

VITÓRIAS E DERROTAS: ANITA Malfatti NA HISTÓRIA DO MODERNISMO PAULISTA

Eliane Honorata da Silva

Prefeitura Municipal de João Pessoa (PMJP)

ehonoratasilva@gmail.com

Resumo: O estudo *Vitórias e Derrotas: Anita Malfatti na história do modernismo Paulista*, por meio de pesquisa bibliográfica, abordou a dissertação *Fantasma do Modernismo Paulista* (2018), defendida no curso de mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro por Eliane Honorata da Silva. O objetivo deste estudo foi demonstrar como as abordagens históricas dos jovens modernistas possibilitaram ofuscamento da obra de Malfatti produzida entre 1915-1916, dificultando a valorização de sua contribuição estética ao desenvolvimento do Modernismo Paulista depois de 1922. A pesquisa foi ancorada teoricamente nas obras *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte* (2013a) e *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (2015), de Georges Didi-Huberman. A partir das análises das obras de Anita Malfatti, de Tarsila do Amaral e de Van Gogh, demonstrou-se que o uso do método de composição Sobrevivência Inversa, que inverte o sentido diagonal da composição, permitiu à Anita realizar interpretações da obra de Vincent nos anos de 1915-1916. Demonstrou-se também que na segunda metade de 1922, Anita Malfatti foi a professora modernista de Tarsila, que voltava de estudos acadêmicos em Paris. Demonstrou-se ainda que em 1923 Tarsila realizou interpretações da obra de Anita, entre elas o *Retrato Azul*, derivado da Sobrevivência Inversa de *O homem amarelo* de Malfatti. Por último demonstrou-se que em 1924, segundo Chiarelli (1995), Mário de Andrade iniciou a história do modernismo paulista. Contudo, não conseguiu interpretar a obra de Malfatti e a descartou como acadêmica, elegendo a obra de Tarsila como símbolo do modernismo defendido na *Semana de Arte Moderna de 1922*, o que confundiu a compreensão de que os conhecimentos e as técnicas artísticas de Anita Malfatti foram fundamentais para o desenvolvimento da pintura modernista paulista depois de 1922.

Palavras-Chave: Anita Malfatti. Pintura Modernista. Tarsila do Amaral.

Introdução

No ano de 1924, segundo Tadeu Chiarelli (1995), Mário de Andrade iniciou a historiografia do modernismo¹ paulista, partindo de uma visão idealista, que estabelecia que a *Semana de Arte Moderna de 1922*, foi o marco no desenvolvimento do modernismo no Brasil, portanto, colocou os idealizadores como heróis que lutaram contra forças negativas que defendiam a estética convencional como norma para a produção modernista de arte brasileira.

Entretanto, um grande problema obstava o desenvolvimento dessa narrativa espetacular, a trajetória de Anita Malfatti, que desde os anos de 1920, ao reencontrar Mário, Oswald de Andrade e conhecer Menotti Del Picchia, havia se tornado o símbolo da aventura modernista nas artes plásticas paulista, quando Mário e Menotti iniciaram o triste debate que ficou conhecido como a querela *Malfatti versus Lobato*, mesmo sem a participação dos personagens citados.

Na crônica “Uma Palestra de Arte”, publicada em novembro de 1920, Del Picchia tocou pela primeira vez no caso “Malfatti versus Lobato” [...]. o autor declarou que influenciado pelo “estilo navalha” de Lobato em 1917, ficara com uma má impressão da pintura de Malfatti, [...].

Ao escrever que o artigo de Lobato foi um ataque aos “futuristas” e não à Anita – interpretação acertada –, Del Picchia abria sutilmente a possibilidade para que o autor de *Ideias* fosse à público esclarecer o mal-entendido. (CHIARELLI, 1995, p. 25, grifos do autor).

Essa crônica foi o início da tentativa de fazer Lobato se manifestar em público, aceitando o modernismo nas obras de Malfatti. Entretanto, nesses anos Lobato era um intelectual reconhecido, que já havia abandonado a prática da crítica de arte e se tornara empresário bem-sucedido, que publicava autores de todo o Brasil e os vendia em todo o território nacional e, por isso mesmo, não tinha tempo para se ocupar com as peripécias de jovens em busca de afirmação intelectual.

