

ANITA
MALFATTI

100
ANOS
DE
ARTE
MODERNA

Ministério da Cultura e Museu de Arte
Moderna de São Paulo apresentam

ANITA MALFATTI

100 ANOS DE ARTE MODERNA



PATROCÍNIO
MÁSTER



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO



MINISTÉRIO DA
CULTURA



DE
7 FEV.
A
30 ABR.
2017

GRANDE
SALA

CURADORIA
REGINA TEIXEIRA
DE BARROS

Como homenagem ao centenário da exposição inaugural do modernismo brasileiro, *Anita Malfatti: 100 anos de arte moderna* reúne, na Grande Sala do MAM, cerca de setenta obras representativas da trajetória de um dos nomes mais importantes da arte brasileira do século XX.

A exposição de Anita Malfatti de 1917 foi fundamental para o surgimento do grupo que defendeu a arte moderna no Brasil, a ponto de o crítico Paulo Mendes de Almeida tê-la considerado como a “personagem historicamente mais importante do movimento de 1922”.

A curadoria de Regina Teixeira de Barros revela uma artista sensível às tendências e discussões em pauta ao longo da primeira metade do século XX, consciente de sua posição e suas escolhas.

A exposição no MAM resgata desenhos e pinturas de Anita, apresentados em três momentos de sua trajetória: os anos iniciais, que a consagraram como o “estopim do modernismo brasileiro”; a época de estudos em Paris e a produção naturalista; e, por fim, as pinturas com temas populares.

Com ensaios de Regina Teixeira de Barros e de Ana Paula Simioni, esta edição do *Moderno MAM Extra* é um convite ao público para conhecer as escolhas dessa grande artista. Boa leitura.

SU- MÁ- RIO

03 ANITA
MALFATTI,
100
ANOS
DEPOIS
REGINA TEIXEIRA DE BARROS

11 ANITA
MALFATTI:
DO CENTRO
ÀS MARGENS...
UMA
REVISÃO
NECESSÁRIA
ANA PAULA CAVALCANTI SIMIONI

25 OBRAS EM
EXPOSIÇÃO

29 BIBLIOGRAFIA
SELECIONADA

31 CRÉDITOS

ANITA MALFATTI, 100 ANOS DEPOIS

REGINA TEIXEIRA DE BARROS

Cem anos se passaram desde que a *Exposição de pintura moderna Anita Malfatti* alteraria para sempre o curso da história da arte no Brasil.

A primeira exposição de arte reconhecidamente moderna realizada no país – em cartaz entre 12 de dezembro de 1917 e 10 de janeiro de 1918 – consistia de 53 obras de autoria de Anita Malfatti, das quais 28 eram pinturas de paisagem e retratos; dez, gravuras; cinco, aquarelas; e as demais, desenhos e caricaturas. O conjunto representava um resumo de seis anos de produção da artista, compreendidos pelos anos de aprendizado na Alemanha (1910-1913) e nos Estados Unidos (1914-1916), bem como por trabalhos recentes, realizados no regresso a São Paulo¹.

Até a exposição de Malfatti, São Paulo só havia sediado exposições de arte rigorosamente acadêmica ou muito próximas disso. Em um primeiro momento, a mostra foi recebida com assombro e curiosidade: a visitação foi intensa, e Anita chegou a vender oito quadros. Mas a partir da crítica de Monteiro Lobato “A propósito da exposição Malfatti”, publicada na edição vespertina do jornal *O Estado de S. Paulo* de 20 de dezembro², boa parte da crítica local ecoou o juízo do renomado literato, e cinco das obras compradas foram devolvidas. A crítica foi tão virulenta que o nome de Anita ficou, desde então, associado ao de Lobato.

Adepto fervoroso da arte naturalista, Lobato iniciou sua apreciação da exposição de Anita dizendo:

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

1) Para um panorama detalhado da vida e obra de Anita Malfatti, ver *Anita Malfatti no tempo e no espaço* de Marta Rossetti Batista (Edusp; Ed. 34, 2006), referência obrigatória para qualquer estudo sobre a artista. A historiadora dedicou anos de pesquisa à vida e obra de Malfatti, que se desdobraram em inúmeros trabalhos de diferentes naturezas, como artigos acadêmicos, livros e exposições.

2) O artigo foi publicado, dois anos depois, no livro *Ideias de Jeca Tatu* como “Paranoia ou mistificação?”, título pelo qual é mais conhecido.

A outra espécie é formada pelos que veem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. Embora eles se deem como novos, precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e com a mistificação. De há muito já que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios. A única diferença reside em que nos manicômios esta arte é sincera, produto lógico de cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas, zabumbadas pela imprensa e absorvidas por americanos malucos, não há sinceridade nenhuma, sem nenhuma lógica, sendo mistificação pura.

O texto continua desdenhando os ismos da arte moderna, mas Lobato não deixa de reconhecer a competência de Anita:

Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se de qualquer daqueles quadrinhos como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem-número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura.

O autor de *Reinações de Narizinho* segue elencando uma série de “considerações desagradáveis”, como ele mesmo as nomeia. Mas interrompe, uma vez mais, suas críticas aos “excessos” da arte moderna para fazer ressalvas: “A pintura da sra. Malfatti não é cubista, de modo que estas palavras não se lhe endereçam em linha reta; mas como agregou à sua exposição uma cubice, leva-nos a crer que tende para ela como para um ideal supremo”. E justifica as palavras duras:

O verdadeiro amigo de um artista não é aquele que o entontece de louvores, e sim

o que lhe dá uma opinião sincera, embora dura, e lhe traduz chãmente, sem reservas, o que todos pensam dele por detrás. [...] Se vissemos na sra. Malfatti apenas uma “moça que pinta”, como há centenas por aí, sem denunciar centelha de talento, calar-nos-íamos, ou talvez lhe déssemos meia dúzia desses adjetivos “bombons”, que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de moças³.

Cem anos se passaram desde a *Exposição de pintura moderna Anita Malfatti* e, desde então, cristalizou-se um mito em torno da “sensitiva do Brasil” – como Mário de Andrade se referia à artista – e de seu “algoz”, Monteiro Lobato. Reza a lenda que Anita nunca se recuperaria desse incidente e que seu breve apogeu foi seguido de uma dolorosa e definitiva decadência⁴. Os críticos contemporâneos a Anita foram unânimes no uso de termos como “recuo”, “retrocesso”, “passo atrás” para se referir à produção posterior a 1917. Até mesmo seu grande amigo Mário de Andrade pronunciou-se nesse sentido: “Depois da exposição, Anita se retirou. Foi para casa e desapareceu, ferida”. E, ainda, “indecisa tremendo entre essas ordens diferentes se perdia pouco a pouco e se perdeu”⁵.

Ora, computar a mudança de sua pintura ao trauma que Lobato teria causado a sua excessiva sensibilidade é justamente não se dar conta de quão atenta Anita sempre esteve às variantes do debate artístico de seu tempo. Tanto no Brasil quanto na Europa, o modernismo constituiu-se não só das vanguardas históricas, das propostas transgressoras dos ismos, mas também de um momento de revisionismo da história da arte, de um olhar para a tradição, não para condená-la, mas para estabelecer um diálogo entre passado e presente.

Em vista disso, a exposição *Anita Malfatti: 100 anos de arte moderna* traz um conjunto de obras que abrange diversos aspectos de sua produção e a apresenta como uma artista sensível às tendências artísticas a sua volta, respondendo, de forma consciente, às discussões em pauta ao longo da primeira metade do século XX. A mostra tem como finalidade apresentar um recorte da produção de Anita à luz destas questões e, para tanto,

3) Monteiro Lobato apud Marta Rossetti Batista, op. cit., p. 211.

4) Felizmente, a produção de Anita Malfatti vem sendo revista nos últimos anos por uma nova geração de historiadores da arte, que vem aos poucos desmitificando a narrativa corrente. Ver a seleção bibliográfica ao final, em especial as publicações de Ana Paula Simioni, Renata Gomes Cardoso, Roberta Paredes Valin, Sônia Maria de Carvalho Pinto e Tadeu Chiarelli.

5) Mário de Andrade apud Marta Rossetti Batista, op. cit., pp. 235 e 245.

divide-se em três momentos: os anos iniciais, que a consagraram como o “estopim do modernismo brasileiro”⁶; os anos de estudos em Paris e sua produção naturalista; e, por fim, as pinturas com temas populares.

—
O interesse de Anita por arte começou em casa, vendo sua mãe pintar e dar aulas de pintura. Aos vinte anos, incentivada pelo padrinho Jorge Krug, partiu para a Alemanha⁷ para dar continuidade a seus estudos artísticos. Instalou-se em Berlim, que, por feliz coincidência, seria também o destino de muitos artistas da vanguarda expressionista, o que certamente contribuiu para o rumo que a pintura de Anita tomaria. No período em que lá permaneceu, a capital alemã abrigou membros da Ponte e da Nova Secessão, sediou o lançamento da revista e da galeria Der Sturm, foi palco de exposições de impressionistas franceses, expressionistas nórdicos e futuristas italianos.

Logo na chegada, Anita estudou desenho na Academia Real de Berlim. Passou por aulas de teoria das cores com Fritz Burger, de técnica de pintura com Bischoff-Culm, mas foi Lovis Corinth que lhe revelou a potência da cor. Anos mais tarde, Anita relataria sua comoção ao se deparar com uma exposição do mestre: “A tinta era jogada com tal impulso, com tais deslizos e paradas repentinas, que parecia a própria vida a fugir pela tela afora”⁸.

Em 1912, Anita esteve em Colônia para visitar a quarta Sonderbund, grande exposição de arte moderna europeia, com trabalhos de Cézanne, Gauguin, Schiele, Kokoschka, Nolde, Matisse, os Nabis, cubistas da Escola de Paris, expressionistas da Ponte e do Cavaleiro Azul, além de notáveis retrospectivas de Van Gogh e Munch.

Embora Anita tenha vivido no epicentro do expressionismo alemão, essas influências só repercutiriam em sua maneira de pintar quando se mudou para os Estados Unidos, poucos anos depois. Do período alemão, restaram poucos trabalhos: algumas incursões na gravura em metal, e pinturas

6) Expressão cunhada por Mário da Silva Brito em *História do modernismo brasileiro 1. Antecedentes: a Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

7) O destino escolhido – certamente motivado pela origem alemã da família materna – por si só já faz de Anita Malfatti uma artista singular, visto que a grande maioria de artistas brasileiros se dirigia a Paris a fim de dar continuidade à formação artística.

8) Malfatti, Anita. “A chegada da arte moderna no Brasil”. Conferência realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 25 out. 1951, publicada em *Mestres do modernismo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004, pp. 261-274.

como *A floresta* e *O jardim*, realizadas nas férias de verão de 1912, no vilarejo de Treseburg. Ainda que essas pinturas ao ar livre revelem um interesse inicial pelas cores – aqui aplicadas em pequenas pinceladas justapostas, sem misturas e em tons bastante diversificados –, as paisagens são estruturadas com base em princípios tradicionais de linhas de fuga e perspectiva, e se aproximam mais das experiências impressionistas.

Além das paisagens, o gênero do retrato também seria uma constante ao longo de sua trajetória artística. Em *Retrato de um professor*, realizado na Alemanha, observa-se o enquadramento tradicional da figura, mas uma ousadia maior no uso da cor e nas pinceladas distribuídas em diversas direções, chegando a borrar, aqui e ali, seus contornos. Em *Meu irmão Alexandre*, pintado na volta ao Brasil, no início de 1914, Anita lançou mão de novos recursos: a fresta branca da camisa e o rosto pálido da figura recostada contrastam com as cores escuras e frias do paletó e do entorno, e dividem a tela diagonalmente.

Em 1915, recém-chegada a Nova York, Anita frequentou, por um breve período, o Art Student League, cujo ensino se ancorava na tradição clássica. Alguns meses depois, conheceu o trabalho de Homer Boss e, junto com uma colega, foi em busca do “professor moderno, um grande filósofo incompreendido e que deixava os outros pintar à vontade”⁹, que aproveitava o verão para trabalhar na ilha de Monhegan com um grupo de alunos. É nessa ocasião, na afastada ilhota próxima à fronteira com o Canadá, que o repertório assimilado na Alemanha se manifesta: ao longo de dois meses, Anita pinta *O farol*, *Ventania*, *Paisagem (amarela)* e *Marinha (penhascos)*, entre outras paisagens da ilha que a consagrariam como a pioneira da arte moderna no Brasil. Nelas, manchas de cores fortes e contrastes intensos estruturam a composição, sinalizando o impacto que a pintura dos expressionistas e fauvistas teve sobre a artista. Em *O farol*, as pinceladas sinuosas de amarelo cítrico, roxo, branco e rosa colidem nas agitadas nuvens do entardecer; o vento também se faz presente no emaranhado de verdes das moitas e no penteado da vegetação alaranjada da colina. Em *Ventania*, o céu e a terra – e tudo que se manifesta entre um e outro – estão tomados pela materialidade das curvas que traduzem o alvoroço da natureza envolta pelo vento. Em *Paisagem (amarela)*, pintura menos matérica que as anteriores, o grafismo dos galhos pelados em primeiro plano se contrapõe às manchas de cor que organizam o restante

9) Malfatti, Anita. “1917”. Texto publicado na *Revista Anual do Salão de Maio* – RASM, 1939, s. p.

da paisagem. Anos mais tarde, Anita explicaria: “eu pintava num diapasão diferente e era essa música da cor que me confortava e enriquecia minha vida”¹⁰.

