

A crítica de arte no entorno de Anita Malfatti e seu reflexo na história da arte brasileira

Art criticism around Anita Malfatti and their reflections over the history of Brazilian art

RENATA GOMES CARDOSO

Mestre em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP

Doutoranda em Artes/Fundamentos teóricos das artes pelo IA/UNICAMP

Master Degree in History of Art, IFCH/UNICAMP

PhD student in Visual Arts, Theories of Art, IA/UNICAMP

RESUMO Este artigo propõe uma discussão sobre a crítica de arte contemporânea à artista Anita Malfatti e os seus reflexos em estudos posteriores sobre a artista e a sua obra. Partiu-se, assim, da revisão dos principais conceitos norteadores dessas críticas e, conseqüentemente, de suas relações com os projetos de renovação artística, característicos do ambiente artístico paulistano do início do século XX. Posteriormente, analisou-se como as considerações desses críticos foram interpretadas nos estudos de alguns dos autores que se dedicaram em descrever tal período da arte brasileira.

PALAVRAS-CHAVE Anita Malfatti, arte moderna, modernismo, arte moderna no Brasil.

ABSTRACT The present paper analyzes the main contemporary art criticism around the artist Anita Malfatti and the reflections of such criticism over ulterior studies about the artist. We start thus at the revision of some critics' guidelines and, consequentially, at their relations with the characteristic artistic renovation projects of Brazilian art at the beginning of the 20th century. We analyze, afterwards, how these critics' considerations are interpreted in the studies about this period of Brazilian art.

KEYWORDS Anita Malfatti, Modern Art, Modernism, Brazilian Modern Art.

Atualmente, abordar o conjunto de obras da artista Anita Malfatti requer uma rigorosa reflexão sobre a história do modernismo brasileiro. Ao mesmo tempo, outra atenção deve ser direcionada aos contextos da arte moderna internacional, já que a artista dialogou, em suas obras, com diferentes referências artísticas, em consequência das viagens de estudos que empreendeu desde o início da sua carreira. No que concerne particularmente à história do modernismo brasileiro, a importância de alguns acontecimentos envolvendo a artista e sua obra no início do século XX estará sempre destacada; entre eles, a polêmica causada pela *Exposição de Pintura Moderna*. Inaugurada na passagem de 1917 para 1918, a exposição provocou, como primeira consequência, o início de um debate militante sobre a arte em São Paulo, do qual emergiram importantes nomes da cultura brasileira, como o de Mário de Andrade, por exemplo.

No contexto da arte brasileira, a reflexão sobre a artista e sua obra mostra-se cada vez mais complexa ao se observar que, apesar de tamanha importância, sua posição nos estudos que compõem a história do modernismo no Brasil, aos poucos, se reduziu ao acontecimento em específico, ou seja, à “exposição histórica”, como posteriormente ficou conhecida. Para além da exposição, tais estudos apresentam apenas algumas referências à sua participação na *Semana de Arte Moderna* e no posterior *Grupo dos cinco*¹, em contradição à longa carreira empreendida pela artista e sua participação em outros momentos importantes do decorrer do modernismo, como o estágio na França, entre 1923 e 1928, a fundação da SPAM, a realização do salão de 1931 no Rio de Janeiro e a participação na Família Artística Paulista.

O destaque dado à *Exposição de Pintura Moderna*, seguido por outros acontecimentos definitivos para a arte do período, como o intenso debate nos jornais e a articulação da *Semana de Arte Moderna*, revelam uma nova questão: um distanciamento cada vez maior, ao longo dessa história, em relação à obra da artista propriamente dita. Ainda que o enfoque dos estudos esteja nas obras mais conhecidas – aquelas criadas nos Estados Unidos, entre 1915 e 1916, e que fizeram parte da exposição histórica –, as interpretações e os comentários, com raras exceções, seguiram certo padrão de abordagem, quase sempre superficial e repetiram, sem muitos questionamentos, interpretações formuladas pelos contemporâneos da artista. En-

Nowadays, a rigorous reflection about Brazilian modernism history is required when one approaches Anita Malfatti's works. At the same time, attention must be directed to the context of international modern art, given that the artist dialogues, in her works, with different artistic references, as a consequence of the study trips she had undertaken since the beginning of her career. In regard of the history of Brazilian modernism, the importance of some facts involving the artist and her work at the beginning of the 20th century will always be highlighted, including the polemics that emerged from the “Modern Painting Exhibition”. Premiered at the turn of 1917 to 1918, this exhibition caused, as a first consequence, the start of a militant debate over art in São Paulo. From such debate emerged important names of Brazilian culture, e.g. Mário de Andrade.

In the context of Brazilian art, the reflection on the artist and her work presents itself to be more and more complex, when one observes that, in spite of considerable importance, its position in the studies of the history of modernism in Brazil is slowly reduced to a specific event: the “historical exhibition”, as it became known later, with only some references to her participation at the Week of Modern Art and at the posterior *Grupo dos Cinco*, in contradiction to the long career trailed by the artist and her participation in other important moments during modernism, such as the French phase between 1923 and 1928, the foundation of SPAM, the realization of the 1931's saloon in Rio de Janeiro, the part at the *Família Artística Paulista* (São Paulo Artistic Family)¹.

The relevance given to the episode, followed by other breakthrough events of the art of this period, such as the intense debate at the newspapers and the articulation of the Week of Modern Art, reveal another question: a detachment, greater and greater throughout this story, in relation to the artist's work, in a strict sense. Despite the approach of this studies that rely on the well known works — those created in the United States from 1915 to 1916, which were present at the historical exhibition —, the interpretations and commentaries, with rare exceptions, follow a certain approach pattern, practically always superficial, repeating, without questioning, interpretations raised by the artist's contemporaries. However, these appropriations don't always consider the cultural context in which these authors were inserted and their consequential interpretation or understanding of the works, mainly when certain concepts or artistic questions

¹ Como exceção, cita-se BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: IBM, 1985; Ed. 34, EDUSP, 2006, utilizado como referência para as informações biográficas e de catalogação das obras. Nessa biografia, a autora expôs com detalhes e documentação (hoje pertencentes ao arquivo da artista no IEB-USP) a trajetória da artista até o fim da sua carreira.

¹ As an exception BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: IBM, 1985; Ed. 34, EDUSP, 2006, used as a reference for the biographic information.

were present, especially international ones, which escaped the knowledge of these critics or were still used in a confuse manner at their appreciation.²

Next we partially analyze some of these critics, which will have a reflection on the modernist discourse that will go through the history of Brazilian art.

Criticism in the heat of the moment

The first commentary about Anita Malfatti's painting that was published in a wide circulation newspaper, at the beginning of the 20th century, in 1914, appeared as a consequence of her first individual exhibition, in which the artist showed the results of almost four years of studies in Germany. In that exhibition were present works that are not included in the great collection of works that fixes the artist's posture inside the history of Brazilian modernism, such as *O homem amarelo* (The Yellow Man), considered a revelation of the new art by the young poet Mário de Andrade. At that moment, under a German influence, Anita Malfatti was producing works such as *Retrato de um professor* (Portrait of a teacher, Germany, 1912/1913) and *Academia, Torso de homem* (Academy, Man's Torso, Germany, 1912/1913), fully developed, under the formal and pictorial points of view, at the direction of a modern painting, when we observe that, even timidly, she had abandoned pictorial codes such as notions of depth or formal and chromatic balance.

The newspaper "O Estado de S. Paulo"'s rigorous critic, which publicized the most important artistic and cultural events in the São Paulo at the beginning of the 20th century³, analyzes the artist's work as follows:

To those that follow the European artistic movement, it would not be necessary to say that her studies were taken in Germany. All these works denote flagrantly the influence of the modern German school that has pushed to the last consequences impressionism in painting. (...) It is unarguable that Miss Malfatti has got pretty much talent. Her studies *show spontaneity, vigor of expression and broadness of execution*, possessed only by the truly artistic tempers, in which the power

tretanto, essas apropriações nem sempre consideram o contexto cultural em que os autores estavam inseridos e, conseqüentemente, suas interpretações ou entendimento sobre as obras, principalmente quando envolviam certos conceitos ou questões artísticas, sobretudo internacionais – que, naquele momento, poderiam escapar ao conhecimento desses críticos ou serem utilizados ainda de maneira confusa em suas apreciações.²

A seguir, são analisadas, em parte, algumas críticas de arte que tiveram seu reflexo no discurso modernista que perpassou a história da arte brasileira.

A crítica "no calor da hora"

O primeiro comentário sobre a pintura de Anita Malfatti, publicado em um jornal de ampla circulação do início do século XX, ano de 1914, apareceu em conseqüência de sua primeira exposição individual, na qual a artista expôs os resultados de quase quatro anos de estudos, empreendidos na Alemanha. Constavam na exposição obras hoje conhecidas do público, mas que não figuram tanto no grande conjunto de obras que contribuiu para marcar a posição da artista no interior da história do modernismo brasileiro, a exemplo de *O homem amarelo*, considerada como revelação do novo para o jovem poeta Mário de Andrade. Naquele momento, em ambiente alemão, Anita Malfatti produziu obras como *Retrato de um professor* (Alemanha, 1912/13) e *Academia, Torso de Homem* (Alemanha, 1912/13), desenvolvidas, do ponto de vista pictórico-formal, na direção de uma pintura moderna, quando se observa que, mesmo timidamente, em tais trabalhos a artista abandonou códigos pictóricos, como noções de profundidade, equilíbrio formal e cromático etc.

O rigoroso crítico do jornal *O Estado de São Paulo*, que então divulgava os eventos de maior importância artístico-cultural, na São Paulo de início de século³, analisou o trabalho da artista da seguinte maneira:

Para os que acompanham o movimento artístico europeu, não seria preciso dizer que os seus estudos foram feitos na Alemanha. Todos esses trabalhos denotam flagrantemente a influência

² For some analysis of such critical postures, Cf. FABRIS, Annateresa. "Modernismo: nacionalismo e engajamento", in AGUILAR, Nelson (org). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, pp. 72-83; BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000; Cf. BATISTA, Marta Rossetti et alii. *Brasil: 1º tempo modernista 1917/25: documentação*. São Paulo: IEB, USP, 1972, for some contemporary texts about the artist.

³ Cf. CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages* (Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil). São Paulo: USP, 1995

² Para algumas análises dessas posturas críticas, ver FABRIS, Annateresa. "Modernismo: nacionalismo e engajamento". In: AGUILAR, Nelson (Org). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, pp. 72-83; BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000. Para alguns textos de contemporâneos da artista, ver BATISTA, Marta Rossetti et alii. *Brasil: 1º tempo modernista 1917/25: documentação*. São Paulo: IEB, USP, 1972.