¹ Sob o termo genérico *Modernismo* resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e a primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial. (ARGAN, 1992, p.185).

Muito se esforçaram os rapazes, mas Lobato não se manifestou. Então, com o reforço intelectual de Graça Aranha realizaram a *Semana de 22*, onde a principal atração das artes plásticas foi Anita Malfatti, festejada como precursora da arte modernista na cidade paulista.

Contudo, depois de realizada a *Semana de 1922*, Mário de Andrade, para justificar as mudanças formais e temáticas na obra de Malfatti, culpou Monteiro Lobato pelo que compreendia como um *recuo* à arte acadêmica na obra da pintora, causado pela *fragilidade* moral e intelectual, que permitiu que Anita ficasse profundamente afetada pelas *palavras agressivas*, com as quais Lobato tinha se referido à sua obra na crítica *A propósito da exposição Malfatti* em 1917.

Essa versão dos fatos permanece na biografia da pintora há cem anos. Os divulgadores dessa interpretação e seus seguidores, que hoje ainda existem, se esqueceram de inúmeros detalhes que contribuem para desnortear seus esclarecimentos duvidosos. Entre esses detalhes, nesse estudo, considero um mais importante: o que se refere ao esquecimento da análise das obras de Malfatti. Pois quando em 1920, Menotti e Mário iniciaram a série de artigos, que segundo Chiarelli (1995), pretendia convencer Lobato a rever suas ideias sobre a arte modernista de referentes europeus, para inclui-lo na *Semana de 1922*, esqueceram de analisar a obra de Anita Malfatti.

Dentro desta perspectiva, por meio de pesquisa bibliográfica este estudo abordou a dissertação *Fantasmas do Modernismo Paulista: sobrevivências, sintomas e montagens anacrônicas na produção modernista de Anita Malfatti repercutindo na obra de Tarsila (1915-1923)*, (HONORATA DA SILVA, 2018), com o objetivo de demonstrar como as abordagens históricas dos jovens modernistas possibilitaram ofuscamento das obras de Malfatti produzidas entre 1915-1916 e impediram a valorização da contribuição estética de Malfatti ao desenvolvimento do Modernismo Paulista depois de 1922. Os livros *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte* (2013a) e *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (2015), de Georges Didi-Huberman, forneceu amparo teórico ao estudo, contribuindo para esclarecer alguns caminhos teóricos seguidos pelo grupo paulista na aventura modernista.

1 O Desconhecimento

Uma das certezas que hoje temos acerca da *Exposição de Arte Moderna Anita Malfatti*, aberta em 12 de dezembro de 1917, é que na cidade de São Paulo não havia um único crítico preparado para enfrentar as obras apresentadas pela pintora. Todos que na época tentaram escrever sobre suas obras, se perderam em meio ao vazio que as teorias até então divulgadas no Brasil, propiciavam. Mesmo Oswald de Andrade, que já havia estado em contato com o modernismo na Europa, não teve argumentos teóricos para defender as telas de Malfatti, do que qualificou como o ataque de Lobato, que também ficou desorientado diante das formas e cores apresentadas por Anita e, por isso mesmo, criticou as obras onde o caráter expressionista era mais visível, mas ao tecer julgamentos mais específicos preferiu se dirigir à obra de Abraham Solomon Baylinson, amigo da pintora, por considerar sua tela melhor realizada, no sentido do que era defendido por alguns intelectuais paulistas para a produção da arte modernista no Brasil.

Acredito que Anita ao apresentar àquela exposição em 1917, com obras tão discordantes dos conceitos artísticos comuns na sociedade paulista, esperava que os contemporâneos se comportassem com certa curiosidade, mas o que houve, superou todas as expectativas da pintora. Tanto que em certa ocasião, quando um jovem magro usando óculos de lentes grossas se pôs a gargalhar escandalosamente diante de *O homem amarelo* (1915-1916), ela se viu obrigada a interrogá-lo. Com algum esforço o rapaz se recompôs, se desculpou, se apresentou. Era Mário Sobral, que no decorrer dos anos se tornou para Malfatti o amigo Mário de Andrade, entretanto, foi responsável por muitas das incompreensões que rondam as interpretações sobre a trajetória de Malfatti.

