

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

SÔNIA MARIA DE CARVALHO PINTO

A Controversa pintura de Anita Malfatti

São Paulo

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

SÔNIA MARIA DE CARVALHO PINTO

A Controversa Pintura de Anita Malfatti

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia da
Universidade de São Paulo para obtenção do
Título de Doutora em Filosofia

Área de Concentração: Estética

Orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio Werle

São Paulo

2007

FOLHA DE APROVAÇÃO

Sônia Maria de Carvalho Pinto

A Controversa Pintura de Anita Malfatti

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia da
Universidade de São Paulo para obtenção do
Titulo de Doutora em Filosofia
Área de Concentração: Estética

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

*À Heide, que me tomou pela mão,
à memória de meu pai, primeiro artista que conheci e
ao Ângelo, como promessa.*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é fruto de uma intensa paixão que, há alguns anos, vem me tomando: a pintura e o entendimento desta através do conhecimento da História da Arte. Neste percurso, muitas foram as pessoas que contribuíram para meu crescimento e perseverança. Algumas de maneira mais próxima e ativa, outras de forma menos freqüente, mas que não por isso tenham sido menos positivas.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Marco Aurélio Werle, pelo incentivo intelectual que me deu nestes anos, pela paciência enorme e por tentar me ajudar a acreditar em minhas próprias reflexões; ao Prof. Dr. Victor Knoll, pelas assertivas e incentivadoras dicas na qualificação, que me ajudaram a aprofundar várias questões no capítulo I, e ao Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, cujas críticas profundas e detalhadas de meu texto na qualificação foram essenciais para que eu avançasse em reflexões acerca do tema proposto na pesquisa.

Agradeço à CAPES, por ter fomentado esta pesquisa; ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) e ao Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), que me permitiram o acesso a inúmeros documentos e obras que contribuíram para o enriquecimento desta pesquisa; aos atenciosos funcionários da secretaria da Faculdade de Filosofia, Maria Helena, Rubem e Geni.

Agradeço ainda a algumas pessoas que, não necessariamente vinculadas à academia, serviram como interlocutoras, revisoras de texto e motivadoras: ao Renato, meu companheiro de todos os momentos, por ter visitado comigo paciente e alegremente centenas de exposições e museus nesses vários anos, por ter partilhado de minha alegria a cada descoberta que fazia a respeito da arte ou dos temas envolvidos no trabalho e por ter me apoiado sempre; e às

“Lucianas” da minha vida (Lu e Lujan), amigas em quem encontrei a troca tão necessária para que a pesquisa não se fizesse solitária e frutificasse. Além delas, a todas minhas adoráveis amigas (que felizmente são muitas para citar) as quais, cada uma à sua maneira, dividiu comigo esta empreitada.

Finalmente agradeço à minha família, pela presença carinhosa na minha vida: à minha minha amada mãezinha, exemplo de força e perseverança; meus doces sobrinhos, Lu e Ju; meus queridos irmãos, Sandra e Lê; minhas cunhadas-irmãs, Dri, pelas horas a fio de dedicação, e Vanessa e meus sogrinhos “preferidos”, Irene e Caetano.

“O artista avança, recua, debruça-se, pisca os olhos, comporta-se com todo o seu corpo como um acessório de seu olho, torna-se por inteiro órgão de mira, de pontaria, de regulação, de focalização.”

Paul Valéry

RESUMO

CARVALHO PINTO, Sônia Maria de. **A Controversa Pintura de Anita Malfatti**, 2007, 265 f. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, São Paulo, 2007.

Esta tese apresenta como tema a análise do conjunto da obra da artista Anita Malfatti a partir da compreensão das principais tendências estéticas do início do século XX até o final dos anos 50. O objetivo foi questionar as leituras correntes, as quais enfatizam aspectos que da análise biográfica em detrimento de uma análise estética, verificando, assim, em que pontos estas se revelam parciais e tendenciosas. A reflexão tem em vista apontar a obra de Malfatti como resultado de sua inserção na História da Arte Moderna e no Modernismo Brasileiro e, ao mesmo tempo, como construtora dessa história e desse movimento. A partir de conceitos como negação, ruptura, diálogo com tradição e com pares, e experimentação, buscamos enfatizar de que forma a obra de Anita Malfatti desconstrói muitos dos mitos que se criaram em torno dela, o que nos permite, também, refletir sobre os mitos criados acerca do Modernismo na Europa e no Brasil.

Palavras-Chave: Anita Malfatti. Modernismo. Pintura. Arte Moderna.

ABSTRACT

CARVALHO PINTO, Sônia Maria de. **A Controversa Pintura de Anita Malfatti**, 2007, 265 f. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, São Paulo, 2007.

This thesis presents its theme as the analysis of the entire work of the Brazilian artist Anita Malfatti, made possible from the comprehension of the main aesthetical tendencies from the beginning of the twentieth century towards the end of the 1950s. The objective was to discuss the current readings, which emphasize aspects that overestimate the biographical analysis to the detriment of the aesthetical analysis, verifying how the former reveals itself to be partial and tendentious. These reflections aim to indicate the work of art of Malfatti to be a result of her insertion in the History of Modern Art and Brazilian Modernism, and at the same time as maker of this history and movement. From concepts such as denial, rupture, dialogue with tradition and her peers, and experimentation, we intend to highlight how the work of Anita Malfatti deconstructs many of the myths surrounding her, also allowing us to consider the myths created over Modernism in Europe and in Brazil.

Keywords: Anita Malfatti. Modernism. Painting. Modern Art.

Pinto, Sônia Maria de Carvalho.

A controversa pintura de Anita Malfatti / Sônia Maria de Carvalho Pinto ; orientador Marco Aurélio Werle. -- São Paulo, 2007.

265 f. : il.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Área de concentração: Estética) - Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Malfatti, Anita, 1889-1964. 2. Pintura – Brasil – Século 20. 3. Estética (Arte) – Século 20. 4. Arte Moderna – Brasil – Século 20. 5. Modernismo. 6. Filosofia da arte. I. Título.

21ª. CDD 759.0481
709.0481
P659c

SUMÁRIO

Lista de Ilustrações	10
Introdução.....	14
1 A Herança e a Construção do Moderno em Anita Malfatti	21
1.1 Aspectos da Arte Moderna	35
1.2 “Verdade da sensação” – o desejo de objetividade do Impressionismo	55
1.3 Tendências pós-impressionistas.....	64
1.4 Vanguarda: negação e ruptura x tradição – liberdade x diálogo	73
2 A controversa pintura de Anita Malfatti	88
2.1 Características gerais da obra	88
2.2 Formação inicial no Brasil: primeiras pinturas, tendência ao Naturalismo.	94
2.3 A arte como ruptura e negação: o moderno na pintura de Anita Malfatti:.....	97
2.3.1 A experimentação e a influência dos <i>ismos</i> : a formação na Alemanha	97
2.3.2 A formação nos Estados Unidos	102
2.4 O “Retorno à Ordem”: a pintura de Anita Malfatti na década de 20 e 30	119
2.4.1 Início dos anos 20 no Brasil: volta ao Naturalismo	119
2.5 Os anos de retorno em Paris: 1923 -1928	123
2.5.1 Retorno à ordem no Brasil: os retratos naturalistas	165
2.6 Diálogo com contemporâneos no Brasil: o primitivismo de Anita Malfatti	179
2.7 Experimentações Abstratas	200
3 Anita Malfatti revisitada.....	206
3.1 O caso Malfatti x Lobato: a criação de um mito	206

3.2	Malfatti e o Projeto Nacionalista da Arte Brasileira.....	219
3.3	Anita Malfatti: para além dos mitos.....	227
	Conclusão	240

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Anita Malfatti, <i>Dálias</i> , c. 1920.....	28
Figura 2. Anita Malfatti, <i>A lavadeira</i> , s.d.....	30
Figura 3. Anita Malfatti, <i>Paisagem (Casa à Beira do Rio)</i> , s.d.....	30
Figura 4. Anita Malfatti, <i>Paisagem Entrosada</i> , anos 50/60.....	31
Figura 5. Anita Malfatti, <i>Penhascos</i> , 1915/17.....	31
Figura 6. Emil Nolde, <i>Última Ceia</i> , 1909.....	41
Figura 7. Emil Nolde, <i>Pentecostes</i> , 1909.....	41
Figura 8. Ernst Kirchner, <i>Duas Mulheres na rua</i> , 1914.....	45
Figura 9. Manet, <i>Almoço sob a árvore</i> , 1863.....	57
Figura 10. Monet, <i>Almoço Sob a árvore</i> , 1865.....	58
Figura 11. Anita Malfatti, <i>A Ventania</i> , 1915/17.....	61
Figura 12. Anita Malfatti, <i>A Onda</i> , 1915/17.....	61
Figura 13. Lovis Corinth, <i>Auto Retrato com Chapéu de Palha</i> , 1913.....	63
Figura 14. Lovis Corinth, <i>O Retrato de Julius-Graefe</i> , 1917.....	63
Figura 15. Monet, <i>Montes de Feno</i> , 1891.....	65
Figura 16. Paul Gauguin, <i>Montes de Feno Amarelos</i> , 1889.....	66
Figura 17. Van Gogh, <i>Ciprestes com dois contornos femininos</i> , 1889.....	68
Figura 18. Anita Malfatti, <i>Paisagem, Monhegan</i> , 1915.....	68
Figura 19. Anita Malfatti, <i>O Farol</i> , 1915.....	71
Figura 20. Anita Malfatti, <i>Burrinho Correndo</i> , 1909.....	95
Figura 21. Anita Malfatti, <i>Recanto</i> , 1910.....	95
Figura 22. Anita Malfatti, <i>O Jardim, Treseburg</i> , 1912.....	99

Figura 23. Anitta Malfatti, <i>A Floresta, Treseburg</i> , 1912.....	99
Figura 24. Anitta Malfatti, <i>Retrato de um Professor</i> , 1912/13	105
Figura 25. Anita Malfatti, <i>Academia (Torso de Homem)</i> , s.d.	105
Figura 26. Anita Malfatti, <i>Retrato de Mulher</i> , 1915/16.....	107
Figura 27. Anita Malfatti, <i>Retrato de Mulher (Estudo para A Boba)</i> , 1915/16.....	108
Figura 28. Anita Malfatti, <i>Caricatura (Moça com Gola de Palhaço)</i> , 1915/17	109
Figura 29. Anita Malfatti, <i>Caricatura (Moça de franja e gola alta)</i> , 1915/17	109
Figura 30. Anita Malfatti, <i>Ritmo (Torso)</i> , 1915/16	112
Figura 31. Anitta Malfatti, <i>A Boba</i> , 1915/16	117
Figura 32. Anita Malfatti, <i>Uma Estudante</i> , 1915/16	118
Figura 33. Anita Malfatti, <i>Tropical</i> , 1916 c.	121
Figura 34. André Derain, <i>Retrato de Henri Matisse</i> , 1905.....	130
Figura 35. André Derain, <i>Mulher em uma Camisa</i> , 1906.....	133
Figura 36. Ernst Kirchner, <i>Marcella</i> , 1909.....	134
Figura 37. Anita Malfatti, <i>Homem Amarelo</i> , 1915/16.....	135
Figura 38. Anita Malfatti, <i>O Japonês</i> , 1915-16	136
Figura 39. André Derain, <i>O Artista e sua Família</i> , 1920/24	138
Figura 40. André Derain, <i>Retrato de Alice com um Xale</i> , c. 1925	138
Figura 41. Anitta Malfatti, <i>Dama de Azul</i> , 1925 c.	139
Figura 42. Anita Malfatti, <i>La chambre bleue</i> , 1925 c.	139
Figura 43. Anita Malfatti, <i>Interior de Mônaco</i> , c. 1925	142
Figura 44. Anita Malfatti, <i>Chanson de Montmartre</i> , 1926.....	149
Figura 45. Anita Malfatti, <i>Mulher do Pará</i> , 1927 c.	150
Figura 46. Anita Malfatti, <i>Nu Feminino (Grande Nu)</i> , 1915-16.....	152
Figura 47. Anita Malfatti, <i>Nu de tranças presas, sentado, costas</i> , c. anos 30.	153

Figura 48. Anita Malfatti, <i>Volutas e nu sentado (Tranças presas, costas)</i> , c. anos 30.	153
Figura 49. Anita Malfatti, <i>Moça Lendo (Lucy Shalders)</i> , 1912 c.	154
Figura 50. Anita Malfatti, <i>Nu Reclinado</i> , anos 20 c.	156
Figura 51. Anita Malfatti, <i>Nu (tronco, de perfil)</i> , s.d.	156
Figura 52. Anita Malfatti, <i>A Mulher e o Jogo</i> , anos 20 c.	157
Figura 53. Anita Malfatti, <i>Chinesa</i> , 1921/22	162
Figura 54. Anita Malfatti, <i>A Japonesa</i> , 1924.....	162
Figura 55. Anita Malfatti, <i>Cristo</i> , 1921	163
Figura 56. Anita Malfatti, <i>Puritas</i> , c. 1927.....	164
Figura 57. Anita Malfatti, <i>Ressurreição de Lázaro</i> , 1928-29	164
Figura 58. Anita Malfatti, <i>Dançarina Pompeiana</i> , 1934/35.....	165
Figura 59. Cândido Portinari, <i>Retrato da Embaixatriz Sofia Cantalupo</i> , 1933	170
Figura 60. Portinari, <i>Café</i> , 1934.....	171
Figura 61. Cândido Portinari, <i>Mestiço</i> , 1934.....	171
Figura 62. Georg Grosz, <i>Suicídio</i> , 1916	173
Figura 63. Georg Grosz, <i>Um Casal</i> , 1930.....	173
Figura 64. Anita Malfatti, <i>Liliana Maria</i> , 1935/37	177
Figura 65. Anita Malfatti, <i>Caboclo</i> , 1930-33.....	177
Figura 66. Alberto da Veiga Guignard, <i>Os Noivos</i> , 1937	183
Figura 67. Fúlvio Pennacchi, <i>Festa com Balões</i> , 1950.....	184
Figura 68. Fúlvio Pennacchi, <i>Festa Caipira</i> , 1946	184
Figura 69. Anita Malfatti, <i>Bailinho</i> , anos 1940/50.....	191
Figura 70. Anita Malfatti, <i>Festa na Roça</i> , 1955 c.....	191
Figura 71. Anita Malfatti, <i>Batizado na Roça</i> , anos 40	192
Figura 72. Anita Malfatti, <i>Procissão</i> , 1940-50	192

Figura 73. Anita Malfatti, <i>Casal Dançando</i> , 1910-20.....	200
Figura 74. Anita Malfatti, <i>Nu Cubista n. 1</i> , 1915/16.....	202
Figura 75. Anita Malfatti, <i>Primavera</i> , 1957 c.....	203
Figura 76. Anita Malfatti, <i>Outono</i> , anos 50.....	203
Figura 77. Anita Malfatti, <i>A Mulher de Cabelos Verdes</i> , 1915-16	210
Figura 78. Anita Malfatti, <i>A Estudante Russa</i> , c. 1915	211

INTRODUÇÃO

A história da arte moderna no Brasil não se faz sem o nome de Anita Malfatti, referência obrigatória para aqueles que buscaram analisar a razão de ser, as motivações e as características do movimento modernista no Brasil. O nome da pintora paulistana, nascida no ano de 1889, é reconhecidamente um dos impulsionadores do modernismo. Todavia, apesar dessa referência obrigatória ser reconhecida no estudo da história da arte moderna brasileira, na maioria das vezes a crítica tem em vista apenas uma fase de sua carreira: a que precedeu a segunda exposição individual, em 1917. Leituras pontualmente recortadas como essas foram importantes para consolidar a influência de Malfatti sobre o pensamento moderno brasileiro, contudo, acabam sendo parciais, visto que têm em foco apenas seu período mais “contestador”, no qual se destacam seu *Homem Amarelo*, *O Japonês*, *A Boba*, *A Mulher de Cabelos Verdes*, *A Estudante Russa*, *O Farol* etc. telas pintadas entre 1915 e 1916, que acabaram por tornar as únicas “conhecidas” pelo público leigo, numa mera alusão à artista.

O problema de um recorte reduzido assim é que ele não só oferece uma idéia incompleta da obra da artista e de sua participação na construção do modernismo brasileiro, como também da própria história das artes no país. É compreensível que, para avaliar a importância de Anita Malfatti para o início da arte moderna no Brasil, tome-se o período anterior à Semana de 22 e as telas que suscitaram o debate em torno disso. Entretanto, se a proposta é avaliar o conjunto de sua obra – as primeiras telas são do início da década de 10 e as últimas de pouco antes de falecer em meados da década de 60 – e a contribuição desta para as artes brasileiras, então é necessário evitar restringir-se a um único período (1914-1917)

como também, e talvez principalmente, evitar rótulos que enquadrem a obra ou a artista como simplesmente “moderna” ou “clássica”¹.

Nesse sentido pretendemos mostrar no presente trabalho como várias obras, produzidas depois do tão citado período “contestador”, refletem ainda uma escolha da artista pela arte moderna, embora diferentes das distorções características de sua fase mais expressionista. Também mostrar que, se o novo aparece explícito nas telas produzidas na década de 10 e em anos posteriores se apresenta de forma mais diluída, há que se considerar também que no percurso da artista até a sua maturidade estética, Anita faz escolhas variadas de temas e uma mistura de técnicas consagradas pela arte clássica e testadas pela arte moderna, cujo caráter inovador ainda permanece como característica marcante também em outros trabalhos: os tons fortes e decorativos de *Interior de Mônaco*² e de *La rentrée* ou o primitivismo já presente em *Chanson de Montmartre* (1926) e na *Mulher do Pará* (1927) são alguns exemplos. Da mesma forma, o novo se mostra na pincelada marcada e contundente em *a Chinesa* (1921/22), a qual, ao contrário do que se esperaria, aparece ainda mais solta em *O poeta* (1943/45). E há que se considerar ainda a “ingenuidade” das paisagens regionalistas apresentadas em *Batizado na Roça*, *Bailinho* (década de 40/50) ou em *Casamentinho* (c.1962).

O que comumente fez a crítica de arte brasileira, no caso de Malfatti, foi determinar que as obras da pintora produzidas até 1917 eram modernas e que as de anos posteriores seriam simplesmente acadêmicas, quando, em estudos mais contemporâneos podem indicar que muitas das obras de Anita Malfatti, assim como a de inúmeros artistas contemporâneos às

¹ O sentido de “moderno” e “clássico” empregados aqui faz referência ao uso mais generalizado e comum para classificar a obra de Anita Malfatti. O primeiro normalmente é usado para se fazer referência às obras feitas até 1916 e expostas na “Exposição de Arte Moderna Anita Malfatti”, em dezembro de 1917, e às tendências de vanguarda encontradas nestas: distorções, ênfase nas cores em detrimento do desenho etc. O segundo se refere normalmente ao período que vai do fim dos anos 10 até o final dos anos 50, servindo para rotular a produção não vanguardista da artista como representativa de um retrocesso de sua pintura. Essas conclusões costumam vir fundadas a partir do ponto de vista dos consagrados autores: Aracy do Amaral, Paulo Mendes de Almeida e Mário da Silva Brito, tema que será trabalhado no terceiro capítulo.

² A maior parte das obras citadas nesta introdução será analisada ao longo dos três capítulos que compõem este trabalho, nos quais também será apresentado suas respectivas reproduções.

décadas de 20 e 30, estão vinculadas a uma idéia bastante aceita no período entre o pós guerra: o de um movimento de “retorno à ordem”.

Anita Malfatti viveu este “retorno à ordem” através de uma pintura mais naturalista, mais fiel à realidade, a um fazer mais artesanal e mais apegado ao nacionalismo. Nas telas desta época, a pintora não distorce as figuras nem a realidade, como o fez em seus retratos de *O Japonês* ou *A Boba*. Ela nem mesmo cria cores contrastantes como nas paisagens de *O Farol* ou *A Onda*, no entanto, essas obras também não são retratos fiéis ou idealizados do real. Por um lado, mostram uma preocupação matemática com a composição na tela, a intensidade de cores e a preocupação com uma paleta mais decorativa, por outro, o que poderíamos chamar de uma *mélange*, termo que abrange característica desse período de “retorno à ordem”, mas também de estéticas atuais.

Nas suas paisagens pintadas a partir dos anos 40, a característica marcante se nota pela temática mais nacionalista e pela simplificação das formas, feita por vários artistas brasileiros e italianos, como Fúlvio Pennacchi, Alberto da Veiga Guignard, Aldo Bonadei e Alfredo Volpi³, artistas com os quais Anita Malfatti teve contato através de grupos como a “Família Artística Paulista” ou o “Grupo Santa Helena”. Essas pinturas também são influenciadas por este projeto de “retorno à ordem”, o qual propunha a volta à pintura figurativa, mesclada com alguns avanços da pintura do século XIX, bem como a revalorização de temas culturais nacionais e o retorno ao gosto pelo apuro da técnica. Este movimento, iniciado na Europa nos anos 20, dominou também o cenário nacional brasileiro, principalmente a partir dos anos 30.

Anita Malfatti, além de viver o retorno nos anos 20 enquanto estava em Paris, com uma pintura às vezes mais realista/naturalista e outra mais decorativa, quando volta ao Brasil, passa a pintar inúmeros retratos realistas/naturalistas, como festinhas populares, o cotidiano das pequenas vilas, a vivência tranqüila do lar e cenas religiosas. A artista se mostra mais

³ A relação da pintura ingênua de Malfatti com a desses artistas será tratada no segundo capítulo.

conectada neste momento com o retorno à pintura renascentista italiana, da qual também eram herdeiros os artistas italianos chegados ao Brasil. Tais obras denotam que Anita Malfatti foi uma experimentadora e esteve aberta aos questionamentos artísticos de seu tempo não só no período de 1917, mas em toda sua carreira. Indicam, ainda, que sua obra não se restringe a produções “modernas” e “clássicas”, há mas é um misto de ensaios, tentativas e criações a partir de inúmeros estilos recorrentes no século XX: impressionismo, expressionismo, cubismo, naturalismo, realismo, primitivismo e arte ingênua.

Diante dessa diversidade de procedimentos que encontramos na obra de Malfatti, parece-nos que talvez seja necessário avaliar sua produção para além das categorias de estilo ou de rótulos históricos. É necessário enfrentar e procurar compreender seus quadros por eles mesmos, na medida em que constituem um campo de sentido próprio. Com isso, não pretendemos negar que o ato criativo de Malfatti possua comprometimentos “exteriores” de toda ordem, sujeitando-se às contingências do dia-a-dia. Esperamos, pelo menos que se faça valer sobre sua obra essa contingência, ou ainda, ou que se permita que as classificações operem como fatores críticos, acreditamos que se deva procurar, em meio à diversidade de sua obra, um parâmetro de julgamento que tome, antes o “caso da regra” [*Fall der Regel*⁴] como guia reflexivo e não como um princípio determinante já dado.

A controvérsia em torno da obra de Anita Malfatti – “moderna e clássica”, “moderna ou clássica?” – também pode ser melhor resolvida se nos atermos mais nas similitudes: a recorrência e preocupação com a cor, a distorção mais ou menos acentuada do objeto e na simplificação da figura do que nas discrepâncias, vistas pela crítica como retrocesso e regressão. Trata-se de tentar perceber até que ponto o aprendizado e os conceitos essenciais da arte moderna, recebidos por Anita Malfatti na Europa e nos Estados Unidos, reaparecem num

⁴ “O juízo de gosto mesmo não postula o assentimento de cada um [...] ele apenas insinua [mimet an] essa concordância, como um caso da regra em vista de que ele não espera a confirmação por meio de conceitos, mas apenas a concordância de outras.” (KANT, Immanuel. **Kritik der Urteilskraft**, Werke, Band 8, Darmstadt: WBG, 1983, p. 294.

outro modo de pintar que não o expressionismo, pois, ainda que este estilo a tenha consagrado, representou apenas alguns anos da obra produzida ao longo de sua vida.

Nesse sentido, tal reflexão só será possível se tivermos em vista os aspectos plásticos de sua pintura e a semelhança destes com aqueles característicos da modernidade na arte, evitando que os aspectos biográficos, normalmente muito enfatizados pela crítica, sobreponham-se à análise estética.

Em suma, o objetivo desta tese é repensar por outro prisma, de uma forma diferenciada, a pintura de Anita Malfatti, situando-a no contexto em que foi produzida: biográfico – como não poderia deixar de ser – mas, sobretudo e principalmente, histórico e estético, compreendendo-a a partir de uma filosofia da arte moderna e de uma análise da construção do projeto modernista no Brasil.

No primeiro capítulo, *A Herança e a Construção do Moderno em Anita Malfatti*, abordaremos de que maneira a pintura moderna rompe com a pintura clássica, a partir da análise de suas ideologias e de como estas influenciaram os principais movimentos do início do século XX. Além disso, pretendemos expor quais foram os desafios – plásticos e ideológicos – enfrentados pelos artistas modernos nesta tentativa de superação. Nesse capítulo pretende-se questionar também alguns postulados que descrevem a arte moderna, por um lado, apenas como negação e ruptura e, por outro, como uma arte totalmente livre, mostrando que estes conceitos necessariamente pressupõem, em termos hermenêuticos, um diálogo entre passado e presente, o que, por si só, já impossibilita uma arte completamente independente e desprovido de referências.

A análise e a comparação detalhada da obra de Malfatti com as principais correntes e técnicas artísticas experimentadas pela pintora ao longo de sua vida, através da verificação de como sua obra se vincula a esta tradição moderna, serão tratados no segundo capítulo, *A controversa pintura de Anita Malfatti*, em que analisaremos detalhadamente a pintura da

artista, buscando subsídios que nos permitam perceber não só as influências sofridas por esta, mas também como as suas escolhas ajudaram-na a fundar uma visão particular do que seja “ser moderno”.

Assim, no último capítulo, *Anita Malfatti revisitada*, será possível, então, confrontar a obra da pintora com a crítica de arte feita no país, reavaliando alguns pontos sustentados por esta: o exagero atribuído à polêmica de Lobato e a influência desta na mudança de estilo da pintora a partir dos anos 20; a supervalorização das obras expressionistas em detrimento do restante da obra; a preponderância da análise biográfica sobre a análise estética.

Este trabalho busca lançar um outro olhar sobre a obra de Anita Malfatti. Um olhar que se pretende, ao mesmo tempo, mais global, ao tomar a totalidade da produção da artista, e menos parcial, ao sobrepor a análise estética à análise biográfica.