³ Sobre a crítica de arte do respectivo jornal, ver CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages* (Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil). São Paulo: USP, 1995.

da moderna escola alemã que levou às últimas conseqüências o impressionismo em pintura. (...) É incontestável que a senhorita Malfatti possui um belo talento. Os seus estudos *têm uma espontaneidade, um vigor de expressão e uma largueza de execução*, de que só dispõem os temperamentos verdadeiramente artísticos, nos quais o poder de síntese logo se revela nos menores estudos e esboços. Além disso o seu *senso de colorido é rico e equilibrado, e os seus meios de expressão limitados ainda por uma técnica incipiente, embora notável para o seu tempo de estudo* [grifo nosso], são já poderosos pela emoção que conseguem despertar.⁴

O crítico sugeriu pontos bastante coerentes em várias de suas considerações, apesar de não ser possível afirmar categoricamente sobre os conhecimentos que este possuía acerca da arte alemã do período. A “moderna escola alemã”, citada pelo autor, e que levaria “às últimas conseqüências o impressionismo na pintura”, pode se referir mais provavelmente à atividade de artistas como Max Liebermann, Max Slevogt e Lovis Corinth, ainda atuantes no cenário alemão do momento, ao mesmo tempo em que cresciam na Alemanha tendências expressionistas, como as do grupo *Die Brücke* ou as do *Der Blaue Reiter*, por exemplo. Esses artistas foram os fundadores e fizeram parte da chamada *Secession* de Berlim, grupo que dera impulso ao desenvolvimento da arte moderna na Alemanha, sobretudo pela organização de exposições, retrospectivas ou não, de artistas do impressionismo, pós-impressionismo e mesmo de artistas fundamentais para as tendências expressionistas, como Nolde e Munch. Os artistas da *Secession*, de uma geração mais velha, possuíam, por outro lado, um intenso diálogo com o impressionismo francês e não eram de todo abertos às experiências mais novas do período – ou demonstraram, ao longo dos acontecimentos da *Secession*, suas divergências em relação a essas propostas.⁵

Nessa viagem de estudos, Anita Malfatti manteve contato com Lovis Corinth, por pelo menos um ano.⁶ A “espontaneidade”, o “vigor de expressão” e a “largueza de execução”, que o crítico identificou nas obras, são características também da pintura de Corinth.⁷ O autor da crítica se esforça para identificar nas obras de Malfatti alguns diálogos com uma pintura alemã, já que essa relação deveria ser colocada, pelo fato de a artista ter estudado por quatro anos naquele país e isso ser de conhecimento do público. As relações que o crítico foi capaz de expor refletem, ainda, as tendências

of synthesis soon is revealed in the tiniest studies and sketches. Moreover, *her sense of color is rich and balanced, and her expressive means — limited by an incipient technique, although remarkable for the length of her studies — are already powerful for the emotion they manage to awake.*⁴

The critic suggests very coherent points at some of his considerations, although it may not be possible to make a categorical statement about his knowledge of German art at that time. The “modern German school” — as written by the author —, which takes “to the last consequences impressionism in painting”, may most probably refer to the activity of artists such as Max Liebermann, Max Slevogt and Lovis Corinth, which were still active at the German scenario at the moment. At the same time, expressionistic tendencies grew in Germany, for example the ones represented by the groups *Die Brücke* or *Der Blaue Reiter*. These artists were founders and members of Berlin’s *Secession*, a group that stimulated the development of modern art in Germany, especially by organizing exhibitions, retrospective or not, of impressionistic and pos-impressionistic artists, or even by artists that were crucial to these mentioned expressionistic tendencies, such as Nolde and Munch. The *Secession* artists, which belonged to an older generation, maintained an intense dialogue with French impressionism and were not completely open to the newest experiences of the period, or slowly demonstrated their divergences to these proposals during the events of the *Secession*.⁵

In a study trip, Anita Malfatti established contact with Lovis Corinth, at least for a year.⁶ The “spontaneity”, the “expression vigor” and the “broadness of execution” that the critic identifies at the works are also a characteristic of Corinth’s painting.⁷ The author of the criticism recognizes in Malfatti’s works some dialogues with a German way of painting, which were possible to be traced at that moment, given that such bond could be easily identified in an analysis of the artist’s work, first because she had studied for four years in Germany, and this fact was well-known by the public. The relations that the critic is able to show reflect furthermore the tendencies that were more familiar to himself, closer to the development of impressionism in painting, a movement which was already known by artists and critics

⁴ O ESTADO DE SÃO PAULO, 29 mai. 1914.

⁵ Cf. GORDON, Donald E. *Expressionism: art and idea*. New Haven: Yale University Press, 1987.

⁶ Cf. BATISTA, Marta Rossetti. Op. cit.

⁷ Cf. UHR, Horst. *Lovis Corinth*. Berkley: University of California Press, c.1990.

⁴ O ESTADO DE SÃO PAULO, 29 maio de 1914.

⁵ Cf. GORDON, Donald E. *Expressionism: art and idea*. New Haven: Yale University Press, 1987.

⁶ Cf. BATISTA, Marta Rossetti. Op. cit.

⁷ Cf. UHR, Horst. *Lovis Corinth*. Berkley: University of California Press, c.1990.

in Brazil at the beginning of the 20th century.⁸ As the artist named the exhibition as “painting studies”, the critic mentions this fact when he comments that “her expressive means — limited by an incipient technique, nevertheless remarkable given the length of her studies.” It is worth to remember that Anita Malfatti, before departing to Germany, had executed some paintings under the supervision of her mother, but had not enrolled in any school in São Paulo.

The criticisms that acknowledged the artist’s talent — despite treating her as a beginner — work as approval from the artist’s family, which, in the figure of her uncle Jorge Krug, continued to support the artist’s career. Anita Malfatti travels to the United States, by the end of 1914, to continue her studies, because Europe was amidst the war. The result from this period of artistic experimentation is presented by the artist at the exhibition premiered on December, 1917, which remained opened to the public until January of the following year. After this period at the United States, Anita Malfatti abandons the label “studies” to settle as a “modern painter”, as suggested by the very title of the exhibition: “Modern Painting Exhibition Anita Malfatti”. The works presented there revealed a new approach of the artist’s activity when compared to the German period, with a widening distance from the natural aspect of motives, pronounced deformations and strong, contrastive and expressive colors, not familiar then to the artistic environment in São Paulo. Anita Malfatti presented then a new painting, difficult of access, even to the most enlightened spirits of the time.

It is possible to verify this difficulty to understand the new tendencies offered by Anita Malfatti in the criticisms that arouse, which help to clarify partially the ways followed by such writers when approaching the artistic object and how this happened in relation to the defense and articulation of specific characteristics of Brazilian art. In an article by Oswald de Andrade written to the newspaper *Jornal do Commercio* in 1918 — a text emerging from the context of the “historic exhibition” —, for example, the critic will make use of generic and poorly referred terms in his explanations when commenting on the impact generated by the works: “long articles would be required to discuss her complex artistic personality and the value of her precious temper; (...) Owner of a high consciousness of what she does, driven by a remarkable instinct to passionately elect her themes and her posture (...) The initial impression that her paintings produce is one of originality and different vision”⁹.

que lhe eram mais familiares, mais próximas do desenvolvimento do impressionismo na pintura, movimento que já conhecido por artistas e críticos no Brasil no início do século XX.⁸ Como a exposição apresentava “estudos de pintura”, o crítico fez menção a esse dado ao comentar que “seus meios de expressão [eram] limitados ainda por uma técnica incipiente, embora notável para o seu tempo de estudo”. Vale lembrar que Anita Malfatti, antes de partir para a Alemanha, havia feito algumas pinturas sob a orientação de sua mãe, não tendo passado por nenhuma escola em São Paulo.

As críticas que reconheciam o talento da artista, apesar de tratá-la como iniciante, funcionaram como aprovação, para que a sua família, na figura do tio Jorge Krug, continuasse apoiando a carreira da artista. Anita Malfatti foi aos Estados Unidos no final de 1914, para continuar seus estudos, já que a Europa se encontrava em guerra. O resultado desse período de experimentação foi visto na exposição iniciada em dezembro de 1917, aberta ao público até janeiro do ano seguinte. Depois do período nos Estados Unidos, Anita Malfatti deixou de utilizar o rótulo de “estudos” para se afirmar como “pintora moderna”, já a partir do título *Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti*. As obras ali apresentadas revelaram uma nova abordagem da atividade da artista em relação ao período alemão, com um distanciamento cada vez maior do aspecto natural dos motivos, apresentando deformações acentuadas e cores fortes, contrastantes e expressivas, ainda pouco familiares ao ambiente artístico paulistano. Anita Malfatti apresentava uma nova pintura, de difícil acesso, mesmo para os espíritos mais cultos do momento.

É possível verificar essa dificuldade de apreensão do novo oferecido por Anita Malfatti nas críticas que surgiram — as quais ajudam a esclarecer, em parte, os caminhos que esses escritores seguiam para as abordagens do objeto artístico —, e como isso se dava em relação também à defesa e à articulação de características específicas para a arte brasileira. Em um artigo de Oswald de Andrade para o *Jornal do Commercio* de 1918, texto que surgiu no contexto da “exposição histórica”, o crítico recorreu a termos genéricos e pouco referenciados para comentar o impacto provocado pelas obras: “exigiria longos artigos discutir-se a sua complicada personalidade artística e o seu precioso valor de temperamento (...). Possuidora de uma alta consciência do que faz, levada por um notável instinto para a apaixonada eleição dos seus assuntos e da sua maneira (...). A impressão inicial que produzem os seus quadros é de originalidade e de diferente visão”⁹.

⁸ Cf. CHIARELLI, Tadeu. Op. cit.

⁹ ANDRADE, Oswald de. “A exposição Anita Malfatti”. *Jornal do Commercio*, São Paulo, 11 jan. 1918.

⁸ Cf. CHIARELLI, Tadeu. Op. cit.

⁹ ANDRADE, Oswald de. “A exposição Anita Malfatti”, *Jornal*

O autor demonstra com tal discurso certa confusão na apreensão desse novo objeto, com termos como “temperamento”, “impressão” e “diferente visão”, evidenciando também a ausência de uma referência artística ou de um precedente histórico para a abordagem do novo objeto.¹⁰ A “originalidade” e a “diferente visão” foram talvez os meios encontrados pelo crítico para expressar o impacto das distorções características dos retratos, referenciadas no cubismo e em outros modelos europeus – idéias que circulavam nos espaços americanos freqüentados pela artista e na nota pós-impressionista, empregada sobretudo nas paisagens realizadas na Ilha de Monhegan, que expuseram, de certa forma, o apreço da artista pela obra de Van Gogh. Adiante, o autor demonstrou também certa confusão em relação a alguns conceitos que já eram discutidos pela crítica brasileira, como o naturalismo, por exemplo:

No entanto, um pouco de reflexão desfaria sem dúvida, as mais severas atitudes. Na arte, a realidade na ilusão é o que todos procuram. E os naturalistas mais perfeitos são os que melhor conseguem iludir. Anita Malfatti é um temperamento nervoso e uma intelectualidade apurada, a serviço do seu século. A ilusão que ela constrói é particularmente comovida, é individual e forte e carrega consigo suas próprias virtudes e os próprios defeitos da artista. Onde está a realidade, perguntarão, nos trabalhos de extravagante impressão que ela expõe? A realidade existe, mesmo os mais fantásticos arrojos criadores e é isso justamente que os salva.¹¹

A avaliação de Oswald de Andrade demonstra que a crítica do período parecia continuar dependendo de um parâmetro, a relação com o real ou a fidelidade à natureza, ponto muito contestado e questionado pelas novas tendências da arte internacional, as quais Anita Malfatti já havia observado, ainda que com certo distanciamento. Comparando-se a atitude crítica do autor em relação ao artista Victor Brecheret¹², em artigo de 1920, publicado em *Papel e Tinta*, Oswald de Andrade parece um pouco mais seguro para demonstrar seu conhecimento do que seria “contemporâneo” na escultura, ao citar artistas conhecidos: “Brecheret não se limitou apenas a estudar com aplicação as normas medicinais de escola, antes, possuído de uma clara inteligência de uma força criadora

The author demonstrates with such discourse some confusion in the apprehension of this new object, by the use of terms as “temper”, “impression” and “different view”, making also evident the absence of historical reference or of an artistic precedent to the approach of this new object¹⁰. The “originality” and “different view” might be perhaps the means found by the critic to express the impact of the characteristic distortions of the portraits, establishing references to Cubism and other European models — ideas that circulated in American art — and to the pos-impressionistic note — which exposes the artist’s appreciation of Van Gogh’s works —, employed over all in the landscapes executed in Monhegan Island. Ahead, the author demonstrates also some confusion in relation to some of the concepts that were already discussed by Brazilian critics, e.g. naturalism:

However, a little reflection could undo, doubtlessly, the most severe attitudes. In art, reality in illusion is what everyone looks for. And the most perfect naturalists are the ones who can illude best. Anita Malfatti has a nervous temper and a refined intellect, in the service of her century. The illusion she builds is particularly touched, is individual and strong, carrying its own virtues and the artist’s defects. Where is reality, one will ask, in the works of extravagant impression that she exhibits? Reality exists, even the most fantastic creative audacities, and that is exactly what saves them.¹¹

The critique, as shown by this example, seemed to continue depending on a parameter, the relation to the real or the fidelity to nature, a point much contested and questioned by the new tendencies of international art, which had already been observed by Anita Malfatti, yet under certain distance. When one compares this to the attitude of Oswald de Andrade in relation to the artist Vitor Brecheret¹², in an article published as early as 1920 in “Papel e Tinta”, the author seems a little bit more comfortable to show his knowledge of what could be considered “contemporaneous” in sculpture, naming known artist: “(...)Brecheret did not limit himself to just studying the medic norms of the school, rather, having a clear intelligence of a creative strength yet rare in

¹⁰ Cf. FABRIS, Annateresa. “Modernismo: nacionalismo e engajamento”. Op. cit., pp. 72-83.