Naquele ano de 1917, a pintura que Mário de Andrade se acostumou a apreciar, não oferecia tanta dificuldade de apreensão quanto as telas que Malfatti apresentou. Também, a espontaneidade, com que muitos reagiram à tela *O homem amarelo* e

seus pares naquela exposição, foi mais um impedimento à compreensão da obra de Anita naqueles primeiros anos. Para Mário foi desastrosa, pois, quando em 1924, segundo Chiarelli (1995), iniciou a narração da história do modernismo paulista, esqueceu completamente da desorientação que não lhe permitiu a compreensão da obra de Malfatti, e confirmou que a crítica de Lobato foi responsável em 1917, pelo que chamou retrocesso, a ruptura visível na obra da pintora desde a segunda metade de 1916. A conclusão apressada de Mário, desde a década de 1920, vem sendo retomada por muitos estudiosos.

[...], o dito “conhecimento específico da arte” simplesmente acabou por impor a seu objeto sua própria *forma específica de discurso*, com o risco de inventar fronteiras artificiais para o seu objeto – objeto despojado do seu próprio desdobramento ou transbordamento específico. Compreender-se-á então a evidência e o tom de certeza que esse saber impõe: ele não buscava na arte senão as respostas *já dadas* por sua problemática de discurso. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, pp. 11-12, grifos do autor).

Portanto, a versão histórica de Mário que manteve a crítica infundada à Lobato, era o único jeito de conseguir justificar o que o grupo modernista chamou de *desvio* de Anita Malfatti da arte modernista. Com esse ajuste, “Malfatti não corria o risco de ser vista como uma artista modernista arrependida, mas como mártir do movimento” (CHIARELLI, 1995, p. 27). Assim, Mário, conseguiu salvar as aparências de uma história ideal.

Os livros de história da arte, porém, sabem nos dar a impressão de um objeto verdadeiramente apreendido e reconhecido em todas as suas faces, como um passado elucidado sem resto. Tudo ali parece visível, discernido. Sai o princípio de incerteza. Todo o visível parece lido, decifrado segundo a semiologia segura – apodíctica – de um diagnóstico médico. E tudo isso constitui, dizem *uma ciência*, ciência fundada em última instância sobre a certeza [...], de que tudo se adapta perfeitamente e coincide no discurso do saber. Pousar o olhar sobre uma imagem da arte passa a ser então saber nomear tudo que se vê – ou seja, tudo que se lê no visível. [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 11, grifo do autor).

Desta forma, Mário desconsiderou a possibilidade de Anita Malfatti estar empenhada na construção de uma obra de pintura, que teria como premissa o conhecimento da arte modernista. Assim considerou que as obras produzidas no período norte-americano, não representavam fontes de conhecimento para o modernismo paulista. Em relação as obras produzidas no Brasil entre meados de 1916 e 1922, ele nem as olhou, deixando de perceber que nessas, a pintora estava empenhada no desenvolvimento de uma linguagem naturalista “de temática nacional, respaldada no arcabouço teórico e ideológico do crítico de arte Monteiro Lobato.” (SILVA, 2011, não paginado).

Mas por que Mário que não era nenhum ingênuo, agiu assim, tão deliberadamente, descartando Malfatti e iniciando o processo que a relegou ao ostracismo junto com o crítico Lobato, por cerca de seis décadas²?

2 O Philoi, Oudeis Philos!³

Não era ingênuo aquele Mário! Apenas compreendeu que não podia contar a “história do Modernismo de maneira a só evidenciar seus aspectos positivos” (CHIARELLI, 1995, p. 33), tendo por modelo de pintura a obra de Malfatti, que havia destroçado ao admitir que a pintora estava voltada à uma produção convencional. Então, decidiu depois da *Semana de 22*, desautorizar Lobato enquanto crítico de arte e eternizá-lo como carrasco de Malfatti, libertando a pintora da culpa, por meio desse dispositivo.

² Foi em 1985, que Marta Rossetti Batista publicou *Anita Malfatti no Tempo e no Espaço*, revendo muitos equívocos divulgados pelas obras dos escritores modernistas ligados à *Semana de 22*.

³ “ó amigos, não há amigos”, atribuído pela tradição à Aristóteles, segundo Agamben (2015, p. 2).