A pesquisa fundamentou-se a partir da análise de livros e documentos, sobretudo de catálogos de exposições pertencentes ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP e da reprodução de mais de 250 obras diretamente desses documentos. Além desses, a pesquisa se realizou com visitas freqüentes ao Acervo Mário de Andrade, do IEB, ao acervo e à reserva técnica do Museu de Arte Contemporânea, ambos da Universidade de São Paulo, ao Museu de Arte Moderna de São Paulo e a inúmeras exposições que contemplaram a obra da artista ou temas correlatos em dezenas de museus brasileiros – Pinacoteca do Estado, Estação Pinacoteca, Museu Lasar Segall, Museu da Fundação Armando Alvares Penteado, Museu de Arte Moderna, Museu de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea, Centros Culturais e Galerias de Arte de São Paulo.

Extremamente importantes foram também as visitas a alguns museus europeus, onde a apreciação do acervo permanente e de várias exposições permitiram o contato com obras referidas e analisadas nesta tese: Museu Nacional del Prado (Madrid) e Museu d’Orsay, Museu de Arte Moderna da Vila de Paris, Museu Picasso, L’Ouvre e Petit Palais (Paris); The

National Gallery, Tate Gallery e Tate Modern (Londres); RijksMuseum Amsterdam e Van Gogh Museum (Amsterdam) e Skissernas Museum (Lund, Suécia), Zentrum Paul Klee (Berna), Kunsthaus Zürich (Zurique) e Statens Museum for Kunst (Copenhague).

1 A HERANÇA E A CONSTRUÇÃO DO MODERNO EM ANITA MALFATTI

“Reajam ou não os artistas individuais às condições e mudanças históricas, sua obra é produzida como arte, e, em sua concepção de como essa obra deve se desenvolver, eles costumam se reportar a outras obras de arte, sejam elas as realizações de uma geração mais velha, sua própria produção imediatamente anterior ou às experiências de seus contemporâneos”.

Charles Harrison

A formação pictórica de Anita Malfatti foi ampla, o que lhe possibilitou um domínio sobre a técnica do desenho e da pintura, seja no estilo acadêmico – no qual se destacam algumas regras consagradas pela arte clássica, como o desenho, o estudo de planos, sombra etc – ou no estilo moderno – que busque quebrar com essas regras. Mesmo não sendo comum às jovens moças da época, Anita buscou a pintura como profissão e teve a maior parte deste aprendizado no exterior: na Europa – em meados de 10 e início de 20 – e nos Estados Unidos – entre os anos 15 e 16. Se este dado biográfico, por si, já nos obriga a uma análise desta formação, as características de sua pintura – impressionista, expressionista, realista, naturalista, ingênua – incitam ainda mais à busca de uma compreensão das principais correntes e estilos artísticos que a influenciaram.

As visíveis discrepâncias estilísticas na obra da pintora, somadas ao fato de Anita Malfatti não ter datado a maioria de suas obras⁵, ou tê-lo feito de forma insuficiente, dificultam a análise crítica do todo de sua obra. Por essa razão, tomaremos como base as pesquisas biográficas e a catalogação da obra da artista feita por Marta Rossetti Batista, historiadora da arte e especialista na obra de Anita Malfatti⁶. O resultado desse inestimável e dedicado trabalho de Rossetti parece-nos uma referência indispensável para quem pretende se dedicar a uma séria análise do percurso da artista. No entanto, acreditamos que alguns preceitos ou métodos de crítica adotados nesse estudo são passíveis de revisão, o que obviamente não desmerece o empenho da autora.

⁵ Não se pode precisar suas reais motivações para isso: talvez uma tentativa de evitar o preconceito de idade que rondava as moças solteiras de sua época ou até mesmo uma despreocupação com tal formalidade, a exemplo de como pensavam outros pintores, como Volpi: “ A pintura para Volpi, parece ter sido desde o início uma prática que não podia ter outra função a não ser a de resolver problemas de pintura. Por isso ela é nitidamente separada de qualquer tipo de utilidade exterior – seja a veiculação de um significado, seja a decoração de um espaço. Pintar é resolver questões de forma, linha e cor dentro da superfície retangular da tela – todo o resto é irrelevante. Os quadros de Volpi nem datas trazem, como se até elas não passassem de anedotas extra-artísticas”, in: MAMMÌ, Lemos. **Volpi**, São Paulo: Cosac & Naif, 1999, p. 8

⁶ Marta Rossetti Batista compilou, organizou e publicou inúmeros dados biográficos sobre Anita Malfatti, incluindo trechos de diários e cartas enviadas por Mário de Andrade à artista. Tivemos acesso a estes dados através de vários trabalhos de Rossetti, entre os quais se destacam: **Brasil: 1. tempo modernista.1917-29**, São Paulo: IEB, 1972; **Anita Malfatti e o início da arte moderna no Brasil**. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes-USP, 1980 (dissertação de mestrado); **Anita Malfatti no tempo e no espaço**, São Paulo: IBM, 1982 (publicado em 2006 pela Edusp, edição referida nas citações) e **Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris: anos 20**, Escola de Comunicação e Artes-USP, 1987 (tese de doutorado- 2 vols). Além destes, também foram utilizados documentos e catálogos de exposição do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Marta Rossetti deteve-se atentamente aos acontecimentos da vida de Anita Malfatti para explicar suas diferentes formas de pintar. No entanto, sua detalhada e cuidadosa pesquisa histórica dá, a nosso ver, um crédito muito grande às pressões financeiras, às críticas e à personalidade de Anita. O retorno a uma pintura mais “clássica” dar-se-ia logo após as críticas recebidas na exposição de 1917; a perda de qualidade plástica de parte das obras posteriores estaria ligada à influência dos movimentos e estilos com os quais Malfatti tivera contato, mas sobretudo, ao fracasso amoroso, à timidez, aos descontentamentos com a crítica e aos dramas familiares. Embora Rossetti não deixe de analisar as influências artísticas recebidas por Anita tanto no país como no exterior, algumas conclusões - implícitas ou não - podem ser questionadas em seu exame, a saber: Anita Malfatti nunca mais seria moderna como o fora em 16 e 17; Anita Malfatti recuaria diante da falta de aceitação de sua obra e manter-se-ia “perdida” entre opções acadêmicas e ingênuas e, no fim da vida, produziria uma obra, no interior da qual uma parte seria “bastante tosca”.⁷

Nos anos 20 e 30, Anita Malfatti pinta e trabalha sob a pressão desse “debate consigo mesma”: ora sucumbe às obras fáceis e acessíveis, ora procura seu caminho, volta a pesquisar os rumos da arte moderna e seu papel dentro dela. Não mais na posição histórica de 17/18, de única vanguarda, tem ainda períodos de produção importante, com obras de grande valor plástico⁸.

As inferências de Rossetti podem parecer cabíveis se tivermos em mente neste “debate consigo mesma” os problemas que Anita Malfatti enfrentou no Brasil após o fracasso de venda e de aulas provocado pelo artigo *Paranóia ou Mistificação*⁹ de Monteiro Lobato, escrito logo após a exposição organizada pela artista, em dezembro de 1917. Elas reforçam

⁷ BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, v.I, p. 460.

⁸ Idem, **Anita Malfatti**, abertura ao catálogo de exposição organizada pelo Museu de Arte Contemporânea e pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1977, p. 16.

⁹ Este artigo de Monteiro Lobato foi publicado originalmente com o título de “A propósito da Exposição Malfatti”, em O Estado de S. Paulo de 20/12/1917, e só depois em *Idéias de Jeca Tatu*, com o título “Paranóia e Mistificação”, pela editora paulista Brasiliense, em 1946. Esse artigo bem como as conseqüências que se atribuem a ele na pintura de Malfatti serão analisados com vagar no terceiro capítulo deste trabalho.

uma idéia já sustentada por historiadores do modernismo, como Paulo Mendes de Almeida¹⁰ ou Mário da Silva Brito¹¹, de que a artista, apesar de seus esforços por compreender a pintura de seu mundo, sempre sucumbiu aos apelos da crítica e da família para voltar a uma pintura mais próxima da pintura acadêmica, ou seja, em que a representação estivesse em maior consonância com a realidade e com as regras consagradas pela pintura clássica. Nesse caso, o desejo é que Anita se pautasse por uma pintura cuja forma fosse mais naturalista¹² e o tema mais nacionalista, de acordo com o tipo de pintura mais apreciada na época no país. O misto de naturezas-mortas com retratos mais realistas do período posterior à exposição de 1917 talvez deixe dúvidas sobre a capacidade criadora da artista em termos de um pensamento mais vanguardista, como aqueles que a haviam seduzido na Europa e nos Estados Unidos. Contudo, o debate de Anita também se fazia com novos valores buscados por inúmeros artistas brasileiros, europeus e americanos: deveria a artista permanecer em suas experimentações expressionistas, com suas figuras disformes, ou manter uma pintura cuja maior preocupação fosse com as pesquisas da cor?

Ocorre que esses valores, tão propagados no início do século XX, já perdiam forças no final da primeira guerra, quando uma revalorização de alguns conceitos da tradição foram novamente colocados como importantes. A intenção era buscar antigos valores que pudessem dar conta do vazio que a guerra causara em várias esferas, inclusive na esfera das artes. Isso significou a volta a uma preocupação com o desenho, com os planos e com uma representação mais fiel da natureza, ou seja, a um estilo mais naturalista. Este, contrapunha tanto o

¹⁰ Paulo Mendes de Almeida (1931-1986), advogado, escritor, poeta, jornalista e crítico de arte, colaborou nos principais jornais e revistas da época, e teve sua vida profissional ligada à história do MAM como diretor artístico entre 1958 e 1960. Voltou à diretoria do MAM em sua segunda fase. Em 1961 lançou o livro *De Anita ao Museu*.

¹¹ Mário da Silva Brito, poeta, crítico e historiador da literatura, pelo estudo de ponta dedicado ao Modernismo local.

¹² Tomamos o termo em sua acepção mais comum, de modo que a pintura Naturalista é aquela que tem uma abordagem artística na qual o artista procura representar os objetos da forma como estes aparecem empiricamente, sem, no entanto, fazer uma idealização da natureza nem tampouco ser cópia fiel dela.

Classicismo no qual a idealização do real é que comandava a representação, quanto com o Cubismo, tido como muito matemático e exagerado para tais fins.

No Brasil, esse retorno ainda não se fazia presente, já que os principais intelectuais e artistas do país se pautavam ou sobre uma arte naturalista/nacionalista ou sobre uma tentativa de adequação ao que entendiam por moderno na época.

Entretanto, Anita Malfatti, que estivera na Europa até 1914 e nos Estados Unidos até 1916, parecia já perceber o questionamento que as vanguardas estavam por fazer bem como esse retorno a uma pintura mais convencional. Somado à vivência com a idéia de uma pintura voltada ao nacional no Brasil, ela procura pelas aulas do pintor acadêmico Pedro Alexandrino¹³ e, depois, com Jorge Elpons¹⁴, conhecido por um estilo mais próximo do impressionismo.

Esse retorno, no entanto, não se explica apenas por seu medo da crítica e do desejo de vender mais quadros, mas provavelmente também porque com estes artistas ela poderia se vincular a uma pintura mais preocupada com o *metier*. O retorno ao realismo nas figuras e ao correto acabamento nas naturezas era uma exigência do projeto de “retorno à ordem”. O interesse pelo aprendizado e apuro da técnica pode explicar porque não só Malfatti, mas também outros artistas – que, mais tarde, se ligariam à corrente modernista do país –, buscavam aulas com pintores mais conservadores: Tarsila do Amaral, que estuda com Alexandrino e Elpons, com quem Di Cavalcanti também se torna aluno e admirador.

¹³Pedro Alexandrino Borges (1856-1942), pintor brasileiro, foi discípulo de Almeida Júnior, em São Paulo, depois de cursar a Academia Imperial de Belas-Artes, no Rio de Janeiro. Em 1897 viajou a Paris, onde permaneceu nove anos. De volta ao Brasil, realizou individual com 110 quadros, 84 deles naturezas-mortas, gênero que o consagrou. Foi professor particular de alguns modernistas como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Aldo Bonadei.

¹⁴Jorge Elpons (1865-1939). Pintor e professor, formou-se artisticamente em Munique. Por volta de 1912, veio ao Brasil, fixando residência em São Paulo, onde participou, em 1913, da 2ª Exposição Brasileira de Belas-Artes, realizada no Liceu de Artes e Ofícios da capital paulista. Anita Malfatti e Di Cavalcanti foram alunos de Elpons no início dos anos 20.

Anita Malfatti certamente dialogava consigo mesma, mas dialogava também com seus contemporâneos. Cremos que a sensação de “perturbada” e “perdida”, idéias que transparecem da leitura de muitos textos críticos ou históricos seja dada, sobretudo, por seu constante vai-e-vem de temas e estilos. É difícil saber exatamente até que ponto Anita tenta se inserir nos movimentos artísticos com os quais tem contato e até que ponto ela mesma não estava influenciando e dando forma a estes, como, por exemplo, quando pinta suas cenas típicas dos anos 40 e 50. Além disso, a conclusão parece se sustentar excessivamente na *comparação* da obra mais “tardia” de Malfatti com suas telas expressionistas.

“A desestruturação de sua linguagem expressionista – fato que ainda hoje causa perplexidade na crítica – teria sido progressiva: os germes de desânimo que o meio começara a lhe inculcar no ano de 1916/17 desenvolveram-se depois dos acontecimentos da exposição, atingindo, provavelmente em 1919 e 1920, seu ponto de maiores concessões... [...]”¹⁵

Marta Rossetti também parece atribuir a concessão de Malfatti ao gosto acadêmico de Pedro Alexandrino à influência, novamente, de Monteiro Lobato, pois o crítico teria escrito seu artigo no início de 1918 elogiando o artista e sua pintura, sugerindo que os jovens pintores o seguissem.

[...] Tem-se a impressão que a voz de Lobato – se já não o fora – começava a ser ouvida na casa dos Krug Malfatti. Pois, logo que Anita fechou a exposição, em plena época de guerra e de exaltação nacionalista, Monteiro Lobato interessava-se por Alexandrino¹⁶.

No entanto, o espírito moderno e experimentador de Anita Malfatti não devia causar tanta estranheza, uma vez que, na Alemanha, no início de sua formação, ela também ficara um

¹⁵ BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, v. I, p. 236.

¹⁶ Idem, *ibidem.*, p. 239.

tempo apurando a técnica da pintura com Bischoff-Culm¹⁷. As idas e vindas de Malfatti pela arte acadêmica não lhe impediram de retornar ao novo, ao moderno ou a algo que reunisse os dois, nem em 1917, nem nos anos seguintes. Além disso, o pouquíssimo tempo que a artista permanece trabalhando no ateliê de Alexandrino (1919 e 1920) e Elpons (1920 e 1921) e a forma não muito comprometida com que o faz – Anita faltava às aulas quando tinha alguma encomenda, por exemplo – também deixam mostras de que se tratava mesmo de uma “busca” por diferentes possibilidades figurativas e por um melhor aprendizado da linguagem.

Dessa maneira, a experiência com Pedro Alexandrino, longe de ditar o gosto e as centenas de produções posteriores de Malfatti, somou-se à sua formação. Ainda que, nesses anos, ela componha naturezas mortas ou paisagens mais bem acabadas que as da fase norte americana, elas não são tão ao estilo de Alexandrino como se esperaria: as pinceladas aparentes e coloridas de *Dálias* (Figura 1, 1920 c.) e *As Margaridas de Mário* (1922) provam isso. Estas últimas são, inclusive, mais ousadas em técnica que a feita por Tarsila do Amaral no mesmo dia¹⁸.

¹⁷ BISCHOFF-CULM, Ernest. (13 mar. 1870 – 29 jul. 1917), pintor e gravador, estudou na Academia de Königsberg e na de Berlim, indo depois para Paris. No final do século, estabeleceu-se em Berlim; membro da Secessão, aí expôs anualmente (pelo menos entre 1903 e 1909). É lembrado, de início, por suas marinhas das praias abruptas da Prússia Oriental e depois – provavelmente na época em que Anita foi sua aluna – também por alguns retratos e por sua atividade como gravador. Morreu na I Guerra Mundial; no início dos anos 20, a Secessão prestou-lhe uma exposição-homenagem.

¹⁸ As duas pintoras, amigas na época, resolveram pintar ao mesmo tempo as margaridas que enfeitavam a casa do escritor e amigo Mário de Andrade.



Figura 1. Anita Malfatti, *Dálias*, c. 1920

Se em *Marinha (Litoral Paulista)* e *Marinha (Figuras na praia)* – ambas feitas entre 1919 e 1921 – Anita Malfatti suaviza a paisagem, exemplificando, segundo Rossetti, como Mário de Andrade estava correto ao apontar “até onde a pintora “fraquejou””¹⁹, é possível notar outras características em pinturas feitas no mesmo período. Mantendo a comparação com as paisagens, a composição mais realista de *A lavadeira* (Figura 2) e *A carroça* (c. 1918 a 1920) não impede que a preocupação com detalhes dos personagens da cena ou com o *sfumato*, por exemplo, sejam irrelevantes. A técnica não é clássica ou acadêmica, ela está mais para um realismo/naturalismo característico do retorno. Mas as dúvidas sobre asserção de Mário de Andrade e o “fraquejar” de sua amiga pintora fazem-se ainda maiores quando se tem duas paisagens pintadas por ela no interior de São Paulo (provavelmente na Fazenda Santa Cruz de Palmares, onde trabalhava o irmão da pintora, Alexandre Malfatti). *Paisagem*,

¹⁹ BATISTA, Marta R. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Edusp, 2006, v. II, p. 37.

*Grande céu e Paisagem, Casa à beira do rio*²⁰ (Figura 3) são quase o inverso das duas primeiras pinturas citadas: o abandono total da perspectiva, o preenchimento da tela com pinceladas paralelas ou justapostas são conquistas da arte moderna e especificamente da pintura da brasileira em meados de 10. Em *Paisagem (Casa à beira do rio)*, (Figura 3) composta, ao que tudo indica, nos anos que Rossetti chama de “isolamento e inconformismo”, a feitura das montanhas é a mesma, por exemplo, de *Penhascos* (Figura 5) e também de *Rochedos*, feitas em Monhegan em 1915, sobretudo no tipo de pincelada. Aqui Anita antecipa – ou repete – o que virá em *Paisagem entrosada*²¹ (Figura 4), a ser pintada somente a partir dos anos 50. Nesta paisagem, em que se vê um campo bem ao longe e, mais próximo, casinhas, vacas e outros animais, não há uso algum da perspectiva. Uma cena está literalmente sobre a outra, ou melhor, encaixada ou engrazada em outra, segundo as acepções do verbo entrosar. Uma das árvores que compõem o fundo é muito maior do que as outras que a acompanham e do mesmo tamanho que uma outra que está à sua frente, o que dá a impressão de imagens justapostas ou “coladas” uma sobre a outra, semelhante a um mosaico. As três paisagens – *Grande céu, Casa à beira do rio e Paisagem Entrosada* – não se conformam a uma pintura acadêmica ao estilo de Alexandrino, nem repetem literalmente as pesquisas da pintora na Costa do Maine, mas são um indício extremamente forte da *mélange* que sempre tomou conta das experimentações de Anita Malfatti.

²⁰A precisão da data destas duas obras não foi possível, devido à falta de título, assinatura e datação, comuns nas obras de Anita Malfatti. Mas, assim como a maioria, elas são estimadas a partir de informações dos familiares e participação em exposições, documentos etc. A catalogação de Marta Rossetti Batista entende que essas duas obras foram compostas provavelmente na Fazenda Santa Cruz das Palmeiras, no período de 1918 a 1921 e fariam parte de uma série de paisagens do interior. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, vol. II, p. 36.

²¹ Esta mesma obra figura em alguns catálogos de exposição do Instituto de Estudos Brasileiros, IEB, como *Paisagem com cascata*. O título *Paisagem entrosada*, aparece na catalogação de Rossetti publicada pela Edusp em 2006. BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, vol. II, p. 90.



Figura 2. Anita Malfatti, *A lavadeira*, s.d.



Figura 3. Anita Malfatti, *Paisagem (Casa à Beira do Rio)*, s.d.



Figura 4. Anita Malfatti, *Paisagem Entrosada*, anos 50/60

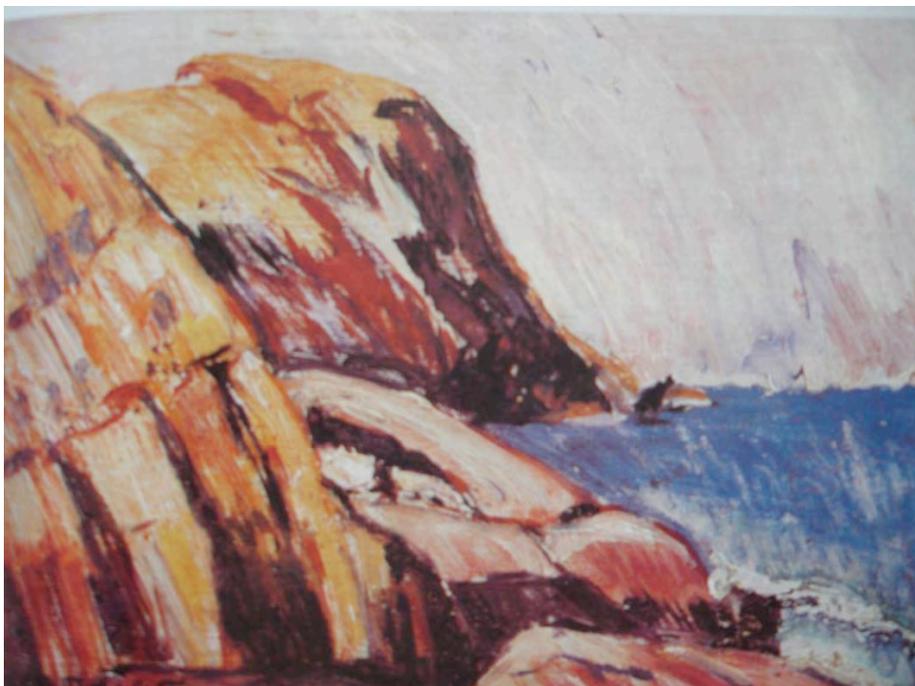


Figura 5. Anita Malfatti, *Penhascos*, 1915/17

Se, nas duas primeiras, a falta de precisão das datas não nos deixa afirmar, com certeza, que Malfatti antecipa em 20 o que seria o principal formato de suas pinturas nos anos

50, uma vez que retoma progressos feitos nas obras de 10, então só restaria uma outra opção: a artista não teria composto tais telas em 20, mas o fizera juntamente com *Paisagem entrosada* (Figura 4), entre as décadas de 50 e 60²². Mantendo a primeira inferência, já que temos por base a catalogação da obra feita por Rossetti Batista, a tese de uma Anita que “vai e volta” nas escolhas e experimentos se mantém.

Retomando-se a comparação de Anita com ela mesma, sem ter em vista apenas as obras expressionistas e as muito acadêmicas, podemos chegar a outras conclusões sobre sua produção, controversa o bastante para não se limitar a dois conceitos ou estilos estanques: “moderno” e “clássico”. O exercício de olhar Malfatti através do todo de sua obra revela, assim, um misto de experimentos, técnicas e escolhas. Desde o início da carreira até o final de sua vida, a “menina mais orgulhosa e mais não-me-toques” que Mário de Andrade havia conhecido foi uma “*experimentadora*”. Nesse sentido, como se sustenta ou se efetiva essa noção de experimentação no percurso artístico de Malfatti?

Observemos alguns aspectos de sua formação. Uma de suas primeiras telas, *O Burrinho Correndo* (Figura 20, 1909), identificava-se com a pintura conhecida por ela até então: a da mãe e a do meio artístico de São Paulo; as lições com Lovis Corinth²³ e sua pintura de forte carga impressionista, que a levaram a conhecer todos os tons; a influência do expressionismo que conheceu nos museus e nas exposições da Europa; o contato com a vanguarda européia refugiada nos Estados Unidos, e a soltura na forma e no tema conquistada nas aulas de Homer Boss²⁴. Todas essas relações levaram-na a provar uma liberdade antes

²² Este trabalho, como dito, toma como base central as pesquisas biográficas e catalográficas da historiadora da arte Marta Rossetti Batista. Como se trata de uma catalogação séria e abalizada não nos deteremos na revisão ou questionamento das datações da obra da artista.

²³ Lovis Corinth (1858-1925), pintor e artista gráfico alemão, recebeu forte influência de Courbet e Manet, além de Hals, Rembrandt e Rubens. Conhecido com o estilo mais impressionista, foi professor de Anita Malfatti no ano de 1913, na Alemanha.

²⁴ Homer Boss, (1882 – 1956) estudou na New York School of Art com William Merrit Chase, Robert Henri e Thomas Anschutz, e na Henry School. Nesta começou a lecionar e a transformou depois em sua própria escola.

nunca sentida, que culminou nas telas que a consagraram. Em Paris, a pintura de interiores destacou-se e a conduziu a uma despreocupação com o plano real e exploração do aspecto decorativo, tal como o fez Matisse. Como aluna de Pedro Alexandrino, Anita volta-se então à pintura mais realista e naturalista, dessa vez com as naturezas mortas, e se permite pintar retratos, bastante apurados tecnicamente. Somada a isso, a vivência com a pintura mais popular e nacionalista permite que a pintora busque uma simplificação das figuras e, quando declara ao amigo Mário de Andrade: “Procurei todas as técnicas e voltei à simplicidade, diretamente; não sou mais moderna nem antiga, mas escrevo e pinto o que me encanta”²⁵, Anita exerce aí não apenas a liberdade permitida a qualquer artista de se deixar seduzir mais por um tema que pelo outro e de empregar em sua composição uma visão pessoal do mundo, mas, sobretudo, a sua liberdade de procurar uma nova maneira de fazer arte. Não por acaso, Mário de Andrade reclamaria em carta à amiga:

[...] Nunca vi uma menina mais orgulhosa e mais não-me-toques que você, puxa! De tudo desconfia. Uma independência orgulhosa como de ninguém. A gente nem bem faz uma restrição pra você pronto, já fica toda zangadinha. A gente lembra tal orientação de pintura, tal pintor, pronto, você já imagina que a gente quer que você siga ele. Não aceita conselhos, logo fica cheia de ciúminhos. É mesmo! Você se lembra?, logo quando você chegou aí em Paris uma carta que eu mandei pra você em que em passant falava sobre Derain? Pois guardo pra mostrar pra você a bruta descompostura que você me mandou, toda abespinhada porque eu queria que você seguisse Derain.²⁶

Apesar disso, não há como negar que Anita Malfatti estivesse à guisa de sua declaração, sob influência da pintura e do debate com seus colegas Pennacchi²⁷, Guignard²⁸,

²⁵ 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.

²⁶ ANDRADE, Mário de. **Cartas a Anita Malfatti**. organização de Marta Rossetti, Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 111.