¹¹ ANDRADE, Oswald de. “A exposição Anita Malfatti”. Op. cit.

¹² Cf. FABRIS, Annateresa. “Modernismo: nacionalismo e engajamento”. Op. cit., pp. 72-83. A comparação entre os pontos de vista de críticos de arte do período aparece primeiramente nesse artigo, no qual Fabris propôs um paralelo interessante sobre a apreciação dos críticos do período e os conceitos que expressam sobre obras plasticamente distanciadas, como as de Brecheret e Anita Malfatti.

do Comércio, ed. de São Paulo, 11 de janeiro de 1918.

¹⁰ Cf. FABRIS, Annateresa. “Modernismo: nacionalismo e engajamento”. Op. cit., pp. 72-83.

¹¹ ANDRADE, Oswald de. “A exposição Anita Malfatti”, Op. Cit.

¹² Cf. FABRIS, Annateresa. “Modernismo: nacionalismo e engajamento”. Op. cit., pp. 72-83. This comparison first appears in the text by Fabris, in which the author proposes an interesting parallel about these critics and the concepts that they expressed about different works of art.

this country of slow evolution, observed the modern ideas in sculpture (...) were appearing Bourdelle, (...) and especially this great, formidable Mestrovic, without any doubt the most potent figure of the art of our time.”¹³

The artist’s creative strength, from the critic’s point of view, could be tied to the capacity of rearranging knowledge acquired at the academy into a more updated form, making relations to modern ideas from known examples, a precedent that was lacking in the analysis of Anita Malfatti’s case. Despite such closer references, in which he names European sculptors, the critic’s analysis falls into an approach marked by a symbolic/allegoric tone, concentrated at the *theme* of the work, a question much appraised by Brazilian art, by future modernists as well as by the group intellectually led by Monteiro Lobato:

Eva works as contrast [relatively to *Cabeça de Cristo* (Christ’s Head)]. She is a woman of the land, the daughter of the lime, carrying on her feverish blood the inner fire of the planet, carrying on her hair the green smell of the vegetables and on her breasts the lovely miracle of germination. Hence she sticks her left hand’s long fingers in the ground, in a daughter’s support, while she caresses with the right hand the beautiful coins of sin. The new gardens of São Paulo cry for the offering of Brecheret’s *Eva* to them.¹⁴

On the other hand, Monteiro Lobato, who is going to be much criticized by the modernists for the severe article he wrote about Anita Malfatti’s exhibition, is able to give a conscious treatment to a sculpture by an artist held by him as “modern”, demonstrating more clearly his knowledge of and engagement to the “modern” — familiar to him —, in a 1920 article on *Revista do Brasil*.

Despertar (Awakening) e *Eva* suggest us, unexpectedly, great works of great sculptor of the world. Because the essential characteristics of these — life, movement, elegance of the line, the strength of the conception and, above all, this mysterious *quid* which constitutes the disturbing soul of the true art works — are also the characteristics that individualize Brecheret’s works. (...) Honest, physically solid, morally attached to the conviction that *the modern artist cannot be a simple ‘eclectic collector’ of old forms and that he must create putting aside from the tyranny of the classical authoritarianism (...)*¹⁵

ainda rara neste país de lenta evolução, observou as idéias modernas na escultura (...) foram aparecendo Bourdelle, (...) e sobretudo esse grande, formidável Mestrovic, sem dúvida a figura mais possante da arte dos nossos dias”.¹³

A força criadora do artista, na visão do crítico, estaria ligada à sua capacidade de, partindo dos conhecimentos adquiridos em academia, rearranjá-los de forma atualizada, relacionando as idéias um tanto quanto mais modernas, a partir de exemplos conhecidos — precedente que faltou para analisar o caso de Anita Malfatti. Apesar dessas referências mais próximas, em que citou artistas esultores europeus, a análise do crítico recaiu em uma abordagem de tom simbólico/alegórico, concentrado no *tema* da obra, questão muito cara para a arte brasileira, fosse para o grupo liderado intelectualmente por Monteiro Lobato, fosse para os futuros modernistas.

A *Eva* serve de contraste [em relação à *Cabeça de Cristo*]. É uma mulher da terra, é a filha do limo, trazendo no sangue estuante o fogaréu interno do planeta, levando nos cabelos o cheiro verde dos vegetais e nos seios o milagre amoroso da germinação. Por isso ela enfia os dedos longos da mão esquerda na terra, num apoio de filha, enquanto com a mão direita acaricia as moedas lindas do pecado. Os novos jardins da Paulicéia clamam por que se lhes oferte para a glorificação a *Eva* de Brecheret.¹⁴

Já Monteiro Lobato, tão criticado pelos modernistas em razão do severo artigo que escreveu sobre a exposição de Anita Malfatti, foi capaz de dar um tratamento consciente sobre a escultura de um artista por ele considerado “moderno”, demonstrando com mais clareza seu conhecimento e engajamento em relação ao “moderno” que lhe era familiar, em artigo na *Revista do Brasil* de 1920.

Despertar e *Eva* sugerem-nos de chofre grandes obras de grandes esultores mundiais. Porque os característicos essenciais destas — a vida, o movimento, a elegância da linha, a força da concepção e, sobretudo esse misterioso *quid* que é a alma perturbadora das verdadeiras obras de arte — são também os característicos que individualizam os trabalhos de Brecheret. (...) Honesto, fisicamente sólido, moralmente emperrado na convicção de que *o artista moderno não pode ser mero ‘ecletizador’ de formas revelhas e há de criar arrancando-se à tirania do autoritarismo clássico...* [grifo nosso].¹⁵

¹³ ANDRADE, Oswald. “Brecheret”, *Rev. Papel e Tinta*, 1920. Apud BATISTA, Marta Rossetti et alii. *Brasil: 1o. tempo modernista 1917/25: documentação*. São Paulo: IEB-USP, 1972.

¹⁴ Idem.

¹⁵ LOBATO, Monteiro. “Brecheret”, *Revista do Brasil*, 1920. Apud BATISTA, Marta Rossetti et alii. *Op. Cit.* Grifo nosso.

¹³ ANDRADE, Oswald. “Brecheret”. *Rev. Papel e Tinta*, 1920, apud BATISTA, Marta Rossetti et alii. *Op. cit.*

¹⁴ Idem.

¹⁵ LOBATO, Monteiro. “Brecheret”. *Revista do Brasil*, 1920, apud BATISTA, Marta Rossetti et alii. *Op. cit.*

O escritor foi capaz, na sua apreciação, de fazer referência a aspectos formais da escultura – a elegância da linha, por exemplo – e à individualidade do artista na composição da obra, classificando-o como “moderno”, mas por outro parâmetro: não aquele que poderia aproximá-lo das novas tendências características do período, mas porque se distanciava, em suas características essenciais, das formas da “arte clássica” ou dos parâmetros que, para Lobato, não eram mais adequados para a arte brasileira. Esse ponto de vista de Lobato não se ligava aos “ismos” que tanto criticou em 1917, mas à capacidade do artista de fazer a ponte entre conhecimentos solidamente adquiridos por uma formação artística – como “proporção e equilíbrio, na forma e na cor”¹⁶ – e as reais necessidades da arte brasileira, que já não poderiam mais ser o reflexo de pontos de vistas temáticos e formais ditados pela Academia do Rio de Janeiro, sobretudo no que dizia respeito à importação de formas ultrapassadas.¹⁷

A primeira apreciação pública de Mário de Andrade sobre Anita Malfatti e sua obra surgiu em 1921, no *Jornal de Debates*. No contexto das críticas do início do século XX, Mário de Andrade foi a personalidade com consciência da necessidade de atualização também do crítico em relação à arte. Segundo o autor, foi a partir do contato com a obra de Anita Malfatti nas primeiras décadas do século XX, para as quais se via sem referências, que surgiu o interesse por novas formas de expressão artística; o autor se empenhou em abranger e atualizar seu conhecimento sobre arte, entrando em contato com revistas francesas e alemãs. Após a exposição de 1917/18, Mário de Andrade conheceu a revista *Deutsche Kunst und Dekoration* e, através dela, a partir de 1919, as primeiras informações sobre o expressionismo.¹⁸ Em 1920, descobriu um fragmento de Worringer, *Natur und expressionismus*, “em que o ‘belo’ é analisado em sua precariedade de moda e a arte é diferenciada da natureza, cada qual regida por suas próprias leis”.¹⁹

Em sentido inverso, a obra de Anita Malfatti, que não havia sido compreendida pelo jovem poeta Mário Sobral no momento da exposição, tornou-se posteriormente o exemplo mais próximo – no que tange à diferenciação formal da obra “não naturalista”,

¹⁶ LOBATO, Monteiro. “A propósito da exposição Malfatti”. *O Estado de São Paulo*, 20 dez. 1917.

¹⁷ Para melhor entendimento sobre a crítica de arte de Monteiro Lobato, não apenas sobre a obra de Anita Malfatti e Brecheret, como também sobre obras e artistas das duas primeiras décadas do séc. XX, ver CHIARELLI, Tadeu. Op. cit.

¹⁸ Cf. LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeandradeando*. São Paulo: Hucitec, 1996. pp. 17-35 [o artigo “Arlequim e Modernidade” traz a data de 1976; 1979].

¹⁹ LOPEZ, Telê Ancona. Op. cit., p. 26. Segundo a autora, nota 14, p. 33, esse fragmento é o publicado em *Deutsche Kunst und Dekoration*, n. 5. Darmstadt, fev. 1920, p. 265. Para o texto de Worringer, utilizamos a versão em francês: WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung*. Paris: Editions Klincksieck, 1986.

The writer was able, in his considerations, to make reference to formal aspects of sculpture — the elegancy of the line, for example, and to the artist’s individuality when composing a piece, labeling such artist “modern”, albeit for another parameter: not due to one that could approximate him to the new characteristic tendencies of the period, but due to the distance from the artist’s essential characteristics to the forms of “classical art” or to the parameters that, according to Lobato, were not the most suitable for Brazilian art. Lobato’s point of view was not tied to the “isms” he so much criticized in 1917, but to the artist’s ability to build a bridge between knowledge solidly acquired at the academy via an artistic formation — such as “proportion and balance, in form and color”¹⁶ — and the real needs of Brazilian art, which could no longer be the result of thematic and formal point of views dictated by the Academy in Rio de Janeiro, overall in what regards the import of outdated forms¹⁷.

Mário de Andrade’s first public considerations of Anita Malfatti and her work appeared in 1921 in *Jornal dos Debates*. In the context of the criticism at the beginning of the 20th century, Mário de Andrade was the personality who was conscious of the need of updating also the critic in relation to art. According to the author, it was from the contact Anita Malfatti’s work, in the first decades of the 20th century, to which he had no references, that an interest for new forms of artistic expression was born; the author made an effort to broaden and update his art knowledge, making contact with French and German magazines. After the 1917/1918 exhibition, Mário de Andrade got acquainted with the magazine *Deutsche Kunst und Dekoration* and, through it, from 1919, he had the first information about expressionism¹⁸. In 1920, he discovered a fragment of Worringer, *Natur und expressionismus*, “in which the beautiful is analyzed in its precariousness of fashion and art is differentiated from nature, each one governed by its own laws”¹⁹.

On an inverse sense, Anita Malfatti’s work, which had not been understood by the young poet Mário Sobral at the time of the exhibition, became

¹⁶ LOBATO, Monteiro. “A propósito da exposição Malfatti”. *O Estado de São Paulo*, 20 dez. 1917.

¹⁷ Cf. CHIARELLI, Tadeu. Op. cit.

¹⁸ Cf. LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeandradeando*. São Paulo: Hucitec, 1996. pp. 17-35.