De volta a Nova York, Anita continuou trabalhando junto a Homer Boss, figura em torno da qual se reuniam diversos refugiados da I Guerra, entre os quais Marcel Duchamp e Juan Gris, o escritor russo Máximo Gorki, as bailarinas Isadora Duncan e Napierkowska, além de Serguei Diaghilev, diretor dos Balés Russos. Assim como Berlim, a cidade fervia com as novidades apresentadas no Armory Show, em 1912, e na atualizadíssima Galeria 291, de Alfred Stieglitz. Os ismos – cubismo, expressionismo, futurismo – ressoavam em Nova York e, mais uma vez, Anita se encontrava no lugar e no momento precisos em que a arte transgredia, e a vida moderna transcorria de maneira intensa.

No estimulante ambiente da Independent School of Art, Anita pintou figuras “com o mesmo espírito que nos havia inspirado a paisagem”¹¹. O colorido não naturalista dos retratados, o enquadramento insólito, as deformações anatômicas, os contrastes de forma e de cor, as extravagâncias expressivas – aos olhos dos matutos – causaram espanto quando expostos na provinciana São Paulo de 1917.

Em *Mulher de cabelos verdes*, o rosto anguloso, com orelhas e queixo pontudos, nariz adunco e sobrancelhas arqueadas, contrasta com os volumes curvos do corpo e do fundo, acentuando o aspecto sinistro da senhora retratada. Assim como na pintura *Meu irmão Alexandre*, o verde estridente do decote rebate na massa esverdeada do cabelo e nas linhas da mesma cor presentes na arquitetura da face. As dissonâncias cromáticas colaboram para a expressão enigmática e mesmo assustadora da modelo.

Na pintura *A estudante*, as manchas vermelhas distribuídas em diferentes partes do corpo contra-põem-se a outras construídas em amarelo cítrico, conferindo um ar pouco saudável à jovem modelo. A postura arqueada e os ombros pendidos para a frente, delineados por grossas linhas de cor, denunciam um misto de enfado e desalento. Roxos e verdes tomam conta do fundo e repercutem nos trajes da estudante.

A estudante russa, pintura considerada um autor-retrato, tem colorido mais sóbrio: tanto o traje da artista quanto o fundo sobre o qual está representada são preenchidos com tinta rala, de modo a as-

semelhar-se a efeitos ora da aquarela, ora do lápis a carvão. Provavelmente realizada antes de Anita ser incentivada a lançar-se à efusão das cores, essa pintura já apresenta algumas características que seriam constantes nos retratos seguintes, pintados sob as orientações de Boss, como o assento vermelho e as proporções entre figura e suporte.

Se, nos retratos femininos, as modelos são registradas sentadas, de três-quartos, em sua maioria, e sob um ponto de vista ligeiramente “de cima”, em *O japonês*, a pintora parece ter tomado a posição delas. Observada sob esse viés, a figura masculina ganha monumentalidade, e suas extremidades extrapolam os limites da tela. Nessa pintura, o estranhamento não se dá por contrastes, mas pela analogia de tons rosa, roxos e marrons compartilhados entre figura e fundo.

Nos trabalhos a pastel e carvão, os retratados têm feições distorcidas e, assim como nas pinturas, são enquadrados de modo a ocupar grande parte da superfície do papel, tendo o topo da cabeça invariavelmente suprimido. A ênfase em aspectos psicológicos está presente em obras como *Retrato de mulher*, *O secretário da escola (Retrato de Bailey)* e *Homem sentado (dormindo)*. O mesmo enquadramento “mutilado” é frequente nos nus de grandes dimensões que realizou – também a carvão ou pastel –, na escola de Homer Boss. Nos masculinos, Anita destaca o vigor da musculatura em movimento, empregando linhas grossas e zonas esfumadas para acentuar a massa corpórea. Já nos nus femininos, dá preferência a linhas mais finas, mas não menos expressivas. Essa série de desenhos não seria incluída na exposição de 1917 – provavelmente porque representam um tema problemático por si só. Afinal, esperava-se que as moças da burguesia fossem belas, recatadas e do lar, e obedecessem às normas ditadas pelo cânone clássico.

De volta a São Paulo, em agosto de 1916, Anita contava 26 anos. Viajada e atualizada, encontrou um meio artístico acanhado, em sua maior parte adormecido no conforto das cartilhas acadêmicas. Para os familiares, o resultado de seus estudos no exterior revelou-se uma grande decepção e, conforme relata sua biógrafa Marta Rossetti Batista, a artista engavetou temporariamente seus trabalhos.

Em meados de 1917, Anita enviou uma pintura ao Concurso do Saci, promovido por Monteiro Lobato. Ao comentar em *O Estado de S. Paulo* algumas das obras inscritas, o crítico já mostraria seu desagrado em relação à pintura de Anita:

A sra. Malfatti também deu sua contribuição em *ismo*. Um viandante e seu cavalo, em pacato jornadear por uma estrada vermelha, degradingolam-se numa crise de terror ao deparar-se-lhes pendente duma vara de bambu uma coisa do outro mundo.

Degringola-se o cavaleiro, degradingola-se o cavalo, tentando arrancar-se do pescoço, o qual estira-se longo como feito da melhor borracha do Pará. Gênero degradingolismo. Como todos os quadros do gênero *ismo*, cubismo, futurismo, impressionismo, marinismo, está *hors-concours*¹².

As palavras de Lobato chamaram a atenção do jornalista Arnaldo Simões Pinto, diretor da revista *Vida Moderna*, e do futuro modernista Di Cavalcanti. Juntos, bateram à porta de Anita e, animados com o ineditismo daquelas imagens, propuseram-lhe fazer uma exposição – a *Exposição de pintura moderna Anita Malfatti*.

Além de desengavetar uma parte da produção guardada para a mostra – realizada em um salão cedido pelo Conde Lara à rua Líbero Badaró –, Anita apresentou trabalhos mais recentes, elaborados no regresso ao Brasil, como a pintura *Tropical*. Já em sintonia com o debate nacionalista em pauta em São Paulo naquele momento, além da folhagem de bananeiras, *Tropical* figura em primeiro plano uma natureza-morta que se sobressai graças ao tratamento naturalista. Ao contrário das frutas tropicais, a mulher tem acabamento mais sintético, que a caracteriza mais como um tipo humano – uma mestiça – que como um indivíduo¹³. Embora *Tropical* seja uma pintura emblemática do interesse de Anita pela busca de um imaginário brasileiro, é preciso ressaltar que questões de cunho nacionalista já estariam presentes em obras realizadas nos Estados Unidos. Ainda que se encontrasse em pleno “idílio pictórico”¹⁴, desvendando o universo das cores, já naquela ocasião Anita demonstrou interesse por tais temas – assim como outros artistas estrangeiros vivendo em Nova York o fizeram. No pastel *O homem de sete cores*, a figura humana divide o protagonismo com as folhas de bananeira; na composição, predominam verdes, azuis e amarelos, cores da bandeira brasileira. Coincidência ou não, são essas as cores preponderantes em *A boba*, pintura que também compartilha características com os demais retratos realizados na Independent School of Art, como o realce de aspectos psicológicos, a construção da imagem por meio de manchas de cor, enquadramento não tradicional da figura etc.

12) Monteiro Lobato apud Marta Rossetti Batista, op. cit., p. 191.

13) A propósito dessa pintura, ver “*Tropical*, de Anita Malfatti”, texto de Tadeu Chiarelli publicado em *Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Taisa Palhares (org.). São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial / Pinacoteca, 2009, pp. 134-145.

14) Expressão utilizada pela artista para descrever sua estada nos Estados Unidos. Malfatti, “A chegada da arte moderna no Brasil”, op. cit., p. 267.

Quando Lobato publicou seus comentários acerca da *Exposição de pintura moderna Anita Malfatti* há exatos cem anos, apenas o jovem escritor Oswald de Andrade intercederia publicamente a favor da mostra, que se tornaria o marco zero do modernismo brasileiro. O pioneirismo de Anita só seria reconhecido por um grupo mais numeroso de intelectuais quatro anos mais tarde, mais precisamente na Semana de Arte Moderna de 1922, quando sua obra foi exibida com destaque no saguão do Teatro Municipal de São Paulo. Para a mostra da Semana, foi selecionado um total de vinte obras, que ressaltavam seu vanguardismo, entre elas, algumas que haviam sido expostas em 1917, além de um nu a pastel e obras recentes, de temática brasileira¹⁵.

Os laços de Anita com o grupo de futuros modernistas haviam se estreitado aos poucos: conheceu Di Cavalcanti, Oswald e Mário de Andrade à época da exposição de 1917; partilhara com Tarsila do Amaral espaço nos ateliês de Pedro Alexandrino e Georg Elpons, entre 1919 e 1920; aproximara-se do grupo de jovens escritores Guilherme de Almeida, Sergio Milliet e Menotti Del Picchia, na virada do decênio.

As alianças daquele tempo ficaram registradas em retratos que realizou dos amigos, entre os quais três de Mário de Andrade e um de Tarsila – que fora apresentada aos demais por Anita, no segundo semestre de 1922, em uma das vindas da capital francesa. Se, no pastel que fez de Mário, empregou fortes contrastes nos planos que constroem a figura, naquele de Tarsila, optou por uma abordagem mais naturalista, em tons suaves, que realçam a elegância da amiga. A intimidade do grupo está registrada no delicioso desenho do *Grupo dos Cinco*, de 1922, em que Tarsila e Mário tocam piano, Menotti e Oswald repousam no chão, e Anita cochila no divã. Outro testemunho desse convívio são as telas pintadas, ao mesmo tempo, por Anita e Tarsila, tendo como motivo os maços de margaridas que Mário enviara a Tarsila¹⁶. No quadro de Anita, as flores brancas em primeiro plano vão cedendo lugar às manchas de cor, que se propagam por praticamente a totalidade da tela.

Em 1923, Anita embarcou rumo a Paris com uma bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Ao contrário dos demais modernistas brasileiros que chegaram no início da década de 1920 na Cidade Luz, Anita já era uma artista madura. Nos primeiros dois anos, contou ela, “Frequentei as

10) Malfatti, “A chegada da arte moderna no Brasil”, op. cit., p. 267.

11) Idem.

15) Sobre a participação de Anita Malfatti na Semana de Arte Moderna, ver: Amaral, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

16) A propósito, ver: Amaral, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34, 2003, pp. 69-70.

academias de cursos livres, visitei os ateliês, rebusquei nos salões o que se fazia de mais avançado. [...] Sou muito curiosa e daí a minha peregrinação exaustiva pela grande cidade, à procura do que ver, do que aprender”¹⁷. O que viu e aprendeu de mais avançado foi a retomada de tendências realistas, naturalistas e clássicas e, com elas, a valorização do ofício da pintura. As inovações formais haviam se tornado coisa do passado.

A propósito das descobertas em Paris, Anita escreveu a Mário:

A fortuna virou para mim. Veja quanta coisa boa. Na minha pintura chegarei a uma grande etapa. Fiz uma descoberta enorme “para mim”. Sei que agora poderei sempre conseguir a unificação harmoniosa dos meus tons e a relação entre eles de modos que pareçam todos partes componentes de um só corpo. – Descobrir a “cor local” e aplicá-la simultaneamente conforme o problema a resolver. O mesmo sistema no ritmo do desenho. [...] Trabalharei agora com método e compreensão e sei que isto marca o começo de uma época¹⁸.

Nos cinco anos que viveu em Paris, Anita desenhou muito. Se, nos Estados Unidos, os trabalhos sobre papel eram de grandes dimensões, agora mais numerosos, acomodavam-se ao tamanho dos cadernos e adquiriam novos propósitos. Como em um diário, registrava ideias que poderiam servir para futuras pinturas, fazia anotações de cores, diversificava os temas. Para treinar a mão esquerda, em vista do problema congênito que tinha na outra, desenhava inúmeros nus a grafite e nanquim – agora femininos em sua maioria –, a partir de modelo-vivo. Nessa nova fase, delineava os corpos com traços finos e delicados, e, ao mesmo tempo, firmes e precisos¹⁹.