²⁷ Fulvio Pennacchi (1905-1992) foi um desenhista, pintor, muralista e ceramista ítalo-brasileiro. Foi integrante do Grupo Santa Helena, juntamente com Alfredo Volpi, Francisco Rebolo, Aldo Bonadei, Alfredo Rizzotti, Mario Zanini, Humberto Rosa e outros. Sua pintura é sensível e pessoal, de modo especial na interpretação dos grandes temas bíblicos e da vida dos santos, em razão de uma infância marcada por sólida educação religiosa católica, e na evocação do mundo caipira.

ou Bonadei da pintura que começava a ser valorizada até mesmo nos museus e nas exposições de arte do país²⁹.

Por essa razão, temos a impressão de que a compreensão da trajetória da obra de Anita Malfatti, de seu caráter moderno ou não, depende de uma leitura que se faça do próprio sentido da arte moderna. Em suma, uma leitura de três caros conceitos norteadores do modernismo nas artes, embora nem sempre reconhecidos: primeiro, a negação e a ruptura; segundo, o diálogo com os contemporâneos e terceiro, o retorno ao passado. No caso de Anita Malfatti, a negação com a arte clássica ocorre não somente quando ela tenta superá-la com suas obras impressionistas/expressionistas, mas todas as vezes que se reporta a conquistas feitas com elas em outras composições. Ela dialoga com seus contemporâneos quando se volta ao que seus pares, na sua época, estavam fazendo, seja com a vanguarda em 10, mas também com Matisse em 20, com os italianos do Grupo Santa Helena³⁰ a partir de 30 etc. E volta ao passado todas as vezes que se permitiu reportar às realizações de uma geração anterior, seja ao buscar se inserir no “retorno à ordem”, seja quando, em meio a este, ela tenha se inclinado a voltar às conquistas modernas.

Por outro lado, talvez a exploração dos diferentes aspectos de sua obra permita iluminar, sob um ângulo inovador, esse mesmo sentido da arte moderna, principalmente a brasileira. Ou seja, neste caso, deve-se notar que a própria noção de “arte moderna” não é um conceito fixo ou inquestionável, mas que se submete ao que artistas como Anita Malfatti

²⁸ Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), famoso pintor brasileiro, conhecido por retratar paisagens mineiras. Sua formação foi alicerçada em bases européias, pois lá viveu dos onze aos 33 anos. Frequentou as Academias de Belas Artes de Munique, onde estudou com Herman Groeber e Adolf Engeler, e de Florença. De volta ao Brasil, nos anos 20, tornou-se um nome representativo dessa década e da seguinte, juntamente com Cândido Portinari, Ismael Nery e Cícero Dias.

²⁹ As características dessa pintura ingênua serão tratadas com maior vagar no segundo capítulo.

³⁰ Grupo Santa Helena foi o nome atribuído pelo crítico Sérgio Milliet aos pintores que, a partir de meados da década de 1930, se reuniam nos ateliês de Francisco Rebolo e Mario Zanini. O Grupo Santa Helena formou-se de maneira espontânea, sem maiores pretensões e nenhum compromisso conceitual, a pintura era praticada nos fins de semana ou nos momentos de folga.

criaram, de modo que a pergunta possa bem ser esta: *como a obra de Anita contribui para a compreensão da arte moderna?*

Este capítulo apresenta uma breve reflexão sobre o desenvolvimento da arte moderna e dos conceitos que a nortearam, e não pretende abranger todos os aspectos ou a riqueza dos estilos por ela desenvolvidos, tarefa por si só extremamente complexa e que ultrapasse os limites propostos por esta tese, mas indicar pontos de referência ou de demarcação, traçando, ao mesmo tempo, os paralelos entre esse modernismo e a obra de Anita Malfatti.

1.1 Aspectos da Arte Moderna

As mudanças radicais ocorridas no campo das artes plásticas, entre o final do século XIX e início do século XX, tornam o estudo da arte moderna um tema fascinante e que muitas vezes suscita intervenções apaixonadas. O fato de o gosto atual ser formado à luz dessas conquistas e mudanças talvez acabe condicionando a análise e as conclusões sobre o que seja a arte moderna a um aspecto um tanto quanto tendencioso e até romantizado. Se o choque inicial de um leigo, ao comparar uma obra “bela”, “perfeita”, como a de um Rafael ou de um Ticiano, as “toneladas” de tinta de um Van Gogh ou de um Emil Nolde, pode vir a tornar-se surpresa, admiração e deleite, num crítico conhecedor da história do quadro e das motivações do movimento moderno na arte, essa admiração pode ser ainda mais forte.

O papel da estética e do crítico é tentar analisar a obra de arte sem sistemas pré-estabelecidos. Para Baudelaire, o crítico deveria contentar-se em sentir, fazendo-se ingênuo diante do objeto, porque a ingenuidade, ao seu ver, é impecável e não leva a erros³¹. Ele parece até mesmo sugerir que como um *flâneur* que se põe na multidão e a observa com curiosidade e atenção, o crítico assuma uma atitude semelhante na análise da obra de arte.

³¹ BAUDELAIRE, Charles. **A exposição universal de 1855**. in: A Modernidade de Baudelaire, São Paulo: Paz e Terra, 1988, p. 32.

Mas como se coloca na prática esse tipo de análise, sugerida pelo poeta e crítico, tendo em vista as obras de arte modernas? E como esse tipo de análise poderia colaborar para um maior e melhor conhecimento da obra?

Quando se analisa a história da arte moderna, nota-se que o momento em que ela emerge se confunde com o da busca pela superação das técnicas artísticas consagradas na arte clássica. Isso ocorre no final do século XIX, quando muitos dos artistas europeus desejavam uma arte não comprometida com tais cânones, insuficientes para “resolver” as questões plásticas modernas. Acima de tudo, desejava-se uma arte livre e que correspondesse à sua época. Surge, então, a necessidade de se rever conceitos, teorias e posicionamentos, o que leva à negação da maneira usual de se fazer arte. É possível afirmar que o “objetivo de ser ‘moderno’ nasceu de maneira característica de uma certa percepção segundo a qual o presente estava sendo indevidamente formado à imagem do passado, assim como de uma conseqüente perda de identificação com a tendência dominante da cultura”³². Não seria tarefa do crítico preocupar-se com os pormenores que explicariam as intenções do artista, pois isso não passaria de pedantismo.

Seria possível, no entanto, um crítico analisar imparcialmente uma obra, como desejava Baudelaire, apenas se deixando tomar pela emoção e pelo julgamento dos sentidos, ainda que estivesse em jogo uma obra de arte moderna?

Ocorre que Baudelaire desejava evitar, com essa sugestão, que julgamentos *a priori* fossem feitos sobre a obra, baseados em regras e sistemas que parecem sempre perfeitos, mas que, diante de uma nova obra, podem se revelar obsoletos³³. Como crítico da modernidade, queria estar aberto ao que de novo se apresentava no campo das artes. Por outro lado, o sentir apenas não pode dar à crítica conteúdo suficiente para conclusões mais apuradas sobre a obra

³² HARRISON, Charles. **Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naif Ltda: 2000, p. 17.

³³ BAUDELAIRE, Charles. **A exposição universal de 1855**. in: A Modernidade de Baudelaire, São Paulo: Paz e Terra, 1988, p. 33.

de arte. Por esta razão, para Theodor Adorno, um crítico mais contemporâneo e que busca pensar as idiossincrasias da arte moderna, a crítica de arte não pode se limitar ao aspecto indutivo, nem somente ao dedutivo. A estética tem a função de perceber que obra, objeto, *factum*, não se contrapõem ao conceito. Isto porque a obra de arte está repleta de objetividade e subjetividade, tanto de fato bruto quanto de espírito [*der Geist*]³⁴. Enquanto espírito, a arte se contrapõe à realidade, mas também está vinculada a ela.

Anterior à teoria adorniana, a teoria hegeliana, por sua vez, entendia a arte como manifestação do infinito no finito, ou seja, ela seria a efetivação do espírito Absoluto que está em ação e se deixa conhecer racionalmente através da obra. Por isso, a arte seria uma necessidade do espírito. Adorno contestará Hegel, pois, ao seu ver, tal necessidade arranca do artista e da obra sua consciência.

Elas [as obras de arte] trazem em si mesmas o que lhes é oposto, os seus materiais são pré-formados histórica e socialmente como os seus procedimentos técnicos, e o seu elemento heterogêneo é o que nelas resiste à sua unidade e de que a unidade necessita para ser mais do que a vitória de Pirro sobre o que não oferece resistência.³⁵

Essa tese adorniana será importante para a análise que pretendemos fazer do conceito de arte moderna neste trabalho. Hegel e Kant fizeram uma análise da arte tradicional em consonância com a razão. A arte orientava-se, por seu turno, através de normas globais que não eram postas em questão na obra particular³⁶. Era possível falar da arte sem penetrar na arte, apenas do ponto de vista do espírito. Na arte moderna, ao contrário, é a não conformidade entre espírito e mundo que leva à dissonância entre espírito e arte. E a grande tarefa da crítica de arte moderna é não desconsiderar o elemento espiritual que ainda há na

³⁴ ADORNO. Theodor W. **Teoria Estética**, Edições 70: Lisboa, 1970, p. 378.

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 379.

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 367.

arte, mas provocar uma reflexão sobre ela, penetrar no seu universo, ser imanente. De que forma? A partir do que nela seja verdade e do que nela não seja verdade.

Uma relação genuína entre a arte e a experiência da consciência dela consistiria numa formação que tanto treina a resistência à arte enquanto bem de consumo, como permite ao receptor descobrir a substância da obra de arte.³⁷

Tendo em vista essas considerações pode-se perguntar: qual é a proposta de Adorno à crítica de arte moderna?

Adorno propõe à crítica de arte moderna que ela não se deixe tomar apenas pelo envolvimento subjetivo que a obra provoca – ao contrário da proposta de Baudelaire e, depois, dos positivistas. Além disso, que não se tente imputar à obra algum conceito *a priori*, como ainda podiam fazer Kant e Hegel. “A dificuldade de uma estética que seria mais do que uma disciplina penosamente reanimada consistiria, depois de desaparecidos os sistemas idealistas, em ligar a intimidade do produtor com os fenômenos à força conceptual não submetida a conceitos genéricos fixos e a “sentenças”; remetida para o *medium* conceptual, uma tal estética ultrapassaria a simples fenomenologia das obras de arte.”³⁸

Tais colocações nos ajudam a pensar, então, que o estudo da história da arte moderna e das obras de arte em particular, assim como da história do Modernismo Brasileiro e das obras de Anita Malfatti, devem ter em conta os aspectos históricos que envolveram os artistas, sem, no entanto, imputar a essa história os conceitos que a respeito dela já se tornaram célebres ou generalizados. Tal análise pode ser feita não apenas através da negação desta história e desses conceitos, mas, também, construindo a partir deles uma nova visão sobre os mesmos. Dito de outra maneira: pode ser feita com abertura e envolvimento, mas com paixão moderada.

³⁷Idem, ibidem, p. 370.

³⁸Idem, ibidem, p. 369.

Analisando ainda o que colaborou para dar consistência ao modernismo, vê-se quatro tendências: a crença de que o progresso técnico seria protagonista de uma mudança social; o desejo ferrenho de quebrar com a tradição política, religiosa, artística; a certeza na experiência como única forma confiável de conhecimento, e a capacidade de dar à imaginação o papel de criadora de um novo mundo possível. Isso significa que “aplicar o conceito de modernismo à história da arte é, pois, se referir a uma tendência que atribui prioridade à imaginação [...]; que ratifica o valor da experiência e vê com olhos críticos as idéias que resistem à mudança.”³⁹ Mas significa também que usar a imaginação na construção de algo novo requer, necessariamente, o uso da memória, do passado, pois a imaginação não se constrói sem a memória. Igualmente, não há possibilidade de uma nova experiência se fundamentar sem o diálogo, seja com o passado, seja com o presente:

Se o modernismo foi à época antiacadêmico em suas origens e desenvolvimento como em geral o foi, isso não ocorreu simplesmente porque alguns artistas se recusavam a conformar-se aos estilos clássicos. Ocorreu, isto sim, porque todo o modo de existência em que se realizavam as intuições críticas modernistas era incompatível com o mundo de valores que as academias representavam. [...] O candidato a artista moderno deveria, pois, desviar seus olhos da tradição clássica legitimada – na direção de outras esferas da cultura ou até mesmo de outras culturas – em busca de modelos para emular e de parâmetros de realização estética.⁴⁰

De que forma, porém, isso poderia ficar evidente numa pintura? Como traduzir para a tela tantas inquietações pessoais e sociais? A resposta dar-se-ia por meio de uma nova linguagem plástica, baseada certamente naquilo que não se desejava repetir, isto é, nas regras que serviram de base para a construção pictórica idealizada da realidade até então, tentando mostrar, de alguma forma, que aquelas regras não valiam mais. Os temas históricos e religiosos deveriam ser substituídos pelas cenas simples do cotidiano. Gustav Courbet, por exemplo, substituirá os grandes heróis imaginários por semeadores reais. Emil Nolde retratará

³⁹ HARRISON, Charles. **Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naif Ltda, 2000, p. 18.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 17-18.

a angústia e a batalha diária do proletário na fábrica em detrimento das grandes batalhas pintadas por seus colegas acadêmicos.

O mais interessante é que esta arte vanguardista, de fato nova, de fato revolucionária, não se construiu sem referências aos clássicos que desejava rechaçar. E nem seria possível.

Nolde, por exemplo, um dos grandes representantes do Expressionismo Alemão, radicaliza na forma de pintar. Suas telas oferecem camadas com uma quantidade enorme de tinta para seu expectador. As cores, muitas vezes mais centradas nos tons primários, vibram na tela. A representação não segue regras rígidas da perspectiva, embora a tela não seja composta de forma plana. Ela passa ainda mais distante do apuramento da técnica de luz e sombra, uma ode à expressão, à subjetividade. Mas, ao mesmo tempo, possuem uma dívida com as grandes obras clássicas do passado.

Em 1909, enfermo e numa crise artística, o artista tranca-se em sua casa. Buscando uma alternativa às telas que até então fazia, mas que não lhe agradavam mais, produz algumas de suas mais “belas” obras, como é o caso de *A última ceia* (Figura 6) e *Pentecostes* (Figura 7). Esta experiência de tentar construir algo novo foi registrada posteriormente numa autobiografia: “Com finos traços de lápis, fortes e precisos, desenhei numa tela treze pessoas, o Salvador e seus doze Apóstolos, sentados à volta de uma mesa naquela aprazível noite de primavera que antecedeu a Grande Paixão de Cristo.”⁴¹

⁴¹ NOLDE, Emil. Emil Nolde, Anos de Luta (*Jahre der Kämpfe*), segundo volume de uma autobiografia, 1902-1914, Berlim: Reembrandt, 1934, in: TELES, Gilberto Mendonça, **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2005, p. 144.



Figura 6. Emil Nolde, *Última Ceia*, 1909

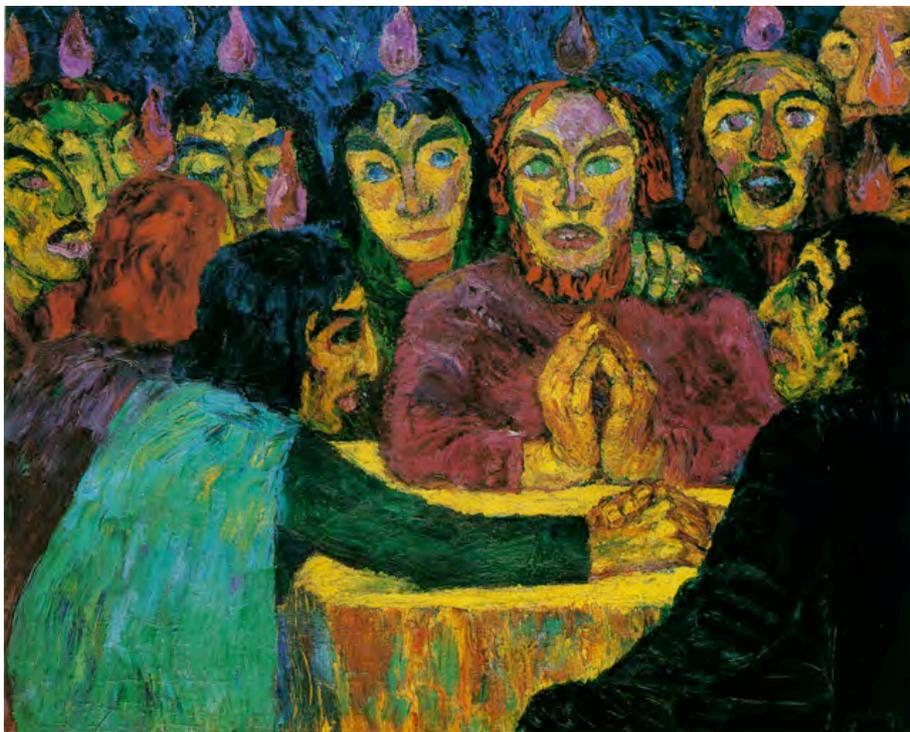


Figura 7. Emil Nolde, *Pentecostes*, 1909

À medida que vai desenhando, sem ter nenhum modelo ao vivo, construindo sua cena a partir da memória, mas também da imaginação, Nolde é tomado pela surpresa e por um contentamento extremo:

Sem nenhuma intenção, conhecimento ou reflexão, eu cedera a um desejo irresistível de representar a espiritualidade, a religião e a interioridade profundas. Antes disso eu esboçara apenas algumas cabeças de Apóstolos e uma cabeça de Cristo. Quase em estado de choque, ali estava eu diante da obra desenhada, sem nenhum modelo natural à minha volta, e agora deveria pintar o evento mais misterioso, mais profundo e interior da religião cristã! Cristo com uma expressão santificada, transfigurada, totalmente absorto, cercado por seus discípulos, todos profundamente emocionados.

[...]

Eu pintava e pintava, quase sem saber se era dia ou noite, sem saber se eu era homem ou pintor.

[...]

Via o quadro antes de deitar-me, via-o durante a noite e eu o encarava ao acordar.⁴²

O aspecto de *Pentecostes* (Figura 7), o desenho quase infantil do mestre do cristianismo e dos apóstolos ao seu redor, seus rostos de olhos arregalados, a tinta distribuída de forma heterogênea na tela, impediram que esta fosse aceita na Secessão de 1910, em Berlim. Há tanta inovação na forma de tratar o tema que Nolde chocou até mesmo aqueles que já se entendiam como admiradores da arte moderna.

A *última Ceia* (Figura 6) e *Pentecostes* (Figura 7) foram resultado de um desejo fortíssimo do pintor de criar uma obra desvinculada dos “vícios” e modelos do passado – neste caso a representação objetiva do impressionismo – como forma de superar a História da Arte e de superar também a si mesmo. Foram resultados de uma relação intrínseca do artista com seus contemporâneos e também com artistas do passado. O desejo de negação e de ruptura não se pôde fazer sem o diálogo, sem pressupostos já construídos, ainda que Nolde

⁴² Idem, *ibidem*, p. 143.

acabasse por crer que o fizera totalmente “sem nenhuma intenção, conhecimento ou reflexão”.⁴³

O pintor não apenas precisou ter em mente a história sagrada da Bíblia, narrado em sua autobiografia, como teve, sobretudo, que buscar imagens das cenas religiosas que desejava representar. Buscou de memória, é verdade, mas buscou provavelmente nas imagens consagradas pela arte Bizantina ou pelo Renascimento. Imagens que queria superar. E ao buscá-las na memória – ainda que de forma inconsciente – o artista usou de imaginação e pôde criar uma obra expressionista, baseada naquilo que ele sentia e queria ver dessas cenas bíblicas, daquilo que, no momento da sua criação, no momento em que pôde se fazer “senhor” de sua arte, fora-lhe necessário.

Seus questionamentos filosóficos e religiosos, somados a uma necessidade de conforto espiritual que não mais viesse das fórmulas pregadas pela Igreja ou da obra idealizada dos artistas clássicos, levaram-no a criar algo novo. De certo modo, extremamente novo como desejavam os expressionistas e ele mesmo, mas não sem débito para com aqueles que ele mesmo tentava superar. Se tomarmos, a título de ilustração, uma das mais consagradas representações da última ceia, pintada por Leonardo da Vinci entre os anos de 1495 e 1498, e compararmos com a *Última ceia* (Figura 6) de Emil Nolde, veremos que diferenças drásticas e evidentes separam uma da outra e as situam no seu momento histórico. Leonardo tenta criar uma teatralidade na cena, superando, assim, aos seus contemporâneos. Nolde age da mesma forma. Comparando as duas obras, é possível perceber que não só a escolha do tema é herdada pela tradição cristã e pela arte clássica, mas a forma de pensar o agrupamento das figuras e a de dispô-las em torno da mesa e do mestre: seis discípulos à direita de Cristo e seis

⁴³ Idem, ibidem, p. 144.

à esquerda; a veste vermelha (sinal da paixão que Cristo iria enfrentar e de sua entrega à humanidade), também o são.

Essas mudanças radicais drásticas no campo da arte eram impulsionadas pela vivência pessoal do artista, por sua relação com a história da arte, mas também por outros eventos históricos do fim do século XIX e início do XX. A industrialização, o grande crescimento das cidades, o desemprego e a cristalização das desigualdades sociais, assim como as mudanças no pensamento inspiradas pelo Iluminismo, pela Revolução Francesa e o Romantismo se somaram a estes e levaram ao desejo de ruptura com o passado. As questões eram amplas e se faziam em todos as esferas da vida, afetando também a arte: como retratar uma Madonna e seu menino, se a crença em Deus e no poder da religião não mais existia? Como pintar paisagens apaziguadoras se a industrialização havia criado um crescimento desordenado nas cidades e a destruição dos campos?



Figura 8. Ernst Kirchner, *Duas Mulheres na rua*, 1914

Como exaltar a beleza perante um espaço no qual se viam guerras, miséria e sofrimento refletidos num mundo interior ainda mais em crise? A arte precisava expressar aquilo que o artista sentia com relação a este mundo, inclusive porque esta sempre fora uma de suas “tarefas essenciais”. Além disso, ela deveria, de acordo com Walter Benjamin, “suscitar determinada indagação num tempo ainda não maduro para que se recebesse plena resposta”,⁴⁴ pois “a história de cada forma de arte comporta épocas críticas, onde ela tende a produzir efeitos que só podem ser livremente obtidos em decorrência de modificação do nível técnico, quer dizer, mediante uma nova forma de arte”.⁴⁵ Essas eram idéias teorizadas por muitos filósofos e críticos de arte e buscadas, na prática, pelos artistas da época.

Além desses questionamentos filosóficos e ideológicos, a impressão em papel, que permitia a reprodução de consagradas obras de arte, e a criação da fotografia reforçaram ainda mais a “perda de rumo” dos pintores da época, que passaram a questionar qual o seu papel neste novo contexto. Se a fotografia podia reproduzir tudo o que se via com fidelidade, então uma arte que tivesse como objetivo a reprodução de retratos ou da natureza, como até então havia sido feito, não fazia mais sentido. Por esse motivo, Benjamin, como pensador da arte moderna, irá afirmar que a importância da crítica de arte reside no fato de ela apontar uma oposição entre a obra de arte e a sociedade, e deixar claro que esta oposição sempre deve estar presente na obra para que ela seja sempre uma crítica do existente e uma “*promesse de bonheur*”. Para ele, o fato de a industrialização ter mudado a forma com que o homem percebia o mundo acabou automatizando sua sensibilidade, mudando totalmente sua maneira de saborear as coisas, daí não fazer mais sentido continuar falando de arte nos termos tradicionais: era preciso reconhecer que a “reprodutibilidade técnica” moldara uma nova

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodução técnica”, in: **Walter Benjamin**. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 30.

⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 30.

percepção na humanidade, o que significava admitir que isso exigia também uma nova forma de se fazer arte⁴⁶.

Se uma nova experiência exigia uma nova percepção e uma nova técnica, essa “revolução” nas artes e na filosofia não era acompanhada ainda por boa parcela da intelectualidade e, muito menos, pelos padrões de gosto vigentes. Para uma aceitação de todas essas mudanças seria preciso também uma mudança no gosto já moldado, na Europa, pelas últimas conquistas dos românticos e dos realistas, e, no Brasil, pelos naturalistas.

Se diante desse rápido apanhado por alguns aspectos da arte moderna retornarmos ao nosso tema central perceberemos que o estranhamento de Lobato e da sociedade paulistana diante das telas de Anita Malfatti, em 1917, não era, então, novidade. Para o academicismo e seus admiradores, um pintor de valor era aquele que conseguia provar habilidade artística: familiaridade com o material, com os temas e domínio da técnica. No Brasil, estes eram valores ainda muito cultivados pelos intelectuais e conhecedores de arte, além do nacionalismo exigido por outros, como Lobato. Quanto melhor fosse esta destreza, tanto melhor era o artista. Uma das sensações que se tem ao apreciar uma obra clássica é a de profunda admiração pela capacidade do produtor da obra: a perfeição dos detalhes, o acabamento e a beleza da pintura dão-nos a convicção de que aquele, com certeza, é ou foi um grande pintor. Sendo assim, de acordo com o ideal vanguardista, uma das importantes diferenças entre a arte clássica e a arte moderna é que, ao contrário do que considera a primeira, a habilidade – no tratamento leve do pincel e da tinta, na perfeição das cores e das sombras e na sensação criada pela correta perspectiva – ela mesma, não deveria mais significar uma exigência na segunda. Sua valorização, aliás, passa a ser motivo de crítica. O bom artista não é aquele que *imita* a natureza perfeitamente, mas sim aquele que *cria* algo a partir da natureza ou de sua interpretação da natureza. As obras modernas não poderiam mais

⁴⁶ Idem, *ibidem*. p. 30.

se contentar em serem meras cópias do real, porque isso a fotografia já estava fazendo. Para chegar a serem dignas de respeito e admiração, elas deveriam revelar um artista criador e não mais um bom imitador. É por essa razão também que “em sua busca de pureza, a pintura moderna acabará por reduzir ainda mais sua essência, concentrando-se na superfície plana [...]”⁴⁷.