[...]. O uso espontâneo, instrumental e não criticado de certas noções filosóficas leva assim a história da arte a fabricar para si não filtros ou beberagem de esquecimento, mas *palavras mágicas*: embora conceitualmente pouco rigorosas, elas serão eficazes para *resolver* tudo, isto é, dissolver, suprimir o universo das indagações a fim de lançar à frente, com um otimismo às vezes tirânico, um batalhão de resposta. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 14, grifos do autor).

Respostas, para muitos, válidas até hoje. Contudo ainda em 1922, na segunda metade, Tarsila acadêmica voltou da Europa e por intermédio de Malfatti passou a frequentar o grupo modernista. Mário desde que pousou os olhos na bela e rica morena, desejou mandar-lhe todas as flores do mundo e a elegeu sua musa.

Tarsila era amiga de Anita Malfatti desde 1918, quando aprendia a desenhar nas aulas de Pedro Alexandrino, nas quais Anita se matriculou para pintar. Nessa estada de 1922 em São Paulo, Anita Malfatti passou a orientar a acadêmica em aulas de pintura modernista, pois naquele grupo de artistas modernistas, que tomou a responsabilidade de doutrinar Tarsila em arte modernista, a única pessoa que poderia ensinar-lhe a pintura modernista, era Anita Malfatti, como pode-se constatar na figura 1.



Figura 1. Da esquerda para direita: Túlio Mugnaini.

Moça com Chapéu Verde, 1922, óleo s/tela. Tarsila. *Chapéu Azul*, 1922, óleo s/tela. Anita Malfatti.
Mário de Andrade II, 1922, pastel s/papel. Tarsila. *Mário de Andrade*, 1922, pastel s/papel.

Observando as imagens da esquerda para a direita, vê-se *Moça com Chapéu Verde* de Túlio Mugnaini (1922), depois *Chapéu Azul* de Tarsila, também de 1922, obras de caráter acadêmico, criadas pelos dois artistas, que no início da década de 1920 estavam em Paris e estudaram na *Academia Julian*.

As duas imagens que seguem são da segunda metade de 1922, quando Tarsila estava em São Paulo. A segunda obra da esquerda é de Anita Malfatti, em pastel seco, composta com cores contrastantes, primárias, secundárias e terciárias. A outra imagem, é também um retrato de Mário, que representa a *Sobrevivência Inversa*⁴ da obra de Anita Malfatti, pois Tarsila aprendendo a pintura modernista utilizou também o pastel seco, uma técnica ao gosto de Malfatti, que até esse momento Tarsila não havia usado e, depois, jamais usou.

[...], foram construídas por meio de memórias das sobrevivências⁵, que compondo montagens de tempos heterogêneos geraram anacronismos⁶, que são revelados pela estranheza dos sintomas⁷ contidos nos não saberes relacionados ao pathos de obras do passado. Portanto, as paulistas não estavam inventando novidades, apenas procederam como muitos produtores de artes visuais do passado, como, por exemplo, segundo Didi-

⁴ Constatando, que o dispositivo utilizado por Malfatti foi o diferencial técnico que possibilitou o sucesso de suas obras modernistas e que nele aparece o esquema formal da inversão observado por Didi-Huberman (2013b) nas análises das sobrevivências do *pathosformel* da antiguidade por Warburg, denominaremos *Sobrevivência Inversa*, ao dispositivo utilizado pela pintora no período de 1915/16, que muito embora, se assemelhe à citação usada na arte acadêmica e no modernismo; à imagem de segunda geração e à apropriação, técnicas comuns à arte contemporânea, destas e daquela se distancia por não evidenciar a fonte original. (HONORATA DA SILVA, 2018, p. 34, inédito).

⁵ [...] "sobrevivência" (*Nachleben*) que tenta fazer justiça à complexa temporalidade das imagens: longas durações e "fissuras de tempo", latências e sintomas, memórias fugidias e memórias ressurgentes, anacronismos e limiares críticos." (DIDI-HUBERMAN, 2015, pp. 51/52, grifo do autor).

⁶ "No exemplo único do afresco pintado de Fra Angélico, três tempos ao menos - três tempos heterogêneos, logo, anacrônicos uns aos outros - são tecidos de modo notável. [...]." (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22, nota 13). "O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens." (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22).