A busca por refinamento no *métier* também guiou a nova série de pinturas, nas quais se evidenciam a preocupação com a fatura e a habilidade técnica, qualidades que norteiam toda a produção do estúdio na capital francesa. Ampliou seu repertório de

soluções técnicas e compositivas, frequentando cursos livres e visitando exposições de contemporâneos. Nas férias, Anita viajava pela Europa e, nessas ocasiões, registrou paisagens de cidades francesas e italianas em delicadas aquarelas, além de pinturas a óleo com matizes naturalistas e cuidadosas pinceladas. Enquanto as vistas à beira d’água lembram muito as marinhas de Albert Marquet, tanto pela palheta quanto pelo tratamento esmerado da pintura, a *Paisagem dos Pirineus, Cauterets* remete a paisagens de Paul Cézanne, organizadas por meio da justaposição de curtas pinceladas de cor.

No período subvencionado pelo governo do Estado de São Paulo, Anita também inovou o repertório de imagens, pintando cenas de interiores e mulheres no balcão²⁰. Em *Interior de Mônaco*, a sala em primeiro plano é estruturada por meio de padronagens: toalha de mesa, papel de parede e bandô – sem mencionar o piso xadrez – são generosamente decorados com motivos florais em tons neutros. O ambiente escuro e sufocante abre-se para outro, no qual luz e ar parecem circular: da veste azul da figura de costas reflete uma luminosidade amena que projeta apenas uma pequena sombra no chão. O plano branco da porta entreaberta, assim como a mancha vermelha do piso, guia o olhar do observador em direção a um espaço para além daquele que nos é dado conhecer. Esse artifício é bastante usual nas pinturas de interiores de artistas franceses contemporâneos a Anita, como Pierre Bonnard e Édouard Vuillard, bem como aquelas de Matisse.

Henri Matisse também foi uma referência para as duas pinturas em que mulheres solitárias são retratadas na sacada, sobretudo no que diz respeito à utilização de elementos arquitetônicos como recurso para dispor planos sequenciais, criando uma certa profundidade. Tanto em *Chanson de Montmartre* quanto em *Mulher do Pará*, a figura está situada entre o gradil do parapeito e as cortinas ornamentadas. Ademais, ambas estão enquadradas por venezianas e, mais uma vez, é possível entrever um espaço (agora sombreado) para além do terraço. Mas as semelhanças se encerram por aqui. *Chanson de Montmartre* é uma pintura que se pretende singela: a moça com feições de boneca e vestido virginal rega florzinhas, acompanhada de seu gato (com laçarote vermelho) e passarinho. A desproporção entre a figura e sua casa de telhado comprimido reitera o aspecto ingênuo do conjunto. Em contrapartida, *Mulher do Pará* é uma pintura provocante: a mulher altiva, de veste

17) Anita Malfatti apud Marta Rossetti Batista, op. cit., pp. 319-320.

18) Carta de Anita a Mário de Andrade, 1925, apud Marta Rossetti Batista, op. cit., p. 321.

19) A propósito do desenho de Malfatti, ver texto de Ana Paula Simioni e Ana Paula Camargo Lima, “Desenhos de Anita Malfatti: Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros”, publicado em *Anita Malfatti*. Lygia Eluf (org.). Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2011, pp. 11-15; e a dissertação de mestrado de Roberta Paredes Valin, *Cadernos-diários de Anita Malfatti: uma trajetória desenhada em Paris*. Universidade de São Paulo, 2015.

20) Anita também se dedicou a uma série de passagens bíblicas, para as quais Maurice Denis e a viagem a Florença certamente foram importantes referências.

transparente, sapatos e gargantilha vermelhos, encara o transeunte. A pose hierática e o cabelo estranhamente armado e enfeitado sugerem uma imobilidade, uma espera. O cortinado sofisticado não guarda parentesco com a cortina simplória de *Chanson de Montmartre*, assim como não há semelhanças entre os cômodos por detrás das duas figuras: em *Mulher do Pará*, não se divisa uma caminha de solteiro; a configuração dos móveis no interior do quarto escuro fica por conta da imaginação do cliente. Diante desta obra, é inevitável fazer associações com duas pinturas de Édouard Manet: *Le balcon* e *Olympia*. A primeira, pelas analogias de cor e pelo local escolhido para o retrato; a segunda, pelo erotismo e pelo olhar direto que mira o espectador.

É certo que os pensionistas do Estado tinham o compromisso de cumprir as regras do programa: ao final do estágio, deveriam comprovar seus estudos apresentando duas cópias de obras de mestres reconhecidos pela história da arte, bem como uma composição original. Anita reproduziu *Les glaneuses*, de Jean-François Millet, e *Femmes d’Alger dans leur appartement*, de Eugène Delacroix (pertencentes ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo). Trabalhou longamente em *Puritas* (pintura religiosa que pode ser vista no Museu de Arte Sacra de São Paulo), mas acabou entregando *Tropical* como comprovação de originalidade²¹.

Anita estava de volta à capital paulista em setembro de 1928. Poucos meses depois, preparou uma exposição individual com a produção parisiense, conforme as determinações do Pensionato Artístico. A arte comedida, “sem excessos”, que exibiu recebeu algumas críticas elogiosas e outras nem tanto. Anos mais tarde, Anita faria um balanço: “estava certa de que meu trabalho era bom; tanto os modernos franceses como os americanos o haviam dito espontaneamente, desinteressadamente. [...] Eu sabia que aquela crítica não tinha fundamento”²².

Na década de 1930, Anita lecionou arte na Escola Americana, na Escola Normal do Mackenzie College e em seu ateliê. Paralelamente, foi assídua colaboradora de importantes mostras, entre as quais a de arte brasileira no Roerich Museum, em Nova York, na qual também expôs. Participou do comitê do Salão Revolucionário, a convite de Lucio Costa, envolveu-se nos eventos da Socie-

21) A propósito da opção de Anita pela doação de uma pintura mais antiga, ver: Chiarelli, “*Tropical*, de Anita Malfatti”, op. cit., e a tese de doutorado de Marcelo Mattos Araujo, *Os modernistas na Pinacoteca: o Museu entre a vanguarda e a tradição*, Universidade de São Paulo, 2002.

22) Malfatti, “A chegada da arte moderna no Brasil”, op. cit., p. 167.

dade Pró-Arte Moderna, juntou-se aos artistas da Família Artística Paulista e integrou a comissão organizadora de diversos salões, tendo exposto em grande parte deles. Sofia Tassinari, aluna de Anita por oito anos, confirmaria o entrosamento da artista com seus pares em depoimento sobre os anos 1930: “A casa [de Anita] estava sempre cheia, com o pessoal que vinha para o lanche, ou para o aperitivo; jantavam sempre aí, e as reuniões à noite eram frequentes. Conheci assim todos os pintores da época; via aí sempre o Volpi, o Zanini, o Rebolo e o Pennacchi”²³.

Nesse período, pintou, sobretudo, retratos de familiares, amigos, intelectuais e membros da elite, além de temas religiosos. Os retratos da sobrinha Liliana e do amigo Antônio Marino Gouvêa têm tratamento naturalista, em estreito diálogo com a tradição. São construídos com pinceladas cuidadosas e colorido refinado, e ambos apresentam uma particularidade em relação aos demais retratos do período: o fundo neutro é substituído por uma paisagem e pela reprodução de uma de suas pinturas, respectivamente. Liliana posa diante de um delicado cenário litorâneo, cujo tratamento remonta à visualidade renascentista, enquanto o segundo plano, no retrato de Gouvêa, é *Lago Maggiore*, pintura de Anita que pertencia à coleção do retratado. As representações de Baby de Almeida, esposa do poeta modernista Guilherme de Almeida, e de Carolina da Silva Telles, filha da “dama do modernismo” Olívia Guedes Penteado, manifestam diversas analogias entre si: além das duas telas terem exatamente as mesmas dimensões, as retratadas encontram-se em posição semelhante, com decotes e colares afins. A esses paralelos, soma-se a aura clara que envolve as cabeças, conferindo certa teatralidade às figuras, em especial àquela de Baby de Almeida. No retrato de Flávio Motta, realizado no início da década de 1940, o efeito esfumado das pinceladas aliado ao olhar perdido do modelo conferem um ar sonhador ao jovem artista.

Em 1944, Anita viajou a Belo Horizonte, para participar da *Exposição de arte moderna* organizada por Guignard e se juntou a um grupo de artistas para visitar as cidades históricas, onde presenciou procissões e festas populares, temas que incorporaria a seu repertório de imagens a partir de então. São desta época *Na porta da venda, O tro-linho, Trenzinho e Samba*, pinturas nas quais Anita inseriu agrupamentos de três a quatro pessoas, cada qual concentrado em uma atividade. Em *Porta da venda*, a cena enquadrada por um mastro

23) “Depoimentos sobre Anita Malfatti: Sofia Tassinari (Os anos 30)”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 dez. 1969. Suplemento Literário, p. 3.

de São João e uma guirlanda contém três grupos em primeiro plano, sendo que cada qual suscita uma narrativa diferente: enquanto duas mulheres trocam ideias e impressões em uma das portas do mercado, na outra, um senhor acompanhado de crianças admira um cavalo; no meio na rua, uma mãe se entretém com seus filhos. O chão de terra batida – figurado por meio de uma mancha de beges e marrons – margeia duas casinhas e alcança a mata que circunscreve o fundo da cena.

Assim como nesta pintura, as demais são palco de diversos acontecimentos que se desenrolam em diferentes planos, sempre em pinceladas estudadas e tons moderados. Enquanto *O trolinho* e *Trenzinho* obedecem a uma lógica semelhante de estruturação espacial, *Samba* se destaca pelo fundo homogêneo e difuso, sobre o qual as figuras em roda parecem pairar.

Esse conjunto de pinturas de temas populares flerta com uma “simplificação” na construção do espaço, próxima àquela adotada por artistas *naïf*. Em uma carta dirigida a Mário de Andrade após sua morte, Anita o atualiza: “Procurei todas as técnicas e voltei à simplicidade, diretamente; não sou mais moderna nem antiga, mas escrevo e pinto o que me encanta”²⁴. Ao contrário daquilo que prega a historiografia modernista, a adesão a uma linguagem popular não representa mais um passo de Anita em direção ao abismo. Mais uma vez, Anita se mostra atenta ao debate em pauta no meio artístico que, nesta segunda metade da década de 1940, está descobrindo e enaltecendo artistas *naïf*, como José Antônio da Silva e Heitor dos Prazeres. Outros artistas assimilados pelo sistema da arte nessa virada de década – como Emídio de Souza, Djanira, Cássio M’Boy e Tereza D’Amico – adotaram um vocabulário vernacular e soluções formais próprias à pintura primitiva, mesmo tendo passado seja por treinamento em ateliês, seja por uma educação artística formal. Anita acompanhava esse movimento de perto, pois visitava com frequência Emídio, em Itanhaém, e M’Boy era seu interlocutor regular no Embu. Assim, quando assume a “simplicidade”, ela o faz de maneira intencional, em sintonia com discussões atuais, evitando a comodidade daquilo que lhe era familiar.

Nesse sentido, as pinturas *Festa de Georgina* e *Vida na roça* são pinturas extremas, nas quais Anita renunciou à palheta esmaecida em prol de cores fortes e povoou o espaço com pequenas cenas, distribuídas ao longo do zigue-zague de rios e estradas que perpassam a tela. A simplicidade aqui é

deliberada, fruto de uma atitude aberta e receptiva às novidades, postura essa que a crítica contemporânea a ela não soube compreender.

Assim, transcorridos cem anos da *Exposição de pintura moderna Anita Malfatti*, parece-nos fundamental reexaminar a produção da artista à luz de uma visão mais ampla do modernismo, de modo a não restringir o entendimento de sua produção ao discurso elaborado pelos modernistas. A exposição de 1917 foi, sem dúvida, um divisor de águas na história da arte brasileira e merece ser celebrada como tal. Mas a contribuição de Anita para o modernismo no Brasil não se resume às inovações formais que apresentou em 1917. O comprometimento com o experimentalismo esteve presente em outros momentos de sua jornada, seja no radicalismo com que se lançou no retorno à ordem, seja na ousadia com que se apropriou da “maneira popular” nos últimos anos de vida.

Ao final das contas, certo estava Monteiro Lobato que, há cem anos, soube reconhecer: “Percebe-se de qualquer daqueles quadrinhos como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem-número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística”²⁵.

24) Malfatti, Anita. “Carta para Mário de Andrade, Caminho do Céu”. In: Andrade, Mário de. *Cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 40.

25) Monteiro Lobato apud Marta Rossetti Batista, op. cit., p. 206.