A ruptura com o passado acontecia visivelmente e atormentava aqueles que ainda desejavam uma arte feita aos moldes clássicos. Contudo, apesar da pintura moderna revelar esta quebra com a tradição, da vanguarda artística adequar o processo criativo e o fazer artístico às questões também modernas, não há como negar, porém, que a superação dessas formas “arcaicas” de pensar e pintar acabaram por levar à aceitação de outras novas formas de expressão. Isso significa admitir também que, se Anita Malfatti é celebrada como a grande precursora do modernismo no Brasil devido às suas telas extremamente ousadas quando comparadas ao que se produzia no país naquele momento, ela, como qualquer outro artista, necessitou usar também de algumas regras para chegar ao efeito desejado. Em outras palavras, o artista moderno acabaria por agir motivado pelas novas regras se desejasse deixar explícito sua insatisfação com a imposição de regras da perspectiva clássica. Deveria compor sua tela em planos justapostos, abandonar a perspectiva, desfazer-se da necessidade de representação do real se sua intenção fosse a de provar que era “livre” diante das regras impostas pelo Classicismo ou por uma sociedade autoritária e falsa. Deveria criar grandes distorções nas figuras representadas, rabiscar sua tela de forma a demonstrar isso. Jogar tinta até enfatizar que sua maneira de ver e sentir o mundo e a arte não precisavam nem conseguiriam mais ser impostas pelas leis da arte clássica. Tal idéia conseqüentemente sugeriria que, para ser

⁴⁷ FABRIS, AnnaTeresa. Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro, in: **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994, p. 10.

moderno e ser visto como moderno, o artista deveria pintar como artista moderno, adequando-se a um novo formato de expressão.

Admitir isso não significa, porém, afirmar que a obra de arte moderna fosse produzida artificialmente. Ao contrário, o artista moderno estava imbuído de um desejo de autenticidade, de individualidade e liberdade muito forte. Estes sentimentos, na maioria das vezes, eram os responsáveis por produções extremamente ousadas e criativas e pela experiência de novas possibilidades de uso do material. O fauvismo de Matisse e Derain ou o cubismo de Picasso e Braque são alguns dos inúmeros exemplos disso. Perceber tal paradigma significa, antes, admitir que o fazer artístico moderno, ainda que em meio a estes impulsos e mais voltado ao subjetivo do que a arte havia sido, estava submetido também a regras formais constituídas a partir da experimentação e do desenvolvimento da pintura de artistas como Van Gogh, Munch, Kirchner, Nolde, Matisse e Picasso – na Europa –, e Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lasar Segal e Portinari – no Brasil –, cujas vidas e obras ajudaram a germinar tais idéias.

Apesar disso, a maioria dos modernos – incluindo Nolde –, e grande parte dos críticos, continuou a enfatizar os aspectos da arte moderna: negação, ruptura e liberdade:

“A arte mais perfeita encontramos-la entre os gregos. Na pintura, Rafael é o mestre dos mestres.” Era isso o que ensinavam todos os professores de arte havia vinte ou trinta anos. [...] Desde então, muita coisa mudou. Não gostamos de Rafael e permanecemos indiferentes diante das estátuas do chamado período áureo da Grécia. Os ideais de nossos precursores não são mais os nossos. Já não apreciamos tanto as obras que durante séculos foram identificadas com os nomes dos grandes mestres.⁴⁸

Essas idéias, que mais tarde também influenciarão o movimento Modernista no Brasil, nos mostram que a não aceitação da arte de Anita Malfatti pelo crítico e escritor Monteiro Lobato poderia não passar, na verdade, do estranhamento de ver, *na arte, o mundo em desordem*. Ao criticar a produção “futurista” e “caricatural” de Anita Malfatti, resultado de

⁴⁸ NOLDE, Emil. Emil Nolde, Anos de Luta (*Jahre der Kämpfe*), segundo volume de uma autobiografia, 1902-1914, Berlim: Reembrandt, 1934, in: TELES, Gilberto Mendonça, **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Ed. Vozes: Petrópolis, 2005, p. 143.

uma “paranóia” que havia tomado conta de artistas que se deixavam guiar por uma forma anormal de ver a natureza, Lobato, além de não ver na obra da jovem características do naturalismo que apreciava, provavelmente deixara revelar o quanto, a seu ver, a arte devia não só representar de maneira objetiva o mundo, mas representá-lo em perfeita ordem, ou seja, ele desejava ver na arte de vanguarda exatamente o que a arte de vanguarda recusava⁴⁹. Se este era o propósito – e Lobato não parecia estar (ou não queria estar) a par disso – os artistas modernos, assim como Anita Malfatti, foram extremamente bem sucedidos. É claro que esta visão positiva que temos do embate Malfatti x Lobato é fruto de uma reflexão distante do ocorrido, com olhos que apenas a História permite, mas, ainda assim, pode nos levar à conclusão do quanto a crítica do poeta é representativa de como caminhavam as artes no Brasil naquele momento e do quanto Anita Malfatti estava para além delas.

É importante verificar que um dos aspectos positivos do desejo de ruptura da arte moderna com a arte anterior reside na crença de que, assim, a arte estaria cumprindo seu papel, isto é, funcionando como um *medium* para a reflexão e o que torna isso plausível é o fato de que toda a história da arte é marcada por formas variadas de se ver o mundo, e cada obra particular é sempre uma construção da visão de mundo daquele que a concebeu⁵⁰. É preciso, portanto, construir uma obra que seja sempre uma reflexão sobre seu tempo, pois as obras de arte “têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência.”⁵¹ Ademais, “[...] a

⁴⁹ Arriscamo-nos a fazer a seguinte comparação: a arte clássica, tomada como única forma de arte possível e passível de ser desejada, acabou por criar com o tempo, uma submissão tão forte de seus seguidores e admiradores que pensar a arte sem as regras da perspectiva, do *chiaroscuro*, passou a ser quase uma blasfêmia. Por este motivo, a arte de vanguarda tem um papel decisivo no desenvolvimento do espírito moderno: desejar um mundo e uma arte a partir de outra “perspectiva” e não deixar que uma tal representação do mundo pudesse ser a única forma possível de representação: “a satisfação compensatória que a indústria cultural oferece às pessoas ao despertar nelas a sensação confortável de que o mundo está em ordem, frustra-as na própria felicidade que ela ilusoriamente lhes propicia”. (ADORNO, Theodor W. “A indústria cultural”, in: **Theodor W. Adorno**, Ática: São Paulo, 1999, p. 99.

⁵⁰ ADORNO. Theodor W. **Teoria Estética**. Edições 70: Lisboa, 1970, p. 13.

⁵¹ ADORNO. Theodor W. “Palestra sobre Lírica e Sociedade”, in: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 68.

arte, mesmo na recusa radical da sociedade, é de natureza social e não se compreende quando essa natureza não é compreendida”⁵². Segundo Adorno, pelo mesmo motivo, Schönberg na música, ou Beckett no teatro, haviam criado perfeitas obras, capazes de expressar o espírito de seu tempo. Inseridos totalmente no contexto em que foram produzidas, elas falam da falta de sentido da modernidade, falam da contradição entre o progresso técnico em contraposição à manutenção de antigos padrões sociais.

No trecho, reproduzido abaixo, da peça *Esperando Godot* Beckett cria personagens que riem da tragédia que é suas próprias vidas:

Nagg: Ouves-me?

Nell: Sim. E tu?

Nagg: Sim. (pausa). O nosso ouvido não perdeu qualidades.

Nell: O nosso quê?

Nagg: (Forte) O nosso ouvido.

Nell: Não. (Pausa). Tens mais alguma coisa para me dizer?

Nagg: Tu lembras-te...?

Nell: Não.

Nagg: Do acidente de bicicleta em que ficamos sem as pernas. (Riem).

Nell: Foi nas Ardennes... (Riem com menos força).

Nagg: Sim. À saída de Sedan. (Riem com menos força ainda. Pausa.) Tens frio? [...]

Para Adorno, o que torna esta peça uma obra de arte é que ela se recusa a repetir o que já foi criado, aprende com a história, busca a superação e a exploração do que já foi feito. Neste ponto, Marcuse pode emprestar suas palavras a Adorno. Diz ele:

⁵² ADORNO. Theodor W. **Teoria Estética**. Edições 70: Lisboa, 1970, p. 384.

“[...] deve-se refutar a Nona Sinfonia não apenas porque é errada e falsa (não podemos e não devemos cantar uma ode à alegria, nem mesmo como promessa), mas também porque ela existe e é verdadeira dentro de seus próprios limites, inserindo-se em nosso universo como justificação daquela ilusão que não é mais justificável”.⁵³

É necessário, por outro lado, aceitar a relação existente entre presente e passado na produção de uma obra, o que pressupõe que, embora não tenha a intenção, o artista terá sua própria arte ou a arte de outro como referência. Há sempre uma dívida e uma certa herança do passado no produto feito no presente. Em suma: ainda que se admita a influência de eventos históricos na produção artística, *a história da arte é sempre a história das obras de arte e da relação que estas têm entre si.*

Os pintores modernos vão questionar o postulado pregado durante séculos que a “boa arte” era aquela que representava, o mais perfeitamente possível, aquilo que o artista via, o que parecia ser muito bem feito pela pintura acadêmica e, de certa forma, pelos realistas. Se esses pintores se armavam de teorias sobre o *chiaroscuro*⁵⁴, a perspectiva e o desenho para tentar compreenderem e fazer compreender o que viam, não se deveria admitir que eles tivessem representado o que estava diante de seus olhos, mas que haviam, primeiro, elaborado sua visão para, depois, transportá-la à tela. Esse questionamento, e o desejo de alcançar aquele que seria o grande intento do artista, acaba levando a novas experimentações. Pela primeira vez o artista busca diferentes técnicas de representação que não estavam solidificadas pela arte acadêmica e nem eram dadas como garantia de sucesso. Por este motivo, a arte nova busca o *experimental* como tentativa de *criar algo novo* e esforça-se por *representar* as transformações ocorridas e a nova concepção de mundo que surgia com elas. A arte de vanguarda passou a ser sinônimo, então, de *arte experimental* e a experimentação acabou

⁵³ MARCUSE, Herbert. “A arte na sociedade unidimensional”, in: **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 270.

⁵⁴ *Chiaroscuro* é um termo que diz respeito aos efeitos de luz e sombra trabalhados numa obra de arte, criando forte contraste entre uma superfície e outra. Leonard da Vinci foi o pioneiro no uso e artistas como Caravaggio, depois dele, os *caravaggisti* e, no século XX, Reebbrandt, se destacaram pelo perfeito emprego da técnica.

sendo tomada como único padrão de avaliação da obra.⁵⁵ Com isso, “os conceitos e a preocupação com teorias e idéias que, com frequência, precediam, condicionavam e predefiniam a natureza do próprio objeto de arte (se não no sentido temporal, pelo menos no conceitual) começaram a emergir gradualmente como os principais componentes da atividade artística.”⁵⁶ O estilo, isto é, a avaliação posterior à feitura de uma obra que permitia classificá-la de acordo com este ou aquele pintor, foi substituído pelo envolvimento ideológico com os movimentos. Ao contrário do que antes ocorria, a obra seria definida anteriormente à sua constituição, pois era o fato de pertencer a este ou àquele movimento, com estas ou aquelas características, que definiria seu tipo. Isso mostra como a arte moderna não vai acontecendo “naturalmente”, como um desenrolar histórico progressivo, mera consequência do desenvolvimento das artes, mas que ela se põe e tenta perseguir um objetivo claro: construir uma obra que seja não só crítica do passado, mas que o rejeite e construa algo próprio do seu tempo.

A produção moderna internacional, escusado dizer, caracterizou-se por uma aparência forte, devida sobretudo a uma significativa redução da natureza representativa de seus elementos. Linha, cor, superfície adquiriram um novo estatuto, na medida em que não apenas evocavam seres e coisas ausentes como também se mostravam com uma intensidade até então desconhecida. O abandono do ilusionismo perspectivista reforçou os limites físicos das obras e aumentou consideravelmente a presença dos elementos que as constituíam.⁵⁷

No Brasil, isso ocorre de maneira bastante diferente, embora os intelectuais brasileiros também tivessem um projeto modernista claro e o perseguissem apaixonadamente, como foi o caso de Mário de Andrade. A semente da oposição lançada pela “Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti” floresce na Semana de Arte Moderna e em manifestações dos

⁵⁵ STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 08.

⁵⁶ Idem, *ibidem*.

⁵⁷ NAVES, Rodrigo. **A Forma Difícil**, ensaio sobre arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1996, p.

modernistas brasileiros, mas essa assimilação se faz, como afirma Naves, “com um viés todo particular”⁵⁸, inclusive na obra de Anita Malfatti.

Anita deveria (de acordo com o que se esperava dela no Brasil) obter uma formação clássica em Berlim, mas não o quis. Poderia negar o expressionismo e a arte de vanguarda, mas não o fez, porque as novas formas de arte parecem ter lhe permitido pintar como desejava. Mesmo reconhecendo o fato de Malfatti ter se vinculado a uma certa “tradição” modernista quando de sua passagem pela Europa e Estados Unidos, ainda assim ela opta por expressar-se numa nova linguagem. É uma escolha consciente, por vezes até calculada, mas uma escolha. Por outro lado, é uma escolha até certo ponto deslocada historicamente. Suas motivações não eram as mesmas dos impressionistas, cubistas ou expressionistas. Não havia envolvimento ideológico de sua pintura e do ponto de vista plástico, pois quando a artista fez suas experimentações temáticas e formais com esses estilos, eles já estavam cristalizados pela história da arte naqueles ambientes. Talvez por essas razões seja difícil classificar suas paisagens da década de 10 de impressionistas ou seus retratos de expressionistas, pois eles se configuram mais como um misto de experimentos através dos estilos que seduzem a pintora naquele momento, assimilados de uma maneira inteiramente particular.

[...] Anita Malfatti, por sua vez, [...] mantém o expressionismo do início de sua carreira dentro de certos limites. A gestualidade marcada sabe até onde pode ir, e evita submeter os quadros a seu movimento. As cores se debatem dentro de contornos padronizadamente deformados. A alienação (*A Boba*), o isolamento (*Uma Estudante*, *A Mulher de cabelos verdes*) antecedem sua expressão pictórica. São temas expressionistas representados de maneira mais ou menos expressionista.⁵⁹

Essas particularidades da obra de Malfatti são tema central desta tese e, para passar à análise das mesmas, necessitamos entender, nos próximos tópicos, como os artistas europeus do início do século XX irão buscar novas maneiras de construir a arte e como estes estilos e movimentos serão assimilados e reformulados por Anita Malfatti.

⁵⁸ Idem, ibidem, p. 12.

⁵⁹ Idem, ibidem, p. 16. Grifos do autor.

1.2 “Verdade da sensação” – o desejo de objetividade do Impressionismo

Durante os anos de 1915 e 1916, Anita Malfatti produziu uma série de paisagens na Costa do Maine, nos Estados Unidos. Algumas delas tornaram-se célebres, pois são obras significativas em sua carreira. Além de representarem sua produção mais conectada com as vanguardas européias, algumas delas, como *A Ventania* (Figura 11), *A Onda* (Figura 12), *O Farol* (Figura 19), estiveram expostas em sua individual de 1917, provocando debates a respeito do impressionismo e também do expressionismo. Essas paisagens possuem, entretanto, características peculiares. Embora a artista as tenha produzido de forma muito impressionista no que diz respeito à temática, à opção por pintar ao ar livre e ao desejo de capturar o movimento, elas possuem uma forte carga expressionista. Mas como fundamentar esta ambigüidade na obra de Malfatti se a pintura expressionista havia sido uma resposta clara à pintura impressionista?

Os impressionistas tinham como objetivos imprimir a impressão do pintor como esta fora experimentada, sem a preocupação com regras da pintura clássica; exprimir a sensação que o artista tinha dos objetos exteriores; revelar uma visão particular do mundo e apreender uma impressão fugidia, momentânea.

Baseados nesta definição geral, poderíamos dizer que as obras de Malfatti, citadas anteriormente, seriam impressionistas. Entretanto, o impressionismo destacou-se ainda por importantes aspectos. O tema deixou de ser religioso, mitológico ou histórico, como era comum na época, e passou a ser uma cena qualquer, a visão que um expectador de férias capta de momentos comuns na vida das pessoas. Apesar de haver nessa concepção a influência do Realismo, cuja preocupação era pintar as coisas tais como elas se apresentavam, o impressionismo ansiava mais. Era preciso revelar a realidade tal qual esta se mostrava à visão, mais especificamente à retina. Essa empreitada, que se baseava nas descobertas científicas sobre esta membrana do olho e a forma como a visão captava o mundo ao seu

redor, seria responsável por uma variação, no impressionismo, sobre a importância que a arte clássica atribuía ao tema, a de que a inquietação com a forma deveria se sobrepor à preocupação com o assunto.

A jovem Anita, então com 25 anos, pintara suas paisagens motivada pelas pesquisas de seu professor Homer Boss, que juntara seus estudantes por alguns dias na Costa do Maine, pintando o que e como desejassem. Há, nas paisagens de Anita, uma clara busca pelos efeitos da transposição de cores, e ela mesmo perseguia tal objetivo:

Transpunha a cor do céu, para poder descobrir a cor diferente da terra. Transpunha tudo! Que alegria! Encontrava *e descobria os planos com formas e cores novas*, nas pessoas e nas paisagens. [...] Descobri que quando se transpõe uma forma é preciso fazê-lo igualmente com a cor [...]⁶⁰

Em algumas das paisagens citadas, Anita Malfatti lança uma camada espessa e justaposta de tinta, possivelmente na tentativa de capturar o objeto de forma rápida, como este era sentido, aplicando a tinta direto na tela, semelhante à maneira impressionista de pintar.

Na pintura impressionista, os motivos passaram a ser constituídos de cenas e objetos observados diretamente pelo pintor, criando-se o costume de pintar ao ar livre, fora do ateliê, onde a influência da luz natural motivava a escolha de um tema e impunha a necessidade de captar o aspecto momentâneo do objeto em sua luz, atmosfera e movimentação. Entende-se assim porque uma porteira coberta de neve, com uma pequeníssima ave sobre ela, se transforma num motivo perfeito para Monet revelar o efeito da claridade (*A Ave*, 1869). Entende-se também sua fascinação e a de seus colegas Manet e Renoir pelos piqueniques ou festas ao ar livre, nos quais a luz do sol criava uma atmosfera brilhante e única, o que se vê em óleos, com mesmo tema e título, como em *O almoço sob a árvore* (Figura 9), pintado por Manet em 1863, e por Monet (Figura 10) em 1865. Além destes, *Mulheres no Jardim* (1866-

⁶⁰ MALFATTI, Anita. “Notas Biográficas de A. M.” Manuscrito s.d., publicado em RASM, Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo: 1939, s/p., apud: BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, p. 122.

67), de Monet, e *Baile do Moulin de Galette*, feito por Renoir em 1876, destacam-se pela mesma preocupação. Sem mencionar ainda as motivações ideológicas que os movia: substituir os temas consagrados e impostos como os únicos dignos de serem pintados por temas que celebrassem o ócio e o prazer. *Almoço sob a árvore* e *Olímpia*, de Manet, se colocam claramente contra a sociedade tradicional e seus valores bem como contra o que esta pensava da pintura.

Trabalhando ao ar livre, e influenciados pela luz do sol, os impressionistas descobriam uma multiplicidade de combinações de tons. A maneira de pintar mudava, além da camada espessa de tinta que se tinha na tela, havia também a exclusão do preto, do cinza, do pardo e do terra na paleta.



Figura 9. Manet, *Almoço sob a árvore*, 1863



Figura 10. Monet, *Almoço Sob a árvore*, 1865

As sombras eram coloridas, tais como se apresentavam sob o efeito da luz. A preferência se daria aos azuis, verdes, amarelos, laranjas, vermelhos e violeta. Por isso, a mistura da tinta não era mais feita na paleta, mas transposta na tela de forma justaposta. Para exprimir a sensação do violeta, por exemplo, o artista impressionista colocava na tela toques de vermelho ao lado do azul e, apesar de manter ainda um certo compromisso com o realismo, como afirma Charles Harrison, ele estava em “busca de sensações e efeitos pictóricos”⁶¹.

A primeira exposição que reuniu obras impressionistas ocorreu em 1874 e, como era de se esperar, as reações conservadoras foram muitas. Contudo, houve também boa receptividade de parte do público que visitou os salões, o que, mais tarde, proporcionou considerável reconhecimento, ainda em vida, a alguns impressionistas como Monet, Manet, Pissarro etc.

“Ver o mundo”, para estes artistas, significava ver “subjetivamente”, já que isso correspondia à forma como os sentidos captavam o exterior. Dessa forma, admitia-se que, para cada momento em que se apresentavam circunstâncias naturais diferentes, como pouca ou muita luz, a visão também seria distinta. Foi esta teoria que motivou Monet, o mais impressionista de todos, a pintar incansavelmente – até obsessivamente – o mesmo motivo por inúmeras vezes. Sua série de mais de vinte *Montes de feno* (Figura 15, 1891) e as vinte versões da *Catedral de Rouen* (1897), quando vistas a uma certa distância, vão revelando os efeitos da luz sobre a figura nas diversas horas do dia e apresentam características próprias da estação em que foram pintadas⁶². “Cada dia acrescento algo que ainda não havia sido capaz de ver [...]”⁶³, escreveu Monet à sua esposa, durante o tempo em que alugara um apartamento em frente à catedral para pintá-la.

⁶¹ HARRISON, Charles. **Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naif Ltda, 2000, p. 32.

⁶² BAYLE, Françoise. **Entender mejor la pintura em Orsay**. Paris: Artlys, 2001, p. 154.

⁶³ Idem, *ibidem*, p. 172.

A intenção do artista impressionista era transferir, ao máximo, sua impressão para a tela a fim de que o expectador fosse capaz de *ver o que ele havia visto*. Por isso, a sensação que se tem diante de telas como essas é a de movimento, como se fosse possível ver, literalmente, o tempo – a luz – passando por sobre a tela.

Essas características são facilmente notadas em alguns dos óleos feitos por Malfatti em Monhegan: Em *A Onda* (Figura 12), por exemplo, uma tela extraordinariamente colorida, alguns rochedos em lilás, vários tons de azul e magenta são pincelados numa forma horizontal, estática, opondo-se com a onda enorme que avança sobre eles, cheia de movimento, na qual se destacam inúmeros tons de azul devido ao uso do branco, amarelo limão, entre outras. A representação do movimento é tão bem sucedida que, da tela, parece emanar até mesmo o som da água do mar sobre as rochas. Além desta, em seu óleo *A Ventania* (Figura 11), devido à representação do movimento da árvore, que balança com a força do vento, tem-se a sensação de ouvir seu zumbido. A tinta é bastante marcada na tela, na qual se sobressaem pinceladas agressivas.

Qual seria então a relação dessas pinturas de Malfatti com a pintura impressionista e qual a importância desta para pensarmos a obra da artista no Brasil?

Tomemos algumas telas: *Penhascos* (Figura 5 - 1915/16) assemelha-se em muitos aspectos com *A Onda* (Figura 12). Anita usou tons muito parecidos nas duas pinturas, embora em *Penhascos* (Figura 5) haja o predomínio dos matizes amarelo, laranja e suas derivadas. Os tons marrons também compõem a tela, que é ocupada predominantemente pelas grandes rochas. No entanto, não há a sensação de movimento que a artista transmitira com *A Onda* (Figura 12). Apesar de ter composto seus penhascos com vigorosas pinceladas coloridas na vertical, estes causam menos a impressão de uma realidade levada à tela do que uma realidade construída subjetivamente.



Figura 11. Anita Malfatti, *A Ventania*, 1915/17



Figura 12. Anita Malfatti, *A Onda*, 1915/17

O mesmo se poderia dizer de *Rochedos Monhegan Island*, *Marinha Monhegan* e *O Barco*, todas criadas na mesma época, entre 1915/16⁶⁴. Além de Anita Malfatti tê-las pintado ao ar livre, fica difícil apontar outras preocupações que se assemelhem com as do impressionismo. O contorno aparente dos objetos e a cor carregada em expressividade lembram mais a pintura *fauve* de Derain ou a pós-impressionista de Van Gogh e Gauguin que as dos mestres impressionistas Monet, Pissarro e Renoir. Anita Malfatti parece ter somado a estas pinturas todas suas experiências anteriores: o impressionismo peculiar e inicial de Lovis Corinth, seu mestre na Alemanha; o fovismo, o impressionismo e o pós-impressionismo conhecido nas visitas aos museus e às exposições na Europa e em Nova York; as aulas de criatividade e liberdade de Homer Boss.

A artista mesmo declarara, em 1939, que ficara extremamente impressionada ao ver, pela primeira vez, as telas de Corinth em Berlim:

Um belo dia fui com um colega ver uma grande exposição de pintura moderna. Eram quadros grandes. Havia emprego de quilos de tinta e de todas as cores. Um jogo formidável. Uma confusão, um arrebatamento, cada acidente de forma pintado com todas as cores. O artista não havia tomado tempo para misturar as cores [...].⁶⁵

Apesar da declaração, não se deve esquecer que a pintura de Corinth, a qual Anita Malfatti se refere, não é ainda aquela que o destacará dos demais impressionistas. Mesmo sendo suas obras do fim do século XIX ainda afeitas a um realismo forte, no início do XX, quando ela está na Alemanha, elas vão passando de um impressionismo de heranças francesas para um outro carregado de expressividade, como se nota em *Auto Retrato com Chapéu de Palha* (Figura 13, 1913) *O Retrato de Julius-Graefe* (Figura 14, 1917), apesar de posterior à volta de Malfatti para o Brasil, lembra bastante os retratos de Anita do período alemão.

⁶⁴ A referência ao título e o tema dessas pinturas parecem afirmar que elas foram feitas todas em Monhegan, no entanto, como não foram datadas nem assinadas na época da feitura, prevê-se sua produção entre 1915/16, já que Anita Malfatti traz estas telas ao retornar ao Brasil, em 1917.

⁶⁵ MALFATTI, Anita. “Notas Biográficas de A. M.” Manuscrito s.d., publicado em RASM, Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo: 1939, s/p., apud: BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, p. 62.



