — grande orador, falava horas inteiras com um improviso vigoroso e imaginativo' e sem cansar o público. . . Siqueiros empolgava a assistência, formava um verdadeiro campo magnético no auditório e conservava esse campo magnético com o mesmo potencial durante as horas que duravam as suas orações, nunca em nenhum momento esmorecia, como costuma acontecer com os altos e baixos do orador normal.

Ele era mais exuberante como orador que como pintor, tinha-se a impressão que a sua oratória emanava da sua pintura, era uma consequência e uma continuação, da pintura, vinha como o sublime acabamento da pintura. Ele não falava para explicar mas sim para acabar uma coisa que ele havia começado plasticamente. A oratória era em Siqueiros o fim de uma luta, o último ato de um espetáculo, mas evidentemente um "finale" que não podia ser expressa plasticamente, que só era visível em palavras.

Siqueiros era político e o seu vigor em oratória provinha das suas condições políticas; o ambiente irreverente, irresponsável e livre, do Clube, o inspirava. Ele sentia-se bem entre nós.

As suas ideias políticas só uma ou outra vez afetaram a cor e a fôrma dos seus argumentos — coisa rara entre elementos radicais.

A fôrma da sua oratória se parecia com a fôrma da sua pintura: grande imaginação, grande exuberância, dantesca em tonalidade, forte e definida em emoção.

A assistência imóvel, hipnotizada, sem o menor sinal de cansaço, escutou Siqueiros durante quatro horas.

A atitude policial para com o Teatro da Experiência prejudicava o Clube dos Artistas Modernos... À chamada para a eleição do novo presidente ninguém respondeu, uma segunda chamada quatro ou cinco membros elegeram o sr. Agostini Filho. O novo presidente, com o fechamento do Teatro da Experiência, não conseguiu manter o Clube aberto.

O que mais caracteriza o comportamento dos artistas como classe é a flutuação brusca das emoções, sem o devido controle do raciocínio. As emoções saltam de um polo a outro em espaços de tempo pequenos, abaixo do normal. Ele é um selvagem, pula da tristeza à alegria, do ódio ao amor, do prazer à repulsa, com a mesma facilidade com que saltamos de um ônibus. E quando ele se mantém em um estado neutro e nivelado, de aparente passividade sonhadora, é um recalcado esperando o momento propício para despejar bruscamente o seu armazenamento de recalques. Isto acontece sobretudo com os melhores artistas, aqueles que mais se dedicam e mais se gastam na sua pintura, todos eles têm uma obsessão dominante qualquer, bem marcada e definida, irradiando de um jogo de complexos de inferioridade.

Essas observações (que encontram a sua polarização no surrealismo) não se aplicam ao artista abstracionista, que dia a dia caminha para uma fôrma pura de mentalismo.

São eminentemente sinceros, sarcásticos, críticos e crenças, nas suas observações e contato com o mundo, e possuem uma visão global das coisas, pronunciada, sem dúvida proveniente do seu treinamento. na pintura, do seu modo de enxergar pictoricamente as coisas, se agitam e se manifestam movidos por imagens visuais e associações livres de ideias que acionam como reagentes.

Vivem uma vida interior intensa.

ANEXO E - Transcrição do documento com anotações de depoimento de Carolina da Silva Telles a Marta Rossetti Batista, em 4 de fevereiro de 1974.

Dona Carolina conheceu AM em casa de sua mãe D. Olívia Guedes Penteado, mais ou menos, por volta de 1923-24, era muito amiga de AM, e disse que “ela era muito simpática, muito boazinha, coitada”, como muitos outros artistas, era frequentadora assídua da casa de sua mãe, talvez ela tenha sido trazida por Tarsila, que amicíssima de d. Carolina.

Elas foram amigas por muito tempo, até que AM se mudou para os “arrabaldes da cidade”, e não voltaram a se ver. “Anita foi engolida pela família”, a sua morte foi muito esquecida, ninguém soube de nada, foi muito triste.

Anita fez o retrato de d. Carolina por volta de 1928-29, AM tinha dito que queria presenteá-la e por isso d. Carolina passou a ir posar para o retrato no atelier de AM. D. Carolina gosta muito do quadro, mas conta que o quadro era bem diferente, era bastante parecido com ela (como ela era na época), quando estava quase pronto, ela levou a mãe para ver como estava, mas ao chegar ao estúdio, encontrou um quadro totalmente mudado, e o retrato não mais se parecia com ela. Quando ela perguntou o que tinha acontecido, AM explicou que a mãe tinha dado uma orientação na obra. AM era muito meiga, muito tímida, se influenciava demais pelas pessoas, por isso sua obra é tão variada, ao passo que Tarsila, dona de uma personalidade forte, tem uma obra marcante.