⁷ "O que é, de fato, um sintoma, senão o sinal inesperado, não familiar, frequentemente intenso e sempre disruptivo, que anuncia visualmente alguma coisa que ainda não é visível, alguma coisa que ainda não conhecemos? Se a imagem é um sintoma - no sentido crítico e não clínico do termo -, se a imagem é um mal-estar na representação, é porque ela indica um futuro da representação, um futuro que ainda não sabemos ler, nem mesmo descrever. A noção de imagem reata, nesse sentido, com um "antigo poder profético" que libera o "real futuro" na "dissolução da realidade convencional". (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.169, grifos do autor).

Huberman (2015), o artista medieval Fra Angélico. (HONORATA DA SILVA, 2018, p. 27, inédito).

Observando os dois retratos de Mário percebesse que Amaral (1922) baseada na obra da mestra Malfatti (1922), inverteu o sentido diagonal da composição, mudando a pose do poeta, ao virá-lo para o lado direito, oposto ao que Anita escolheu. As cores que Tarsila usou são as mesmas usadas por Anita. Os motivos geométricos no fundo da obra de Tarsila, criam uma certa confusão visual e nunca tinham sido antes usados pela pintora.

Após o curto período de aprendizado modernista, Tarsila retornou a Paris, em busca de professores que a ajudariam a definir um estilo modernista. Em 1924 voltou a São Paulo e deixou Mário encantado com as obras produzidas por ela no exterior.

[...]. Quem me surpreendeu inteiramente foi Tarsila. Que progresso, para tão pouco tempo! Puxa! Estou entusiasmado. Ainda não vi os quadros dela, [...]. Mas vi os estudos e magníficos desenhos. [...]. Aquela Tarsila curiosa de coisas novas, mas indecisa [...], desapareceu. Encontrei uma instrução desenvolvida, arregimentada e rica. (ANDRADE, 1924, não paginado).

Estava plenamente conquistado o Mário, pois Tarsila, a bela, tornou-se também uma pintora modernista, digna de todas as homenagens intelectuais.

Foi em 1924, que Mário iniciou a narração dos fatos heroicos da *Semana de 22* e as obras que Tarsila produziu em Paris a partir de 1923, são bastante emblemáticas em relação à virada teórica na abordagem do historiador Mário, que se valendo do antigo dispositivo usado contra Lobato, transformou Anita em estopim, algo que se desgasta ao provocar um acontecimento, que no caso foi a conscientização do grupo de escritores paulistas sobre a arte modernista, e mais nada, já que depois havia se tornado uma acadêmica. Portanto, por não ter compreendido as obras que Anita

Malfatti produziu em 1915-1916, Mário não podia compreender a dimensão que suas decisões acarretariam para a história do modernismo paulista.

Essas obras de 1915-1916, Anita Malfatti criou baseadas nas memórias da obra de Vincent, a partir início dos estudos com Homer Boss nos Estados Unidos da América (EUA) e foram criadas pelo método de Sobrevivência Inversa, que interpretou a obra do pintor holandês, colocando Malfatti adiante dos artistas brasileiros do período.



Figura 2. Da esquerda para direita. Anita Malfatti. *A boba*, 1916-1917, óleo s/tela. Anita Malfatti. *A mulher de cabelos verdes*, 1916-1917, óleo s/tela. Vincent. *La Berceuse (Augustine Roulin)*, 1889, óleo s/tela.

[...]. A história da arte no sentido subjetivo é com muita frequência ignorada pela disciplina objetiva, embora a preceda e a condicione. Goya, Manet e Picasso *interpretaram As Meninas* de Velázquez antes de qualquer historiador da arte. Ora, em que consistiam suas interpretações? Cada um *transformava* o quadro do século XVII jogando com seus parâmetros fundamentais, cada um os mostrava ou mesmo os demonstrava. [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 52, grifos do autor).

Quando Anita ensinou pintura modernista à Tarsila em 1922, vimos que Tarsila usou o esquema da inversão em seu aprendizado, compreendendo o processo de produção modernista de Malfatti nos EUA.

Não podemos, então, num caso como esse, nos contentarmos em fazer a *história* de uma arte sob o ângulo da "eucronia", isto é, sob o ângulo conveniente do "artista e seu tempo". O que tal visualidade exige é que seja vista sob o ângulo de sua *memória*, de suas manipulações do tempo, quando descobrimos, antes, um artista anacrônico, um "artista contra seu tempo". [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26, grifos do autor).