Figura 13. Lovis Corinth, *Auto Retrato com Chapéu de Palha*, 1913

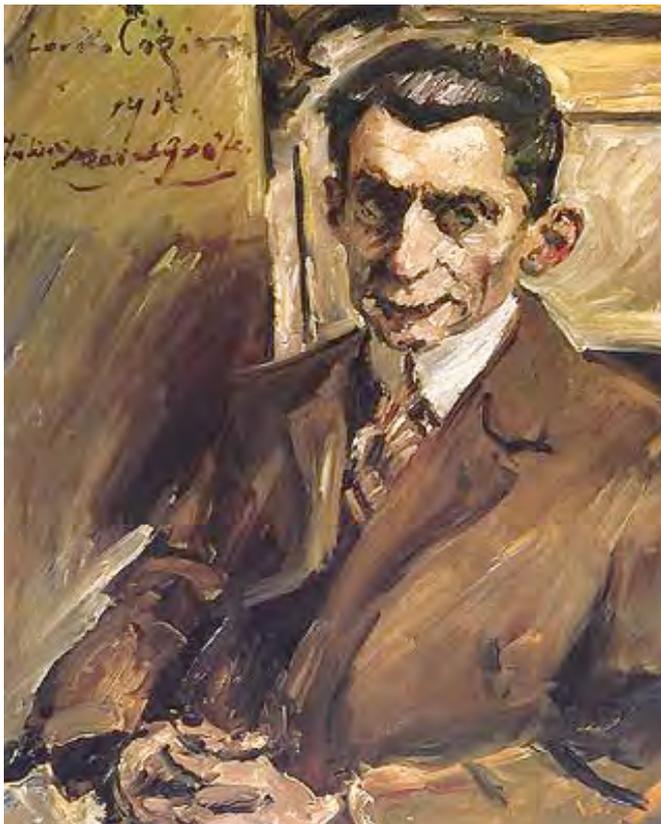


Figura 14. Lovis Corinth, *O Retrato de Julius-Graefe*, 1917

Resta lembrar que Anita Malfatti não chega a ver o resultado da pintura de Corinth quando este declina desses temas:

[...] ele iria recusar esse motivo no decorrer dos anos seguintes em uma série de composições que se liberarão cada vez mais do objeto da representação pela penetração espiritual, elevando a autonomia da pintura à posição do tema. O pintor físico se transforma em pintor metafísico. ⁶⁶

Neste sentido, é coerente afirmar que *A Onda* (Figura 12) possui mais elementos impressionistas do que as restantes que, por sua vez, possuem elementos impressionistas, como o tema e a forma de se pintar ao ar livre, mas cuja composição mais subjetiva chama a atenção para uma estruturação de linguagem mais expressionista na pintora, como é o caso de *A Ventania*.

Apesar disso, somos relutantes em concordar com a crítica que afirma serem estas paisagens expressionistas. Nem o tema, nem as cores extremamente vivas e alegres fazem parte da linguagem expressionista. A nosso ver, Anita Malfatti estava aí apenas exercitando possibilidades figurativas para constituir, por meio delas, sua própria maneira de pintar, baseada, obviamente, naquilo que conhecia e admirava na arte moderna. Além disso, a sugestão do tema dada por Boss talvez tenha forçado a jovem a compor temas impressionistas de forma mais fauvista ou expressionista.

1.3 Tendências pós-impressionistas

Com Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Henri Matisse, entre outros, o tema também é relegado ao segundo plano como no impressionismo. Ao contrário, no entanto, do que era

⁶⁶BISMARCK, Beatrice.; BLÜM, Andreas.; FEIST, Peter H.; MNK, Jens Peter.; DÜCHTING, Karin e WALTHER, Ingo F. “L’Impressionnisme en Europe et en Amérique du Nord”, in: **L’Impressionnisme**. Bonn: Taschen, 2006, p. 464-465.

naquele, agora o tema é apenas um pretexto para o uso sem preconceito das cores, dando à pintura um padrão mais decorativo⁶⁷. O jogo com as cores e a forma de compor o quadro está acima de qualquer preocupação com a perspectiva ou luz e sombra. Além disso, do mesmo modo é deixada de lado a ênfase na influência da luz, como trabalhado pelo estilo impressionista. Nas pinturas de Matisse, por exemplo, “existe algo do efeito decorativo dos desenhos infantis nas cores vivas e nos contornos simples [...]”⁶⁸, em que um estudo apurado do contraste das cores é o que se destaca.



Figura 15. Monet, *Montes de Feno*, 1891

A diferença entre essas pinturas e a dos impressionistas é marcante. Gauguin, que participa do impressionismo, vai, aos poucos, mudando seu estilo e critica os colegas impressionistas por pintarem apenas ao ar livre, pois, segundo ele, só a pintura baseada na

⁶⁷ GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. LTC: Rio de Janeiro, 1999, p. 573.

⁶⁸ Idem, *ibidem*. p. 573.

memória permitia real liberdade estética. O uso de cores e a composição do quadro deveriam respeitar a liberdade, a necessidade interna do artista:

Vieram os impressionistas. Estudaram a cor exclusivamente enquanto efeito decorativo, mas sem liberdade, mantendo os obstáculos da verossimilhança. Para eles a paisagem sonhada, criada peça por peça não existe. Olham e vêem harmonicamente, mas sem objetivo algum. Seu edifício não foi construído sobre uma base séria, fundada na razão das sensações percebidas por intermédio da cor. [...]

Procuram em volta do olho e não no centro misterioso do pensamento e de lá caíram em razões científicas...

“Mas você tem uma técnica?”, perguntarão.

Não, não a tenho. Ou melhor, tenho uma, mas vagabunda, elástica, conforme a disposição com que me levanto de manhã, técnica que utilizo a meu gosto para exprimir o pensamento, sem levar em conta a verdade da Natureza como exteriormente se apresenta⁶⁹.



Figura 16. Paul Gauguin, *Montes de Feno Amarelos*, 1889

⁶⁹ GAUGUIM, Paul. *Diverses Choses*, 1896-1897, manuscrito publicado em Jean de Rotonchamp, Paris, Crèss, 1925, trad: Gilson César Cardoso de Souza, apud: CHIPP, H.B., **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. (ver página)

Seus *Montes de Feno Amarelos* (Figura 16, 1889) em nada se parecem com os de Monet, não obstante nem uma nem outra possa ser qualificada de melhor ou pior. Elas são extremamente diferentes porque a razão que move o artista diverge em cada caso. Na pintura de Gauguin, as cores são colocadas de forma contrastante, decorando o motivo da tela. A semelhança com o real não é uma preocupação do pintor, como o é em Monet. O mesmo se pode dizer dos *Montes de Feno em Provence* ou *Ciprestes com dois contornos femininos* (Figura 17), de Van Gogh, e de *Paisagem, Monhegan* (Figura 18), de Anita Malfatti.

Nota-se com isso porque a pintura destes artistas precedeu o movimento expressionista que levará ao extremo a pintura literalmente subjetiva, isto é, aquela que tentará refletir aquilo que o artista sente daquilo que vê, na tela. Esta, ao contrário do que afirmavam os impressionistas, não deve se guiar pela necessidade de semelhança com o real, haja visto que isso ainda impede a real subjetividade. O pós-impressionismo de Van Gogh, Gauguin e Matisse foram um claro posicionamento diante do impressionismo e, apesar de não levarem naturalmente ao expressionismo, estes artistas e suas experimentações de cor mais subjetivas acabarão por possibilitar que, mais tarde, a geração seguinte de artistas arrisque-se totalmente pela expressão e subjetividade. Para estes, o importante não será a representação do objeto tal como as sensações o captam, mas a sensação ela mesma. Por isso, será essencial que eles se desvinculem de qualquer lei externa que molde o ato de pintar.



Figura 17. Van Gogh, *Ciprestes com dois contornos femininos*, 1889



Figura 18. Anita Malfatti, *Paisagem, Monhegan*, 1915

Já na pintura de Matisse, Munch, Van Gogh e Gauguin, a tentativa de representação de um objeto ou pessoa a partir de elementos bem simples significou a retomada e a valorização da arte primitiva, até então renegada pela arte clássica, o que terá papel de destaque na arte moderna. Além dessa influência, pode-se afirmar ainda que os pintores da época estavam fortemente marcados pela arte japonesa. Van Gogh era um deles⁷⁰. Suas pinturas evidenciam a aplicação das técnicas e gravuras japonesas, que o ajudaram a construir uma obra mais decorativa, embora ele estivesse mais preocupado com a força expressiva do que decorativa de suas pinturas⁷¹: “Meus estudos não têm para mim nenhuma razão de ser além de uma espécie de ginástica para subir e descer nos tons [...]”⁷².

Nas cartas que escreveu, durante décadas, a seu irmão Théo, Van Gogh esmiúça o uso que faz das cores, relatando suas experiências ora bem sucedidas, ora frustradas. O artista revela uma ansiedade excessiva e, ao mesmo tempo, encantadora com a escolha ideal das tonalidades.

Continuo sempre à procura do azul. As figuras de camponeses, aqui, em regra geral, são azuis. No trigo maduro, ou destacando-se sobre as folhas secas de uma ala de faias, de forma que os matizes escalonados de azul escuro e de azul-claro recobram vida e passam a expressar-se opondo-se aos tons dourados ou aos castanhos-vermelhos [...]⁷³.

Em Van Gogh se processava o mesmo sentimento de seus contemporâneos: era preciso pintar segundo sua intuição, porque não só a arte clássica, mas até mesmo o admirado impressionismo, era um empecilho para se chegar aos objetivos a que ele se propunha: “É certo que, estudando as leis das cores, podemos chegar a compreender por que achamos belo o que achamos belo, em vez de ter uma fé instintiva nos grandes mestres; e isto atualmente é

⁷⁰ Um pouco depois, a brasileira Malfatti, também se interessará por estas gravuras e aprenderá a técnica na Alemanha e nos Estados Unidos.

⁷¹ READ, Herbert. **Uma História da Pintura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 24.

⁷² VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**, Porto Alegre: L&PM Editores, 1997, p. 172.

⁷³ Idem, *ibidem*, p. 145.

bastante necessário, se pensarmos o quanto os julgamentos tornaram-se terrivelmente arbitrários e superficiais”.⁷⁴

Pintar a partir da intuição, subordinando a realidade exterior à realidade plástica interior é o que fará Anita Malfatti em seus conhecidos retratos da década de 10. Neles, não mais a maneira impressionista, mas uma forma subjetiva de composição está presente. O intuito de se expressar através das cores e não pela tentativa de representar o que se tinha diante dos olhos seduziu fortemente a artista, que tivera no contato com a pintura de Van Gogh e de outros modernistas numa exposição em Colônia, a *Sonderbund*, no ano de 1914 – antes mesmo de pintar suas paisagens ao ar livre em Monhegan – o que a influenciou ainda mais a abandonar o estilo acadêmico e conhecer a arte moderna. Esta exposição fora uma retrospectiva que tinha como fim mostrar ao público especializado e leigo as origens e a evolução da arte moderna na qual a pincelada grossa e marcada de Van Gogh e a distorção das figuras e a dramaticidade das pinturas de Edvard Munch tiveram destaque e acabaram por exercer influência na pintura de Anita Malfatti, ainda que anos depois. Isso se pode notar em obras citadas há pouco e pintadas em Monhegan, nas quais se identifica um misto de técnicas impressionistas e pós-impressionistas quando não aparecem ainda somadas a outras técnicas. É o que se vê, por exemplo, em *O Farol* (Figura 19).

⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 173.

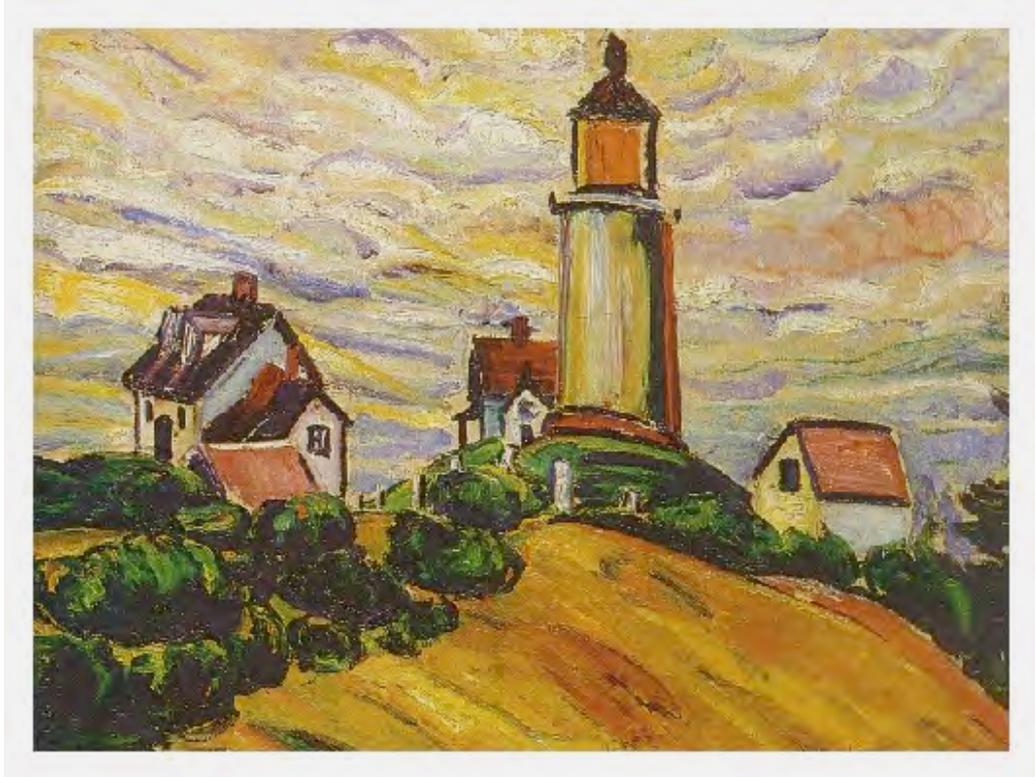


Figura 19. Anita Malfatti, *O Farol*, 1915

Esta tela, ainda que sempre usada como referência ao período expressionista da pintora, apresenta uma gama de experiências muito grande: a composição revela certa harmonia, já que as casinhas e o farol são construídos com um cuidado maior pela pintora do que visto em *A Ventania* ou *A Onda*. Estão distribuídos de forma bastante proporcional no quadro assim como a tinta que os preenche. Mas se o farol e as casas que o circundam tem uma composição e um acabamento, diríamos, “mais próximos do clássico”, sobretudo por seu aspecto harmônico, há, por outro lado, uma soltura que vai crescendo desde os arvoredos verde escuro e preto, passando pelo morro amarelo, ocre e laranja que culmina no céu amarelo, lilás e rosa. Composto em pinceladas em espiral é uma referência rápida aos céus coloridos e movimentados de Munch. Evidentemente a angústia e a dor provocadas pelos tons de vermelho escuro desse pintor não se fazem presentes na pintura de Malfatti, pois a artista usa tons claros e o movimento das nuvens é menos intenso que o de Munch, não tomando o espectador no sentido de absorvê-lo num sufoco crescente. Entretanto, *O Farol* absorve de

outra maneira a atenção do espectador: através de suas nuvens que parecem correr por sobre as casas, o farol e suas cores. A paisagem não parece fixa num local, ela tem movimento. E isto, cremos, Anita Malfatti conseguiu por essas recorrências a pinceladas mais vigorosas em alguns trechos da tela e a outras mais suaves e leves, escolhidas a dedo para causarem tal sensação. A tela é puro misto de estilos e apreensão de sensações para as quais a realidade serviu como inspiradora de uma nova visão.

Se a menção à harmonia da arte clássica, à pintura ao ar livre dos impressionistas, à distorção de Munch e uma certa referência às cores de Van Gogh se faz presente nesta tela, em *Paisagem, Monhegan* (Figura 18, 1915), vemos mais claramente a influência de Van Gogh é bem mais nítida. Os mais de vinte e cinco anos que separam a pintura do holandês da pintura da brasileira não são suficientes para evitar nesta as marcas daquela. A casinha, os ciprestes – marcas registradas em várias paisagens de Van Gogh – a montanha, o chão alaranjado que ocupa grande parte da tela são incrivelmente parecidos. Ainda assim, não é possível falar apenas de influência. Anita constrói sua paisagem com características próprias. Sua tela parece carregar bem menos tinta do que a de Van Gogh, que preencheu o quadro com suas características pinceladas paralelas. Além disso, as casinhas também meio ao estilo Munch, arredondadas, com contorno marcado e as cores bem ao gosto de um Gauguin, fazem da tela uma mescla de experimentos.

Paisagem, Monhegan (Figura 18) foi pintada entre os anos 1915 e 1916. O título remete novamente à experiência da artista no Maine apesar de não se poder afirmar com certeza que ela tenha pintado esta paisagem ao vivo, ou se ela a desenhara para depois finalizá-la, ou mesmo se ela tinha ou não consciência da semelhança com a pintura desses pós-impressionistas. O que importa aqui é notar como Malfatti vai articulando essas formas de ver o objeto, moldando sua experiência a partir da relação com essas obras de arte.

Não será, porém, só o impressionismo ou a maneira pós-impressionista de pintar que serão assimilados por Anita Malfatti. O expressionismo influenciará sua pintura e conduzirá a artista às suas mais admiradas telas, apresentadas na exposição de 1917.

1.4 Vanguarda: negação e ruptura x tradição – liberdade x diálogo

A inspiração de Anita Malfatti para as paisagens produzidas nos anos 1915 e 1916 veio, em parte, da temática impressionista e, em parte, do que brotou de sua compreensão e apreensão dessa forma de pintar. Como resultado, têm-se pinturas que estão para “além” do impressionismo, e nas quais a presença de um estudo *fauve* da cor e até mesmo de uma composição e pinceladas, às vezes moldada pela subjetividade se fazem presentes. Se essa é uma característica marcante das paisagens de Malfatti, os retratos desse período revelam mais influência do expressionismo e uma forma bem particularizada de assimilação desse estilo.

Os retratos de 15 e 16, bem como alguns do período alemão, famosos por seu tratamento plástico e por terem inaugurado no Brasil uma discussão acerca da arte moderna, são tomadas normalmente como expressionistas. Entretanto, se particularidades dessas obras se constroem a partir desse estilo, outras escampam a essa denominação levando-nos a revê-las numa outra perspectiva. Cremos ser necessário analisar não só as principais características do movimento expressionista como também suas motivações históricas e plásticas, entendendo seu nascimento e sua prática como resultado dessas motivações e da comparação desse conjunto de aspectos com os retratos “expressionistas” de Malfatti.

O termo expressionismo foi aplicado pela primeira vez em 1911, na 22^a Exposição da Primavera em Berlim, onde foram apresentadas diversas obras, cuja maioria era de artistas franceses. Organizada pela Secessão, a mostra ocorreu, portanto, pouco antes da chegada de

Anita Malfatti na cidade, do que se pode concluir que a artista vive na Alemanha nos anos de efervescência do movimento expressionista.

No sentido geral, o termo expressionismo queria abranger o significado da subjetividade, o que era conteúdo intuitivo e espontâneo numa obra de arte. Com a segunda geração de expressionistas, tornou-se mais forte a idéia do Expressionismo como um movimento contrário à racionalização do mundo, como uma forma de utopia frente à realidade⁷⁵:

Assim o universo total do artista expressionista torna-se visão. Ele não vê, mas percebe. Ele não descreve, acumula vivências. Ele não reproduz, ele estrutura (*gestaltet*). Ele não colhe, ele procura. Agora não existe mais a cadeia dos fatos: fábrica, casas, doença, prostitutas, gritaria e fome. Agora existe a visão disso. Os fatos têm significado somente até o ponto em que a mão do artista o atravessa para agarrar o que se encontra além deles⁷⁶.

Contudo, apesar da intensidade das declarações, e de muitos dos expressionistas serem bastante politizados, há que se notar que o movimento nunca chegou a passar da teoria à prática política e às mudanças sociais que se esperavam ou que se propunham. A razão disso se deve, segundo Adorno, a uma ambigüidade do movimento, pois ao mesmo tempo em que pregava o subjetivismo e o desligamento do mundo desejava o envolvimento com as questões sociais. Não que o filósofo esperasse uma solução para esta ambigüidade ou que visse no ativismo do artista algo que realmente pudesse colaborar para uma mudança sistêmica. Ao contrário, Adorno acredita numa arte que, desvinculada de outras esferas da vida, conseguisse

⁷⁵ Behr, Shulamith. **Expressionismo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2000, p. 6-8.

⁷⁶ EDSCHMID, Kasimir. In Die Neue Rundschau. 1918, in: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 111.

operar com uma tal liberdade que colaborasse para o esclarecimento do sujeito. Não só do sujeito criador, mas também do expectador.⁷⁷ Jorge Almeida traduz assim essa ambigüidade:

A imagem de um personagem vagando pelo mundo em busca de si mesmo, tema recorrente dos romances de formação românticos, retorna em uma outra chave. A relação conturbada entre o Eu e o mundo, cantada pelo Romantismo, é resolvida sem que haja uma reconciliação. Rompendo com a pretensão naturalista de observação e domínio da natureza, os expressionistas buscam no próprio Eu o fundamento do mundo que os constringe⁷⁸.

No entanto, “diante da impossibilidade de realização da liberdade plena e da expressão imediata, o mundo se apresenta como catástrofe.”⁷⁹

Digamos que o expressionismo desejasse realizar aquilo que um dos maiores impulsionadores da visão modernista de arte avaliou como sendo o princípio de abstração. Em *Abstraktion und Einfühlung*, Worringer considera que há duas atitudes estéticas que marcam a história da arte: uma é de empatia [*Einfühlung*] e a outra de abstração [*Abstraktion*]. Uma

⁷⁷ Adorno valorizava o trabalho artístico livre e, por isso, questionador em sentido amplo. Esta é a razão que o faz crer que a música e a arte têm de permanecer, necessariamente, alienadas do público para que, não se adequando nem às suas vontades nem às leis da indústria da cultura, possam ser autônomas e transcender a consciência das massas. Para ele, isto seria possível desde que a música e a arte apresentassem as contradições estruturais da sociedade, fazendo uma relação dialética entre arte, teoria e práxis. Contudo, esta relação não poderia ser óbvia, pois se assim fosse não exigiria esforço do receptor, não seria capaz de tirá-lo de seu obscurecimento. Em suma: Adorno acredita que só a percepção reflexiva das manifestações culturais, e não as manifestações per se, poderia possibilitar a superação da regressão. Não existe transformação intrínseca aos movimentos. Assim como a técnica, por si só, não leva ao progresso, a ação, ela mesma, não carrega a transformação. Nesse sentido, sua crítica ao que ele entende como sendo uma ambigüidade do Expressionismo se faz no sentido de que era pela arte desengajada que esse movimento estético poderia ganhar força, e não o contrário. Daí, suas discordâncias com intelectuais, como Benjamin e Brecht, por exemplo. Para estes, a arte moderna poderia ser transformadora da realidade social, inclusive porque, na opinião de Benjamin, a sociedade moderna moldara uma nova forma de percepção no indivíduo. Adorno, por outro lado, crê que arte necessita, antes, emancipar-se da dominação sistêmica: “Não alimentamos dúvida nenhuma – e nisso reside nossa *petitio principii* – de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor. Contudo, acreditamos ter reconhecido com a mesma clareza que o próprio conceito desse pensamento, tanto quanto as formas históricas concretas, as instituições da sociedade com as quais está entrelaçado, contém o germe para a regressão que hoje tem lugar por toda parte. Se o esclarecimento não acolhe dentro de si a reflexão sobre esse elemento regressivo, ele está selando seu próprio destino.” (ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1985, p. 13.

⁷⁸ ALMEIDA, Jorge B. **Música e Verdade**: a estética negativa de Theodor Adorno. Tese de Doutorado (Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2000, p. 25.

⁷⁹ Idem, ibidem, p. 26.

procura uma harmonia com as formas exteriores da natureza (poderíamos pensar no impressionismo) e a outra de afastamento da natureza (expressionismo). O que marca a arte moderna é portanto, segundo Worringer, o ímpeto por abstração [*Abstraktionsdrang*]:

“Assim como o ímpeto de simpatia [*Einfühlungsdrang*] encontra como pressuposto da vivência [*Erlebens*] estética sua satisfação na beleza do orgânico, assim o ímpeto de abstração [*Abstraktionsdrang*] encontra sua beleza no orgânico que nega a vida, no que é da ordem do cristalino, em geral, em toda legalidade abstrata e na necessidade”.⁸⁰

A arte expressionista se construía portanto, a partir do “ímpeto de abstração”, isto é, a partir do afastamento da natureza. Ao mesmo tempo, tinha uma teoria voltada para o engajamento político de seus membros e enfatizava a busca de liberdade para o homem moderno, através da libertação na arte e numa estética baseada no primado da subjetividade, não dando conta – no entender de Adorno – de sua própria antinomia. Para Brito de Almeida, “como o Expressionismo “absolutiza” o Eu, justamente pela proposta de expressar uma “vivência no mundo” livre de constrangimentos formais, corre o risco de perder essa relação com o típico, e assim sua veracidade e validade [...]”⁸¹.

Todavia, se o Expressionismo não conseguiu dar conta da mudança social tal como anunciava, nem levar ao Esclarecimento, como desejava Adorno, na prática pictórica, significou romper com o impressionismo e com sua forma objetiva de ver o mundo e representá-lo. Significou inaugurar um novo tipo de posicionamento estético diante da história da arte e essa mudança foi possível sobretudo porque o movimento tinha uma auto-

⁸⁰ WORRINGER, Wilhelm. **Abstraktion und Einfühlung**. Leipzig/Weimar: Kiepenheuer: 1981, p. 06.

⁸¹ ALMEIDA, Jorge B. **Música e Verdade**: a estética negativa de Theodor Adorno. Tese de Doutorado (Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2000, p. 27.

consciência muito forte sobre a “impossibilidade do estilo”⁸² o que significou, na prática pictórica, romper com o impressionismo e com sua forma objetiva de ver o mundo e representá-lo.

O desejo de se mostrar contrário aos impressionistas era evidente e declarado através do discurso expressionista, o que ajudou a promover um interesse crescente dos artistas em criar uma nova estética: *autêntica*, porque prezava a liberdade do artista diante da história da arte, assim como do indivíduo frente ao sistema e *inovadora*, pelo fato de estar comprometida com a realidade. Foi este interesse que os levou, por exemplo, a criar as Secessões, que lhes permitiam se manter razoavelmente fora do controle de um Estado que não aceitava rupturas com a arte acadêmica e se servia da arte para reproduzir a idéia de um Estado forte e unificado.

Num relatório preliminar sobre a arte na nova Secessão, Arthur Drey escreve, em 1911:

A personalidade revela-se na sua expressão em linha, cor, tom, ritmo, palavra e métrica. No caso do pintor, a linha e a cor são parte integrante de sua personalidade; mas de jeito nenhum a curva especial, a maneira de traçar as linhas, a distribuição das manchas ou o azul, o verde, o vermelho do quadro em questão, e sim o conteúdo geral obtido de tudo isso, a unidade cristalizada da forma e da cor. [...] ⁸³

Obviamente uma estética baseada no primado da subjetividade e não da razão causara estranheza e recusa: a vigésima Secessão, que ocorreu em maio de 1910, foi marcada pela ruptura de pintores como Kirchner e outros artistas vanguardistas, os quais se posicionaram contra a mostra devido ao fato desta ter recusado o trabalho de vinte e sete artistas. Perchstein liderou um grupo que fundou a *Neue Secession*, “ratificando seu status de vanguarda em oposição à falta de tolerância da Secessão para com os novos membros e a seu crescente

⁸² Idem, *ibidem*, p. 22.