ANITA Malfatti:

DO CENTRO ÀS MARGENS... UMA REVISÃO NECESSÁRIA

ANA PAULA CAVALCANTI SIMIONI*

* Docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Em uma perspectiva internacional, foram raras, realmente muito raras, as mulheres artistas que se destacaram durante o modernismo. A ampla pesquisa desenvolvida por Catherine Gonnard e Élisabeth Lebovici registrou 3 mil artistas do sexo feminino atuantes no mundo artístico europeu entre 1900 e 1930. Embora a cifra represente apenas 10% do total geral estimado de artistas (cerca de 30 mil), entre elas, poucas são hoje conhecidas. Quantos nomes femininos associados ao cubismo, fauvismo ou dadaísmo podem ser facilmente apontados, ou possuem suas obras acessíveis em museus? Ou seja, mesmo que, em vida, tais artistas tenham conquistado alguma notoriedade, elas foram “quase imediatamente excluídas pela dura seleção da história da arte”¹.

O célebre gráfico construído por Alfred Barr, destacado diretor do MoMA em seus anos iniciais, assinala, de maneira evidente, o protagonismo masculino nas vanguardas, atribuindo a Cézanne, Seurat e Gauguin a “paternidade” na gestação dos futuros movimentos fundacionais do modernismo. Como bem ressalta Griselda Pollock, por que isso ocorre? Não havia mulheres entre os artistas modernos? Por que todos os nomes canonizados foram masculinos? Segundo a autora, o problema não é a presença real das mulheres nesse circuito, pois certamente ela existiu, mas sim o modo com que a história da arte moderna está construída, como um discurso seletivo que normatiza práticas generificadas². Entre elas, é preciso observar uma mitologia artística altamente masculina, que associa a genialidade artística

1) Gonnard, Catherine; Lebovici, Élisabeth. *Femmes Artistes/Artistes Femmes, Paris de 1880 à nos jours*. Paris: Éditions Hazan, 2007, pp. 8-9. (Tradução da autora.)

2) A esse respeito, afirma Griselda Pollock: “[...] Over each movement a named artist presides. All those canonized as the initiators of modern art are men. Is this because there were no women involved in early modern movements? No. Is it because those who were, were without significance in determining the shape and character of modern art? No. Or is it rather because what modernist art history celebrates is a selective tradition which normalizes, as the *only* modernism, a particular and gendered set of practices? I would argue for this explanation. As a result any attempt to deal with artists in the early history of modernism who are women necessitates a deconstruction of the masculinist myths of modernism”. Pollock, Griselda. “Modernity and Spaces of Femininity”. In: *Vision and Difference*. Londres: Routledge, 1988, p. 50. [Cada movimento é norteado por um artista designado. Todos canonizados como precursores da arte moderna são homens. Será que isso se deve ao fato de não haver mulheres envolvidas nos primeiros movimentos modernos? Não. Ou será que aquelas que estavam, de fato, envolvidas não tinham grande importância na determinação do formato ou caráter da arte moderna? Não. Ou, quem sabe, seria porque aquilo que a história da arte moderna celebra é uma tradição seletiva, que normaliza, como *único* modernismo, um conjunto de práticas específico e sexista? Eu defendo esta última tese. Como resultado, qualquer tentativa de abordar artistas do sexo feminino nos primórdios da história do modernismo necessita de uma desconstrução dos mitos masculinistas do modernismo.]

a elementos transgressores de uma vida vista como “burguesa”, pautada no binômio trabalho-família. Trata-se de se construir uma figura do artista moderno não apenas a partir da arte que este produz, mas sim de sua vida, forjada como “vida de artista”, a qual rejeita a ordem normativa ao abraçar experiências de transgressão, tais como a boemia, o dandismo, o erotismo livre que se contrapõe sub-repticiamente ao matrimônio convencional³. Construir-se como um artista moderno significava, assim, urdir uma série de atos de ruptura e liberdade os quais eram praticamente inconcebíveis às mulheres dessas mesmas gerações.

A partir dessa perspectiva, o caso brasileiro constitui uma singularidade interessante. Diferindo de praticamente todas as experiências internacionais, aqui, as mulheres foram reconhecidas como *protagonistas* do modernismo. Anita Malfatti é hoje considerada como a introdutora das linguagens de vanguarda no Brasil, um lugar simbólico fundamental, embora tenha oscilado, historicamente, como pretendemos abordar. Ao seu lado está Tarsila do Amaral, cujo reconhecimento também não foi sempre certo e estável ao longo do século XX, mas que hoje é, seguramente, apontada como a mais importante artista dos anos 1920, ao sintetizar o ideal de uma pintura nacional compassada com as vanguardas artísticas do exterior, que era, então, o lema abraçado pela geração dos primeiros modernistas.

VISÕES SOBRE ANITA: DE MODERNA A REGRESSIVA

Anita Malfatti é uma figura controversa na historiografia da arte brasileira, e tem merecido diversas boas análises⁴. É difícil, hoje, observarmos sua produção, sem nos contaminarmos pela história da recepção que teve ao longo do tempo. Por meio de uma série de camadas discursivas, moldaram-se representações acerca de uma Anita que ora é interpelada como moderna, passando depois à condição de vítima e, finalmente, à de artista “regressiva”.

Em uma breve síntese desses discursos: Anita conquistou um lugar de destaque a partir de sua exposição de 1917, quando, pela primeira vez, um artista nacional expôs obras capazes de desafiar o gosto realista-naturalista predominante, ao trazer para o Brasil pinturas que incorporavam o cromatismo livre de matriz

3) Wolff, Janet. “The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity”. In: *Theory, Culture & Society*. Nov. 1985; Perry, Gill. *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*. Manchester University Press, 1995.

4) A produção sobre a artista é grande, impossível listar todas as obras. Para obras destacadas, ver Bibliografia Seleccionada.

expressionista que conhecera em suas viagens de formação na Alemanha e EUA⁵. Vale notar que esses eram destinos então incomuns para a maior parte dos artistas patricios, os quais geralmente procuravam Paris como centro de formação. Ainda menos comum era uma mulher, e brasileira, viajar sozinha, por anos, custeada por sua família, buscando capacitar-se para profissionalizar-se como artista. Nesse breve período, companheiros de geração – como o então ilustrador Di Cavalcanti, e os jovens escritores Oswald de Andrade e Mário de Andrade, todos ainda estreatantes no mundo cultural paulistano – distinguiram seu caráter inovador e saíram em sua defesa nas páginas dos jornais paulistanos, opondo-se à célebre crítica que recebera de Monteiro Lobato. A partir desse ponto, Anita Malfatti passa a ter sua importância histórica atribuída a sua condição de catalisadora do movimento dos modernos. Mais que suas obras, foi sua *função* de vítima que permitiu, segundo tal perspectiva, o autorreconhecimento dos artistas (todos homens) como “modernos”. Em última instância, foi o “caso Anita” que fomentou a formação do grupo que, posteriormente, realizaria a Semana de 22, evento reiteradamente enaltecido pelas narrativas modernistas. O texto de Mário da Silva Brito, ainda hoje uma referência importante, é exemplar nesse sentido:

Lobato foi cruel, além de incapacitado para o mister que exercia. Anita Malfatti, jovem e pioneira, em luta contra o ambiente social e familiar, precisava de estímulo e amparo [...]. No entanto, de maneira indireta, consagrou quem, no primeiro momento, era a sua vítima. “Anita Malfatti” – observa Menotti Del Picchia – “passou então para o nosso martirologio artístico. Resultado: **ganhando terreno o modernismo, a pintora ilustre tornou-se uma espécie de santa da ala demoníaca dos reformadores. Seu nome traz o prestígio dos taumaturgos e dos mártires**”.

Lobato teve, sobretudo, o não pretendido nem almejado mérito de congregar, em torno da pintora escarnecida, o grupo dos modernos. Ao seu lado estão muitos dos jovens que organizariam e participariam, poucos anos depois, da Semana de Arte Moderna. Sua exposição é a primeira etapa da arrancada inovadora⁶.

Anita é descrita como alguém cujo mérito foi o de congregar o grupo dos modernos e, vale sublinhar, algo que foi por ela “não pretendido”. Com isso se lhe retira qualquer tipo de agência acerca dos

5) Brito, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro 1. Antecedentes: a Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974; Almeida, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

6) Brito, op. cit., 6ª ed., 1997, p. 54. Grifos da autora.

desígnios do desenvolvimento da arte moderna no Brasil. Nesse processo, a artista ocupa, segundo Paulo Mendes de Almeida, uma “função polarizadora”⁷, apenas. Assim, nessas narrativas, a artista e suas obras perdem a força e a centralidade que possuíram em seu contexto original.

O caminho artístico desenvolvido na França, entre 1923 e 1928, contribuiu, de maneira significativa, para que ela tenha passado a ocupar, cada vez mais, um lugar de fragilidade na historiografia da arte moderna brasileira. A maior parte dos estudos sobre os artistas brasileiros durante a década de 1920 prioriza aqueles que, durante tal decênio, passaram temporadas em Paris, considerada, então, a capital artística mundial; é o caso de Vicente do Rego Monteiro, Antônio Gomide, Victor Brecheret (aportados em 1921) e Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e o escultor Celso Antônio (que chegam em 1923)⁸. Entre esses, selecionam-se ainda aqueles que adotaram certos partidos estéticos específicos, assim, artistas de orientação diversa são deixados de lado, muito embora fossem contemporâneos e estivessem no mesmo centro que os acima mencionados. Helena Pereira da Silva Ohashi, Alípio Dutra, Tulio Mugnani, Angelina Agostini, entre vários outros, por serem considerados não “modernos”, não foram alvo de atenção nem de seus pares geracionais, nem da historiografia posterior. Esperava-se que os artistas brasileiros, uma vez em Paris, traçassem um caminho determinado: que abraçassem um tipo de modernismo – de preferência, o cubismo – e que, por meio dele, plasmassem uma “arte internacional brasileira”⁹. Ou seja, era preciso moldar uma produção que sintetizasse uma linguagem moderna internacional com um léxico iconográfico de tipo “nativista”.

No entanto, em Paris, Anita não seguiu o rumo previsto e desejado. Em vez de radicalizar seu percurso, acentuando as rupturas com a tradição, investiu em um sentido oposto, realizando o que se convencionou chamar de um “retorno à ordem pessoal”¹⁰. Este se deixa ver não só na pintura, em que se nota um

7) Almeida, op. cit., p. 23.

8) Batista, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 20*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1987. Sobre a presença de outros artistas na capital francesa nesse período, ler: Camargos, Marcia. *Entre a vanguarda e a tradição*. São Paulo: Ed. Alameda, 2011.

9) Miceli, Sergio. “Anita Malfatti: gênero e experiência imigrante”. In: *Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. A esse respeito, ler: Fabris, Annateresa. “Modernismo: nacionalismo e engajamento”. In: Aguilar, Nelson (org.). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994; Fabris, Annateresa. “Vanguarda e modernismo: o caso brasileiro”. In: *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

10) Batista, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 2006.

esmaecimento da palheta, uma “suavização de sua técnica”, segundo a pesquisadora Renata Cardoso, o que a distancia do contraste cromático intenso das obras características dos anos 1910¹¹, mas também nos desenhos, que perdem a expressividade de seus nus masculinos a carvão (também presente no excelente estudo para *A boba*) e tornam-se mais precisos, delgados e dedicados a captar as poses dos corpos – majoritariamente femininos – exibidos nas academias particulares que cursara em Paris¹².

Como explicar aquilo que, diante dos colegas de geração, era compreensível apenas como retrocesso? Como bem pontuou Tadeu Chiarelli, em um momento em que o grupo de modernos ainda buscava legitimidade e reconhecimento dentro e fora do Brasil, era difícil aceitar que a artista procurasse, deliberadamente, um percurso artístico distinto daquele que defendiam. Nesse sentido, era preciso forjar causas externas que explicassem esse descarrilhar da artista:

É de se acreditar que para aqueles que, desde o início, se esforçavam para construir uma história ascendente e triunfalista do modernismo paulistano não podia interessar deparar-se com a necessidade de tentar entender as razões que levaram uma das principais artistas locais a se dedicar aos experimentalismos vanguardistas a abandonar tal encaminhamento para abraçar a tradição. [...] Afinal, como dar credibilidade a um movimento estético-ideológico cuja primeira grande artista abandona seus postulados para abraçar aqueles que, teoricamente, deveriam ter sido superados? **Apelando para uma argumentação desrespeitosa para com a artista, transformaram Anita Malfatti – na época uma mulher que buscava a profissionalização e com experiência inclusive no exterior (o que não seria pouca coisa para uma mulher brasileira, com defeito congênito, na segunda década do século passado) –, transformaram essa profissional numa mulher apenas insegura, capaz de colocar entaves à sua própria produção a partir de uma crítica de jornal**¹³.