¹⁹ LOPEZ, Telê Ancona. Op. cit., p. 26. After the author, this fragment was published in *Deutsche Kunst und Dekoration*, n. 5. Darmstadt, fev., 1920, p. 265. Cf. WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung*. Paris: Editions Klincksieck, 1986.

later the closest example — in regard of the formal differentiation of the “non naturalistic” work, in the face of what was familiar to the Brazilian art — for the ideological-aesthetical considerations that Mário de Andrade was starting to follow at magazines (also the French *L'Esprit Nouveau*). From literary expressionism, the author found also some examples of texts in which he exposed new ideas about art, expressed, for example, in *Prefácio Interessantíssimo*, from *Paulicéia Desvairada* or in *A Escrava que não é Isaura*, as proposed by Ancona Lopez:

In 1920 he may have found, in *Deutsche Kunst und Dekoration*, two theoretical texts (...), both curiously illustrated with the figure of an arlequin: *Die Kunst und ihre Publikum* e *'Der Quell der Kunst*’ (‘Art and its public’ e ‘The source of art’). On the first, the author, H. Ritter, verifies the existence of an open struggle between the artist and the public, understanding it as characteristic of modernism, a result of the difficulty of this same public when facing new proposals. Thus the artist must behave as a true revolutionary, tenacious in demystifying the illusions of the laymen. This article is illustrated with a photo of a slim arlequin (...); its image, a la Modigliani is far away from intending to be a replica of the human figure. On the second article, the photography of four men dressed as arlequins in relaxed poses (...) is a nice illustration of the idea developed there: the role of knowledge in art. Karl Heckel writes that Eros and Will are not enough to the production of an art work, because it is necessary the synthesis of sentiment and Will in order to achieve a ‘creative result.’²⁰

Anita Malfatti’s works presented in 1917 was the subject of debate by Monteiro Lobato due to the connections it held to a Modern art, which the critic was able to highlight. The differences between this painting and the references in Brazilian environment, as pointed by Monteiro Lobato, were precisely the ones that converged to what Mário de Andrade started to read later and became aware of them as new convergences for art. This work, as new aesthetics to the environment, seemed to be the perfect plastic example of the ideas that the author followed in his readings. On his first 1921 article, the author stated clearly that, in his opinion, there was the need for an interpretation or analysis of the artistic object that aimed at keeping away from a realistic filiation. The text shows also the effort undertaken by the author towards the understanding of a work to which he was starting to seek references.

face ao que lhe era familiar, no ambiente brasileiro — para as considerações de cunho ideológico-estético que Mário de Andrade começava a acompanhar nas revistas (também a francesa *L'Esprit Nouveau*). A partir do expressionismo literário, o autor também encontrou alguns exemplos para os textos em que expôs suas novas considerações sobre a arte, expressas, por exemplo, no *Prefácio Interessantíssimo* de *Paulicéia Desvairada* ou em *A escrava que não é Isaura*, como propõe Ancona Lopez:

Em 1920 teria se deparado, na *Deutsche Kunst und Dekoration*, com dois textos teóricos (...) ambos curiosamente ilustrados com a figura do arlequin: *'Die Kunst und ihre Publikum*’ e *'Der Quell der Kunst*’ (‘A arte e seu público’ e ‘A fonte da arte’). No primeiro, o autor, H. Ritter, constata a existência de uma luta aberta entre o artista e o público, entendendo-a como característica do modernismo, decorrente da dificuldade deste mesmo público perante as novas propostas. Sendo assim, o artista deveria agir como verdadeiro revolucionário, tenaz na desmistificação das ilusões do leigo. Este artigo está ilustrado pela foto de um arlequin esguio (...); sua imagem à Modigliani está longe de pretender à réplica exata da figura humana. No segundo artigo, a fotografia que reúne quatro homens fantasiados de arlequin em posições bastante descontraídas (...) é uma boa ilustração para a idéia ali desenvolvida: o papel do conhecimento na arte. Karl Heckel escreve que Eros e Vontade não são suficientes para a produção de uma obra de arte, pois é necessária a síntese entre o sentimento e a vontade para que se chegue a um ‘resultado criativo’.²⁰

A obra de Anita Malfatti apresentada em 1917 foi colocada em debate por Monteiro Lobato em vista das ligações que apresentava com uma arte moderna, que o crítico fora capaz de ressaltar. As diferenças entre essa pintura e as referências do meio brasileiro, apontadas por Monteiro Lobato, eram justamente as que foram de encontro àquilo que posteriormente Mário de Andrade começou a ler e a tomar consciência como novas convergências para a arte. Essa obra, como estética nova para o meio, era o exemplo plástico perfeito para as idéias que o autor acompanhava em suas leituras. Eram obras que “fugiam ao belo natural para seguir suas próprias leis”.²¹ No primeiro artigo de 1921, o autor deixou claro que, em seu parecer, existia a necessidade de uma interpretação ou análise do objeto artístico que procurasse se distanciar de uma filiação realista. O texto demonstra também o esforço empreendido pelo autor para o entendimento de uma obra para a qual começava a buscar referências.

²⁰ LOPEZ, Telê Ancona. Op. cit., p. 26, 27, 28.

²¹ Idem.

²⁰ LOPEZ, Telê Ancona. Op. cit., p. 26, 27, 28.

Se Anita Malfatti vê uns cabelos brancos e neles sente o verde frustrado das esperanças partidas [sobre *A mulher de cabelos verdes*], respeite sua comoção, a sua fantasia e será grande como foi pintando esse quadro forte. Será incompreendida pelos que só conseguem ver cabelos negros, loiros, brancos ou castanhos, mas despertará um pensamento vivaz, uma comoção mais funda naquele que souber elevar-se até a idade da artista. Mais vale dois a sentir, que a multidão, a aplaudir. (...) A nobre artista soube fazer não um retrato [sobre *A estudante russa*] indiferente de mulher desconhecida, mas uma comovida expressão de raça, a violenta cantiga dessa pátria – tumulto, orgulho e dor, erro e crença, beleza e crime que é a Rússia; é sem dúvida uma grande criadora.²²

A interpretação de Mário de Andrade começava a distinguir alguns “estados emocionais”, a partir das cores “não naturalistas”, em uma primeira tentativa de compreensão daquele caráter diferenciado da obra de Anita Malfatti, em relação a outros exemplos do meio brasileiro.

... dentro da impetuosidade de seu temperamento, dentro da máscula força com que lida as suas cores e risca os seus esboços, ou da trágica energia com que escolhe seus assuntos, indelevelmente imprime aos seus trabalhos o delicioso que dá graça ou dá tristeza. Assim: *A mulher de cabelos verdes*, apesar da estranha fantasia é um poema de bondade e a figura fatídica do *Homem Amarelo* é feminilizada por uns olhos longínquos, cheios de nostalgia. Mas é principalmente nos retratos femininos que se encontrará a graça melindrosa do pincel de Anita Malfatti.²³

O autor acentuou um tom entusiástico na defesa da artista, ponto que esclareceu ao dedicar todo o segundo parágrafo do texto para analisar as posturas e o papel da crítica de arte, condenando, sobretudo, o crítico que se utiliza de “asperezas catedráticas” em seus julgamentos – clara referência às críticas contundentes que a artista recebera em consequência de sua segunda exposição, e que teriam provocado mudanças na sua nova pintura. Mário de Andrade acreditava, em contrapartida, que a atitude do crítico de arte deveria ser um “ato livre de amor, um esforço de aproximação”. 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,

If Anita Malfatti see some grey hair and feels the frustrated green of broken hopes [about *A mulher de cabelos verdes* (The woman with green hair)], respect her commotion, her fantasy and it will be great how this strong work was painted. It will misunderstood by those who only get to see black, blond, grey or brown hair, but it will wake a lively thought, a deeper commotion in the one who get to lift oneself to the artist's age. It is better to get two people to feel, than a crowd to applaud. (...) The noble artist knew how to make not an indifferent portrait [about *A estudante russa* (The Russian student)] of an unknown woman, but a moved expression of race, the violent song of that motherland — turmoil, pride and pain, mistake and belief, beauty and crime that is Russia; without doubt a great creator.²¹

Mário de Andrade's interpretation was starting to distinguish some “emotional states”, from the “non naturalistic” colors, in a first attempt of understanding that differential character of Anita Malfatti's work differential character, in comparison to other examples at the Brazilian environment.

... inside the impetuosity of her temper, inside the male strength with which she deals with her colors and traces her sketches, or the tragic energy with which she chooses her themes, she ineffaceably gives her works something delicious that makes them graceful or sad. Thus: *A mulher de cabelos verdes* (The woman with green hair), in spite of the strange fantasy, is a poem of kindness, and the fatidic figure of *O homem amarelo* (The Yellow Man) is made feminine by some distant eyes, full of nostalgia. But it is especially in the portraits that one finds the delicate Grace of Anita Malfatti's brush.²²

The author stressed an enthusiastic tone in the artist's defense, a point that he clarified when he dedicated the entire second paragraph of the text to analyze the postures and the role of art criticism, condemning, above all, the critic that makes use of “expert roughness” in his judgments — a clear reference to the incisive criticisms that the artist received in consequence of her second exhibition and that might have provoked changes at her new painting. Mário de Andrade believed, as a counterpart, that the critic's attitude should be an “act of free love, an effort of approximation”. In such defense of an “lyric expression” about the art work, the critic seemed to want to justify the passionate defense of the artist, because in these first appreciations he already considered her as deserving support and compassion,

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

²³ Idem.

²¹ ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti?”. *Jornal de Debates*, São Paulo, 1921.

²² Idem.

given that she was put into a delicate situation by the earlier criticism, above all Monteiro Lobato's. In this sense, Mário de Andrade highlighted, in the same excerpt, that such act — the aesthetic judgment — must contain “kindness and mercy.”²³

In 1926, in the comments about Anita Malfatti's work, the author made a more direct reference to German expressionism, or the manner he understood it at the moment, as a relation to interpreting the artist's work: “When she came back to São Paulo after the studies in Germany, she was a free and complete artist. She had a very strong technique driven towards the artistic orientation to which she would enroll, the German expressionism. From this period come her male paintings: *A onda* (The wave) (...), a *Nude on crayon* (...), *A estudante russa* (The Russian student) and *O japonês* (The Japanese) and *O homem amarelo* (The Yellow Man)”.²⁴

The bond created with expressionistic tendencies, especially the German axis, was reinforced by the fact that Anita Malfatti had been an apprentice in Germany from 1910 to 1914, besides the author's studies in German and French magazines about the great European artistic transformations. But the author was confounded, for the quoted works were painted between 1915 and 1916, when the artist lived in the United States, in a moment when Cubism was the greatest motive of debate among artists and the intelligentsia.²⁵ From Anita Malfatti's statements, manuscripts and notes²⁶, we perceive that, in regard of the German apprenticeship, the artist expressed only surprise and the impact of the contact with French art,

Mário de Andrade ressaltou, no mesmo trecho, que tal ato – o do julgamento estético – deve conter “carinho e piedade”.²⁴

Em 1926, nos comentários sobre a obra de Anita Malfatti, o autor fez uma referência mais direta ao expressionismo alemão, da maneira como ele o entendia no momento, como uma relação para a interpretação da obra da artista: “Quando ela voltou para São Paulo depois dos estudos na Alemanha estava artista livre e completa. Possuía uma técnica fortíssima dirigida para orientação artística a que se filiaria, o Expressionismo Alemão. Dessa época datam os quadros másculos dela: *A onda* (...), um *Nu* a pastel (...); *a Estudante Russa* e mais o *Japonês* e o *Homem Amarelo*”.²⁵

O vínculo criado com as tendências expressionistas, do eixo alemão principalmente, era reforçado pelo fato de Anita Malfatti ter estagiado na Alemanha entre os anos de 1910 e 1914, além dos estudos feitos pelo autor em revistas alemãs e francesas sobre as transformações artísticas européias. Mas o autor se confundiu, pois as obras citadas foram compostas entre os anos de 1915 e 1916, quando a artista residia nos Estados Unidos, momento em que o Cubismo era o grande motivo de discussão entre artistas e intelectuais, americanos ou estrangeiros.²⁶ A partir dos depoimentos, manuscritos e anotações de Anita Malfatti²⁷, percebemos que a respeito do estágio alemão a artista expressou apenas a surpresa e o impacto provocados pelo contato com a arte francesa, pelas

²⁴ “Há um parêntese que há muito estava por introduzir num dos meus artigos de crítica. Chegou o momento. Por várias vezes se tem dito que a crítica prescinde da frase literária e do entusiasmo lírico. Não creio. A crítica é antes de mais nada um esforço de compreensão. Desde que essa compreensão exista e entre o observador (mais tarde crítico) e a obra de arte se estabeleça a intimidade intelectual, a comoção é despertada. O crítico não só pode mas deve expressar liricamente as suas observações, porque toda comoção é semente de lirismo. O julgamento estético é um ato livre de amor, um esforço de aproximação, e as lições que contiver não precisam de asperza catedrática, mas de carinho e de piedade, sem dúvida mais frutíferos e humanos. A crítica técnica, áspera como ferro, inflexível como ferro, não prova senão uma coisa: a impossibilidade em que está o crítico de compreender e portanto de comover-se. Os que clamam contra a crítica lírica, o julgamento florido em evoés de entusiasmos provam simplesmente que são um deserto de imaginativa e de poesia. Toda obra de arte tem uma origem: a expressão de um eu comovido. Toda obra de arte tem um fim: a revivescência dessa comoção no espectador. A técnica entra, sem dúvida, em ação para mostrar ao artista os meios de que dispõe e principalmente as falhas que não lhe permitiram atingir todo o seu ideal. As verdades adquiridas pelo crítico também podem não ser abandonadas; que tal abandono é difícil. Isso não é razão para que o crítico seja um frigorífico”. ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. *Jornal de Debates*. Op. cit.