Portanto, pode-se ver nas imagens da figura 2, que os retratos pintados por Malfatti nos EUA, representam memórias das obras de Van Gogh, que interpretaram a obra do pintor por meio de Sobrevivências Inversas. Mas para os que não acreditam no que veem, percebam na obra do holandês, a última imagem da esquerda para a direita, que a cadeira colorida abraça a *La Berceuse*, sua mão direita encobre a esquerda e a linha interrupta do contorno, marca o ritmo e as distorções da imagem. Ainda o olhar, que permanece nos limites da tela, determina que a personagem está voltada para suas preocupações.

A mulher de cabelos verdes está preocupada com suas possíveis aflições. E pode-se ver que tanto na primeira imagem, quanto na segunda, as mulheres de Anita estão sentadas em cadeiras coloridas que as abraçam... a linha do contorno sem continuidade, marca o ritmo e acentua as distorções das imagens. Anita escondeu as mãos de *A boba* e *A mulher de cabelos verdes* está cobrindo a esquerda com a direita, assim, as duas foram retratadas à maneira de Vincent.

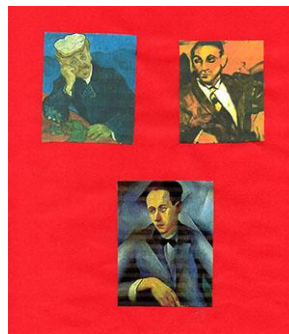


Figura 3. Da esquerda para a direita. Vincent. *Retrato do Dr. Gachet*, óleo s/tela, 1890. Anita Malfatti. *O homem amarelo*, 1916-1917, óleo s/tela. Tarsila. *O Homem Azul*, 1923, óleo s/tela.

Mesmo que Anita não tenha explicitado à Tarsila a manipulação da memória acerca da obra de Vincent, a filha de fazendeiros que estudou em internato católico era perspicaz, a partir do aprendizado compreendeu as obras de Malfatti e também quis ter uma relação com as obras de Vincent, mesmo que para isso sacrificasse a amizade com Anita.

Os retratos da figura três, são exemplos emblemático dos ensinamentos de Anita à Tarsila e, como acredito, se eles causaram a separação das duas amigas, foi porque elas e a época não poderiam entender essas obras como interpretações, pois a exigência de originalidade inerente ao modernismo e a negação do sistema de arte acadêmica, obrigava os artistas brasileiros à dissimulação, pois se revelassem suas interpretações poderiam sofrer julgamentos quanto ao plágio, como aconteceu com Tarsila em relação à obra *Costureiras* (1936-1950), *Sobrevivência Inversa* do mural *Sweatshop* (1935) do pintor norte-americano George Biddle.

A análise dessas obras demonstra que a influência de Anita Malfatti no desenvolvimento do modernismo se estendeu além de 1922, quando era considerada a principal pintora modernista em São Paulo. Entretanto, as interpretações do grupo modernista, retomadas por cerca de dez décadas, dificultaram essa compreensão.

Conclusões

As conclusões da dissertação *Fantasmas do Modernismo Paulista: sobrevivências, sintomas e montagens anacrônicas na produção modernista de Anita Malfatti repercutindo na obra de Tarsila (1915-1923)* asseveram que Anita Malfatti, que foi a principal atração das artes plásticas na *Semana de 22*, devido ao fato de Mário de Andrade não conseguir compreender sua obra, foi tratada pela história da

pintura modernista paulista como uma pessoa fragilizada, que covardemente desistiu dos objetivos.

Tarsila do Amaral, iniciou os estudos de pintura modernista na segunda metade de 1922 com Anita Malfatti e, em 1923, estudou com professores franceses desenvolvendo um estilo modernista que simplificava as formas, que foi privilegiado por Mário que em 1924, segundo Chiarelli (1995), iniciou a história do modernismo paulista. Nessa época, Mário ao ver as obras de Tarsila, as considerou mais fáceis de abordar que as de Malfatti, que não compreendia. Então declarou que a principal contribuição de Anita Malfatti ao desenvolvimento da arte modernista paulista, foi o despertar das consciências artísticas para o Modernismo, pois depois de 1917 retrocedeu à técnica acadêmica.