11) Cardoso, Renata Gomes. “Anita Malfatti em Paris, 1923-1928”. *19&20*, Rio de Janeiro, vol. 9, n° 1, jan/jun 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_amalfatti.htm.

12) Sobre os nus realizados por Anita nos anos 1920, consultar, especialmente, Valin, Roberta. *Cadernos-diários de Anita Malfatti: uma trajetória desenhada em Paris*. Dissertação de mestrado em culturas brasileiras e identidades, IEB-USP, 2015, pp. 57-70.

13) Chiarelli, Tadeu. “Tropical, de Anita Malfatti”. In: *Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Taisa Palhares (org.). São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial / Pinacoteca, 2009. Grifos da autora.

ANITA COM TARSILA: ARTISTAS, MULHERES, MODERNAS E LATINO-AMERICANAS EM PARIS

Além dos supostos “desvios” de Anita, configurou-se, na historiografia, uma outra recorrência complicada, a de uma suposta rivalidade entre ela e Tarsila, que teria sido um óbice em sua trajetória¹⁴. Tarsila é tomada como o paradigma da viagem progressiva, ao trilhar um percurso que vai da arte pós-impressionista à vanguarda associado, geográfica e simbolicamente, a uma linha ascendente que se traça de São Paulo a Paris. Enquanto Anita é construída quase como um reflexo invertido, constituindo um paradigma de viagem “regressiva”, pois, em vez de radicalizar seu percurso rumo ao moderno (entendido, em geral, no singular), ao ir do centro da experiência modernista na periférica São Paulo, acaba por ir ao encontro, já na capital francesa, das franjas da vanguarda¹⁵.

Mas é preciso rever essas comparações, primeiramente porque, como já bem apontou Maria de Fátima Couto¹⁶, não são naturais ou evidentes, não emanam de nenhum tipo de semelhança formal suscitada por suas obras, mas sim de componentes estritamente biográficos, como o sexo das artistas. Além disso, convém notar que tais cotejamentos, que adquirem, por vezes, contornos analíticos, respaldam-se num uso pouco cuidadoso de fontes de época, como as missivas trocadas entre Mário, Tarsila, Anita, Milliet e outros agentes de então, que procuraram explicar o distanciamento de Anita em virtude de ressentimentos nutridos para com a antiga amiga. No entanto, como já foi dito, tais textos espelham combates de época e precisam ser vistos em seu contexto exato¹⁷.

A Anita Malfatti que nos chega hoje é resultado de um conjunto de camadas discursivas acumuladas em um século de sua presença nos meios artísticos brasileiros. Não há como recuperar um olhar puro, neutro ou original para sua produção e suas obras, mas sim como revê-las à luz de novos paradigmas, sempre sujeitos a atualizações e críticas. Entre eles, valeria a pena revisitar a noção de “retrocesso” artístico que perpassa as narrativas modernistas. Concomitantemente, é importante restituir à artista a agência por seus atos, por suas escolhas e, finalmente, é preciso contextualizá-las. Com isso, Anita torna-se não uma excrescência, ou uma vítima, tampouco uma heroína singular, mas sim um sujeito histórico que atuava num campo de possibilidades ainda indefinido, que comportava diversas compreensões do que era “moderno”.

A noção de retrocesso pressupõe seu oposto, ou seja, a de progresso artístico, o que é algo indefinível e indefensável. Além disso, parte de uma concepção unívoca de modernismo, que desconsidera a diversidade de escolas, movimentos e concepções que se encontravam presentes – e em disputa – na Paris dos anos 1920. Em grande parte, seus companheiros de geração rejeitaram o percurso de Anita Malfatti em função de sua aproximação inicial ao pintor Maurice Denis¹⁸, o que a teria isolado do pequeno, mas pujante, circuito formado por Oswald, Tarsila, Sergio Milliet, Yan e Mário de Andrade. Maurice Denis, firmara seu nome junto aos nabis em finais do século XIX, mas, nos anos 1920, era visto pelos brasileiros como um artista já tradicional e “oficial”, por sua defesa da renovação da pintura religiosa e pela série de encomendas públicas de caráter decorativo que recebera. Tal suposto isolamento estampa, é claro, as escolhas estéticas do grupo, mas não pode ser tomado como evidência de que esses partidos eram os únicos possíveis ou legítimos. Ela própria,

14) A esse respeito, ver: Mello e Souza, Gilda. *O baile das quatro artes. Exercícios de leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980. Diz a autora: “No entanto, não é difícil avaliar o que terá sido para Anita o confronto diário com a beleza de Tarsila. É falso racionalizar, dizendo que era uma artista de prestígio e lhe bastava a admiração que os modernistas votavam à sua arte. Acaso manifestavam a Tarsila um interesse estritamente artístico? Não a consideravam também, além de excelente pintora, a ‘maravilha caída do céu’, a ‘caipirinha vestida de Poiré’, ‘deusa’, ‘senhora do equilíbrio e da medida, inimiga dos excessos?’”, p. 271.

15) Batista, Anita Malfatti no tempo e no espaço, op. cit., p. 313; Miceli, op. cit., p. 97; Durand, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

16) Couto, Maria de Fátima M. “Caminhos e descaminhos do modernismo brasileiro: o ‘confronto’ entre Tarsila e Anita”. *Revista Esboços*. Florianópolis: UFSC, n° 19, 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7976.2008v15n19p125>. Acessado em 8/11/2016.

17) A bibliografia sobre as correspondências de Mário de Andrade é vasta, mas destacaria: Ionta, Marilda. *As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. Tese de doutorado em história social, Unicamp, 2004; Moraes, Marco A. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2007.

18) Sergio Milliet não escondeu sua decepção ao escrever: “A Anita está trabalhando infelizmente com o Maurício Denis”. Ver: Prado, Yan de Almeida. *A grande Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Edart, 1976, p. 68. Nas missivas enviadas por Mário de Andrade à artista, por diversas vezes ele se queixa de sua aproximação inicial com “aquele artista religioso” de quem jamais se lembrava o nome. Escreve Mário: “Os meus amigos me conhecem bem e nunca me falaram mal de você ou das suas obras, porém eu senti que se estavam desinteressando por você. Senti e sofri. Acho que eles procedem mal, Anita. Porque se você mudou de orientação, se você não tem a opinião mesminha deles, isso não é razão pra que se afastem. A gente nunca deve pôr a teoria adiante da amizade. Depois, talento é coisa que a gente se tem, não vai perdendo assim à toa. Se um dia eles reconhecerem que você tinha talento, deviam esperar pra ver o que você ia fazer no novo caminho. E dizer francamente a opinião deles. Isso é que deviam fazer. Acho que eles erraram desta vez. Mas não se amole com isso, minha Anita” [...].

em cartas trocadas com Mário de Andrade, demonstra uma consciência arguta e sensível desse processo complexo do qual participava:

Agora coragem, apronte-se vou dar-te uma notícia “bouleversante”. Estou clássica! Como futurista morri e já fui enterrada. Não falo a rir não. Pura verdade, podes rezar o *Ite in pax* na minha fase futurista ou antes moderna pois nunca pertenci a uma escola definida.

Não estou triste nem alegre. É isto. Trabalho e trabalho e saiu assim. Não posso forçar-me para agradar a ninguém. Nisto sou, fico e serei sempre livre. Aliás, todos, ou quase todos os grandes artistas daqui estão enfrentando este tremendo problema. Matisse, Derain, Picasso. Todos passam atualmente esta reação. Andava apreensiva com isto, mas estive hoje com diversos artistas que me afiançaram ser esta a fase atual em Paris. Voltamos à mãe Natureza [...]”¹⁹

A pintora demonstra estar a par do processo que posteriormente ficou conhecido como “retorno à ordem”, pelo qual passavam inúmeros artistas no entreguerras, entre eles, três que já haviam firmado seus nomes entre as vanguardas²⁰. Nesse momento, eles se afastavam das pesquisas mais radicais anteriormente desenvolvidas e retomavam elementos associados à tradição, tais como a figuração do corpo humano, a paisagem (por vezes associada a um discurso regionalista ou nacionalista) ou mesmo, no caso de Derain, a temas religiosos; enquanto isso, formalmente, as telas pareciam recuperar um certo apreço pelo aspecto mais artesanal do fazer pictórico. A pintora brasileira justificava suas opções inserindo-se em uma tendência internacionalmente generalizada. Além disso, frisava sua liberdade de qualquer escola e sua independência em relação a qualquer grupo, a qualquer obrigação em “agradar” a quem quer que fosse.

Anos depois, ainda em Paris, em uma das cartas escritas ao seu interlocutor privilegiado, novamente Anita revela uma consciência aguçada sobre os métodos que desenvolvia, explicando-os, com segurança, a Mário de Andrade:

19) Carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade. Paris, 23 de fevereiro de 1924. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

20) A respeito do “retorno à ordem”, ler: Chiarelli, Tadeu. *Novocento Sudamericano*. São Paulo: Instituto Italiano de Cultura, 2003; Magalhães, Ana Gonçalves. “Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC USP”. *Revista USP*, São Paulo, n° 90, 2011; Golan, Romy. *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1995.

Estou com altas esperanças na exposição que eu fizer no ano que vem! Tantos foram felizes quem sabe haverá um pouquinho para mim também não acha? Vou pois contar um pouco da minha pintura. Continuo a trabalhar livremente sem seguir escola fixa, nem professor algum. Estou portanto bem dentro da minha época. Não me preocupo como nunca me preocupe com originalidade. Esta nota vem por si. Procuo dentro da composição simples, direta e equilibrada o máximo da sutileza na qualidade da cor. Tento conservar o desenho e os valores sempre justos e severos. Explicaria melhor dizendo que toda a poesia do meu trabalho está na cor. É na cor que sempre procuro dizer o que me comove. Na minha composição a forma e os valores sujeitos às leis imutáveis da ciência da pintura. Meus quadros não são coisas do acaso. Resolvo todos os meus problemas com antecedência depois executo rápido. Quando me deixo levar pela tentação do improvisto é um não mais acabar de desespero dúvidas e impotências. Em Florença aprendi a fazer as incisões e a aplicar o ouro como os antigos. Há 3 meses que vou ao Louvre todos os dias. Estou pondo os últimos toques na *Belle jardinière* de Rafael. Copiarei mais a *Femmes d'Alger* de Delacroix por achar que este quadro marcou uma época. É distintamente a nota de transição entre o velho mundo e o novo. Vejo agora tão claramente que toda a arte moderna sugou sua ciência da antiga e se as mesmas regras básicas não se encontrassem em ambas, não poderia haver compreensão entre uma outra e outra. Será que toda a nossa revolução nos trará o fruto de uma nova Renascença? Quando formos velhos talvez possamos assistir ao novo milagre dos séculos!²¹

A pintora não só se mostra cônica dos métodos por ela empregues em suas composições, mas também apresenta uma reflexão de caráter teórico sobre a relação entre a arte moderna e a tradição, aqui nomeada a partir de mestres antigos, como Rafael, e modernos, como Delacroix. As cópias eram um procedimento previsto e obrigatório para os pensionistas do Estado de São Paulo, que era justamente sua situação em Paris. Mas Anita acrescenta ao “dever”, um sentido: o de respeito e aprendizado da “grande arte”, a partir das obras-primas do passado. Assim, a arte moderna é percebida não como ruptura, mas como um novo desdobramento de uma história das formas

21) Carta de Anita Malfatti para Mário de Andrade, Paris, 17 e 18 de novembro de 1927. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

de longa duração. Ela não estava sozinha nesse processo, trata-se mesmo de um tema dominante na França do entreguerras, e justamente Maurice Denis foi um dos expoentes na defesa de um “renascimento da tradição”, que era sentido com urgência diante da devastação sofrida entre 1914 e 1919²². Diversos autores vinculados às vanguardas dedicaram-se a pensar as relações entre os contemporâneos e os antigos, tais como Lionello Venturi, no célebre texto “Il gusto dei primitivi”²³, e Carlo Carrà, pintor futurista que, em 1916, escreve um artigo dedicado a Giotto, em uma perspectiva muito próxima à que ela advogava²⁴.

Ao que parece, em seu período francês, Anita Malfatti procurou assimilar temas e debates que estavam “no ar”, propagados pelo que se convenção chamou de Escola de Paris. Nesse sentido, mais que responder aos pleitos e à agenda de seu grupo de origem, Anita procurou trilhar um rumo diverso, assentado no internacionalismo, no modernismo temperado, no diálogo com a tradição pictórica ocidental, também em vigor na capital francesa. E essa talvez seja a maior diferença entre ela e sua conterrânea, Tarsila do Amaral, a saber: o modo com que ambas desenvolveram estratégias distintas para se inserir nos circuitos modernos franceses de seu tempo.