⁸³ DREY, Arthur. Arte: Nova Secessão, relatório preliminar publicado em *In Die Aktion*, 1911, in: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2005, p. 109.

conservadorismo”.⁸⁴ Kirschner, além de Heckel, Perchstein, Nolde, Rottluff e outros, haviam criado o grupo *Brücke*, desde 1905, o qual deveria funcionar como uma comunidade de artistas que organizariam, eles próprios, suas exposições, e tinha como bandeira a liberdade frente à arte e à ordem social imposta pelo tradicionalismo.

Suas idéias estavam fortemente influenciadas pelo pensamento filosófico da época, como o de Nietzsche e de sua ênfase na expressão pessoal, a partir de seus livros *Assim falou Zaratustra* (1892) e *A Vontade de Potência*. No primeiro, o sábio Zaratustra se vê sozinho diante de um mundo de homens incapazes de ouvir e entender sua mensagem. Ele prega, entre outras coisas, que o homem supere a si mesmo, que se desapegue do mundo, que ame seu próximo:

E Zaratustra assim falou ao povo: “Eu vos ensino o super-homem. O homem é algo que deve ser superado. Que fizestes para superá-lo?”

Todos os seres, até agora, criaram algo acima de si mesmos e vós quereis ser a baixa-mar dessa grande maré cheia e retrogradar ao animal, em vez de superar o homem? [...].⁸⁵

O “super-homem” de Nietzsche inspira até mesmo a vanguarda portuguesa. Fernando Pessoa cria sua própria versão do que deveria ser o super homem e proclama, na voz de Álvaro de Campos (seu heterônimo mais descontente com o mundo moderno):

[...] E proclamo também: Primeiro:

O SUPER-HOMEM SERÁ,

NÃO O MAIS FORTE,

MAS O MAIS COMPLETO!

E proclamo também. Segundo:

O SUPER-HOMEM SERÁ,

⁸⁴ Behr, Shulamith. **Expressionismo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2000, p. 16-17.

⁸⁵ NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 36.

NÃO O MAIS DURO,
MAS O MAIS COMPLEXO!
E proclamo também. Terceiro:
O SUPER-HOMEM SERÁ,
NÃO O MAIS LIVRE,
MAS O MAIS HARMÔNICO!
[...]⁸⁶

É o desapego de Zaratustra que influencia de certa forma o tema da pintura expressionista. Não era de se estranhar que estas ora enfocassem a vida urbana, ora as paisagens rurais, sendo mais comum a crítica da primeira e a valorização da segunda. A idéia de uma vida mais simples seduzia a muitos para os quais a modernização não era capaz de solucionar problemas que ela mesma criara. Além disso, o incrível crescimento industrial de Berlim havia sido acompanhado por uma explosão demográfica, o que colaborara para que a cidade tivesse que enfrentar problemas de grandes metrópoles, como diferenças sociais mais marcantes, a construção de inúmeros prédios afetando as áreas verdes e o desmazelo com essas áreas. Ao mesmo tempo em que era objeto de crítica dos artistas que aí viviam, a cidade também serviu como fonte inspiradora para outros. A prostituição, a exploração no trabalho, as críticas ao capitalismo acabaram como tema de vários quadros expressionistas. É o caso das *Duas mulheres na Rua* (Figura 8), de Kirchner, pintado em 1914, em que o artista parece flagrá-las. Não se sabe se são damas elegantes ou prostitutas dissimuladas, vagando pelas ruas de Berlim. Outro exemplo é *O minerador*, de Felix Müller, e o famoso *O grito* de Munch. Nestes, as angústias do indivíduo moderno inspiram o artista a retratar a realidade tal como a sente, ou como a vê.

⁸⁶ PESSOA, Fernando., ass: Álvaro de Campos, "Idéias Estéticas", Obras em prosa, Rio de Janeiro: Aguilar, 1974, in: TELES, Gilberto Mendonça, **Vanguarda européia e Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes: 2005, p. 262-263.

A mudança no tema e na forma se dava porque não se tratava mais de representar o belo, já que a relação do artista expressionista com a natureza não se fazia mais como no passado. A empatia, que Worringer entende como sendo responsável pela comunicação panteísta⁸⁷ entre o artista e o mundo, não é mais o que rege o ato criativo desses artistas. Como visto antes, esse ímpeto nasce não da sintonia, mas da insatisfação interior do artista ante o mundo que o cerca. A sensação do artista expressionista, inserido que estava numa realidade desigual, violenta que se revelava como tragédia e não como promessa de *bonheur*, corresponderia, segundo Worringer, à sensação do homem primitivo diante dos fenômenos da natureza que ele não conseguia controlar. Esse sentimento ao qual ele dá o nome de *körperliche Platzangst*, “angústia espacial corporal”, no homem primitivo é transformada em *geistige Raumscheu*, “temor espiritual pelo espaço”⁸⁸, no homem moderno ocidental.⁸⁹

Atormentados pela confusa conexão e a incessante mudança dos fenômenos do mundo exterior, se encontravam dominados por uma imensa necessidade de quietude. A possibilidade de felicidade que buscavam na arte não consistiria para eles em penetrar nas coisas do mundo exterior, em desfrutá-las dessa forma, mas desprender cada coisa individual pertencente ao mundo exterior, de sua condição arbitrária e aparente causalidade; em eternizá-lo envolvendo-o nas formas abstratas e em encontrar, dessa maneira, um ponto de repouso na fuga dos fenômenos.⁹⁰

Essa relação com a modernidade, transformada pelas suas contradições, resultou, assim, numa nova maneira de pintar. Nas pinturas expressionistas, a representação do motivo passa a ser algo menos elaborado matematicamente e mais condicionado pela subjetividade

⁸⁷ Relação na qual o artista vê o mundo natural como resultado da criação divina.

⁸⁸ WORRINGER, Wilhelm. **Abstraktion und Einfühlung**, Leipzig/Weimar: Kiepmheuer, 1981, p. 15-16.

⁸⁹ A versão espanhola, com tradução de Mariana Frenk, usa as expressões “agorafobia física” e “agorafobia espiritual”. Entretanto, a opção que fizemos pelos termos “angústia espacial corporal” e “temor espiritual pelo espaço” nos parece mais adequada para marcar a diferença entre a angústia que o homem primitivo sentia com relação ao lugar [*körperliche Platzangst*] e a recusa consciente do espaço [*geistige Raumscheu*] vivida pelo homem moderno.

⁹⁰ Idem, *ibidem*. p. 20.

do objeto. Nelas não há preocupação com estudos de cor como na pintura impressionista. Ao contrário, alguns artistas expressionistas colocavam tinta diretamente sobre a tela e, às vezes, mantinham a aparência de pintura inacabada.⁹¹ O artista expressionista quer conscientemente *negar e superar* o impressionismo. Quer uma outra visão de mundo, uma outra representação desta visão. A experiência não é só meio, mas também fim. É o que Emil Nolde, em crise de saúde e de criação, escreve em 1909, em seu diário:

Já não me satisfazia o modo como eu desenhava e pintava nos últimos anos, imitando e dando forma à natureza, de preferência algo pronto à primeira pincelada ou à primeira cor empregada. Ao desenhar, eu apagava e rabiscava o papel até enchê-lo de buracos, tudo na tentativa de obter algo diferente, mais profundo, a essência mesma das coisas. As técnicas do impressionismo pareciam-me apenas um caminho já trilhado, e não uma meta capaz de satisfazer-me. [...]

A imitação fiel e exata da natureza não cria uma obra de arte [...].⁹²

Assim sendo, seja em Munique ou em Berlim, os artistas modernos marcaram presença e ajudaram a transformar estas cidades em importantes pólos artísticos. Entre os mais influentes, encontrava-se Wassily Kandinsky que, junto a seus contemporâneos, fundou o NKV, *Neue Kunstlervereinigung München* (Associação dos Novos Artistas de Munique), em 1909. O grupo deu grande importância à natureza, mas também à modernidade ao escolher seus temas, porém durou pouco mais de dois anos. Como Kirchner, quando o grupo rejeitou seu trabalho em 1911, o pintor deixou o grupo e fundou, ao lado de Münter, Franz Marc e Alfred Kubin, o *Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul), que se manteve atuante até o início da primeira guerra mundial, em 1914. As diferenças entre esses dois grupos com o *Brücke* não se davam apenas na participação feminina, mas também na postura dos artistas dos dois

⁹¹ BEHR, Shulamith. **Expressionismo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2000 p. 22.

⁹² NOLDE, Emil. Emil Nolde, Anos de Luta (*Jahre der Kämpfe*), segundo volume de uma autobiografia, 1902-1914, Berlim: Reembrandt, 1934, in: TELES, Gilberto Mendonça, **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 144.

primeiros, que se destacavam no nível teórico, questionando a representação impressionista do mundo externo.

Em 1912, Kandinsky e Franz Marc anunciavam em artigo da Revista:

Nesta época de grande luta pela nova arte nós brigamos como “selvagens”, não organizados contra um antigo poder organizado. A luta parece desigual; mas em assuntos espirituais não vence o número, e sim a força das idéias.

[...]

Os jovens franceses e russos que expuseram aí como convidados tiveram um efeito libertador. Fizeram pensar e compreender que a arte trata das coisas mais profundas e que a inovação pode ser formal, mas deve ser o renascer das idéias. A mística despertou nas almas e com ela elementos antiqüíssimos da arte.

É impossível querer explicar as últimas obras desses “selvagens” a partir de um desenvolvimento da forma e de uma nova interpretação do impressionismo [...]. As cores prismáticas mais belas e o famoso cubismo se tornaram sem sentido para esses “selvagens”.

As suas idéias têm outros objetivos: criar pelo seu trabalho *símbolos* para o tempo, símbolos que pertencem aos altares da futura religião espiritual e atrás dos quais desaparece a criação técnica⁹³.

Em seu *Do espiritual na arte*, por exemplo, Kandinsky defenderá a idéia de que toda obra é produto do tempo na qual está inserida e, como não se pode mais viver e sentir como os antigos, tentar fazer uma obra como eles significa agir feito macaco, criando uma obra imitativa, “sem alma para sempre”⁹⁴. Segundo o artista russo, é compreensível que nós admiremos ou nos sintamos próximos de pensamentos e comportamentos semelhantes aos de nossos antepassados, mas os problemas típicos de nossa época, os sofrimentos provenientes das condições materiais as quais fomos submetidos pelo materialismo nos separam

⁹³ MARC, Franz., KANDINSKY, Wassily., “Os ‘Selvagens’ da Alemanha, publicado na *Der Blaue Reiter*: Munique, 1912, in: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 109-110.

⁹⁴ KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 28.

completamente da arte primitiva, da arte clássica.⁹⁵ Se não cremos mais nos mesmos deuses, nem temos a certeza de uma vida – terrena ou pós-terrena – feliz, como insistimos em repetir uma arte consagrada pela Antigüidade?

É essa insatisfação, esse “ímpeto de abstração” que, segundo Worringer, transforma a prática da pintura expressionista e leva o artista a “arrancar o objeto do mundo exterior”, em que está sujeito às intempéries deste mundo, na tentativa de “arrancar dele tudo o que nele for dependência vital”, impedindo, assim, que ele seja afetado por este mundo e consiga aproximar-se de seu “valor absoluto”.

O que movia o expressionismo era também teorias como a de Kandinsky que criticava a “arte pela arte”, porque uma obra não deve servir apenas para extrapolar sentimentos do artista ou levá-lo a um exercício terapêutico; ela precisa, acima de tudo, buscar “educar o expectador, induzi-lo a compartilhar o ponto de vista do artista”⁹⁶. Como, porém, conseguir tal feito? Basta que a obra de arte se fixe em seu tempo, tentando expressá-lo, pois só assim ela conseguirá provocar, penetrar no expectador e levá-lo a um movimento de conhecimento. Sem isso, “aquele que teria podido falar a seu semelhante nada disse, e aquele que teria podido ouvir nada ouviu”.⁹⁷

O *engagement* proposto por Kandinsky parece ir, na verdade, na mesma direção apontada por Adorno: como expressão de seu tempo a obra pode chegar a seu conteúdo de verdade, pode conduzir à verdade. Por razões semelhantes, o crítico de arte Herbert Read afirmará em 1959 que, embora Braque tenha conseguido com o cubismo uma serenidade e harmonia proporcional a de Matisse, “nossa era tem exigido outras virtudes: uma nova visão

⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 28.

⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 31.

⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 30.

para expressar uma nova dimensão da consciência: não só harmonia, mas a verdade que, infelizmente, é fragmentada e desconsoladora.”⁹⁸

Para os artistas do *Blaue Reiter* e do NKV, não era a influência das sensações da natureza que deveriam moldar a arte, mas a necessidade interna desta. Tal concepção apoiava-se, ainda, na obra do filósofo Arthur Schopenhauer, para quem as emoções e os desejos se colocavam acima das idéias e da razão. A arte, para estes pintores, deveria ser uma “interação entre os vários elementos da linha, cor e forma”⁹⁹. Neste sentido, o expressionismo do *Brücke* também contesta a visão do impressionismo. “Ao realismo que capta, contrapõe-se um realismo que cria a realidade. Para ser criação do real, a arte deve prescindir de tudo o que preexiste à ação do artista: é preciso recomeçar a *partir do nada*”.¹⁰⁰

O contato com o estilo expressionista, embora tivesse causado rapidamente grande admiração e entusiasmo em Anita Malfatti já na Alemanha, só aparecerá claramente em suas telas a partir de 1915, portanto, na época em que ela se encontra nos Estados Unidos, quando também pinta suas paisagens mais impressionistas na Costa do Maine. Em seus desenhos e óleos, a jovem artista brasileira mostrará uma liberdade aprendida com as aulas de anatomia de Homer Boss, em Nova York. Será nesses mesmos anos que ela pintará os retratos mais importantes de sua vida: *A estudante*, *O japonês*, *Homem Amarelo* (Figura 37), *A mulher de cabelos verdes* (Figura 77), *A estudante russa* (Figura 78) e *A Boba* (Figura 31). As figuras, como veremos no próximo capítulo, têm estrutura forte e detalhes ressaltados. As cores que as compõe são extremamente contrastantes e criam um retrato bastante subjetivo.

Contudo, esses retratos, assim como as paisagens pintadas até aquele momento pela artista, não mostram uma crítica evidente ao sistema capitalista, à industrialização, à guerra ou à exploração, como havia nas obras dos expressionistas Otto Dix, Feliz Müller, Kirchner etc.

⁹⁸ READ, Herbert. **Uma História da Pintura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 81.

⁹⁹ KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 32.

¹⁰⁰ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2004, p. 237. Grifo nosso.

Também não evidenciam uma angústia pessoal, como a vista nas telas de um Munch. Anita faz-se mais próxima desses artistas e de alguns impressionistas e expressionistas através de outras escolhas: de um teste com as cores, como a de Van Gogh, Gauguin e Gabriele Münter; da distorção de figuras de Munch, do primitivismo de Kirchner e da temática decorativa de Matisse. Essas similitudes nos ajudam a compreender um pouco a obra de Malfatti e de que maneira a arte moderna não só a formou, mas foi uma opção em sua pintura.

Além disso, será importante avaliarmos outra característica das obras vanguardistas de Malfatti. Essas telas impressionistas/expressionistas terão um papel curioso na formação da arte moderna brasileira, que será analisado também no segundo capítulo. Se o Brasil não tinha, até a individual da artista, em dezembro de 1917, condições de assimilar o propósito das obras apresentadas por ela, poucos anos depois elas servirão como base de reflexão para a construção de um Modernismo Brasileiro. Sua obra passa a ser referência aqui de tudo aquilo que desejavam os expressionistas na Alemanha.

Graça Aranha – em discurso proferido em 1922, na abertura da Semana de Arte Moderna – faz referência a quase todos os conceitos-chaves do expressionismo e o faz a partir da relação da obra que era produzida no país com a obra de Anita Malfatti. De certa forma, ele tenta responder àqueles que, como Lobato, não teriam compreendido as obras de Malfatti em 1917 nem a arte moderna. A arte moderna não buscava o belo, mas a representação do sentimento causado pelo mundo:

Para muitos de vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje, é uma aglomeração de “horrores”. Aquele Gênio supliciado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida se não são jogos da fantasia de artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. [...]

Nenhum preconceito é mais perturbador à concepção da arte que o da Beleza.¹⁰¹

Além disso, a expressão pictórica deveria se fazer valer dos recursos plásticos e moldar esta representação segundo seus próprios critérios.

Que importa que o homem ou a paisagem louca, ou o Gênio angustiada não sejam o que se chama convencionalmente reais? O que nos interessa é a emoção que nos vem daquelas cores intensas e surpreendentes, daquelas formas estranhas, inspiradoras de imagens e que nos traduzem o sentimento patético ou satírico do artista. [...]¹⁰²

O artista deveria, então, quebrar com as regras da arte passada e deixar-se guiar pela “emoção estética na arte moderna”:

O Gênio se manifestará livremente, e esta independência é uma magnífica fatalidade e contra ela não prevalecerão as academias, as escolas, as arbitrarias regras do nefando bom gosto, e do infecundo bom-senso. Temos que aceitar como uma força inexorável a *arte libertada*. A nossa atividade espiritual se limitará a sentir na arte moderna a essência da arte, aquelas emoções vagas transmitidas pelos sentidos e que levam o nosso espírito a se fundir no Todo infinito.

Esse subjetivismo é tão livre que pela vontade independente do artista se torna no mais desinteressado objetivismo, em que desaparece a determinação psicológica.¹⁰³

Da mesma maneira que o forte desejo de renovação, aliado a uma necessidade de destruição das heranças do passado, acabou por criar uma idéia mitificada a respeito do Expressionismo e das vanguardas, já que esse desejo acabou alimentando a idéia de que a arte moderna se construiu “a partir do nada”¹⁰⁴, manifestações como a de Graça Aranha, apesar de extremamente importantes para a construção do Modernismo Brasileiro e para consolidar uma

¹⁰¹ARANHA, Graça. “A emoção estética na arte moderna”, publicada em *Espírito Moderno*, São Paulo: Cia. Gráfica-Editora Monteiro Lobato: 1925, in: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 2005, p. 280.

¹⁰² Idem, ibidem, p. 281.

¹⁰³ ARANHA, Graça. “A emoção estética na arte moderna”, publicada em *Espírito Moderno*, São Paulo: Cia. Gráfica-Editora Monteiro Lobato: 1925, in: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 2005, p. 283. Grifos nossos.

¹⁰⁴ Expressão utilizada por Giulio Argan ao explicar o que era o Projeto Expressionista.

tradição de arte moderna no país, elas, ao mesmo tempo, solidificaram uma idealização desse Modernismo assim como das vanguardas européias.

Essas ambigüidades deram-se de forma parecida a partir da inserção da arte de Anita Malfatti no contexto nacional. Por um lado, suas obras impressionistas/expressionistas trouxeram um forte debate em torno da ruptura com a arte clássica, incentivando uma reflexão sobre a necessidade de uma arte que refletisse a realidade do país no século XX e mostrando que a arte moderna deveria centrar-se mais nas questões do sujeito do que do objeto. Por outro, a vasta produção artística de Malfatti acabou por ser resumida a suas obras mais contestadoras, do período de 15 e 16 e que remetiam claramente à consumação do desejo de inovação idealizado pelos artistas vanguardistas. O papel de Anita Malfatti e de sua obra nas décadas de 20, 30, 40, 50 e 60 foi praticamente relegado ao segundo plano. Isso se deveu muito à construção posterior de uma história do Modernismo Brasileiro que pareceu não reconhecer que a artista desses anos também representava uma parcela importante do modernismo na arte. Ademais, da mesma forma que se fez uma construção apologética da Arte Moderna no mundo, o Brasil tratou de valorizar apenas os aspectos de ruptura, negação e inovação do Modernismo, desconsiderando qualquer projeto contrário à idéia de um modernismo revolucionário. E o paradoxo foi exatamente o reconhecimento da importância das obras impressionistas/expressionistas de Malfatti para o desenvolvimento da arte moderna no país, que colaborou também para uma visão reducionista de sua obra, já que ignora quase 40 anos de produção. Em outras palavras, a obra controversa da artista se mostra bem mais cheia de nuances do que os termos “moderna” e “clássica” conseguem abarcar.

2 A CONTROVERSA PINTURA DE ANITA MALFATTI

“A visão do pintor não é mais um olhar sobre um *exterior*, relação ‘físico-óptica’ somente com o mundo. O mundo não está mais diante dele por representação: antes, o pintor é que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível; e o quadro, finalmente, não se refere ao que quer que seja entre as coisas empíricas senão sob a condição de ser primeiramente ‘autofigurativo’; ele não é espetáculo de alguma coisa a não ser sendo ‘espetáculo de nada’, rebentando a ‘pele das coisas’ para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo se faz mundo.”

Merleau-Ponty

2.1 Características gerais da obra

Olhar para a obra de Anita Malfatti é olhar para uma pintura extremamente heterogênea, composta de estilos variados, de ocorrências diversas, em períodos muito próximos ou quase simultâneos. A influência que recebeu de estilos e movimentos com os quais teve contato – como o Realismo, o Naturalismo, o Impressionismo, o Fauvismo, o Expressionismo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Futurismo e o Abstracionismo – foi absorvida pela pintora de uma maneira muito própria. Nem tudo o que conheceu quis provar e nem todas as maneiras que experimentou ficaram bem resolvidas nas suas obras, como ocorreu com o Cubismo e o Abstracionismo. Ao mesmo tempo em que experimentava processos de

uso do material pictórico, ia construindo também seu estilo peculiar, moldando-o segundo seus próprios critérios internos, resultado de uma visão de mundo muito particular.

Apesar de a pintura ter ocupado mais de quarenta anos de sua vida, Anita Malfatti ainda hoje é celebrada por suas obras (ditas) expressionistas, responsáveis pela efervescência que causou no ambiente cultural de São Paulo em sua mais importante exposição individual, no ano de 1917. No entanto, os famosos retratos apresentados nesta mostra (*O Japonês, Homem Amarelo, A Boba* (Figura 31), *Mulher de Cabelos Verdes* (Figura 77), *A Estudante, A Estudante Russa* etc.) representam menos de três anos de sua produção.

Se considerarmos o todo da obra de Malfatti, perceberemos um estilo e uma temática extremamente diversificada. Embora as variações sejam bastante comuns à carreira da maioria dos artistas, na sua pintura isso tem um peso maior. Não se trata de reconhecer apenas a existência dessa diversidade, mas, também, construí-la conceitualmente como um critério que seja tanto um ponto de partida como uma via de análise. A diversidade – consequência da liberdade de experimentar – é uma noção que acreditamos dar conta, ao mesmo tempo, das características da obra da pintora brasileira e, também, desse conceito quase sempre muito amplo, abarcando interpretações generalizadas, que se convencionou chamar de Moderno.

Reconhecer tal diversidade é importante, mas ir além dela, percebendo o que esta noção pode nos dizer a respeito da pintura de Malfatti, é essencial para compreender como se deu a construção do moderno em sua obra, assim como na arte brasileira. Podemos notar, como exemplo dessa diversidade e provação, que Anita se aventura por uma pintura de carga expressionista – à semelhança do que se fazia na Europa e nos Estados Unidos – quando, aqui no Brasil, o estilo aprendido, consagrado e respeitado pela crítica e pelos entendedores de arte era o Naturalismo. E ela se arrisca, em contrapartida, por um retorno a este mesmo Naturalismo, quando percebe, juntamente com seus contemporâneos, que as grandes questões

vanguardistas não eram suficientes para cessar o debate em torno do papel da arte no entre-guerras.

Podemos conjecturar também que, ao optar, na década de 50 e 60, por uma pintura mais primitiva ligada ao imaginário nacional, Anita Malfatti está distante de uma pintura clássica, ou de uma regressão – como é normalmente compreendida essa sua fase pela crítica. O primitivismo nacionalista de suas paisagens e de suas figuras é, ao contrário, prova de seu vanguardismo; basta recordarmos que a Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, premiaria Heitor dos Prazeres¹⁰⁵ e continuaria a dar espaço nos anos seguintes à arte naïf. Nesse sentido, podemos pensar em uma Anita que constrói sua obra, nestes anos também, segundo o debate modernista. Muitas das propostas iniciais dos manifestos estéticos de 1922 – como, por exemplo, o resgate de um certo naturalismo e realismo de estilos e temas (um estilo “moderno, mas nem tanto”¹⁰⁶), o primitivismo do naïf, o desenho de paisagens e retratos populares e religiosos, tudo isso, visto sob um sistema de percepção e de apreciação não mais centrado na Europa – estão presentes no primitivismo de Anita como uma representação estética da vida cotidiana do homem simples brasileiro. É um resgate da simplicidade através do fazer estético, e esse não era apenas um posicionamento particular, mas uma necessidade que parece ter sido de uma época e, mais do que isso, uma necessidade ainda hoje extremamente moderna.

Quando a crítica considera os anos 20, 30, 40 e 50 da pintura de Anita como um retrocesso do que ela fizera em 10 e em 20 (incluindo até o amigo e crítico Mário de Andrade, que não entende muito bem a *mélange* de Anita depois da Semana de 22 e acredita que suas

¹⁰⁵ A primeira participação de Heitor dos Prazeres na Bienal se deu no ano de 1951, na qual o artista expôs três obras: *Calango*, *Feira-Livre* e *Moenda*, tendo sido premiado junto com artistas como Brecheret, Aldemir Martins, Danilo Di Prete e Oswaldo Goeldi. A participação inédita de um artista ingênuo se dava em meio a artistas consagrados: Picasso, Di Cavalcanti, Portinari, Brecheret, Bruno Giorgi, Segall, Morandi, Chastel e Giacometti, Tarsila do Amaral entre outros. Depois disso, voltaria a ser convidado em vários anos seguintes pela Instituição.

¹⁰⁶ Expressão utilizada por Mário de Andrade em carta à Anita Malfatti no ano de 1926.

novas experimentações feriam a idéia de um projeto nacionalista mais focado), essa mesma crítica fecha seu campo de percepção e análise numa visão um pouco estreita e reducionista da artista. Pensa-se em um desvio negativo do começo de sua carreira porque se tem sempre em vista apenas o momento inicial que rompeu, certamente e de forma estrondosa, com a ordem e a tradição. No entanto, podemos mudar o prisma de nossa percepção e questionarmos, talvez, que o olhar da crítica e historiografia de arte brasileira tem estado por demais focado num Modernismo Brasileiro ideal. Idealizado, sobretudo, a partir do Modernismo Europeu. O que nos parece é que a arte moderna – por sua ruptura com o clássico, por seu projeto ousado de construção de nova uma linguagem plástica – engendrou um fascínio tão grande, que cegou muitas vezes até mesmo aqueles que deveriam, num trabalho de análise crítica, conseguir olhar com menos paixão para seu objeto, ou ter para com ele o devido distanciamento dentro da história da arte. Filhos da modernidade que somos, é preciso um grande esforço para que a análise estética não se guie pelos erros do subjetivismo, o que, obviamente, não é nada simples e fácil de se conseguir.