²⁵ ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. *A manhã*, São Paulo, 31 jul. 1926.

²⁶ Cf. HELLER, Adele et alii. 1915 – *The Cultural Moment: the new politics, the new woman, the new psychology, the new art and the new theatre in America*. New Brunswick: Rutgers Univ., c. 1991; JOACHIMIDES, Christos, M. ROSENTHAL, Norman. *American Art in the 20th Century – Painting and Sculpture 1913-1993*. Munich: Prestel, 1993.

²⁷ MALFATTI, Anita. 1917, 1939; *Notas Biográficas de Anita Malfatti*, 1949; *A chegada da arte moderna no Brasil*, 1951. Arquivo Anita Malfatti - IEB/USP.

²³ Idem.

²⁴ ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. *A manhã*, São Paulo, 31 jul. 1926.

²⁵ Cf. HELLER, Adele et alii. 1915 – *The Cultural Moment: the new politics, the new woman, the new psychology, the new art and the new theatre in America*. New Brunswick: Rutgers Univ., c. 1991; JOACHIMIDES, Christos, M. ROSENTHAL, Norman. *American Art in the 20th Century – Painting and Sculpture 1913-1993*. Munich: Prestel, 1993.

²⁶ MALFATTI, Anita. 1917, 1939; *Notas Biográficas de Anita Malfatti*, 1949; *A chegada da arte moderna no Brasil*, 1951. Anita Malfatti' archives - IEB/USP.

referências feitas a alguns pintores e a impressão causada por suas obras, incluindo entre eles Van Gogh. Esses artistas foram vistos em algumas exposições que Anita Malfatti visitou, como a *Sonderbund* de Colônia, realizada em 1912. A exposição era panorâmica, reuniu obras da arte moderna francesa, mas incluía alguns dos novos alemães. A *Sonderbund* parece ter marcado profundamente a artista, tendo em vista as citações em seus depoimentos.

Com relação à arte alemã, Anita Malfatti fez referência em seus documentos apenas aos professores com os quais entrou em contato: primeiramente, Fritz Burger; depois, Lovis Corinth, cujas pinturas muito a impressionaram; e, por último, Bischoff-Culm. Em um documento muito posterior ao estágio na Alemanha, de 1933²⁸, a artista descreveu um interessante panorama da arte moderna, no qual novamente constata-se a ausência de referências à arte alemã. No manuscrito sobre a *História da arte moderna*, a artista citou desde Delacroix, Courbet e Daumier a Manet e Pissarro, entre outros, analisando o impressionismo para chegar a Cézanne, comentando transformações importantes ocorridas na arte até o Cubismo, finalizando com o Futurismo. Mas em todo esse contexto, nenhum artista alemão, nem mesmo Corinth ou qualquer outro ligado ao expressionismo alemão, foi citado.

Por volta de 1927 – quando a obra de Anita Malfatti já não apresentava mais as deformações plásticas características das obras de 1915/16 –, os estudos que Mário de Andrade acompanhava proporcionaram-lhe uma conclusão geral sobre o caminho da arte moderna ao expressionismo, no qual o autor entendia a aglomeração de várias tendências, nas referências e utilizações do termo.

O expressionismo, dado este nome geral a todos os ‘ismos’ contemporâneos, não está morrendo não; está simplesmente evoluindo. Mesmo os que reagem contra o excesso de intelectualismo teórico e livresco, que levou as artes plásticas à estranha contradição apontada pelo crítico [Worringer], são ainda e necessariamente formas evolutivas e mais atuais do chamado Expressionismo. (...) E quanto a tendências, basta ver o que os expressionistas deveram à tese de Seurat, à solução plástica de Cézanne, ao colorido dos

by the references made to some painters and the impression caused by their work, including Van Gogh. These artists were seen at some exhibitions Anita Malfatti visited, such as Cologne’s *Sonderbund*, taken place in 1912. The exhibition was a panoramic, gathering French modern art pieces, but some of the new Germans were included in it. It seems that *Sonderbund* marked deeply the artist, as one can see from the quotations at her statements.

Regarding German art, Anita Malfatti only made reference, in her documents, to the teachers she made contacted: first, Fritz Burger; then, Lovis Corinth, whose paintings impressed her a lot; last, Bischoff-Culm. On a document from 1933, much posterior to the apprenticeship in Germany²⁷, the artist described an interesting panorama of modern art, in which one verifies the absence of references to German art. On the manuscript about *História da arte moderna*, the artist quoted from Delacroix, Courbet e Daumier to Manet and Pissarro, among others, analyzing the impressionism to get to Cézanne, commenting on important transformations that occurred in art until Cubism, finalizing with Futurism. But, in this entire context, no German artist was quoted, not even Corinth, neither any other with connections to German expressionism.

By 1927, when Anita Malfatti’s work did not present anymore the plastic deformations that were characteristic of the 1915/1916 works, the studies followed by Mário de Andrade gave him a general conclusion about the way of modern art towards expressionism, in which the author understood the agglomeration of many tendencies, in references and the usage of the term:

Expressionism, a general name to all these contemporary ‘isms’, is not dying; it is simply evolving. Even those who react against this excess of theoretical and bookish intellectualism that has taken the arts to the strange contradiction pointed by the critic [Worringer] are still and necessarily evolutive and more recent forms of the so-called expressionism. (...) Regarding the tendencies, it is enough to see that the expressionists are in debt of Seurat’s thesis, Cézanne’s plastic solution, the impressionists’ colors, in general, to

²⁸ MALFATTI, Anita. *Cadernos de História da Arte*. Caderno 6 – Arte Moderna, c. 1933 (manuscrito). Arquivo Anita Malfatti - IEB/USP. A artista escreveu uma série de cadernos de história da arte, desde a arte primitiva à arte egípcia, chinesa e japonesa, antiguidade clássica etc., provavelmente para serem utilizados em suas aulas de arte em São Paulo. Transparece no texto uma consciência artística interessante, na qual demonstrava um conhecimento aprofundado sobre as principais transformações na arte, em sentido histórico e estético. Apesar de acreditarmos que a artista também se baseou em alguma fonte (revistas, livros etc.), não há nos cadernos manuscritos qualquer referência nesse sentido. A data atribuída (c.1933) é a da catalogação do IEB/USP.

²⁷ MALFATTI, Anita. *Cadernos de História da Arte*. Caderno 6 – Arte Moderna, c. 1933 (manuscrito). Anita Malfatti’s archives - IEB/USP.

notice that impressionism, instead of dying, evolved to expressionism, and these names are only ideologies by which we make understandable the artistic time. In the same way, it is easy to see, in the realism achieved by Picasso (in some works), Kirling, Dix, Grosz, Severini and so many others, only a de-intellectualization of expressionism, which conducts the artistic deformation to a more legitimate plastic sensibility.²⁸

The understanding of a transformation in the art, which departs from an “evolution”, where a more radical phase is present at the beginning, with contestation of a immediately previous tendencies and a phase of legitimating of this transformation, resulting in a more accurate sensibility to the context of the moment, permitted to Mário de Andrade a reflexive attitude in face of Anita Malfatti’s modified work, in comparison to her more “radical” phase.

What we know by now about her painting [the work executed in the French apprenticeship, from 1923 to 1928] is that it presents a extraordinarily wise technique, with a subtle and very refined color. With sensibility, she shows herself to be more of a grown woman, looking for affable inspirations and executing them with exceptional tenderness. The work she has been doing in Europe is extremely serious and one knows especially that she has abandoned any biased and extravagant modernism, being simply satisfied with being modern.²⁹

A change that the author himself had trouble to accept at first.³⁰ It is worth to remind that, at the moment when such text emerged, Brazilian artists were

impressionistas, em geral, para notar que o Impressionismo, em vez de morrer, evoluciona para o Expressionismo e estes nomes são apenas ideologias, com que tornamos compreensível o tempo artístico. Da mesma forma é fácil ver, no realismo a que atingiram Picasso (em certas obras), Kirling, Dix, Grosz, Severini e tantos outros, apenas uma desintelectualização do Expressionismo, que vai conduzindo a deformação artística para uma sensorialidade mais legitimamente plástica.²⁹

O entendimento de uma transformação, que parte de um processo “evolutivo” da arte – do qual participa uma fase mais radical, com propostas de contestação de um processo imediatamente anterior e uma fase de legitimação dessa transformação, resultando em uma sensibilidade mais apurada para o contexto do momento –, foi o que permitiu a Mário de Andrade uma atitude reflexiva diante da obra “modificada” de Anita Malfatti, em relação à sua fase mais “radical”.

O que se sabe por enquanto sobre a nova pintura dela [o trabalho realizado no estágio francês, entre 1923-1928] é que apresenta uma técnica extraordinariamente sábia, com um colorido sutil e finíssimo. Como sensibilidade ela se mostra agora mais mulher, procurando as inspirações suaves e realizando-as com uma delicadeza excepcional. O trabalho que ela tem feito na Europa é extremamente sério e sabe-se principalmente que abandonou todo e qualquer modernismo tendencioso e berrante, se contentando simplesmente em ser moderna.³⁰

Mudança que, a princípio, ele mesmo tivera dificuldade em aceitar.³¹ Vale lembrar que, no momento em que surgiu tal texto,

²⁸ ANDRADE, Mário de. “Questões da arte”, apud SCHWARTZ, Jorge. “O expressionismo pela crítica de M. de Andrade, Mariátegui e Borges”. In: BELUZZO, Ana Maria de M. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1990, pp. 96-7.

²⁹ ANDRADE, Mário de. Texto para o Diário Nacional, 1928, apud BATISTA, Marta Rossetti (org.). *Mário de Andrade, cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, notas.

³⁰ Cf. ANDRADE, Mário de. “América Brasileira”, Rio de Janeiro, abr. 1924, pp. 144-5. Recortes de Mário de Andrade - IEB/USP, apud BATISTA, Marta Rossetti et alii. Op. cit., p. 69-70.

²⁹ ANDRADE, Mário de. “Questões da arte”, apud SCHWARTZ, Jorge. “O expressionismo pela crítica de M. de Andrade, Mariátegui e Borges”. In: BELUZZO, Ana Maria de M. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1990, pp. 96-7.

³⁰ ANDRADE, Mário de. Texto para o Diário Nacional, 1928, apud BATISTA, Marta Rossetti (Org.). *Mário de Andrade, cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, notas.

³¹ Há várias passagens nas quais Mário de Andrade demonstrou sua insatisfação com a mudança inicial da pintura de Anita Malfatti, característica de trabalhos realizados após o seu retorno dos Estados Unidos: “Depois da exposição Anita se retirou. Foi para casa e desapareceu, ferida. Mulher que sofre. Todo aquele másculo poder de deformação que dirigira as pinceladas do Homem Amarelo, da Estudante Russa, desaparecera. Mulher que sofre. Quis voltar para trás e quase se perdeu. Começou, para contentar os silvícolas, a fazer impressionismo colorido. Não nos encontrávamos mais. Ela ocultava-se. Só 4 ou 5 anos depois resolveu-se a fazer uma segunda exposição propícia aos aplausos da semi-cultura. Seu encontro com Malazarte foi divertido, lembro-me... O amigo desapontadíssimo. Ela envergonhada. Ele dedicou-lhe um cumprimento com avesso: coisa barata. Anita revoltou-se. ‘Malazarte, você não tem direito de gostar destes quadros. Cale a boca!’. Fizeram as pazes. Anita vendeu alguns quadros, teve alguns elogios e fechou a

os artistas brasileiros intensificavam o contato com o exterior, e Mário de Andrade chamava constantemente a atenção desses artistas para os riscos de um “modernismo tendencioso e berrante”, influenciado por formas muito deformadoras da arte moderna, que não responderiam às reais necessidades da arte brasileira. O autor aliava-se a alguns dos novos ideais da pintura europeia, como por exemplo, os expressos em *L'Esprit Nouveau*.