D. Carolina lembra que na época em que posou para o retrato, AM tinha pronto no ateliê um quadro que D. Carolina chamou de “Primavera”. Era um quadro muito grande, com um nu feminino, alto, gracioso, cercado de bichos, disse que era um quadro de muito efeito, e que gostaria de saber do seu paradeiro.

D. Carolina também citou o fato de AM ter passado muita necessidade, contou que AM pediu-lhe que falasse com Fernando Costa para nomeá-la professora do Mackenzie, e que ela realmente conseguiu o lugar para AM, dizendo que tem inclusive a carta de nomeação de AM assinada por Fernando Costa (ela procurou essa carta enquanto eu estava lá, mas acho que não encontrou). D. Carolina deve ter achado muito triste uma artista do gabarito de Anita ter de dar aulas no curso secundário, AM pediu-lhe isto, “de tão necessitada que estava, coitada”. Quanto à época em que AM lecionou no Mackenzie, D. Carolina fez os cálculos baseada na idade do seu filho que teve aulas com AM, aos 12 ou 13 anos de idade. Quanto ao fato de AM ter estudado no Mackenzie, ela diz não saber de nada.

Comentei a reprodução do retrato de D. Maria Guedes Penteado que eu havia visto, d. Carolina disse que ela era sua irmã, e me deu o endereço de uma sobrinha para que eu tente localizar o outro AM que a sua mãe possuía.

D. Carolina tem dois Faillutti na sua sala, dois retratos redondos de crianças extremamente semelhantes, não sei se são óleos, tem cores fortes mas estão sobre vidro; não os vi de perto.

Por fim me insinuei a respeito da exposição de 19, mas ela respondeu rapidamente - “não fui porque estava na Europa”, eu perguntei que estava procurando alguém que estivesse estado lá, mas ela mudou de assunto.

Terminei a conversa prometendo uma reprodução do retrato dela e notícias, se tivesse alguma, da “Primavera”.

CADERNO DE IMAGENS

CAPÍTULO 1

Figura 01 - Eleonora Elisabeth Krug Malfatti. **A judia**, s.d, Col. Família Malfatti. Fonte: BATISTA (2006).

Figura 02 - Eleonora Elisabeth Krug Malfatti. **Estudo**, s.d. Col. Família Malfatti. Fonte: BATISTA (2006).

Figura 03 - Anita Malfatti. **Primeira tela**, 1909-1910, óleo s/tela, 61 x 50 cm. Col. Georgina Malfatti (1977). Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 04 - Anita Malfatti. **Menino Napolitano**, 1912-1913 c., óleo s/tela s/madeira, 42 x 36 cm. Col. Orandi Momesso, São Paulo. Fonte: Catálogo Anita Malfatti 120 anos, CCBB.

Figura 05 - Anita Malfatti. Um professor, 1912-1913 c., óleo s/tela, 50,5 x 40 cm. Museu de Arte Brasileira, FAAP. Fonte: Catálogo do Acervo do Museu de Arte Brasileira, FAAP.

Figura 06 – Lovis Corinth. Autorretrato com chapéu tirolês, 1913, óleo s/tela, 80 x 60 cm, Museu Ludwig. Alemanha. Fonte:

Figura 07 – Lovis Corinth. Autorretrato com chapéu panamá, 1912, óleo s/tela, 66 x 52 cm, Kunstmuseum Luzern, Suíça. Fonte: Kunstbilder Galerie

Figura 08 - Anita Malfatti. **Academia**, 1912-1913 c., óleo s/tela 72 x 48 cm. Museu de Arte Brasileira, FAAP. Fonte: Catálogo do Acervo do Museu de Arte Brasileira, FAAP.

Figura 09 - Anita Malfatti. **Meu irmão Alexandre**, 1914., óleo s/tela 43 x 57 cm. Coleção particular. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 10 - Anita Malfatti. **Georgina**, 1914, óleo s/tela 98 x 73 cm. Coleção Particular. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 11 - Anita Malfatti. **Baby**, 1914, óleo s/tela 73 x 60 cm. Coleção Particular. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 12 - Anita Malfatti. **A estudante**, 1915-1916 c., óleo s/tela, 76 x 61 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Fonte: Catálogo Masp.