Nesse sentido, acreditamos que o artista, diferente do crítico, emprega em sua arte esquemas práticos de leitura de mundo que são parcialmente inconscientes, não declaradamente engajados a programas ideológicos e, muitas vezes, sutis às formas conceituais muito abrangentes. Esquemas que a crítica precisa resgatar como uma teoria da percepção, primeiro, dessa prática e, depois, como teoria e conceito mais amplo, analítico ou historiográfico. Para uma percepção assim é que nos voltamos, nesta tese, às noções de *experiência* e *diversidade*. Esperamos construir uma reflexão teórica que tente explicar as práticas da artista Anita Malfatti, aquelas que ela criou, como também aquelas com as quais dialogou e recebeu como herança.

O diverso na obra de Anita, portanto, pode ser considerado por dois lados: num primeiro momento, é sinal de um experimentalismo que foi uma conquista reconhecida e

festejada. Suas obras expressionistas da década de 10 representam um rompimento da pintura como um projeto prévio, calculado, meticuloso e tendo sempre como objetivo o belo e a grande arte ou os heróis nacionais.

A poética manifestada por Anita Malfatti na maioria das obras da mostra de 1917 revelava uma outra finalidade da arte: tornar visível a relação original do artista com o mundo, independente da obediência a qualquer cânone e a qualquer proposta exterior à própria realidade do objeto de arte.¹⁰⁷

A segunda consideração é que a diversidade faz parte de um constante diálogo de sua pintura com a pintura anterior, com a de seus contemporâneos e com ela própria, seja quando se envolve com uma pintura mais impressionista ou expressionista, seja com a pintura realista, naturalista ou renascentista, como também a pintura primitiva ou regionalista.

Desse ponto de vista, a questão bastante enfatizada pela crítica até hoje perde o sentido de ser: Anita Malfatti expressionista ou realista, “moderna” ou “clássica”, qualquer desses parâmetros ou cânones conceituais são insuficientes para abarcar a relação singular da artista com o mundo. Os historiadores do Modernismo, quando rotulam grosso modo a produção da artista, acabam por designar com o termo “clássico” praticamente toda a sua obra que não sejam as produções da Alemanha e dos Estados Unidos. Cremos que essa controvérsia poderia ser substituída por uma outra indagação: como o moderno permanece na obra de Anita Malfatti? Como Anita reconstrói esse moderno a partir de uma *mélange* de estilos e gêneros? Por que o moderno é um conceito que, pela sua amplitude, não dá conta de, ou borra, as especificidades dele próprio? Como Malfatti, ela mesma, se mantém em um espírito moderno, ainda que em meio às produções consideradas mais conservadoras do período de “retorno à ordem” dos anos 20? E, ainda mais instigante, por que, opondo-se ao passado, a artista experimenta uma arte primitiva no final dos anos 40 e durante os anos 50?

¹⁰⁷ CHIARELLI, Tadeu. **Anita Malfatti, Nus, Desenhos dos anos 10 e 20**, Catálogo de Exposição. São Paulo: Galeria Sinduscon, 08 de junho a 08 de julho de 1995.

Dentre a diversidade temática na obra da pintora, a pintura figurativa é a dominante. Anita Malfatti foi sempre seduzida por este tipo de representação, com a qual criou os retratos e as paisagens que aparecem e reaparecem durante toda a sua prática artística. Os nus são bem freqüentes nos anos 20, assim como as naturezas mortas. E se a abstração em sua pintura é pouco significativa em termos numéricos, isto ajuda a entender as peculiaridades de sua obra. A diversidade motivada pela curiosidade e pela abertura a diferentes tendências é quase uma auto-avaliação que a artista parece fazer a vida toda. Anita Malfatti se aproxima do Cubismo e do Abstracionismo, por exemplo, não só nos anos 10, mas o faz novamente nos anos 50. Esse “ir e vir”, por si só, já a caracteriza como portadora de um espírito artístico moderno.

O capítulo que segue está dividido em seis partes: a primeira trata do aprendizado informal de Anita Malfatti ainda no Brasil e de seu primeiro contato com a pintura naturalista, estilo que voltará a exercer nos anos 20 e 30. A segunda e a terceira, tratam, respectivamente, de sua formação na Alemanha, onde começa sua experiência próxima do Impressionismo, do Fovismo e do Expressionismo, e nos Estados Unidos, onde avança nas pesquisas da arte moderna e compõe suas obras mais representativas do estilo vanguardista. A quarta sessão busca compreender o contexto histórico e artístico da Europa e do Brasil nos anos 20 e 30 e analisar as obras da artista que se voltam para um “retorno à ordem”, mantendo características da pintura naturalista mescladas a algumas conquistas feitas na década anterior. A seguir, o foco se volta sobre a produção dos anos 40 e 50, quando Anita Malfatti se concentra numa representação mais primitiva ou ingênua das paisagens regionais e dos tipos que as habitam, tendendo a uma pintura que lança mão do convencionalismo acadêmico e mantém, de certa forma, algumas distorções e uso de cores da fase mais “impressionista/expressionista”. Finalmente, a última parte trata das experimentações que a artista fez pelo Abstracionismo. Por se tratar de obras pontuais e não fixadas em um único período, decidimos tratá-las todas juntas no final do capítulo.

2.2 Formação inicial no Brasil: primeiras pinturas, tendência ao Naturalismo.

As primeiras telas de Anita Malfatti foram feitas provavelmente em 1909, quando a artista tinha 20 anos de idade. De maneira informal, foi com a ajuda da mãe, Elizabeth Krug Malfatti, que a jovem começou a pintar. Entre essas telas, *Burrinho Correndo* (Figura 20, 1909), feita a partir de uma capa de revista, *Recanto*¹⁰⁸ (Figura 21, 1910) e *Caboclo* (1909/1910) evidenciam um relativo conhecimento das regras acadêmicas da pintura no que diz respeito ao uso de luz e sombra e da perspectiva. Mas nestas, a temática é naturalista, assim como o modo mais solto de lançar tinta à tela. Nelas se faz notar a influência de Dona Elizabeth, cuja pintura delicada e acadêmica recebia elogios e apoio da família, sendo apresentada em salões de São Paulo e do Rio de Janeiro.

¹⁰⁸ Este trabalho se refere a três obras de Anita Malfatti não constantes no Catálogo da obra e documentação, feito por Marta Rossetti Batista e utilizado por nós como suporte em nossa pesquisa. No entanto, essas obras foram registradas a partir de Catálogos de Exposições de sérias Galerias e Museus, já que, em vários casos o contato direto com a obra não foi possível. São elas: *O Recanto* (1910, óleo sobre tela, coleção Alayr Nardella, referência: Catálogo da Exposição “Uma viagem com Anita Malfatti: a festa da forma e da cor”, Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), 11 ago a 16 set 2001. Curadoria: Denise Mattar); *A Mulher e o Jogo* (s.d., óleo sobre tela, coleção Lúcia e Paulo Tarso Fecha de Lima, referência: Catálogo de Exposição: “Obras Primas de Anita Malfatti”, BM&F, 09 mar a 23 abr 2004. Curadoria: Luzia Portinari Greggio e *Casal Dançando* (s.d., carvão sobre papel, coleção: M.A. Amaral Rezende, referência: Catálogo da Exposição “Anita Malfatti, desenho dos anos 10 e 20”, Galeria Sinduscon, 08 jun a 08 jul 1995. Curadoria: Yvoty Macambira).



Figura 20. Anita Malfatti, *Burrinho Correndo*, 1909



Figura 21. Anita Malfatti, *Recanto*, 1910

Em *Burrinho Correndo* (Figura 20, 1909), as cores são vivas e o uso correto do *chiaroscuro* consegue dar volume e movimento ao galope do animal. *O Recanto* (Figura 21, 1910), por sua vez, tem cores pastéis que dão o tom do lugar: simplicidade e calma.

As sombras são bem trabalhadas tanto na parede do casebre quanto na vassoura que descansa encostada. As duas pinturas têm caráter naturalista, mas algumas pinceladas mais cheias de *O Recanto* (Figura 21) já a diferenciam da primeira, em que a tinta estava um pouco mais diluída na tela. Ambas refletem uma proximidade com o Naturalismo, buscam retratar a vida simples e cotidiana, sem idealizações, sem busca por heróis ou grandes temas.

A importância dessas telas, para a nossa análise, se deve aqui não só ao fato de permitir que se conheçam as características da formação da artista e de suas primeiras representações, mas também porque, apesar de não revelarem grandes obras de arte, retornarão anos depois, acrescidas de novos aspectos formais. Embora estas telas não revelem uma maturidade artística muito grande, podem ser pensadas, numa extensão retroativa do conceito, como constituintes da *mélange* que virá fortemente depois, da experimentação e do diálogo com os pares que Malfatti fará a vida toda. No que cabe à nossa análise, recorreremos principalmente ao diálogo com a família, na figura da mãe e dos salões, e com um grupo social burguês e revolucionário ao mesmo tempo, com uma prática de apreciação da arte tal como esta já se construía na história ocidental. Dessa forma, tateando na pintura, a jovem artista já dialogava com esquemas - tradicionais ou não - de percepção e apreciação do objeto artístico em íntima consonância com a afetividade, a emoção e a subjetividade, mas não sem um rigor técnico herdado das grandes escolas.

2.3 A arte como ruptura e negação: o moderno na pintura de Anita Malfatti:

2.3.1 A experimentação e a influência dos *ismos*: a formação na Alemanha

Anita Malfatti passa o período de 1910 a 1914 na Alemanha, exatamente quando o país vive um amadurecimento expressionista em todas as artes. Logo que chega, a jovem artista começa a freqüentar museus, concertos, teatros. Estava sedenta por apreender o novo que se lhe apresentava aos olhos. Sentiu-se “perplexa” diante da arte moderna. Ela mesmo conta que, em seu primeiro inverno em Berlim, vai a mais de 70 concertos, e volta diariamente ao museu, quando está em Dresden:

Quando cheguei à Europa, vi pela primeira vez a pintura. Quando visitei os museus fiquei tonta. [...] Fiquei infeliz porque a emoção não era de deslumbramento, mas de perturbação e de infinito cansaço diante do desconhecido. Assim passei semanas voltando diariamente ao Museu de Dresden. Em Berlim continuei a busca e comecei a desenhar. Desenhei seis meses dia e noite.¹⁰⁹

Essas visitas aos museus da Alemanha e a contemplação cheia de perplexidade de Munch, Van Gogh, Gauguin, entre outros, aparecerão em paisagens futuras da artista. A influência consciente, e às vezes inconsciente, desses grandes mestres europeus estará também presente, de forma clara, nos retratos, mas será em paisagens como *O Farol* (Figura 19), *A Ventania* (Figura 11), *Paisagem Monhegan* (Figura 18) que a experimentação impressionista, pós-impressionista e expressionista se fará presente. Nelas, a ruptura com o passado se fará mais nítida, como já analisado no capítulo I.

Se o diálogo com esses pintores é mais evidente nas paisagens feitas nos Estados Unidos, a partir das cores contrastantes, da pincelada vigorosa e da forma subjetiva de compor, elas aparecem já em algumas paisagens feitas na Alemanha e também aparecerão em inúmeras outras das décadas seguintes, ainda que de forma sutil. Em 1912, Anita Malfatti

¹⁰⁹ Depoimentos e notas bibliográficas de Anita Malfatti, in: BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. Edusp: São Paulo, 2006, p. 56.

pinta duas paisagens *O Jardim* (Figura 22) e *A Floresta* (Figura 23), não se aventurando ainda na representação do humano. Inspiradas numa casa de férias em Treseburg, que conhecera quanto estivera com as irmãs Shalders – amigas com quem fora para a Alemanha–, essas duas pinturas já têm uma distância grande de *O Burrinho Correndo* (Figura 20) e do *Recanto* (Figura 21), pintadas respectivamente três e dois anos antes no Brasil.

Com pinceladas soltas e paralelas, *O Jardim* (Figura 22) e *A Floresta* (Figura 23) são cobertas por uma camada mais espessa de tinta em tons escuros, porém contrastantes. A forma como são compostas, com borrões de cores diferentes, um em meio ao outro, um continuando no outro, indica que provavelmente a artista as pintou ao ar livre, à maneira impressionista. Seja em uma ou em outra, aparentemente Anita não desenhara antes a paisagem para depois cobri-las de tinta. Além disso, não há contornos definidos nas paisagens. A composição é mais livre, semelhante às paisagens de Monet e a de alguns impressionistas, mas o diálogo mais direto provavelmente fosse com os impressionistas alemães. Nas duas, a mão parece ter conduzido a tinta direto da paleta à tela, onde os tons são misturados.

Contudo, *A Floresta* (Figura 23) possui uma unidade estilística maior que *O Jardim* (Figura 22). Dito de outra forma: na primeira tela, Anita Malfatti parece ter se atido mais à soltura do estilo impressionista ao passo que, na segunda, mescla este com um certo cuidado pensado, calculado, o que, por si só, já caracterizaria *A Floresta* (Figura 23) como portadora de mais qualidades provenientes da arte moderna do que *O Jardim* (Figura 22). Nela, a paisagem segue o mesmo ritmo, a forma é dada pelo encontro de uma cor com a outra. Pinceladas às vezes mais rápidas – na vertical ou na horizontal – compõem o tronco de uma árvore ou o chão.



Figura 22. Anita Malfatti, *O Jardim, Treseburg, 1912*

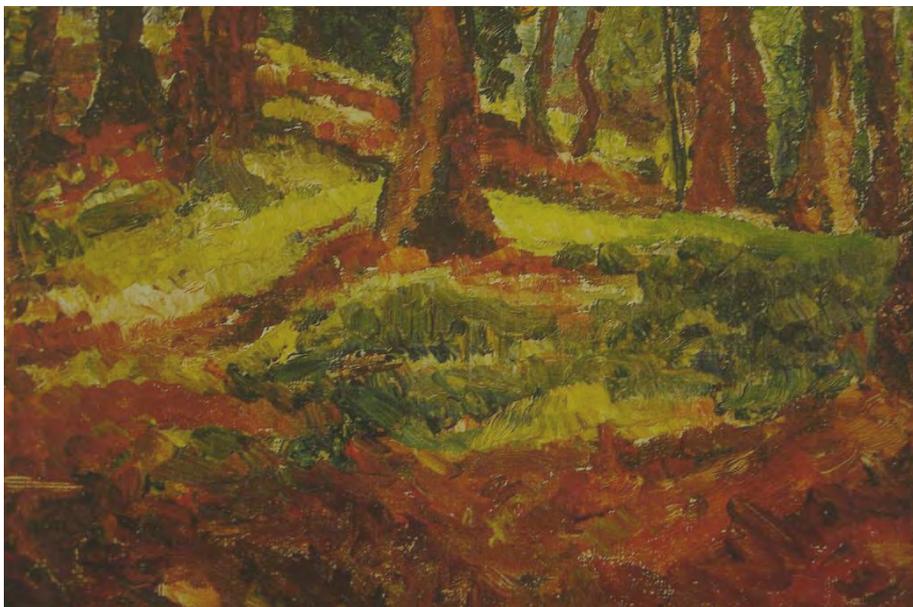


Figura 23. Anita Malfatti, *A Floresta, Treseburg, 1912*

Essa unidade ajuda-nos a ver *A Floresta* (Figura 23) como uma paisagem de fato impressionista, enquanto em *O Jardim* (Figura 22) vê-se uma operação figurativa variada, que mescla estilos como lhe convêm: há um certo descompasso entre as folhagens e as flores borradas de tinta com o portão; as tabuinhas, por exemplo, são pintadas, uma a uma, com maior acuidade que no restante do arranjo.

É possível afirmar, por conseguinte, que *O Jardim* (Figura 22) é menos impressionista, haja vista a preocupação posterior no acabamento mais metuculoso do portão, o que não combinaria com o desejo impressionista de representar rapidamente o que se via. Novamente, uma Anita que assimilava o que aprendia. Que transformava o que aprendia, ousando misturar o que tinha em mãos e em mente. A combinação aparece, se de forma tímida, já representativa do comportamento de Malfatti diante da arte e do objeto de arte, que buscava compreender o que aprendia na feitura de suas pinturas.

Em *A Floresta* (Figura 23) ou em *O Jardim* (Figura 22), Anita Malfatti procurava encontrar um caminho próprio: a forma de ver o objeto e de representá-lo, através do uso das cores e da forma de misturar a tinta, a maneira de aplicá-la na tela. Marta Rossetti, ao analisar as telas dessa fase, fala de uma possível influência ou semelhança destas pinturas com a de Emil Nolde, “aquele que retratava freqüentemente o jardim de sua casa”¹¹⁰. A nosso ver, uma outra proximidade pode ser vista entre eles quando comparadas as obras mais expressionistas do pintor com algumas telas posteriores de Anita Malfatti, como, por exemplo, os retratos *Chanson de Montmartre* (Figura 44) e *Mulher do Pará*¹¹¹ (Figura 45), ambas da década de 20. Nelas, de modo semelhante a Nolde e a outras que ela mesma cria, Anita compõe essas duas mulheres fazendo uso da memória e da imaginação, tendo por base imagens remotas, sem a

¹¹⁰ BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**, São Paulo: Edusp, 2006, vol. I, p. 68.

¹¹¹ Essas pinturas serão estudadas em sessão seguinte, a qual tratará das obras produzidas por Malfatti na Europa na década de 20, cujo tema é o do “retorno à ordem”.

presença de um modelo vivo. Esta maneira de compor uma forma muito diferente da forma tradicional se assemelha ao fazer de Nolde em sua *Última Ceia* (Figura 6) e em seu *Pentecostes* (Figura 7) – citadas no primeiro capítulo –, nos quais usa-se experiência e imagina-se formas e cores, enfim, instaura-se outra forma de representação.

Nesse sentido, a obra de arte da artista brasileira pode dar a conhecer a própria história da arte: é o ponto de vista do produtor na sua relação direta com o mundo. Por essa razão, quando uma análise de sistemas artísticos – sejam eles modernos ou acadêmicos – se faz muito de fora para dentro, imputando à obra um sistema pronto ou, do extremo oposto, muito de dentro (da biografia, ou de dados psicológicos) para fora, subjetivando a obra, ela não consegue apreender o significado da obra de arte. Por esse motivo, Adorno acredita que a crítica de arte não deva se ater apenas ao objeto estético, nem tampouco apenas nos aspectos psicológicos do produtor. Captar a arte além da estética é sinal de recusa à regressão; no entanto, reduzir a obra de arte a um conjunto de sinais subjetivos do artista impede que se consiga captar o “conteúdo de verdade” da obra. “Cada obra de arte é um instante; cada obra conseguida é um equilíbrio, uma pausa momentânea do processo, tal como ele se manifesta ao olhar atento. Se as obras de arte são respostas à sua própria pergunta, com maior razão elas próprias se tornam questões.”¹¹² Por outro lado, é preciso lembrar que:

[...] as obras de arte são incomparavelmente muito menos reflexo e propriedade do artista do que o pensa um médico, que apenas conhece o artista no seu divã. [...] No processo de produção artístico, as moções inconscientes são impulso e material entre muitos outros. Inserem-se na obra de arte através da mediação da lei formal. [...] As obras de arte não constituem *thematic apperception tests* do seu autor.¹¹³

As obras produzidas por Anita Malfatti ainda na Alemanha são mais importantes no sentido de que servem de base experimental para a artista buscar uma linguagem própria. Se seus retratos dessa época já são partidários de uma modernidade na arte, de uma ruptura com

¹¹² ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, p. 17.

¹¹³ Idem, *ibidem*, p. 20.

o Realismo/Naturalismo a partir do emprego de muita tinta na tela e no tratamento da cor, eles ainda são tímidos perto das obras expressionistas produzidas no mesmo período pelos expressionistas alemães, e dos retratos que a própria Anita Malfatti criará poucos anos depois nos Estados Unidos.

Nos anos seguintes à formação alemã, ficará evidente a opção de Malfatti pela experimentação, consagrada – e até exigida – pelas vanguardas. Ela será sinal de negação da arte acadêmica, do passado da história da arte, ainda que suas obras revelem, ao mesmo tempo, uma dívida com este passado, observado na pintura desenvolvida na Europa na década de 10 e com sua formação mais conservadora no Brasil.

2.3.2 A formação nos Estados Unidos

Desde o início da carreira, a habilidade de Anita Malfatti com as artes plásticas ficou evidente e foi se aperfeiçoando cada vez mais. Ela recebeu apoio da família e foi com a ajuda de um tio que conseguiu custear seus estudos na Alemanha e nos Estados Unidos.

A deficiência congênita no braço direito, causa de inúmeras cirurgias¹¹⁴ e de certo pudor em mostrar o braço nu, nunca a impedira de pintar. Ela até mesmo gostava de treinar o lado direito até chegar a ponto de pintar perfeitamente com ele. Se o desafio causado por essa deficiência leva a artista a se superar, cada vez mais dominando a técnica acadêmica e provando sua competência nesta área, será essa habilidade, somada a uma visão mais experimental de lidar com a arte, adquirida no estágio na Europa e na América do Norte, que a ajudarão a compor sua obra.

Todavia, Anita Malfatti parece não ter tido mesmo vocação para o Abstracionismo. De sua grande paixão, a pintura figurativa, mais da metade é composta por retratos e o restante se

¹¹⁴ BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, vol. I, 33-34 p.

divide em diversos estilos: em 1915 e 1916, usa um estilo mais impressionista/expressionista; nos anos 20 e 30, busca se inserir na temática proposta pelo projeto de “retorno à ordem”, de recuperação de temas e técnicas do Naturalismo e do Renascimento italiano. Nos anos 50 e 60, dedica-se quase exclusivamente a inúmeras paisagens ingênuas. Além desses estilos, produz telas de cunho religioso que aparecem nos anos 40, também voltadas ao Renascimento italiano, retornando novamente, no fim da vida, como um estilo mais naíf. As naturezas-mortas serão mais frequentes no início de 20, mas também retornarão em vários outros momentos.

Anita Malfatti tomou um caminho diferente da maioria das mulheres de sua época: não só escolhera a pintura como profissão, mas procurara se formar longe dos centros acadêmicos consagrados. Nada de óbvio há em suas escolhas. Mesmo tendo chegado à Alemanha durante a explosão do Expressionismo, é preciso lembrar que os jovens propagadores dessa nova arte ainda não sabiam a que suas idéias os levariam. Não sabiam nem mesmo *se* chegariam a algum lugar. Além disso, as academias de arte eram maioria e foi nelas que, primeiramente, Anita foi matriculada. Isso significa que, se tomarmos as escolhas da artista brasileira como esperadas, como caminho natural e inequívoco, o que por si só já é um erro, desembocamos num perigoso engano de interpretação. Há o perigo de se tomar a Arte Moderna do início do século XX como algo acabado, promessa de sucesso, modelo a ser seguido. A visão positiva que temos do Movimento Moderno no mundo, e também no Brasil, se fez a partir de uma construção possível apenas com um olhar histórico. Nem Kirchner e Kandinsky – na Alemanha –, nem Matisse e Picasso – na França – e, da mesma maneira, Anita Malfatti, sabiam ao certo como a sociedade veria seus trabalhos e se entrariam ou não para a História das Artes. Cremos, assim, que não só a biografia de Anita Malfatti pode revelar uma artista muito mais forte do que a imagem que lhe tem sido reservada, mas, sobretudo, suas obras evidenciam uma outra maneira de se considerar o que seja moderno.

Nos retratos mais famosos de Anita Malfatti pintados nos anos de 1915 e 1916, entre eles, em carvão, *Retrato de Mulher* (Figura 26) e *Homem de Muita Força* e, em óleo, *Mulher de Cabelos Verdes* (Figura 77), *Homem Amarelo* (Figura 37), *O Japonês* (**Error! Reference source not found.**), *Uma Estudante* (Figura 32), *A Boba* (Figura 31) etc., usa-se de distorções e intensidade nos tons, ao contrário da distorção bem menos acentuada que se fizera em *Menino Napolitano*, *Academia*, *Torso de Homem* (Figura 25) e *O Professor* (Figura 24, 1914). Essas duas últimas, feitas na Alemanha, diferenciam-se bastante das outras produzidas nos Estados Unidos. Não há uma representação subjetiva, mas um trabalho importante com o contraste de cores e com uma tinta mais carregada na tela. São retratos parecidos com os que Lovis Corinth, seu professor, pintara na época, e revelam uma certa carga expressionista.

Os motivos que levaram as obras produzidas por Anita Malfatti durante os anos 1915 e 1917 a se transformarem em ícones de modernidade no Brasil poderiam ser elencados da seguinte forma: a obra destes anos possui características fortemente modernas porque rompe formalmente com o Realismo/Naturalismo dominante no final do fim do século XIX; e porque se revela como novidade num país que estava distante do debate da arte moderna e que tinha em seus críticos grandes apreciadores da pintura realista/naturalista.

A herança moderna na pintura de Anita Malfatti, ou seja, seu caráter de experimentação, ruptura e negação, está presente em obras produzidas não só no início de sua carreira, como também em obras de períodos posteriores. Esse caráter moderno aparece como uma marca em toda a pintura da artista. Serão, no entanto, as obras da década de 10, quase do início da sua carreira, que permitirão a Anita manter esta característica moderna de abertura ao questionamento das regras clássicas da pintura, em busca de uma estética adequada ao seu tempo, experimentadora por essência.