Analisando a presença de quatro mulheres latino-americanas em Paris nos anos 1920, Tarsila do Amaral, Lola Cueto, Anita Malfatti e Amelia Pelaez, Michele Greet mostra que suas recepções tiveram êxito proporcional ao modo com que souberam responder às demandas por exotismo e primitivismo suscitadas pelo campo artístico francês a que estavam sujeitas. Assim, enquanto Tarsila rapidamente compreendeu que “Paris estava farta de arte parisiense” e desenvolveu, em sua pintura, temas “locais”, como paisagens do Rio de Janeiro ou favelas, bichos imaginários e exóticos (Cuca), ou tipos nacionais (Negra), por meio de uma formalização que a aproximava de um certo primitivismo admirado por esse mesmo circuito, a mexicana Lola Cueto optou por “resgatar” objetos associados a uma *fatura* nativa, vista como ancestral de seu país, os tapetes, que foram então refeitos a partir de uma linguagem moderna, apreendida com as vanguardas. Já Anita Malfatti e a cubana Amelia Pelaez investiram num outro tipo de inserção, de caráter internacional, evitando, assim, de imediato, construir uma obra “com sotaques” locais. Como

bem demonstra Greet, enquanto as duas primeiras tiveram certo êxito, as duas outras foram menos percebidas pelos circuitos internacionais. A recepção tem muito menos a ver com a qualidade de suas obras, com o domínio das técnicas que possuíam, que com o modo como se dispuseram, mais ou menos prontamente, a ocupar os lugares que lhes eram esperados enquanto artistas do “sul”, ou seja, portavozes de heranças autóctones e, portanto, vistas como essencialmente primitivas e exóticas²⁵.

É, assim, fundamental rever, à luz de um quadro mais complexo que envolve as relações entre centros e periferias artísticas²⁶, num emaranhado de grupos artísticos que disputavam as lideranças do moderno, os lugares ocupados por Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. As narrativas, em geral, tendem a fixá-las em polos opostos, assim, de um lado, estaria Tarsila, a musa, e, de outro, Anita, a mártir. Embora com sinais trocados, ambos encaram arquétipos bastante reificados de feminilidades possíveis, os quais são elaborados a partir de elementos muito mais calcados em aspectos psicobiográficos que advindos de suas obras. Ambas assinalam quanto, nessa geografia internacional do modernismo da qual o Brasil participava, construir-se como artista moderno “no feminino” significou ocupar um conjunto bastante limitado de possibilidades, que oscilaram entre polos conservadores, como a mulher-musa ou a mulher-frágil. A exposição que ora nos apresenta é um convite a ultrapassar esses lugares discursivos que são, mesmo que não propositalmente, fruto de olhares genericados. Para romper com isso é fundamental retomar as obras em seus contextos de produção, o que significa observá-las à luz das variadas e indefinidas disputas pelo que então se entendia por modernismo, lutas essas que vicejavam nas diversas capitais culturais do mundo²⁷. Anita experimentou e agiu sobre esse contexto a partir de sua condição muito particular de artista, mulher, brasileira, mas formada na Alemanha, Estados Unidos e França, e que “escolheu” rumos e respostas diferentes daqueles que foram canonizados por sua geração.

22) Maigon, Claire. *L'Âge Critique des Salons : 1914-1925. L'École Française, la tradition et l'art moderne*. Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

23) Venturi, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. Bolonha: Ed. Nicola Zanichelli, 1926.

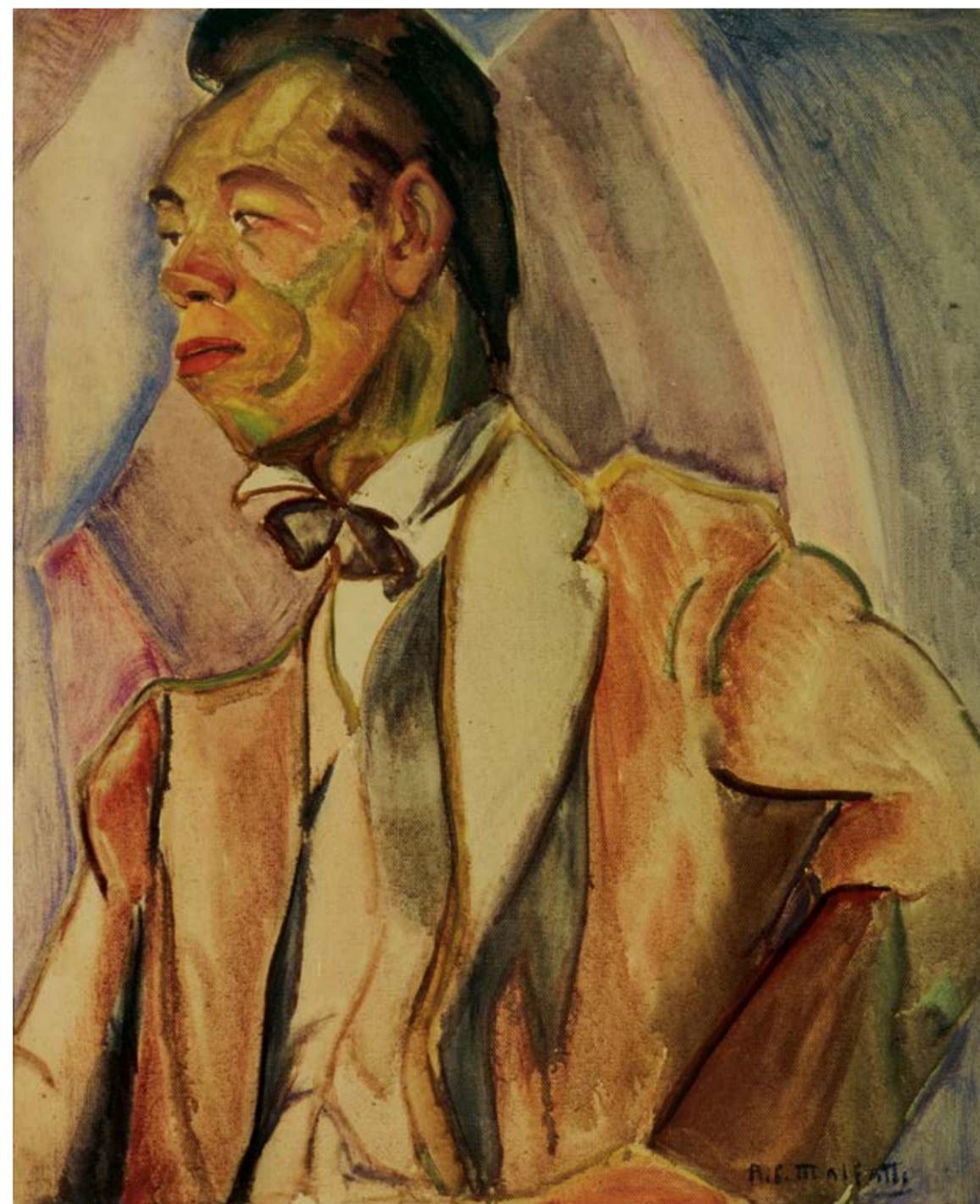
24) Carrà, Carlo. “Causerie sur Giotto”. In: *L'Éclat des Choses Ordinaires* (ed. Isabel Violante). Paris: Éditions Images Modernes, 2015.

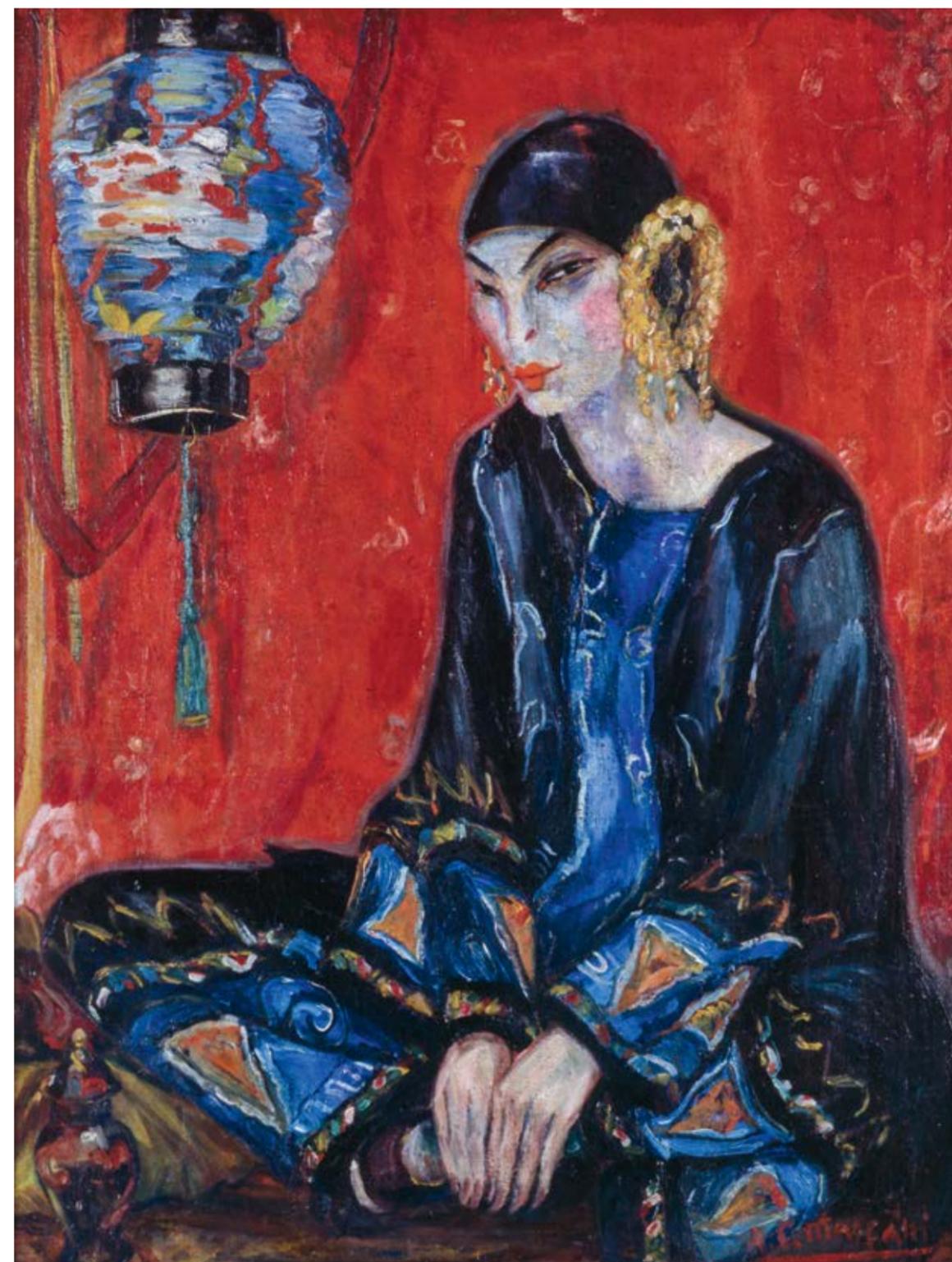
25) Greet, Michele. “Exhilarating Exile: Four Latin American Women Exhibit in Paris”. *Arteloge*, nº 5, outubro 2013. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/arteloge/spip.php?article262>. Acessado em 8/11/2016. Em inglês.