Figura 13 - Anita Malfatti. **O japonês**, 1915-1916 c., óleo s/tela, 61 x 51 cm. Coleção Mário de Andrade do IEB-USP. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 14 - Anita Malfatti. **A mulher de cabelos verdes**, 1915-1916 c., óleo s/tela, 61 x 51 cm. Coleção particular. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 15 - Anita Malfatti. **O homem amarelo**, 1915-1916 c., óleo s/tela, 61 x 51 cm. Coleção Mário de Andrade do IEB-USP. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 16 - Anita Malfatti. **A boba**, 1915-1916 c., óleo s/tela, 61 x 50,6 cm. Coleção MAC-USP. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 17 - Anita Malfatti. Tropical, 1917, óleo s/tela, 77 x 102 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: Material de divulgação da exposição Anita Malfatti: 100 anos de arte moderna do MAM-SP (2017).

Figura 18 - Anita Malfatti. Retrato de Lalive, 1917, óleo s/tela, 90,5 x 76,5 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Palácio Boa Vista (Campos do Jordão, SP). Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 19 - Anita Malfatti. Odila, s.d., óleo s/tela, 79 x 61 cm. Coleção Alayr Nardella, SP (2001). Fonte: Jornal USP.

Figura 20 - Anita Malfatti. Menino Gilberto, 1919/20, óleo, oval. Galeria Collectio. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 21 - Anita Malfatti. Retrato de Tarsila, c. 1919, pastel, 43x32x4 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Fonte: Catálogo MASP.

Figura 22 - Anita Malfatti. **Xale vermelho**, s.d., óleo s/tela s/madeira, 71,5 x 54 cm. Coleção Geraldo Longo, RJ (2003). Fonte: Reprodução Globo.

Figura 23 - Anita Malfatti. **Céu (com colar)**, 1920/21, óleo s/tela, 73 x 57 cm. Coleção Georgina Malfatti (1977). Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 24 - Anita Malfatti. **Céu (com flor nos cabelos)**, s.d., óleo s/tela. Coleção Georgina Malfatti (1971). Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 25 - Anita Malfatti. **Toureiro**, 1921, óleo s/tela, 61,5 x 51 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 26 - Anita Malfatti. **Retrato Sílvia Whitaker Penteado**, c. 1921-1923, óleo s/tela, 46,5 x 39,7 cm. Museu de Arte Brasileira, FAAP. Fonte: Catálogo MAB, FAAP.

Figura 27 - Anita Malfatti. **A chinesa**, 1921-1922, óleo s/tela, 100 x 77,3 cm. Coleção particular. Fonte: Catálogo *Anita Malfatti, 120 anos de nascimento*, CCBB.

Figura 28 - Anita Malfatti. **Mário de Andrade I**, 1921-1922, óleo s/tela, 51 x 41 cm. Coleção particular. Fonte: Catálogo *Anita Malfatti, 120 anos de nascimento*, CCBB.

Figura 29 - Anita Malfatti. **Fernanda de Castro**, 1922 (2º Semestre), óleo s/tela, 73,5 x 54,5 cm. Coleção particular. Fonte: Catálogo *Anita Malfatti, 120 anos de nascimento*, CCBB.

Figura 30 - Anita Malfatti. **Mário de Andrade II**, 1922 (2º Semestre), carvão e pastel s/papelão, 36,5 x 29,5 cm. Coleção de Artes Visuais IEB-USP. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 31 - Anita Malfatti. **Auto-retrato**, 1922 (2º Semestre), pastel s/papelão, 36,5 x 25,5 cm. Coleção de Artes Visuais IEB-USP. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 32 - Anita Malfatti. **Mário de Andrade III**, 1923, óleo s/tela, 44 x 38 cm. Coleção de Artes Visuais IEB-USP. Fonte: Material de divulgação exposição *Referencial Anita Malfatti*.

Figura 33 - Anita Malfatti. **A japonesa**, 1924, óleo s/tela, 98,3 x 80 cm. Coleção MAM-RJ. Fonte: Google Arts & Culture.

Figura 34 - Anita Malfatti. **Dama de azul**, 1925 c. Óleo s/tela, 73 x 60 cm. Museu de Arte Brasileira, FAAP, SP. Fonte: Acervo online MAB-FAAP.

Figura 35 - Anita Malfatti. **Retrato de uma cantora**, anos 20, óleo s/tela, 81 x 65 cm. Gal. Collectio, SP (1973). Fonte: CARDOSO. 2014.