Nesses primeiros anos de modernismo no Brasil, Mário de Andrade se familiarizava com os termos da arte moderna, tão dificilmente utilizados pelas críticas anteriores, mesmo a de Lobato. Expunha esse exercício de compreensão, procurando traçar relações entre, por exemplo, o termo expressionismo e as diversas manifestações artísticas do início do século XX, das quais, no Brasil, a pintura de Anita Malfatti seria o principal exemplo. No texto de 1921, o autor conseguiu com esse exercício, e apesar do tom “lírico”, indicar ao público alguns aspectos formais característicos de uma pintura “moderna”, pela observação da obra da artista.

Se a perspectiva lhe é indiferente, se a superposição igual dos planos, como entre os primitivos, serve-lhe mais ao fim que pretende: ria da perspectiva e conscientemente abandone essa prerrogativa defeituosa dos nossos olhos, para ser o que é: uma rapsódia de volumes ricos de comoção. Anita Malfatti não é uma inconsciente. Julga e prescinde voluntariamente dos meios, das regras que lhe são dispensáveis para o fim pretendido. Por isso possui a verdadeira técnica subjugada pela personalidade. A técnica é um trampolim, que à nossa vontade se alçará, para o nosso salto ao Ideal.³²

As considerações de Mário de Andrade, sobretudo no que tange à linguagem expressionista – ou, mais propriamente, ao caráter expressionista da obra da artista, associada ao expressionismo alemão, principalmente –, foi um ponto que ressoou em quase todos os leitores do autor na história do modernismo no Brasil. Em todo caso, em relação ao entendimento e à utilização desses termos por Mário de Andrade, seria necessário ressaltar as distâncias conceituais que poderiam existir entre este último e a obra de Anita Malfatti.

exposição. Resolvida energicamente a ser o que era: mistificadora ou paranóica segundo o juízo da divindade?”. ANDRADE, Mário de. “América Brasileira”, Rio de Janeiro, abr. 1924, pp. 144-5. Recortes de Mário de Andrade (recorte corrigido por Mário de Andrade) - IEB/USP, apud BATISTA, Marta Rossetti et alii. Op. cit., p. 69-70.

³² ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. *Jornal de Debates*. Op. cit.

intensifying contacts abroad, and Mário de Andrade directed constantly these artists’ attention to the risks of a “biased and extravagant modernism”, influenced by forms that deformed too much modern art, which would not respond to the real needs of Brazilian art. The author made an alliance to some of the new ideals of European painting, such as the ones expressed in *L'Esprit Nouveau*.

In these first years of modernism in Brazil, Mário de Andrade became familiar with the terms of modern art, so hardly used by earlier criticisms, even Lobato’s. It exposed an exercise of understanding, looking to trace the relations between the term expressionism and the diversified artistic manifestations at the beginning of the 20th century, of which Anita Malfatti’s paintings constituted the best example in Brazil. In the 1921 text, the author managed, with this exercise and despite the “lyrical” tone, to indicate to the public some characteristic formal aspects of a “modern” painting, by the observation of the artist’s work:

If the perspective is indifferent to you, if equal superposition of planes, as among the primitives, is more helpful to your goals: laugh at perspective and consciously abandon this defective prerogative to our eyes, to be what it is: a rhapsody of volumes rich in commotion. Anita Malfatti is not unconscious. She judges and voluntarily dispenses the means, the rules that are disposable in the achieving of the intended goal. Hence she has the true technique, subdued by personality. The technique is a leaping board, which will be lifted, according to our will, to our leap into the Ideal.³¹

Mário de Andrade’s considerations, above all when regarding the expressionistic language, or more properly, the expressionistic character of the artist’s work, associated to German expressionism, especially, was a point that echoed in almost every reader of the author, in the history of modernism in Brazil. In any case, relatively to the understanding and usage of these terms by Mário de Andrade, it would be necessary to highlight the conceptual distances that could exist between the later and Anita Malfatti’s work.

³¹ ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti?”. *Jornal de Debates*. Op. cit.,

Reflections of the initial criticism at the history of Brazilian art

Beyond contemporary art criticism to Anita Malfatti, expressed in many articles by Monteiro Lobato, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, among others, who manifested their opinion about the work at the heat of the moment and according to a still initial understanding about modern art, there are few studies that attempted to deepen or broaden the interpretations of the artist's work.

One of the first studies to focus on Anita Malfatti's importance in Brazilian art is that by Mário da Silva Brito³², in his panorama about the antecedents of *Semana da Arte Moderna*. The text is concentrated on the historical contextualization of the artist in the beginning of the movement, although it does not propose a deeper reflection about her work. Concerned about the consolidation of the history of Brazilian modernism, the author places Anita Malfatti at the start of such movement, highlighting the main happenings that, put together, would be the basis that allowed for its development. With a chapter dedicated to the artist, Brito quoted many of Anita Malfatti's statements, in which she exposed some parts of her trajectory, such as the study trips to Germany and to the United States. The author contextualized the exhibitions³³ and the most important criticisms that the artist received, quoting, sometimes, complete texts, e.g. Monteiro Lobato's article about the 1917/1918 exhibition³⁴. The text always oppose two extremes, the one of the "academic critique" — according to Brito, tied to traditional values — and the emerging "moderns", e.g. Oswald de Andrade's first article about the exhibition, on *Jornal do Commercio*.³⁵ As he proposed such debate, the author makes evident his engagement in and defense of modernism, combating vehemently the "traditional" in art, reaffirming his point of view mainly through quoting the moderns.

Reflexos da crítica inicial na história da arte brasileira

Para além da crítica de arte contemporânea à Anita Malfatti, expressa em vários artigos de Monteiro Lobato, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, entre outros, que manifestavam seus pareceres sobre a obra no calor da hora e segundo um entendimento ainda inicial sobre a arte moderna, encontram-se poucos estudos posteriores que procuraram se aprofundar ou abranger as interpretações sobre a obra da artista.

Um dos primeiros estudos a focar a importância de Anita Malfatti nas artes brasileiras é o de Mário da Silva Brito³³, em seu panorama sobre os antecedentes da *Semana de Arte Moderna*. O texto se concentra na contextualização histórica da artista no início do movimento, mas não propõe uma reflexão mais aprofundada sobre a sua obra. Preocupado com a consolidação da história do modernismo brasileiro, o autor situou Anita Malfatti no início desse movimento, destacando os principais acontecimentos que, colocados em conjunto, seriam a base que tornaria possível seu desenvolvimento. Com um capítulo dedicado à artista, Brito citou vários depoimentos de Anita Malfatti, nos quais ela expôs algumas passagens de sua trajetória, como as viagens de estudos à Alemanha e aos Estados Unidos. O autor contextualizou as exposições e as críticas mais importantes que a artista recebeu³⁴, citando, por vezes, textos completos, como o artigo de Monteiro Lobato³⁵ sobre a exposição de 1917/18. Os textos contrapõem sempre dois extremos, o da "crítica acadêmica"³⁶, para Brito, ligada aos valores tradicionais, e os emergentes "modernos", como o primeiro artigo de Oswald de Andrade sobre a exposição, no *Jornal do Commercio*.³⁷ À medida que propôs tal debate, o autor deixou claro também seu engajamento e defesa do modernismo, ao combater de maneira veemente o "tradicional" na arte, reafirmando o seu ponto de vista principalmente através das citações dos modernos.

³² BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. The text was first edited in 1958.

³³ The first was in 1914, after the studies in Germany. The second took place in 1917.

³⁴ LOBATO, Monteiro. "A propósito da exposição Malfatti". *O Estado de S. Paulo*, ed. da noite, 20 dez. 1917.

³⁵ ANDRADE, Oswald de. "A exposição Anita Malfatti". *Op. cit.*

³³ BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. A primeira edição é de 1958.

³⁴ A primeira exposição da artista foi realizada em 23 de maio de 1914, logo após seu retorno da Alemanha. A segunda, mais conhecida, teve início em dezembro de 1917.

³⁵ LOBATO, Monteiro. "A propósito da exposição Malfatti". *O Estado de S. Paulo*, ed. da noite, 20 dez. 1917.

³⁶ O termo é muito complexo para o ambiente artístico brasileiro do início do século XX. O próprio Monteiro Lobato levantou sua bandeira contra uma arte que, para ele, era ultrapassada, em prol de um "naturalismo nacionalista". Estudos mais recentes sobre o século XIX e mesmo sobre a Academia de Belas Artes também conseguem demonstrar a *peculiaridade* do termo. Aqui, é empregado como foi utilizado pelos modernistas e por seus seguidores, como o próprio Brito.

³⁷ ANDRADE, Oswald de. "A exposição Anita Malfatti". *Op. cit.*

É interessante perceber que, apesar dos detalhes sobre a artista e das críticas citadas, em nenhum momento Brito arriscou um parecer particular sobre as pinturas em questão, partindo sempre das citações da própria artista sobre sua trajetória e das opiniões expressas pelos escritores do período quando comentaram as obras, mas não analisou o conteúdo desses comentários. Um único momento em que o autor arrisca um parecer pessoal, não tanto sobre a obra, mas como um fechamento do assunto “Anita Malfatti” nos seus *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, se encontra no final do capítulo:

Anita Malfatti, estopim do Modernismo, *nunca mais abandonaria suas diretrizes*, o rumo que se traçara, *se bem vacilasse e hesitasse*, em mais de um momento, profundamente ferida que fôra pelo escândalo provocado por sua exposição. Toparia a Semana de Arte Moderna e se firmaria dentro da nova corrente. *Apesar de tudo, dos seus erros e concessões* [grifo nosso], do seu medo, que era antes ‘luta sagrada’ [citação de Mário de Andrade] ‘achou de novo sua mão perdida’ [idem] e recomeçou ‘depois do turtuveio longo e tão dramático em período nôvo de criação’ [idem].³⁸

As tentativas de expor questões acerca da obra da artista e do caráter novo que esta apresentava ao meio, ao ponto de aglomerar a seu lado os autores-chave do modernismo brasileiro, refletem-se nos artigos citados, ou seja, nas impressões de primeira hora de Oswald de Andrade, Monteiro Lobato, Menotti del Picchia e, posteriormente, Mário de Andrade.

Outro estudo que se destaca pela contextualização histórica da artista, em um “estágio embrionário” do modernismo brasileiro, é o de Paulo Mendes de Almeida.³⁹ Em dois capítulos iniciais, o autor ressaltou a importância da artista no início do processo, procurando demonstrar, através dos acontecimentos históricos, a estruturação das instituições que seriam essenciais para o florescimento das artes em São Paulo. O autor se pautou, como parece ter sido comum em muitos estudos sobre Anita Malfatti, em algumas considerações de Mário de Andrade, expressas nos diversos textos que este dedicou à artista após as primeiras exposições. Almeida finaliza refletindo sobre as alterações na pintura da artista, após o retorno dos Estados Unidos.

³⁸ BRITO, Mário da Silva. Op. cit., p. 72. A idéia de que a artista “perdera a mão”, “se perdera”, ou que caíra em “erros e concessões” começa, sobretudo, com Mário de Andrade, em críticas das exposições seguintes da artista, nas quais, empolgado que ficara com obras como *O homem amarelo*, o autor mostrou sua decepção com as novas obras. O texto em questão possui muitos trechos dessas críticas.

³⁹ ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976. Primeira edição em 1961.