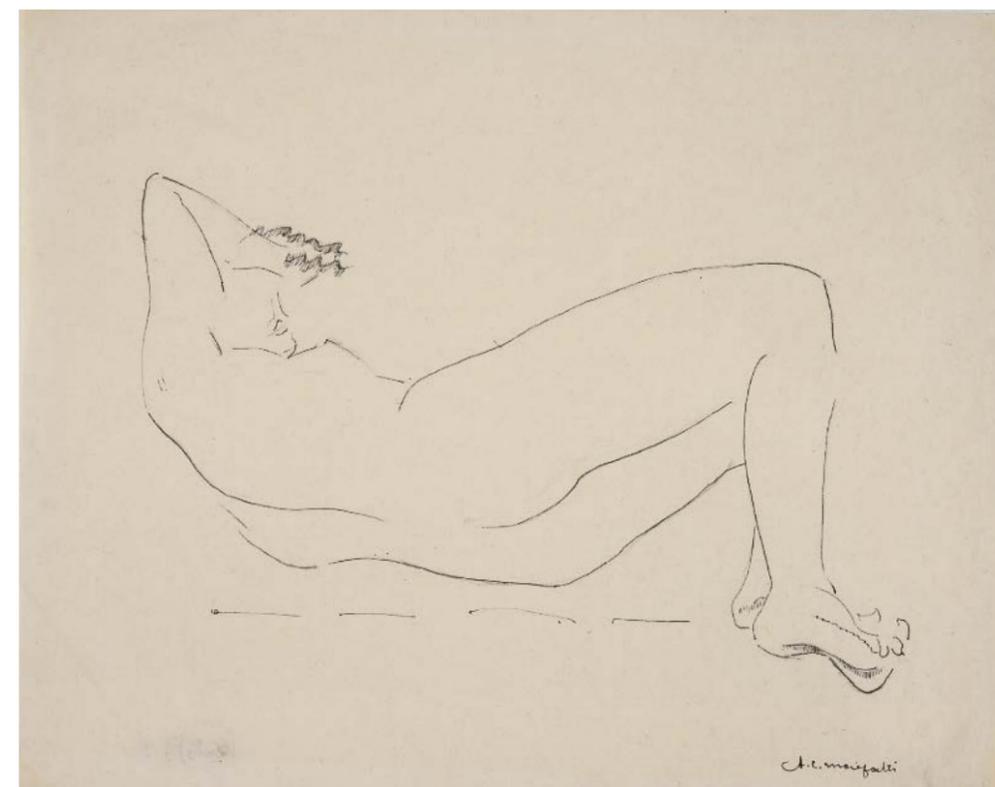
26) Joyeux-Prunel, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*. Paris: Editions Gallimard, 2016; Ginzburg, C. e Castelnovo, E. “Domination symbolique et géographie artistique [dans l'histoire de l'art italien]”. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, vol. 40, nº 1, 1981.

27) Joyeux-Prunel, Béatrice. *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1844-1914*. Paris: Musée d'Orsay, 2009.











OBRAS EM EXPO- SIÇÃO

BURRINHO CORRENDO (CÓPIA DE CAPA DE REVISTA), 1909

Óleo sobre tela
29,5 x 20 cm

Coleção Sylvia Malfatti

A FLORESTA, 1912

Óleo sobre tela colada em cartão
20,5 x 29 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand
MAM RJ

O JARDIM, 1912

Óleo sobre tela colada em cartão
23,5 x 29,5 cm

Coleção Gilberto
Chateaubriand MAM RJ

PAISAGEM, C. 1912

Tiragem de 2005
Gravura em metal
9 x 12 cm

Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros USP

PAISAGEM (COM DUAS ÁRVORES À DIREITA), C. 1912

Tiragem de 2005
Gravura em metal
12,5 x 17,5 cm

Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros USP

MOÇA COM MÃO NO QUEIXO, C. 1912

Tiragem de 2005
Gravura em metal
12,5 x 17,5 cm

Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros USP

O FAROL, 1915

FIGURA FEMININA (INACABADA), C. 1912

Tiragem de 2005
Gravura em metal
15,5 x 11 cm

Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros USP

MOÇA COM FITA NOS CABELOS, C. 1912

Tiragem de 2005
Gravura em metal
12,5 x 10 cm

Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros USP

RETRATO DE UM PROFESSOR, 1912/13

Óleo sobre tela
50,5 x 40 cm

Coleção Museu de Arte Brasileira –
MAB-FAAP

ÁRVORES E ÁGUA, 1914

Gravura em metal
8,5 x 14,2 cm

Coleção particular

MEU IRMÃO ALEXANDRE, 1914

Óleo sobre tela
43 x 57 cm

Coleção Sylvia Malfatti

A ESTUDANTE RUSSA, C. 1915

Óleo sobre tela
76 x 61 cm

Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros USP

O FAROL, 1915

Óleo sobre tela
46,3 x 61 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand
MAM RJ

MARINHA, MONHEGAN, 1915

Óleo sobre tela
35,5 x 46 cm

Coleção Instituto Moreira Salles

**PAISAGEM (AMARELA),
MONHEGAN, 1915**

Óleo sobre tela
41 x 50,5 cm

Coleção Instituto Cultural
Capobianco

**DORSO MASCULINO,
C. 1915/16**

Carvão sobre papel
68 x 48 cm

Coleção particular

A ESTUDANTE, 1915/16

Óleo sobre tela
76,5 x 60,5 cm

Coleção Museu de Arte de São
Paulo Assis Chateaubriand

O JAPONÊS, 1915/16

Óleo sobre tela
61 x 51 cm

Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros USP

NU CUBISTA N. 1, 1915/16

Óleo sobre tela
51 x 39 cm

Coleção particular

BARCOS, 1915/16

Aquarela e grafite sobre papel
19,7 x 27 cm

Coleção particular

**O HOMEM DE SETE
CORES, 1915/16**

Pastel e carvão sobre papel
60,7 x 45 cm

Coleção Museu de Arte Brasileira –
MAB-FAAP

**NU FEMININO, COSTAS
(GRANDE NU), 1915/16**

Carvão sobre papel
62,4 x 47,5 cm

Coleção de Arte da Cidade / Centro
Cultural São Paulo / SMC / PMSP

**O SECRETÁRIO DA
ESCOLA OU RETRATO
DE BAILEY, 1915/16**

Carvão sobre papel
61,5 x 47 cm

Coleção Museu de Arte
Contemporânea USP

**RETRATO DE MULHER
(ESTUDO PARA A BOBA),
1915/16**

Carvão sobre papel
59 x 40 cm

Coleção Museu de Arte Brasileira –
MAB-FAAP

**NU FEMININO (FRENTE),
1915/16**

Carvão sobre papel
62,2 x 47 cm

Coleção Sandra Brecheret
Pellegrini

**NU MASCULINO
(SEGURANDO BASTÃO),
1915/16**

Carvão e esfumado sobre papel
62,3 x 47,5 cm

Coleção particular

**NU MASCULINO
(CAPINANDO), 1915/16**

Carvão sobre papel
60,5 x 43 cm

Coleção Sylvia Malfatti

**NU FEMININO, SENTADO
(COM PANEJAMENTO À
ESQUERDA), 1915/16**

Carvão sobre papel
60,5 x 45,5 cm

Coleção particular

**MARINHA (PENHASCOS),
1915/16**

Óleo sobre madeira
26,1 x 36,1 cm

Coleção particular

TROPICAL, C. 1916

Óleo sobre tela
77 x 102 cm

Coleção Pinacoteca do Estado
de São Paulo, Brasil. Doação da
artista em cumprimento à Lei do
Pensionato Artístico, 1929

ACADEMIA VIII, C. 1916

Carvão sobre papel
62 x 47,5 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand
MAM RJ

**PAISAGEM (ESTUDO),
DÉC. 1920**

Aquarela e grafite sobre papel
18,5 x 26,1 cm

Coleção particular

**CASARIO NA ENCOSTA
(COM VULCÃO E
AEROPLANO), DÉC. 1920**

Aquarela sobre papel
27,5 x 36,8 cm

Coleção particular

**NU MASCULINO COM
BASTÃO I, DÉC. 1920**

Carvão sobre papel
63 x 48,5 cm

Coleção MAM,
doação Emanuel Araujo

**NU COM JARRO II,
DÉC. 1920**

Carvão sobre papel
63 x 48 cm

Coleção James Lisboa

**NU DE COQUE EM PÉ,
DÉC. 1920**

Grafite e nanquim sobre papel
35 x 27,5 cm

Coleção particular

CHINESA, 1921/22

Óleo sobre tela
100 x 77 cm

Coleção particular

FIGURA FEMININA, 1921/22

Pastel sobre papel
47 x 31,2 cm

Coleção particular

**GRUPO DOS CINCO,
1922**

Tinta de caneta e lápis de cor
sobre papel
26,5 x 36,5 cm

Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros USP

**MÁRIO DE ANDRADE NA
PAULICEIA (CARDÁPIO),
C. 1922**

Nanquim e guache sobre papel
9,7 x 7,9 cm

Coleção Artes Visuais do Instituto
de Estudos Brasileiros USP

**RETRATO DE MÁRIO DE
ANDRADE III, C. 1923**

Óleo sobre tela
44 x 38 cm

Coleção de Artes Visuais do
Instituto de Estudos Brasileiros USP

VENEZA, CANAL, C. 1924

Aquarela e grafite sobre papel
16,5 x 26,5 cm

Coleção particular

**INTERIOR DE MÔNACO,
C. 1925**

Óleo sobre tela
73 x 60 cm

Coleção BM&FBOVESPA

LAGO MAGGIORE, C. 1925

Óleo sobre tela
46,2 x 54,8 cm

Coleção Antonio Augusto
Gouvêa Pedroso

**VISTA DO FORT ANTOINE
EM MÔNACO, C. 1925**

Aquarela sobre papel
25,5 x 34,5 cm

Coleção Max Perlingeiro

**NU DEITADO (CABELOS
AO VENTO), C. 1925**

Nanquim e grafite sobre papel
21,9 x 28,1 cm

Coleção Museu de Arte
Contemporânea USP

**NU DE COSTAS, RECLINADO
EM DIAGONAL II, C. 1925**

Nanquim sobre papel
27,5 x 29 cm

Coleção Sylvia Malfatti

**PORTO DE MÔNACO,
1925/26**

Óleo sobre tela
54 x 64,5 cm

Coleção Museu de Arte
Contemporânea USP

**CHANSON DE
MONTMARTRE, 1926**

Óleo sobre tela
73,3 x 60,2 cm

Coleção James Lisboa

**PAISAGEM DOS PIRINEUS,
CAUTERETS, 1926**

Óleo sobre tela
45,8 x 54,8 cm

Coleção José Thomaz Assumpção

**MULHER DO PARÁ (NO
BALCÃO), 1927**

Óleo sobre tela
80 x 65 cm

Coleção Milú Villela

**NU EM PÉ, INCLINANDO-SE,
ENTRE PEDRAS, 1928**

Nanquim sobre papel
26 x 19,5 cm

Coleção Sylvia Malfatti

**CAROLINA DA SILVA
TELLES, 1929/30**

Óleo sobre tela
46 x 40 cm

Coleção particular

**BABY DE ALMEIDA,
1929/30**

Óleo sobre tela
46,5 x 41,5 cm

Coleção Casa Guilherme de
Almeida – Governo do Estado de
São Paulo – Secretaria de Cultura

VOLUTAS E NU SENTADO (TRANÇAS PRESAS), DÉC. 1930

Grafite e nanquim sobre papel
23 x 35,5 cm

Coleção Sylvia Malfatti

HOMEM DE CALÇÃO, INCLINADO, DÉC. 1930

Grafite sobre papel
33 x 24 cm

Coleção particular

HOMEM DE CALÇÃO SENTADO, EMPUNHANDO BASTÃO, DÉC. 1930

Grafite sobre papel
33,7 x 24,1 cm

Coleção particular

RETRATO DE A.M.G., C. 1933

Óleo sobre tela
95,5 x 90,3 cm

Coleção N.B.E.

LILIANA MARIA, 1935/37

Óleo sobre tela
65 x 54 cm

Coleção particular

TRENZINHO, DÉC. 1940

Óleo sobre tela
34,2 x 43,8 cm

Coleção Paulo Kuczynski Escritório de Arte

O TROLINHO, DÉC. 1940

Óleo sobre tela
39 x 47 cm

Coleção Roberto Marinho / Instituto Casa Roberto Marinho

MARINHA, DÉC. 1940

Óleo sobre tela
51 x 61 cm

Coleção Decio Antonio de Gouvêa Pedroso

ITANHAÉM, DÉC. 1940

Aquarela sobre papel
16,5 x 26,5 cm

Coleção particular

NA PORTA DA VENDA, DÉC. 1940/50

Óleo sobre tela sobre madeira
26,3 x 36,6 cm

Coleção particular

SAMBA, 1941/45

Óleo sobre tela
39,3 x 49,3 cm

Coleção particular

FLÁVIO MOTTA, 1941/42

Óleo sobre tela
40,3 x 32,7 cm

Coleção particular

RETRATO DE PAULO BOMFIM, 1943/45

Óleo sobre tela
51 x 45 cm

Coleção Paulo Bomfim

FESTA DE GEORGINA, C. 1952

Óleo sobre tela
45 x 55 cm

Coleção particular

VIDA NA ROÇA, C. 1956

Óleo sobre madeira
63 x 87 cm

Coleção Almeida e Dale Galeria de Arte

BIBLIO- GRAFIA

SELE- CIO- NADA

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

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

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

ARAUJO, Marcelo Mattos. *Os modernistas na Pinacoteca: o Museu entre a vanguarda e a tradição*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2002.

BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 20*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1987.

_____. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Edusp / Ed. 34, 2006.

_____. *Escritos sobre arte e modernismo brasileiro*. Ana Paula de Camargo Lima (org.). São Paulo: Prata Design, 2012.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro 1. Antecedentes: a Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CAMARGOS, Marcia. *Entre a vanguarda e a tradição*. São Paulo: Ed. Alameda, 2011.