Simbolicamente, a permanência de Malfatti na arte acadêmica, representou sua morte intelectual para a arte modernista, permitindo a promoção de Tarsila à posição, desocupada, de precursora da pintura modernista defendida pela *Semana de 1922*.

A manipulação do dispositivo, que antes servira para inocentar Anita, transformou-a na coitadinha, que diante da exuberância intelectual e física de Amaral, passou a representar ao lado de Lobato, o passado da pintura paulista e, por isso mesmo, não teve espaço na nova e empolgante fase da pintura modernista em São Paulo depois de 1922, dominada na historiografia de Mário de Andrade, pela exuberância de Tarsila do Amaral.

No decorrer de cem anos, muitos estudiosos retomaram as opiniões de Mário, o que dificultou a interpretação da trajetória de Malfatti e impediu a compreensão da contribuição de suas obras ao desenvolvimento da pintura modernista paulista.

Contudo o principal mérito deste estudo, já que ele demonstra que há incompreensões na história do Modernismo Paulista, é estimular outros pesquisadores a abordarem essa fase importante de nossa história da arte.

WINS AND DEFEATS: ANITA MALFATTI IN THE HISTORY OF PAULIST MODERNISM

Abstract: *The study Victories and Defeats: Anita Malfatti in the history of Paulista modernism, addressed the thesis Fantasmagorias do Brazilian Modernismo (2018), defended in the Master's course in Visual Arts at the Federal University of Rio de Janeiro by Eliane Honorata da Silva. The aim of this study was to demonstrate how the historical approaches of young modernists made it possible to overshadow Malfatti's work produced between 1915-1916, making it difficult to appreciate his aesthetic contribution to the development of Modernism in São Paulo after 1922. The research was theoretically anchored in the works Diante da Imagem: a question put to for the purpose of a history of art (2013a) and Diante do Tempo: history of art and anachronism of images (2015)), by Georges Didi-Huberman. From the analysis of the works of Anita Malfatti, Tarsila do Amaral and Van Gogh, it was demonstrated that the use of the Inverse Survival composition method, which inverts the diagonal sense of the composition, allowed Anita to perform interpretations of Vincent's work in the years 1915-1916. It was also shown that in the second half of 1922, Anita Malfatti was Tarsila's modernist teacher, who was returning from academic studies in Paris. It was also shown that in 1923 Tarsila performed interpretations of Anita's work, including the Blue Portrait, derived from the Inverse Survival of The Yellow Man by Malfatti. Finally, it was demonstrated that in 1924, according to Chiarelli (1995), Mário de Andrade started the history of São Paulo modernism. However, he was unable to interpret Malfatti's work and discarded it as academic, choosing Tarsila's work as a symbol of modernism defended at the Modern Art Week of 1922, which confused the understanding that Anita Malfatti's artistic knowledge and techniques were fundamental for the development of modernist painting in São Paulo after 1922.*

Keywords: Anita Malfatti. Modernist painting. Tarsila do Amaral.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O amigo*. Tradução Marcus Vinicius Oliveira. *Civilistica.com*. Rio de Janeiro, a. 1, n. 2, jul-dez./2012, pp. 1-7. Disponível em: <http://civilistica.com/wp-content/uploads/2015/02/Agamben-civilistica.com-a.1.n.2.2012.pdf>. Acesso em: 30 mar. de 2017.

ANDRADE, Mário. [Correspondência]. Destinatário: Anita Malfatti. São Paulo, 03 jan. 1924. 1 carta. Autografado.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no Tempo e no Espaço*. São Paulo: IBM, 1985.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages*. São Paulo; Edusp, 1995.

DIDI-HUBERMAM, Georges. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: editora 34, 2013a.

_____. *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

HONORATA DA SILVA, Eliane. *Fantasmas do Modernismo Paulista: sobrevivências, sintomas e montagens anacrônicas na produção modernista de Anita Malfatti repercutindo na obra de Tarsila (1915-1923)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018, inédito.

SILVA, Eliane Honorata da. *O Capítulo Esquecido: a obra de Anita Malfatti e a crítica de arte militante de Monteiro Lobato (1916-1918)*. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 7., 2011, Salvador. *Anais [...]*. Salvador, UFBA, 2011. Não paginado. (CD-ROM).