It is interesting to perceive that, in spite of the details about the artist and the quoted criticism, Brito never risked a personal opinion about the paintings under consideration, departing from quotations by the artist herself about her trajectory and from the opinion expressed by the artists of the period when they commented on the works, but he did not analyze the content of those commentaries. Only one moment when the authors risks a personal opinion, no so much about the work, but as a closure to the topic “Anita Malfatti” in his *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, is found at the end of the chapter:

Anita Malfatti, pioneer of modernism, *would never abandon her policies again*, the direction that was traced, *even if she faltered and hesitated*, in more than one moment, deeply hurt by the scandal provoked by her exhibition. She would come across the *Semana de Arte Moderna* (Week of Modern Art) and would be established inside the new trend. *In spite of everything, her mistakes and concessions*, her fear, which was first a ‘sacred struggle’ [quoting Mário de Andrade] ‘found again her lost hand [idem] and restarted ‘after long and so dramatic hesitation in a new creative period’ [idem].³⁶

The attempts to expose the questions about the artist’s work and the new character that she presented to the environment, to the point of agglomerating by her side the key authors of Brazilian modernism, make reflections upon the quoted articles, i.e on the first impressions by Oswald de Andrade, Monteiro Lobato, Menotti del Picchia and, later, Mário de Andrade.

Another study that is outstanding by the historical contextualization of the artists, in an “embryonic stage” of Brazilian modernism, is that by Paulo Mendes de Almeida.³⁷ In two initial chapters, the author highlighted the artist’s importance at the start of the process, attempting to show, via historical happenings, the structuring of the institutions that would be essential to the blooming of arts in São Paulo. The author was based, as it seems to have been common in many studies about Anita Malfatti, upon some of Mário de Andrade’s considerations, expressed in many texts that he dedicated to the artist after the first exhibitions. Almeida ends by reflecting about the alteration at the artist’s painting, after the comeback from the United States:

³⁶ BRITO, Mário da Silva. Op. cit., p. 72. The Idea that the artist “lost her hand”, “got lost” or that she had fallen into “mistakes and concessions” starts, above all, with Mário de Andrade, in criticisms of the artist’s later exhibitions, in which, thrilled by works such as *O homem amarelo*, the author exposed his deception about the new works. The text here contains many excerpts of those criticisms.

³⁷ ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976. The text was first edited in 1961.

...a setback is seen in the artist's ways [analyzing a work from 1915/16 and another from 1927], a return to the previous process of painting³⁸, in the presence of the general chronology of painting — and this does not weigh on any assessment of quality, on my part, about the style of these works. Even because, in my opinion, and contradicting opinions I respect, expressionism does not constitute the painter's natural language, her most authentic means of communication. Expressionism, tragic and desperate, strong, incisive, even masculine, as Mário de Andrade insists, could never be the spontaneous speech of such a fragile nature, as feminine as Anita's. (...) Hence I think, precisely for that, she pulled back. She was courageous to pull back, the feminine courage to pull back. Not to do what could please her censors (and she did not), but to do, a bit eclectically, without orthodoxies or prejudices, what her artistic sensibility told her. Thus, in my opinion, her best paintings will be strong in quality; in character, however, they have got, above all, grace and lightness. (...) the strong point of her art is not strength, but precisely tenderness. The gentle and compatible language of a sensitive.³⁹

Going beyond considerations about gender⁴⁰, the author, as a pioneer, discusses a very important matter, perhaps, at this discussion: the expressionistic character of the artist's work. When talking about “expressionistic language”, Almeida reminded the relations between *term* and *tenor* of the “historical works”, amplifying the reflection about the relations of the artist's works with a “expressionistic painting”, in general terms.

Aracy Amaral, focusing on the surroundings of the *Semana de Arte Moderna* (Week of Modern Art), exposed some artistic events around the *Semana*, listing the characteristics of the arts in São Paulo at the time⁴¹. She also resorted to the criticisms by Mário de Andrade and to Anita Malfatti's statements in the topic in which painting in São Paulo before 1920 was analyzed. Again, one perceives at this text an absence

³⁸ This is an idea that also seems to be influenced by Mário de Andrade, when one notices that Almeida quotes, shortly before these considerations, an excerpt by the modernist: “... without abandoning the modern conquests of modern theories (...), [Anita Malfatti] accomplished the huge progress that gets her close to the great italian realists and Renaissance's Spanishes.” ALMEIDA, Paulo Mendes de. Op. cit., p. 20.

³⁹ Idem.

⁴⁰ One needs to consider the status that artistic activity performed by women had at the beginning of the 20th century, in order to understand the reasons why many critics, including Mário de Andrade, saw a masculine strength in Anita Malfatti's works presented at the 1917/18 exhibition. Many artists' ateliers offered specific courses to women, but these women remained, with rare exceptions, aside the so-called ‘official’ art, at least in the first decades of the 20th century, in Brazil.

⁴¹ AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação nas artes do Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

... verifica-se um recuo nos caminhos da artista [analisando uma obra de 1915/16 e uma de 1927], uma volta a processo anterior de pintar⁴⁰, em face da cronologia geral da Pintura – sem que isso importe em qualquer julgamento de qualidade, de minha parte, quanto ao teor dessas obras em si. Até 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. (...). 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 a 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. (...) o forte de sua arte não é a força, mas precisamente a delicadeza. A gentil e compatível linguagem duma sensitiva.⁴¹

Para além das considerações de gênero⁴², o autor pioneiramente levantou um ponto talvez muito importante dessa discussão: o caráter expressionista da obra da artista. Ao falar sobre a “linguagem expressionista”, Almeida evocou as relações entre o *termo* e o *teor* das “obras históricas”, ampliando a reflexão sobre as relações da obra da artista com uma “pintura expressionista”, em termos gerais.

Aracy Amaral, concentrando-se nos arredores da *Semana de Arte Moderna*, expôs alguns eventos artísticos do entorno da *Semana*, relacionando as características do meio artístico paulistano da época.⁴³ Também recorreu às críticas de Mário de Andrade e aos depoimentos de Anita Malfatti no tópico em que analisa a pintura em São Paulo antes de 1920. Novamente percebe-se nesse texto uma ausência de reflexão sobre o conteúdo das críticas em

⁴⁰ É uma idéia que parece também ter influência de Mário de Andrade, ao perceber-se que Almeida cita, pouco antes dessas considerações, um trecho do modernista: “... sem abandonar as conquistas das teorias modernas (...), [Anita Malfatti] realizou o progresso enorme que a aparenta aos grandes realistas italianos e espanhóis da Renascença”. ALMEIDA, Paulo Mendes de. Op. cit., p. 20.

⁴¹ Idem.

⁴² É preciso considerar a posição que a atividade artística exercida pelas mulheres possuía no início do século XX, para entender as razões pelas quais muitos críticos, inclusive Mário de Andrade, viram uma força masculina nas obras de Anita Malfatti apresentadas na exposição de 1917/18. Diversos ateliês de artistas abriam cursos específicos para as mulheres, mas estas permaneciam, com raras exceções, à parte da arte dita “oficial”, pelo menos nas primeiras décadas do século XX.

⁴³ AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação nas artes do Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

relação à realidade plástica da obra, mas entende-se não ter sido esse o objetivo da autora, concentrada em expor a importância do impacto da *Semana de Arte Moderna* nesse meio artístico. A artista é abordada no que tange à exposição histórica de 1917/18 e nas conseqüências trazidas pelo debate sobre a exposição. A exemplo de Brito, Anita Malfatti foi tratada como a revelação do novo para os jovens poetas, escritores e artistas plásticos. A autora reconheceu, no contexto desse novo, o “vigor do expressionismo de Anita”⁴⁴, que *impressionou* Mário de Andrade. Em outro artigo, a autora sintetizou o “moderno” na cultura brasileira, propondo para o caso de Anita Malfatti uma outra análise: “Em 1917, a jovem pintora Anita Malfatti retornara a São Paulo, depois de estudar com Lovis Corinth na Alemanha e, durante a Primeira Guerra Mundial, com Homer Boss em Nova York, e exibiu obras ‘*fauvistas*’ demonstrando total liberdade de criação e expressão [grifo nosso]”⁴⁵. A utilização do termo *fauvismo* traz à tona novamente a reflexão sobre a dimensão dessas relações com as obras, neste caso, aquelas realizadas entre 1915/16, com as questões de um expressionismo internacional.

Tal aspecto pode ser esclarecido pela extensa pesquisa empreendida por Marta Rossetti Batista, que ampliou os conhecimentos sobre a trajetória de Anita Malfatti, traçando um panorama repleto de detalhes biográficos.⁴⁶ A autora conseguiu atingir um grau elevado de análise sobre as relações entre a obra da artista e as manifestações da arte moderna internacional, sobretudo realçando os filtros existentes entre alguns artistas ou tendências e a atividade de Malfatti nos diversos estágios realizados.

Nos Estados Unidos, numa aula de ano e meio, conviveu com as conquistas da arte moderna européia – Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Matisse, Picasso – que muitas vezes lhe chegavam através de interpretações norte-americanas. Fauvismo, cubismo, sincrismo foram algumas das tendências que a pintora, junto à grande maioria dos artistas modernos dos Estados Unidos da época, absorveu em suas lições mais superficiais. A preocupação com a forma, recebida através das lições de Cézanne e pelos cubistas, vem dar um sentido mais estruturado a sua obra. A cor, através de diversas fontes, de Van Gogh aos fauvistas, é também reestudada pelos olhos norte-americanos.⁴⁷

of reflections about the content of the criticisms in relation to the plastic reality of the work, but one understands that this was not the author’s goal, focused in exposing the importance of the impact of the *Semana de Arte Moderna* in Brazilian art. The artist will be object of discussion regarding the historical 1917/1918 exhibition and the consequences resulting of the debate around the exhibition. As well as Brito, Anita Malfatti was treated like the revelation of the new to young poets, writers and artists. The author acknowledges that, in the context of this “new”, the “vigor of Anita’s expressionism”⁴², which *impressed* Mário de Andrade. On another article, the author sums up the “modern” in Brazilian culture, proposing, in Anita Malfatti’s case, another analysis: “In 1917, the Young painter Anita Malfatti had returned to São Paulo, after studying with Lovis Corinth in Germany and, during World War One, with Homer Boss in New York, and exhibited ‘*fauvist*’ work, showing total freedom of creation and expression”⁴³. The use of the term *fauvism* brings to light, again, the reflection about the dimension of these relations with the works, this time, those executed between 1915/16, with the questions of an international expressionism.

Such aspect may be clarified by the extensive research made by Marta Rossetti Batista⁴⁴, which amplified the knowledge about Anita Malfatti’s career, tracing a panorama fulfilled with biographical data. The author managed to reach a high degree of analysis about the relations between the artist’s work and the manifestations of international modern art, above all enhancing the filters existing between some artists or tendencies and Malfatti’s activities in the various apprenticeships:

In the United States, in a year and a half course, she was familiar with the conquests of European modern art — Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Matisse, Picasso — that, many times, came to her through American interpretations. Fauvism, Cubism, Synchronism were some of the tendencies the painter, among the great majority of American modern artists at the time, absorbed in her most superficial lessons. The concern about form, conveyed by the lessons of Cézanne and by the cubists, gave a more structured sense to her work. Color, through many sources, from Van Gogh to the fauivists, is also re-studied by the American eyes.⁴⁵

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ AMARAL, Aracy. HASTINGS, Kim Mrazek. “Stages in the Formation of Brazil’s Cultural Profile”. The Journal of Decorative and Propaganda Arts, vol. 21, Brazil Theme Issue (1995), 8-25. Disponível em: JSTOR <<http://www.jstor.org>> Acesso em: 29 set. 2005. Livre tradução.

⁴⁶ BATISTA, Marta Rossetti. Op. cit.

⁴⁷ Ibidem, p. 52.

⁴² Idem, ibidem.

⁴³ AMARAL, Aracy. HASTINGS, Kim Mrazek. “Stages in the Formation of Brazil’s Cultural Profile”. The Journal of Decorative and Propaganda Arts, vol. 21, Brazil Theme Issue (1995), 8-25. Disponível em: JSTOR <<http://www.jstor.org>> 29 set. 2005.

⁴⁴ BATISTA, Marta Rossetti. Op. Cit.