CARDOSO, Renata Gomes. *A pintura de Anita Malfatti nos períodos iniciais de sua trajetória: proposta de revisão a partir da análise de obras*. Dissertação de mestrado. Unicamp, 2007.

_____. *Modernismo e tradição: a produção de Anita Malfatti nos anos de 1920*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2012.

_____. "Anita Malfatti em Paris, 1923-1928". 19&20, Rio de Janeiro, v. IX, nº 1, jan./jun. 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_amalfatti.htm.

_____. "Sergio Milliet: críticas a Anita Malfatti", São Paulo, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 63, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i63p219-234>.

CARRÀ, Carlo. "Causerie sur Giotto". In: *L'Éclat des Choses Ordinaires* (ed. Isabel Violannte). Paris: Éditions Images Modernes, 2015.

CHIARELLI, Tadeu. *Novecento Sudamericano*. São Paulo: Instituto Italiano de Cultura, 2003.

_____. "Tropical, de Anita Malfatti". In: *Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Taisa Palhares (org.). São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial / Pinacoteca, 2009.

_____. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. "Caminhos e descaminhos do modernismo brasileiro: o 'confronto' entre Tarsila e Anita". *Revista Esboços*. Florianópolis: UFSC, nº 19, 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7976.2008v-15n19p125>.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FABRIS, Annateresa. "Modernismo: nacionalismo e engajamento". In: Aguiar, Nelson (org.). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.

_____. "Vanguarda e modernismo: o caso brasileiro". In: *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

GINZBURG, C. e CASTELNUOVO, E. "Domination symbolique et géographie artistique [dans l'histoire de l'art italien]". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, vol. 40, nº 1, 1981.

GOLAN, Romy. *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1995.

GONNARD, Catherine; LÉBOVICI, Élisabeth. *Femmes Artistes/Artistes Femmes, Paris de 1880 à nos jours*. Paris: Éditions Hazan, 2007.

GREET, Michele. "‘Exhilarating Exile’: Four Latin American Women Exhibit in Paris". *ArteLogie*, nº 5, outubro 2013. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article262>.

IONTA, Marilda. *As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta*

Lisboa e Mário de Andrade. Tese de doutorado em história social, Unicamp, 2004.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1844-1914*. Paris: Musée d'Orsay, 2009.

_____. *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*. Paris: Editions Gallimard, 2016.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC USP". *Revista USP*, São Paulo, nº 90, 2011.

MAIGON, Claire. *L'Âge Critique des Salons : 1914-1925. L'École Française, la tradition et l'art moderne*. Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

MALFATTI, Anita. "1917". In: *RASM – Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, nº 1, 1939.

_____. "A chegada da arte moderna no Brasil". Conferência realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 25 out. 1951. In: *Mestres do modernismo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004.

MALFATTI, Doris. *Minha tia Anita Malfatti*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2009.

MELLO E SOUZA, Gilda. *O baile das quatro artes. Exercícios de leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

MICELI, Sergio. "Anita Malfatti: gênero e experiência imigrante". In: *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORAES, Marco A. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2007.

OLIVEIRA, Livia Novaes de. *O moderno de Anita Malfatti*. Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, 2013.

PERRY, Gill. *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*. Manchester University Press, 1995.

PINTO, Sônia Maria de Carvalho. *A controversa pintura de Anita Malfatti*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2007.

POLLOCK, Griselda. "Modernity and Spaces of Femininity". In: *Vision and Difference*. Londres: Routledge, 1988.

PORTINARI GREGGIO, Luzia. *Anita Malfatti – Tomei a liberdade de pintar a meu modo*. São Paulo: Magma Cultural Ed., 2007.

PRADO, Yan de Almeida. *A grande Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Edart, 1976.

SIMIONI, Ana Paula. "Em busca dos múltiplos modernos: artistas brasileiros em Paris, década de 1920". In: Villas-Boas, Gláucia e Quemin, Alain (orgs.). *Arte e vida social. Pesquisas recentes no Brasil e na França*. Open Editions Press, 2016. Disponível em: <https://books.openedition.org/oep/565>.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo. "Desenhos de Anita Malfatti: Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros". In: *Anita Malfatti*. Lygia Eluf (org.). Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

SIMIONI, Ana Paula C.; LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo; ELUF, Lygia. *Cadernos de desenho: Anita Malfatti*. Campinas: Ed. Unicamp/Imesp, 2012.

VALIN, Roberta Paredes. *Cadernos-diários de Anita Malfatti: uma trajetória desenhada em Paris*. Dissertação de mestrado. IEB, Universidade de São Paulo, 2015.

VENTURI, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. Bolonha: Ed. Nicola Zanichelli, 1926.

WOLFF, Janet. "The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity". In: *Theory, Culture & Society*. Nov. 1985.

CRÉDITOS

ANITA MALFATTI: 100 ANOS DE ARTE MODERNA

– **REALIZAÇÃO**
Museu de Arte Moderna de São Paulo

CURADORIA
Regina Teixeira de Barros

PRODUÇÃO
Curadoria MAM

PROJETO EXPOGRÁFICO E ILUMINAÇÃO
Alvaro Razuk Arquitetura
Alvaro Razuk
Juliana Prado Godoy
Ricardo Amado

PROJETO GRÁFICO
Estúdio Campo
Paula Tinoco e Roderico Souza
Assistência Caterina Bloise

EXECUÇÃO DO PROJETO EXPOGRÁFICO
Ação Cenografia

CONSERVAÇÃO
Acervo MAM

MONTAGEM
Manuseio

TRANSPORTE
Imnensum

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS
Ana Ban

ASSESSORIA DE IMPRENSA
Conteúdo Comunicação

APOIO
Instituto Anita Malfatti

Parceiros

– **MANTENEDORES**

 **Bradesco**

 **Itaú**

 **vivo**

SÊNIOR PLUS
Levy & Salomão Advogados

SÊNIOR
Canal Curta!
DPZ
EMS
Estadão
Folha de S.Paulo
Instituto Votorantim
PwC
Rádio Eldorado
Revista ArtelBrasileiros
Trip Editora

PLENO
ArtLoad
Bolsa de Arte
Caixa Belas Artes
Credit Suisse
Klabim
KPMG Auditores Independentes
Montana Química
Pirelli
Power Segurança e Vigilância Ltda.
Reserva Cultural
Revista Adega
Saint Paul *Escola de Negócios*

MÁSTER
Bloomberg Philanthropies
Casa da Chris
FIAP
Gusmão & Labrunie – Prop.
Intelectual
Revista piauí
Sanofi Aventis

APOIADOR
`CAUSE MAGAZINE
Cultura e Mercado
FESP *Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo*
FFWMAG
Goethe-Institut
ICIB *Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro*
ICTS Protiviti
IFESP *Instituto de Estudos Franceses e Europeus de São Paulo*
Instituto Filantropia
IPEN
Paulista S.A. Empreendimentos
Pernilongo Filmes
Senac
Seven English – Español
Top Clip *Monitoramento & Informação*

PROGRAMAS EDUCATIVOS
BTG Pactual (Contatos com a Arte)
Cielo (Olhar de perto)
Comgás (Família MAM)

AGRADECIMENTOS
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente de São Paulo.

Adriano Pedrosa
Alcebíades Paes Garcia
Almeida e Dale Galeria de Arte
Alvaro Ancona de Faria
Ana Helena Curti
Ana Lucia Moreira
Ana Luisa Martins
Ana Magalhães
Ana Maria e Mauris Warchavchik
Ana Maria Tavares
Ana Paula Simioni
Antonio Augusto Gouvêa
Pedroso
Aracy Amaral
Ari Casagrande
Beatriz Guarita Yunes
Bianca Dettino
Biblioteca Brasileira Guita e José
Mindlin
Biblioteca Mário de Andrade
BM&FBOVESPA
Breno Krasilchik
Carlos A. M. R. Zenon
Carlos Alberto Gouvêa
Chateaubriand
Carlos Augusto Calil
Carlos Roberto Ferreira Brandão
Carlos Warchavchik
Centro Cultural São Paulo
Claudia Calaça
Claudia Caroli
Decio Antonio de Gouvêa
Pedroso
Di Bonetti
Elisabete Ribas
Fernando Cocchiarale
Galeria TNT
Giancarlo Hannud
Glória Motta
Instituto Anita Malfatti
Instituto Casa Roberto Marinho
Instituto de Estudos Brasileiros da
Universidade de São Paulo
Isabella Matheus
Ivo Mesquita
Jaime Acioli
James Lisboa Escritório de Arte
Jayme Augusto Penteado da
Silva Telles e Renata Carneiro
da Cunha
Joana Moreno de Andrade
Jorge Schwartz
José Luiz Hernández Alfonso
José Thomaz Assumpção
Júlia Ayerbe
Julio Capobianco
Kátia Canton
Kiko Pini
Laura Rodriguez
Lauro Cavalcanti
Leonardo Crescenti
Luciano Momesso
Luiz Armando Bagolin
Luiz Antonio de Almeida Braga
Luiz Guilherme Assumpção
Luiz José Bueno de Aguiar
Manuela Bacelar
Marcelo Monzani
Marcelo Tápia
Marcos Simon
Maria Odette Arruda
Marta e Paulo Kuczynski
Martin Wurzmann

Mary Lou Paris
Max Perlingeiro
Max Perlingeiro Filho
Michel Etlin
Milú Villela
Miriam Haber
Museu Casa Guilherme de
Almeida
Museu de Arte Contemporânea
Museu de Arte de São Paulo
Museu de Arte Moderna do Rio
de Janeiro
Nazareth Pacheco
Nikita Lukin
Odette Vieira
Orandi Momesso
Paula e Airton Bobrow
Paulo Bomfim
Paulo Portella
Paulo Roberto Amaral Barbosa
Pena Schmidt
Peter Cohn
Pinacoteca de São Paulo
Pinakotheke Cultural
Rafael Pennachi
Randolpho Rocha
Raquel e Raul Sarhan
Renato Magalhães Gouveia
Renato Magalhães Gouveia Filho
Ricardo Camargo
Romulo Fialdini
Sandra Brecheret Pellegrini
Sandra Fogagnoli
Sandra Krug H. Villela e Paulo
Francisco Ewbank Villela
Sandra Nitrini
Sérgio Guerini
Stella Teixeira de Barros
Sylvia Malfatti
Tadeu Chiarelli
Taisa Palhares
Telmo Porto
Ulisses Miziara
Valéria Piccoli
Verônica Cavalcante
Wilma e Rodolpho Ortenblad

Expediente

-

REALIZAÇÃO

Museu de Arte Moderna
de São Paulo

PROJETO GRÁFICO

Estúdio Campo

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Renato Schreiner Salem

PRODUÇÃO EDITORIAL

Rafael Itsuo

REVISÃO E PREPARAÇÃO

Regina Stocklen

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS

Ana Ban

TEXTOS

Regina Teixeira de Barros e
Ana Paula Cavalcanti Simioni

FOTOS

Isabella Matheus (p. 20)
Leonardo Crescenti (p. 19, 22)
Paula Bobrow (p. 18)
Romulo Fialdini (p. 21, 23)
Romulo Fialdini e Valentino
Fialdini (p. 17)
Sérgio Guerini (p. 24)

IMPRESSÃO E TRATAMENTO

DE IMAGEM

Stillgraf

TIRAGEM

4.000 exemplares

-

O MAM fica no parque

Ibirapuera, portão 3

+ 55 11 5085 -1300

www.mam.org.br

HORÁRIOS

Terça a domingo, e feriados,
das 10h às 18h
Bilheteria até 17h30

ENTRADA R\$ 6,00

Meia-entrada para estudantes, mediante apresentação de carteirinha. Gratuidade para menores de 10 e maiores de 60 anos, sócios e alunos do MAM, funcionários das empresas parceiras e museus, membros do ICOM, AICA e ABCA com identificação, agentes ambientais, da CET, GCM, PM, Metrô e linha amarela do Metrô, CPTM, policiais civis, cobradores e motoristas de ônibus, motoristas de ônibus fretados, funcionários SPTuris, vendedores ambulantes do parque Ibirapuera, frentistas e taxistas com identificação e até quatro acompanhantes.

ENTRADA GRATUITA

AOS SÁBADOS

AGENDAMENTO DE GRUPOS

+55 11 5085 -1313
educativo@mam.org.br

ACESSÍVEL A TODOS

OS PÚBLICOS

ESTACIONAMENTO COM

ZONA AZUL

ACOMPANHE O MAM ON-LINE

/mamoficial



A marca da gestão florestal responsável

ANITA
MALFATTI

100
ANOS
DE
ARTE
MODERNA

7 DE FEVEREIRO
A 30 DE ABRIL
DE 2017

GRANDE
SALA

ISSN 1984-4832
9771984483004



CURADORIA
REGINA TEIXEIRA
DE BARROS