Figura 36 - Anita Malfatti. **O modelo de Paris**, s.d., óleo s/tela s/compensando, 71 x 52,5 cm. Fonte: Dutra Leilões.

Figura 37 - Anita Malfatti. **Bailarina de meias roxas**, s.d., óleo s/tela, 73 x 60 cm. Fluxo Comércio e Assessoria Internacional. Fonte: GREGGIO, 2007.

Figura 38 - Anita Malfatti. **Colette**, s.d., óleo s/tela, 72, 8 x 58,7 cm. Col. Família Malfatti, SP (1986). Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 39 - Anita Malfatti **Moça com xale**, s.d., óleo s/tela, 73 x 60 cm. Museu de Arte Brasileira, FAAP, SP. Fonte: Acervo online MAB – FAAP.

Figura 40 - Kees Van Dongen. **Le Sphinx**, 1925, óleo s/tela, 146 x 113 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Fonte: The Arts Council.

Figura 41 - Kees van Dongen. **Madame T**, 1929, óleo s/tela, 166 x 129,8 cm, s.l. Fonte: Mutual Art.

Figura 42 - Kees Van Dongen. **Retrato de Mme Jasmyn**, 1916, óleo s/tela, 129,5 x 96,5 cm. Fonte: Christies.

CAPÍTULO 2

Figura 43 - Anita Malfatti. **Felícia Moya**, 1929/30 c., óleo s/tela, 46 x 40 cm. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 44 - Anita Malfatti. **Baby de Almeida**, 1929/30 c., óleo s/tela, 46 x 40 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 45 - Anita Malfatti. **Carolina da Silva Telles**, 1929/30 c., óleo s/tela, 46 x 40 cm. Fonte: Acervo Digital UNESP.

Figura 46 - Anita Malfatti. **Retrato de Iolanda**, 1932, óleo s/ tela, 65 x 52 cm. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 47 - Anita Malfatti. **Retrato de A.M.G.**, 1933 c., óleo sobre tela, 95,5 x 90,3 cm. Fonte: Acervo Digital UNESP.

Figura 48 - Anita Malfatti. **Retrato de Georgina**, 1933 c., óleo s/ tela, 92,2 x 73,2 cm. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 49 - Anita Malfatti. **Retrato de Stella**, 1933/34, óleo s/ tela, 73,5 x 53 cm. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 50 - Anita Malfatti **Retrato de Dora**, 1934, óleo s/tela, 73 x 60,3 cm. Fonte: WikiArt.org.

Figura 51 - Anita Malfatti. **Retrato de Nonê**, 1935, óleo s/ tela, 82 x 65 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 52 - Anita Malfatti. **Retrato de Sofia Villalva**, anos 30, óleo s/ tela s/ compensado, 50, 5 x 45, 3 cm. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 53 - Anita Malfatti. **Retrato de Lília**, s.d., óleo s/ tela s/ compensado, 37 x 29 cm. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 54 - Anita Malfatti. **Liliana Maria**, 1935/ 37, óleo s/ tela, 65 x 54 cm. Fonte: Catálogo da exposição *Anita Malfatti, 120*

Figura 55 - Anita Malfatti. **Retrato de Senhora**, 1935/ 37, óleo s/ tela, 79, 8 cm x 63, 2 cm. Fonte: Catálogo da exposição *Anita Malfatti, 120 de nascimento*, CCBB.

Figura 56 - Anita Malfatti. **Primavera (Retrato de Sophia)**, 1935/37, óleo s/ tela, 61 x 45 cm. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 57 - Anita Malfatti. **Retrato de Senhor**, anos 30, óleo s/ tela, 35 x 25 cm. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 58 - Anita Malfatti. **Retrato de José de Almeida Camargo**, 1936, óleo s/ tela, 55 x 46 cm. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 59 - Anita Malfatti. **Menina paulista**, anos 40, óleo s/ tela, 99,7 x 80, 2 cm. Fonte: Catálogo das Artes.

Figura 60 - Anita Malfatti. **Menina paulista**, versão de 1935/37. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 61 - Anita Malfatti. **Retrato de Bety**, 1937 c., óleo s/ papelão, 25,4 x 20,3 cm. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 62 - Anita Malfatti. **Retrato de Bety**, 1938, óleo s/ madeira, oval, eixos: 43 x 34 cm. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 63 – Fotografia do livro de poemas *Você* de Guilherme de Almeida, com detalhe de ilustração de Anita Malfatti. Fonte: Levy Leiloeiro.