⁴⁵ Idem, ibidem. p. 52

However, Marta Rossetti Batista insisted, at some excerpts, despite the better contextualization she traced about the artist, in situating or reaffirming a bond with certain questions of German expressionism, above all relative to a so-called *expressionistic theme*, based upon the investigation or intention of the artist in developing themes centered at the human dramas or in mankind's new relations with the questions of modern world. In Anita Malfatti's case, the author even interpreted a "human drama", not only universal, but also derived from the very artist's biography:

(...) the deformation of the figures and the creation of a personal color seized her paintings — well structured form and color compositions — the vehicle of her many times autobiographical message. Anita Malfatti identifies herself with the portrayed people, telling her personal drama through the forms she creates, inserting herself into the angles, asymmetries, cut hands, hidden hands. (...) It represents her insertion in Mankind, through the identifications with human dramas that guide her. Anita Malfatti is then characteristically expressionist and manifests herself simultaneously to the German expressionists, searching, as well as them, a 'psychological and symbolic expression of human suffering'.⁴⁶

This interpretation may be presented as much contradictory, if we assess the documents left by the artist and the description the author elaborated about the German and American apprenticeships, in which Anita Malfatti demonstrated to take as sole concern the experimentation of pictorial elements, in a perspective very close to some examples of international modern art, based in formal research or in the rupture of codes, starting from formal elements, not from content. As described by the author herself, at the "form and color party", characteristic of this stage, Anita Malfatti seemed not to be worried with any human drama or focused at the development of this kind of content:

In 1915 and 1916 she was in touch with elements, happenings and ideas of the two polarizing currents of the American modern art, exactly in the period of greatest euphoria in relation to the European schools. She was in touch with the two dominating influences among the Americans, fauvism and cubism — that would give color and form to the tendencies and to the formation of the expressionist artist. (...) Anita was interested above all in the structure of the work; the form were already very marked. The color, renewed party, was not her only concern...⁴⁷

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Idem., p. 32, p. 37.

Entretanto, Marta Rossetti Batista insistiu, em algumas passagens, apesar da melhor contextualização que traçou sobre a trajetória da artista, em situar ou reafirmar um vínculo com certas questões do expressionismo alemão, sobretudo referentes a um suposto *tema expressionista*, baseado na investigação ou intenção do artista de desenvolver temas centrados nos dramas humanos ou nas novas relações do homem com as questões do mundo moderno. No caso de Anita Malfatti, a autora chegou a interpretar um "drama humano", não só universal, mas derivado da própria biografia da artista:

... a deformação das figuras e a criação de uma cor pessoal tomaram suas telas — composições de forma e cor bem estruturadas — o veículo de sua mensagem muitas vezes autobiográfica. Anita Malfatti identifica-se com os retratados, conta seu drama pessoal através das formas que cria, coloca-se nas angulações, dissimetrias, mãos cortadas, mãos escondidas. (...) É sua inserção na Humanidade, através da identificação com os dramas humanos que a guiam. Anita Malfatti é então caracteristicamente expressionista e se manifesta contemporaneamente aos expressionistas alemães, como eles o que procura é uma 'expressão psicológica e simbólica para o sofrimento humano'.⁴⁸

Essa interpretação pode se apresentar como bastante contraditória, se avaliarmos os documentos deixados pela artista e a própria descrição que a autora fez dos estágios alemão e americano, nos quais Anita Malfatti demonstrou tomar como única preocupação a experimentação dos elementos pictóricos, em uma perspectiva bem próxima a alguns exemplos da arte moderna internacional, baseados na pesquisa formal ou na ruptura de códigos, partindo dos elementos formais, e não do conteúdo. Como descreveu a própria autora, na "festa da forma e da cor", característica desse estágio, Anita Malfatti não parecia estar preocupada com qualquer drama humano ou concentrada no desenvolvimento desse tipo de conteúdo.

Nos anos 1915 e 1916 conviveria com elementos, acontecimentos e idéias das duas correntes polarizadoras da arte moderna norte-americana, justamente no período de maior euforia com as escolas européias. Conviveria com as duas influências dominantes entre os norte-americanos, fauvismo e cubismo — que dariam cor e forma às tendências e à formação da expressionista. (...) Anita se interessava mais pela estrutura da obra; as formas já eram muito marcadas. A cor, festa renovada, não é mais sua única preocupação...⁴⁹

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Ibidem, p. 32, p. 37.

Essas considerações sobre forma e cor são também encontradas nos depoimentos da artista.⁵⁰

A partir de tais considerações pode-se questionar até que ponto as interpretações, que vêem na obra da artista desse período certos “estados subjetivos” que se relacionam com tais “temas expressionistas”, não seriam herdeiras ou estariam contaminadas pelas sucessivas críticas de arte posteriores à exposição de 1917/18, que, aos poucos colocaram a artista como “mártir” do modernismo. Essas interpretações podem ser observadas na crítica de arte a partir da exposição de 1917/18 e nos acontecimentos consecutivos. Para defender a obra moderna da artista da crítica tradicional – que repudiava aquele caráter novo – e dar, ao mesmo tempo, uma justificativa imediata para as novas e diferentes características plásticas das obras criadas após o retorno de Malfatti ao Brasil, a crítica interpretou o novo ponto de vista das obras como um retrocesso da artista, resultado de concessões às críticas mais contundentes, como a de Lobato, passando a tratá-la como uma “coitada” profundamente abalada pela postura da crítica tradicional. Derivam também dessas críticas muitos adjetivos que, aos poucos, foram se referindo – como na passagem de Paulo Mendes de Almeida – a certa “fragilidade” da artista, entre tantos outros atributos de uma subjetividade sofrida, e que se expandiram para diversas vertentes, na maioria das interpretações sobre os “retratos americanos”.

Ronaldo Brito, em seu estudo sobre a *Semana de Arte Moderna*, também trouxe contribuições ao questionamento das relações entre a obra da artista e um expressionismo “histórico”.

Os retratos expressionistas de Anita Malfatti recebem, indiscutivelmente, um tratamento moderno. Não há a hierarquia tradicional, a separação entre o homem e o mundo (a figura e o fundo). A cor, obedecendo a lição de Gauguin e seguindo os expressionistas, torna-se metáfora subjetiva e abandona o mimetismo das aparências. A pintura organiza-se como um todo e o drama humano de *A boba*, por exemplo, está no próprio drama do quadro – na palpitação semidescontrolada do pincel, na organização assimétrica da composição. Comparada aos expressionistas nórdicos, escandinavos e germânicos, no entanto, Malfatti pareceria quase uma artista lírica ingênua. Não dispunha, de saída, do enorme arsenal imaginativo daqueles povos. O universo do norueguês Munch, o maior expressionista do século, possui uma carga metafísica compreensivelmente estranha aos estudos psicológicos de Anita. A tentativa de fusão entre figura e fundo, mesmo nos limites figurativos

These considerations about form and color are also found in the artist’s statements.⁴⁸

From these considerations, one could question to what extent the interpretations, which see in the artist’s work of this period certain “subjective states” that are related to such “expressionistic themes”, were not the heirs or could be contaminated from the successive art criticism after 1917/18 and later happenings. To defend the artist’s modern work from the traditional critique — which repudiated that new character — and to give, at the same time, an immediate reason for the new and different plastic characteristics in the works created after Malfatti’s return to Brazil, the critics interpreted the new point of view of the works as a retrocession of the artist, a result of concessions to the most incisive criticism, such as Lobato’s, and stated to treat her as a wretched thing, deeply shaken by the traditional critics’ posture. Resulting from these criticisms are also many adjectives that slowly referred to, as in the excerpt by Paulo Mendes de Almeida, to a certain “fragility” of the artist, among many other attributes of a suffered subjectivity that expanded to many branches, in the majority of the interpretations of the “American portraits.”

Ronaldo Brito, in his study about the *Semana de Arte Moderna*, also brought contributions to the questions about the relations between the artist’s work and a “historical” expressionism:

Anita Malfatti’s expressionistic portraits receive, undoubtedly, a modern treatment. There is no traditional hierarchy, the separation between man and the world (the figure and the background). Color, obeying Gauguin’s lesson and following the expressionists, becomes a subjective metaphor and abandons the mimicry of appearances. The painting was organized as a whole, and the human drama of *A boba* (The idiot), for example, is inside the drama of the painting — in the almost uncontrolled palpitation of the brush, in the asymmetric organization of the composition. Compared to Nordic, Scandinavian and German expressionists, however, Malfatti would look almost like a naïve lyrical artist. She was not in possession, from the beginning, of the huge imaginative arsenal of such people. The universe of the Norwegian Munch, the greatest expressionist of the century, holds a metaphysical charge understandably strange to Anita’s psychological studies. The attempt of fusion between figure and background, even under the figurative limitations in which it was presented, remarked a clear difference to the academic portrait. Nevertheless, the image *tells* yet the story of a fragmentation and holds a allusive and

⁵⁰ Para esses depoimentos, ver notas 26 e 27.

⁴⁸ See notes 26 and 27

literary character, having as referential frame the values of the 19th century. The fight against and inside these values distinguishes the entire Expressionism. But the intensity, the dilacerations, the transgressive strength assumed by this fight inside one of Munch's paintings turns it into something specifically modern, typical of the 20th century.⁴⁹

In the critic's analysis, the comparison with the "Nordic expressionists", given their cultural context, reduces and suffocates some qualities of Anita Malfatti's works, what compelled the critic to consider her as "a naïve lyrical artist." It would be necessary not to supersede an artist's work with influence and comparisons, but, at the contrary, just to interrogate these relations, to an interpretation of its position in the context of Brazilian art. The comparison with "Nordics, Scandinavians and Germans" would act just as a means of separating the expressive character between them.

As we saw, when reviewing contemporary art critics' opinion about the artist and, successively, the reflection of these positions at the studies of modern art in Brazil, many questions emerge surrounding the interpretations, sometimes contradictory, some insufficient, about Anita Malfatti's work, even when considering her best known works, sometimes called "historical works." We just introduced here this set of relations that were decisive to the peculiar and paradoxical position the artist acquired inside Brazilian art, because she has got a set of widely known works — that, for this reason, present very diversified interpretations, not always coherent — and another set, forgotten in time, that the artist produced after the "historical works", but that could present an intriguing relation to the Brazilian cultural context, when it searched for its "national" sense, in the scope of a "plastic modernity."

em que se apresentava, marcava uma diferença clara frente ao retrato acadêmico. Contudo, a imagem *conta* ainda a história de uma fragmentação, possui caráter alusivo-literário, tendo como quadro referencial os valores do século XIX. A luta contra e dentro desses valores distingue todo o expressionismo. Mas a intensidade, a dilaceração, a força transgressiva que assume essa luta numa tela de Munch, a transforma em alguma coisa especificamente moderna, típica do século XX.⁵¹

Ora, na análise do crítico, a comparação com os "expressionistas nórdicos", tendo em vista o seu contexto cultural, reduz e sufoca algumas qualidades das obras de Anita Malfatti, o que obrigou o crítico a considerá-la como "uma artista lírica ingênua". Seria necessário não suplantarmos a obra de um artista pela influência ou por comparações, mas, ao contrário, apenas interrogar essas relações, para a interpretação de sua posição no contexto da arte brasileira. A comparação com os "nórdicos, escandinavos e germânicos" serviria apenas como forma de distanciar o caráter expressivo entre ambos.

Como vimos, ao revisar as opiniões dos críticos de arte contemporâneos sobre a artista e, sucessivamente, o reflexo dessas posições nos estudos sobre a arte moderna no Brasil, muitas questões surgem em torno das interpretações, às vezes contraditórias, às vezes insuficientes, sobre a obra de Anita Malfatti, mesmo ao considerar suas obras mais conhecidas e comentadas, as chamadas "obras históricas". Apenas introduziu-se aqui esse conjunto de relações, que foram determinantes para a posição peculiar e paradoxal que a artista adquiriu no interior da arte brasileira, pois possui um conjunto de obras amplamente conhecido — e que, talvez por essa mesma razão, apresenta interpretações muito variadas, nem sempre coerentes — e outro conjunto, esquecido no tempo, que a artista produziu após as "obras históricas", mas que pode apresentar uma relação intrigante com o contexto cultural brasileiro, quando este procurava o seu sentido "nacional", no âmbito de uma "modernidade plástica".

⁴⁹ BRITO, Ronaldo. "A Semana de 22 – O trauma do Moderno". In: TOLIPAN, Sergio et alii. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Inst. Nacional de Artes Plásticas, 1983, p. 16.

⁵¹ BRITO, Ronaldo. "A Semana de 22 – O trauma do Moderno". In: TOLIPAN, Sergio et alii. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Inst. Nacional de Artes Plásticas, 1983, p. 16.