Figuras 64 e 65 – Ilustrações de Anita Malfatti para o livro *Você* de Guilherme de Almeida. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 66 – Marie Laurencin. **Retrato de Mme Paul Guillaume**, c. 1924-1928, óleo s/tela, 92 x 73 cm. Musée de l'Orangerie. Fonte: Acervo online Musée de l'Orangerie.

Figura 67 – Marie Laurencin. **Retrato de Mademoiselle Chanel**, 1923, óleo s/tela, 92 x 73 cm. Musée de l'Orangerie. Fonte: Acervo online Musée de l'Orangerie.

Figura 68 - Cândido Portinari. **Retrato de Mário de Andrade** (1935). Óleo s/tela, 73,5 cm x 60 cm. Coleção de Artes Visuais, IEB-USP.

Figura 69 - Anita Malfatti. **Lago Maggiore**, 1924/26. Óleo s/tela, 46,2 x 54,8 cm. Col. Antônio Augusto Gouvêa Pedroso, SP (2004).

Figura 70 – Detalhe do artigo de periódico **Um grande acontecimento** artístico: É a significação da presente exposição de pintura, de Annita Malfatti, no Salão dos Artistas Brasileiros, no Palace Hotel, publicado em A Nação no dia 6 de outubro de 1937. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Figura 71 - Anita Malfatti. **Retrato de Sylvia**, 1944/1945, óleo s/ tela, 50,2 x 42 cm. Fonte: Catálogo da exposição *Anita Malfatti, 120 anos de nascimento* (CCBB).

Figura 72 - Anita Malfatti. **Retrato de Bety**, 1944/1945, óleo s/ tela s/ madeira, 49,7 x 40 cm. Fonte: Catálogo da exposição *Anita Malfatti, 120 anos de nascimento* (CCBB).

Figura 73 - Anita Malfatti. **Retrato de Dóris**, 1945, óleo s/ tela, 54 x 44,6 cm. Fonte: Catálogo da exposição *Anita Malfatti, 120 anos de nascimento* (CCBB).

Figura 74 - Anita Malfatti. **Retrato de Helena**, anos 50, óleo s/ tela, 45,8 x 37,8 cm. Fonte: Catálogo a exposição *Anita Malfatti, 120 anos de nascimento* (CCBB).

Figura 75 - Anita Malfatti. **Retrato de Evangelina**, 1945, óleo s/ tela, 49,5 x 44,3 cm. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 76 - Anita Malfatti. **Retrato de menina**, anos 30/40, óleo s/ tela, 38,5 x 37,2 cm. Fonte: Catálogo das Artes.

Figura 77 - Anita Malfatti. **Retrato de Maria Aparecida**, 1943, óleo s/ tela, 70 x 50 cm. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 78 - Anita Malfatti. **Retrato de menina**, 1957 c., óleo s/ tela, 45,8 x 37,8 cm. Fonte: Catálogo das Artes.

Figura 79 - Anita Malfatti. **Caboclo**, 1930/33, óleo s/ tela, 61,3 x 46 cm. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 80 - Anita Malfatti. **Retrato de Paulo**, 1943/45, óleo s/ tela, 51 x 45 cm. Fonte: Acervo Digital Unesp.

Figura 81 - Anita Malfatti. **Flávio Motta**, 1941/42, óleo s/ tela, 40,3 x 32,7 cm. Fonte: Acervo Digital Unesp.

Figura 82 - Anita Malfatti. **Retrato de Phyllis**, anos 40, óleo s/ tela, 33 x 28,1 cm. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 83 - Anita Malfatti. **Carmita**, anos 40, óleo s/ tela, 37,5 x 33 cm. Fonte: BATISTA, 2006.

Figura 84 - Anita Malfatti. **O poeta**, 1943/45 c., óleo s/tela, 60 x 50,3 cm. Col. Lydia Lane, SP (1996). Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 85 - Anita Malfatti. **Betita**, anos 40 c., óleo s/tela, 46,3 x 40,4 cm. Fonte: Catálogo da exposição *Anita Malfatti, 120 anos de nascimento* (CCBB).

Figura 86 - Anita Malfatti. **Retrato de Baby**, 1945, óleo s/tela, 43,8 x 35 cm. Fonte: Catálogo *Referencial Anita Malfatti* (2004),

CAPÍTULO 3

Figura 87 – Phyllis Deahl. **Retrato de menina**, 1940 c., óleo s/tela, 50 x 39 cm. Fonte: Empório Paulista.