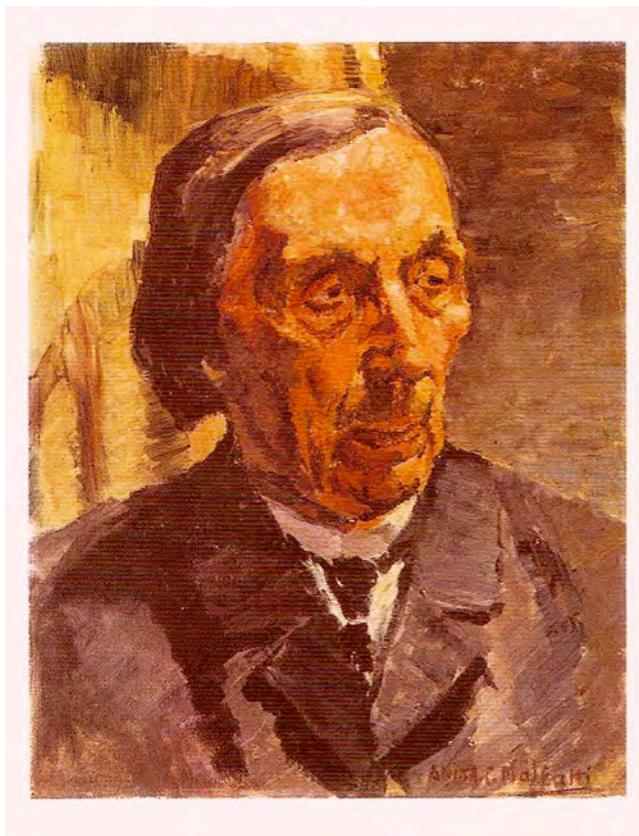


Figura 24. Anitta Malfatti, *Retrato de um Professor*, 1912/13

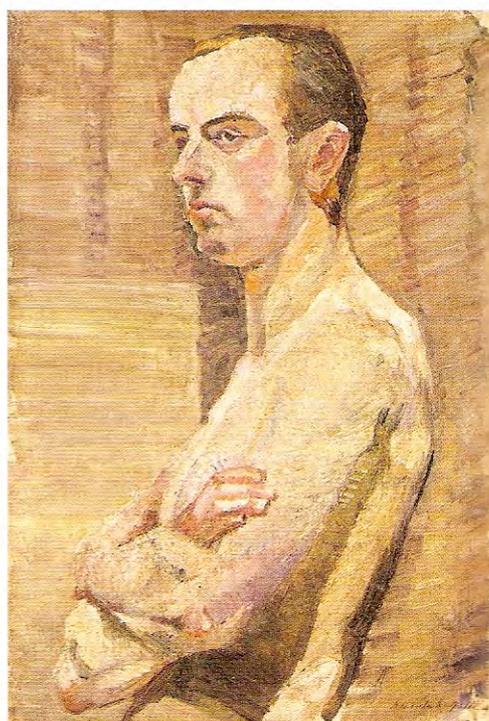


Figura 25. Anita Malfatti, *Academia (Torso de Homem)*, s.d.

No primeiro capítulo, detivemo-nos na análise dos principais estilos e pintores que exerceram alguma influência sobre Malfatti. Verificamos como a artista busca uma formação mais questionadora e inovadora quando vai para a Alemanha e para os Estados Unidos, em 1910 e 1915, respectivamente. Analisamos algumas obras a fim de mostrar também como essa formação acaba por influenciá-la em suas pinturas da década de 10, com características impressionistas e expressionistas. A seguir, buscaremos aprofundar tais análises, trazendo à luz outras obras da pintora.

Tanto os carvões quanto os pastéis feitos por Anita Malfatti nesse período possuem uma intensidade expressiva muito grande. Nos primeiros, mesmo a falta da cor não torna os retratos menos expressivos. Sejam os retratos femininos, como *Retrato de Mulher* (Figura 26), *Retrato de Mulher, Estudo para “A Boba”* (Figura 27), ou os inúmeros nus masculinos como, por exemplo, *Nu Masculino Sentado* e *Homem de Muita Força* – todos feitos nos anos 1915 e 1916 –, o traço de Anita Malfatti trabalha para salientar a estrutura e, por consequência, a expressividade dos corpos. Nos homens, os músculos são enfatizados pelo trabalho com a luz e a sombra a partir do carvão. Nas mulheres, o olhar e os traços marcados e geometrizados da face trazem subjetividade ao desenho. As duas mulheres possuem olhar deslocado. A primeira, mais forte e segura; a segunda, mais perdida e desajeitada, e ambas com uma certa dose de mistério. Apesar de muito parecidas fisicamente, revelam personalidades distintas. O olhar, aliás, será sempre uma marca importante nos retratos feitos pela artista. Ele aparece freqüentemente como um recurso de aprofundamento no mundo interior das personagens – reais ou fictícias – pintadas por ela. Esses desenhos a carvão – um recurso bem mais simples que o pastel e, mais ainda, do que o óleo –, são suficientes para revelar o caráter subjetivo dos retratos, porque se detêm nos aspectos mais fortes do modelo ou tal como visto e sentido pela pintora.



Figura 26. Anita Malfatti, *Retrato de Mulher*, 1915/16



Figura 27. Anita Malfatti, *Retrato de Mulher (Estudo para A Boba)*, 1915/16



Figura 28. Anita Malfatti, *Caricatura (Moça com Gola de Palhaço)*, 1915/17



Figura 29. Anita Malfatti, *Caricatura (Moça de franja e gola alta)*, 1915/17

Os cabelos negros em espiral, rapidamente compostos, servem para criar contraste com o rosto, da mesma forma como o fundo ou as roupas. São os olhos – no máximo, e também a boca – a vedete do quadro. Até mesmo as caricaturas, como *Caricatura, Moça com Gola de Palhaço* (Figura 28) e *Caricatura, Moça de franja e gola alta* (Figura 29) feitas a nanquim para a *Revista Vogue* nestes mesmos anos, possuem expressividade no olhar. A roupa e o cabelo em “Maria Chiquinha”, da primeira, por exemplo, são importantes para dar um ar lúdico ao desenho, mas o olhar caído da moça é o que chama mais atenção. Pode-se até notar uma semelhança entre a pose e o olhar desta com o retrato de *Retrato de Mulher* (Figura 26). O mais importante, no entanto, é percebermos como as características desses desenhos de Anita Malfatti se revelam como contestadores do Naturalismo e do Realismo que ela conheceu no Brasil, no sentido da preocupação com o retrato mais subjetivo se colocar acima da necessidade de retratar a realidade. Vê-se como a despreocupação com detalhes e a distorção e a ênfase nas formas têm o objetivo de romper com a arte realista e a naturalista e, até mesmo, com o Impressionismo. Apesar de alguns anos deslocados do debate expressionista, eles revelam uma herança e um diálogo com este estilo. São também registros da influência e do debate com Homer Boss, professor de Anita Malfatti na *Independent School of Art*, “que tornar-se-ia mais famoso como professor de anatomia.”¹¹⁵

Ao tentar construir uma identidade pictórica própria, Anita se reporta aos grandes pintores modernos e explora o que de melhor há em suas obras, mas apenas na medida em que estas lhe tocam, na medida em que lhe fazem sentido e na medida em que lhe permitem construir uma obra adequada à arte moderna. Por outro lado, constrói uma obra em que a herança está presente e a ruptura também, mas, o que se faz mais forte, é a provação, que atribui uma característica particular ao produzido.

¹¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 149.

É o que se nota, por exemplo, no pastel *Ritmo (Torso)* (Figura 30). A figura masculina é monumental, quase não cabe na tela, como muitos dos desenhos de Malfatti da década de 10. Nele, o amarelo, laranja e vermelho se contrastam, dando forma aos músculos do homem, e o contorno em marrom, aplicado na figura e ao redor dela, ajuda a criar a sensação de movimento. Qual o interesse maior da artista neste desenho? Certamente não o de retratar o que via. Testar cores e formas parece ser o intuito maior. O mesmo podemos dizer de vários óleos produzidos por ela neste período: as paisagens, já analisadas no primeiro capítulo, como *A Onda* (Figura 12), *O Farol* (Figura 19), *A Ventania* (Figura 11), *Penhacos* etc., assim como seus retratos mais conhecidos até hoje: *A Boba* (Figura 31), *O Japonês*, *Homem Amarelo*, *Mulher de Cabelos Verdes*, *A Estudante Russa* (Figura 78) e *Uma Estudante* (Figura 32).

Em todas essas obras, a cor tem predominância sobre o desenho e a representação subjetiva prevalece sobre a objetiva. O experimentar de Anita Malfatti aqui traz à memória as pesquisas *fauves* sobre as cores. No entanto, era algumas vezes aplicado a temas mais impressionistas – como no caso das paisagens; outras, somadas às distorções e subjetividade defendidas pelos expressionistas. É nessa *mélange* de *ismos* que Anita Malfatti constrói sua obra nos anos de 1915 e 1916. Seja em suas paisagens ou em seus retratos, há um misto de ensaios pictóricos que se aproximam daqueles feitos por Monet, Manet e Pissarro no Impressionismo; por Matisse e Derain no Fauvismo; por Van Gogh e Gauguin no Pós-Impressionismo, e por Kirchner, Nolde, entre outros, no Expressionismo.

Anita Malfatti compõe essas telas nos anos que passa em Nova York e tem aulas na *Independent School of Art* com Homer Boss. A mentalidade deste professor e de sua escola permite que a brasileira tenha contato com os mais diversos artistas do mundo, inclusive com europeus refugiados da guerra. É lá que ela conhece o dadaísta Marcel Duchamp, que já havia apresentado ao mundo, em 1912, seu *Nu Descendo a Escada*.



Figura 30. Anita Malfatti, *Ritmo (Torso)*, 1915/16

Conhece também Isadora Duncan e frequenta ensaios da dançarina, além de ir a apresentações de Balés Russos na cidade. Anita Malfatti tem, então, conhecimento do Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo e vários outros estilos representantes da arte moderna, através de exposições frequentes na metrópole americana.¹¹⁶

O interessante é que, se, por um lado, as obras desse período são normalmente tratadas como expressionistas, e se possuem aspectos formais pertencentes ao Expressionismo, é bom lembrar novamente que elas são produzidas num momento histórico posterior àquele em que o movimento expressionista havia dominado o cenário artístico. Por essa razão, as motivações de Anita Malfatti também vão por outro caminho: não é a desilusão com a primeira guerra e com as promessas do mundo industrializado o que parece levá-la a uma pintura mais subjetiva e próxima da arte de vanguarda. Isso não parecia, ao menos, ser algo totalmente consciente na pintora e também não é o que revelam suas obras. Pelo contrário, esse período em que permanece nos Estados Unidos, de acordo com as cartas e referências biográficas da pintora, revelam um momento muito alegre e fértil, cheio de vida e jovialidade.

Anita Malfatti vive para a pintura nesses anos, para um mundo de descobertas e possibilidades no campo artístico. Esse despertar para o Modernismo tivera início, como visto anteriormente, na Alemanha, com as pinceladas mais coloridas e robustas apreendidas do contato com Lovis Corinth, e na vivência em Berlim, no auge do Expressionismo. Mas elas se somariam a essa nova experiência criativa em Nova York e, só aí realmente, se materializariam em sua pintura.

A respeito dos retratos desse período, Marta Rossetti afirma:

¹¹⁶ Idem, *ibidem*, 128 p e ss.

Os retratos vêm estruturados na tela conforme as experiências desenvolvidas nos desenhos e pastéis: poesias inusitadas, feições assimétricas, superfície do suporte não suficiente para conter o retratado e suas mãos; a forma das figuras, angulosa ou sinuosa, repetida no plano de fundo.¹¹⁷

Todavia, se essas obras possuem várias escolhas semelhantes àquelas expressionistas, ao mesmo tempo possuem elementos que as distanciam desse estilo. Quando olhadas de perto, se percebe que a forma como Anita Malfatti preencheu a tela difere muito da concepção expressionista de pintar. Em sua pintura, ela usou pouca tinta e dissolveu-a na linhaça. O efeito é um óleo mais aguado, transparente, quase aquarelado. Apesar dos aspectos congruentes, a intensidade motivada pela expressão da emoção e da subjetividade nas obras expressionistas consagradas é mais explícita do que nas telas da artista paulistana. Na mistura atrevida das cores, na camada espessa de tinta que vai sobre a tela ou na deformação – muitas vezes extrema – da figura, o Expressionismo se revela como uma arte que molda a realidade segundo uma visão inteiramente subjetiva. O expressionista não busca o belo, o organizado, o programado, até mesmo porque, no mundo moderno, muito do que se apresenta é feio e caótico: as angústias, os dilemas existenciais, o medo da guerra, a visão da pobreza e da desigualdade, assim como a superficialidade. Até mesmo a maneira mais agressiva e “desobediente” com que muitos desses expressionistas compõem a tela difere das obras de Malfatti analisadas aqui. A sua admirável *A Boba* (Figura 31) não deixa de ser expressiva e impactante, mas é paradoxal na forma; possui, se tomarmos o aspecto formal, uma “subjetividade calculada”. Dito de outra forma, ao mesmo tempo em que Anita Malfatti deixa a tela à mostra em determinados trechos, o que seria um sinal da não preocupação clássica com a composição, o cabelo de *A Boba* (Figura 31) é todo preenchido de preto, corretamente delimitado pelo contorno, assim como o resto do corpo e da cadeira onde está sentada.

¹¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 156.

Entendemos que esses aspectos de sua pintura resultam de uma experiência particular que se faz entre a obra, o artista e a história da arte. A distância dos anos dessas obras e dos movimentos modernos consagrados na Europa ajudam a artista brasileira a buscar nessa forma de representação uma característica que fosse própria de sua pintura, de sua personalidade artística. Essas obras revelam essencialmente uma busca. Estão “lá” e “cá” ao mesmo tempo. Não se encaixam necessariamente no estilo expressionista, porque não experimentam a mesma vivência histórica e temporal dos expressionistas. Nesse sentido, não somos partidários da tese de Rossetti, que aponta nesses retratos de 15 e 16 uma Anita totalmente expressionista ou denunciadora de uma realidade difícil.

Pois o mais importante é que, nascidas entre discussões estimulantes e sem pressões do meio, a deformação das figuras e a criação de uma cor pessoal tornaram suas telas – composições de forma e cor bem estruturadas – o veículo de sua mensagem muitas vezes autobiográfica. Anita Malfatti identifica-se com os retratados, conta seu drama pessoal através das formas que cria, coloca-se nas angulações, dissimetrias, mãos cortadas, mãos escondidas. É a mensagem que a conduz. Absorve de cada pintor, de cada escola – fauvismo, sincronismo ou cubismo – as características necessárias para montar sua própria linguagem. Domina a linguagem, que atinge alto valor plástico – tenha a origem que tiver, não importa – e transmite claramente a mensagem. É sua inserção na humanidade, através da identificação com os dramas humanos, que a guia. Anita Malfatti é então caracteristicamente expressionista e se manifesta contemporaneamente aos expressionistas alemães; como eles, o que procura é ‘uma expressão psicológica e simbólica para o sofrimento humano’.¹¹⁸

Nossa conclusão se aproxima mais da tese de uma artista pesquisadora da forma. Mesmo apesar de seus dramas pessoais – como a deficiência do braço, o amor não correspondido por Mário de Andrade, o desalento com a crítica ou as dificuldades financeiras –, isso não nos parece ser o centro da escolha de Anita. Podem ser motivações, mas não o que decide a escolha formal. Um depoimento da pintora, feito no retorno ao Brasil, também citado por Rossetti, parece ilustrar essa questão:

Voltei sem dúvidas, sem preocupações, em pleno idílio pictórico. Durante esses anos de estudo, pintara simplesmente por causa da cor.

¹¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 160-161.

Devo confessar, não fora para iluminar a humanidade, não fora para enfeitar as casas, nem fora para ser artista.

Não houve preocupação de glória, nem de forma, nem de oportunidades proveitosas.
119

Outrossim, concordamos com Rossetti que sua obra se faz num esforço de leitura e assimilação dos diversos estilos que a artista conheceu até então, mas que a

[...] preocupação com a forma recebida através das lições de pintores influenciados por Cézanne e pelos cubistas, vem dar um sentido mais estruturado à sua obra. A cor, através de diversas fontes, de Van Gogh aos fauvistas, é também reestudada pelos olhos norte americanos. Forma e cor de Anita Malfatti, que compõem sua obra [...].¹²⁰

Marta Rossetti conclui o trecho afirmando: “sua obra expressionista”. Nós diríamos que sua obra da década de 10 se constrói a partir de aspectos fauvistas, impressionistas e expressionistas, ou seja, de uma *mélange* de estilos. Uma arte definitivamente moderna, mas cuja característica mais profunda é a disposição de reelaborar o passado através de novas questões plásticas, através da prova de novos estilos e não necessariamente pela assunção de um deles apenas. Colocando-se aberta a provar do novo, Anita Malfatti faz uma obra em que o rompimento com o passado se faz através da assunção de certas características desse passado, além de se somarem a novas conquistas do presente.

¹¹⁹ Anita Malfatti, “Notas Biográficas de A. M.”. Manuscrito, s.d., publicado em RASM, Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939, s.p., apud: BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo, Edusp, 2006, vol. I, p. 165.

¹²⁰ BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, p. 160.

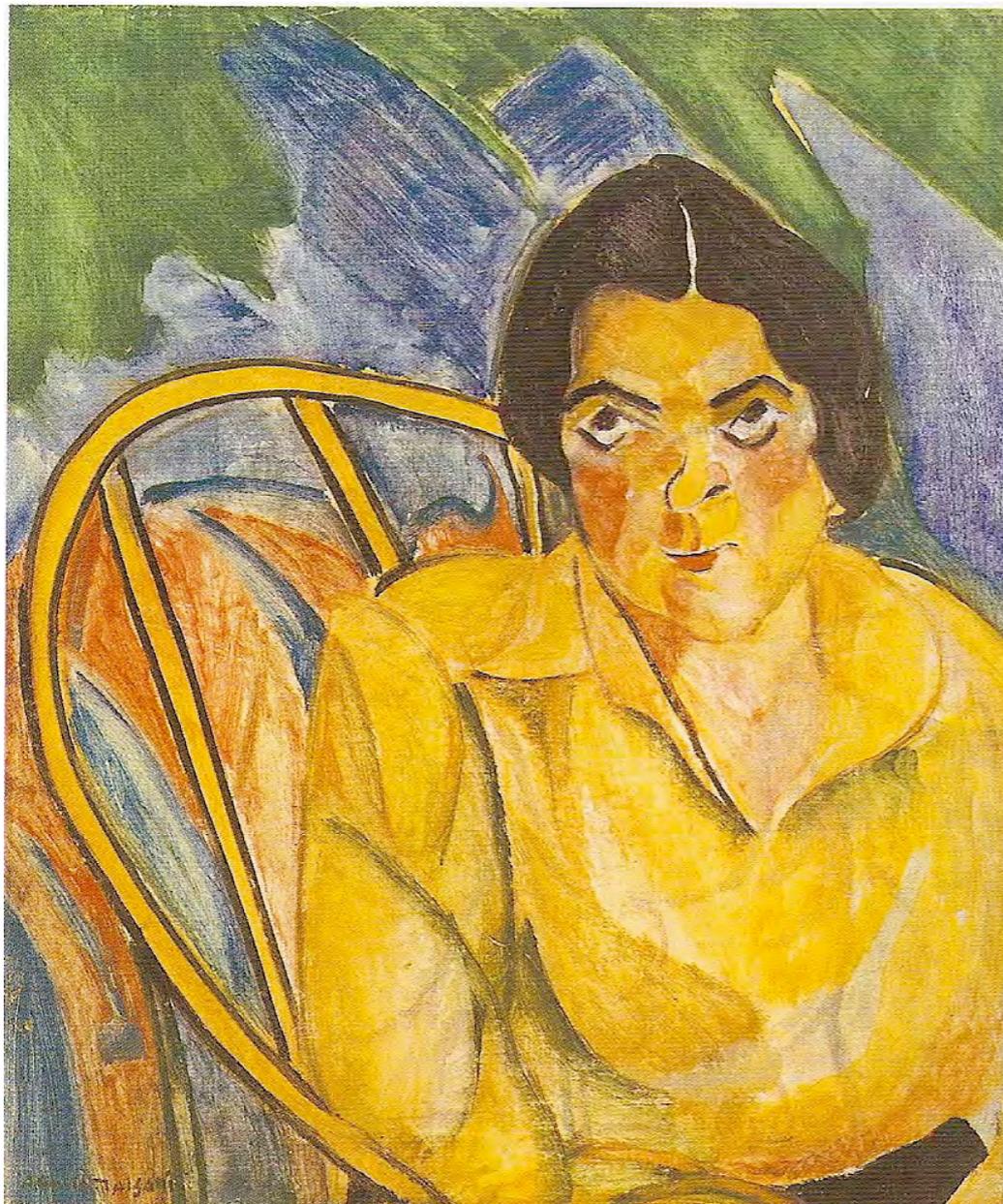


Figura 31. Anitta Malfatti, *A Boba*, 1915/16

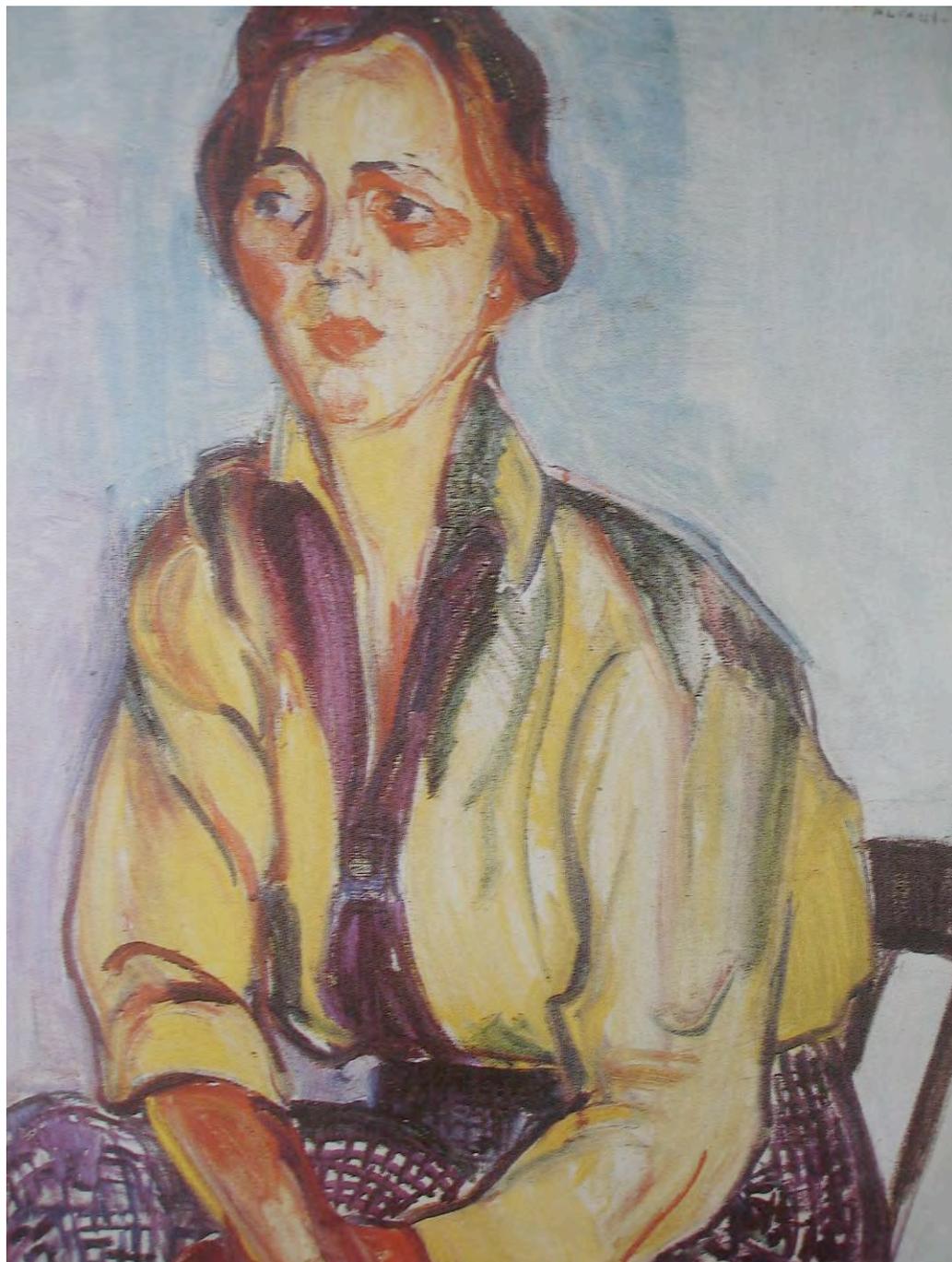


Figura 32. Anita Malfatti, *Uma Estudante*, 1915/16

2.4 O “Retorno à Ordem”: a pintura de Anita Malfatti na década de 20 e 30

“A ampla reação contra uma arte vigente só é possível por motivo de sua inadequação a artistas com novos valores e novas maneiras de ver. Mas a reação, nesse sentido interno e antitético, longe de ser uma propriedade inerente e universal da cultura, só ocorre sob condições históricas prementes.”

Meyer Schapiro

2.4.1 Início dos anos 20 no Brasil: volta ao Naturalismo

Após o retorno ao Brasil, em agosto de 1916, Anita Malfatti volta dos Estados Unidos satisfeita com sua produção mais recente e suas conquistas plásticas. Mas foi depois de quase um ano que veio a mostrar suas obras para o público paulistano. A família, cujo gosto se pautava por uma arte mais bem apurada, já havia visto e não havia aprovado muito a “perda de rumo”.

O ano de 1917 é, para Anita Malfatti, uma fase de readaptação à realidade brasileira e à realidade das artes no país. Tentando se inserir no debate artístico nacional, ela participará de alguns concursos voltados à busca de uma definição da identidade brasileira e de uma forma de inserção da arte neste debate que vinha, na verdade, na mesma via de um ideário político nacional. É com tal motivação que Anita Malfatti produz *O Saci, Tropical* (Figura 33), entre outros, e participa de alguns concursos nacionais. São telas que revelam uma tentativa de apreensão desta identidade através da pintura. Plasticamente, ficam a meio caminho do que havia aprendido no Brasil em sua formação inicial e o que acabara de conhecer fora. A feitura destes quadros e a participação destes na 2ª Exposição Individual da artista, no final de 1917, são vistos por Marta Rossetti como um sinal de que Anita Malfatti se sensibilizara com a nova problemática do nacionalismo, ou seja, com o desejo de muitos artistas de deixar de lado os

temas europeus e se concentrar nas características do próprio país. Rossetti enfatiza aí o que de inovador havia nos quadros de Anita, mesmo se tratando de temas muito diferentes daqueles que ela pintara até então.

Como mostra o quadro *Tropical* – onde não há a intenção de ‘reproduzir com exatidão a natureza’ – Anita Malfatti, em 1916/17, *ultrapassou a pregação nacionalista*, pois tratou o tema nacional de maneira nova aqui, inovando-o também tecnicamente. Portanto, estas são outras obras pioneiras – é certamente a primeira vez que o tema nacional é enfocado dentro da arte moderna no Brasil. ¹²¹

Marta Rossetti acredita, portanto que, se por um lado a artista brasileira se preocupava, de alguma forma, em inserir-se na discussão que se fazia no país, por outro não deixava de utilizar sua maneira mais “moderna” de pintar. Anita Malfatti pinta temas parecidos com o de outros artistas, mas o tratamento que dá à pintura revela a forma de pintar que aprendera na Alemanha e nos Estados Unidos.

Esta não é, entretanto, a leitura mais comum que se faz da obra de Anita desse período. Historiadores da arte e do Modernismo Brasileiro, como Paulo Mendes de Almeida, Mário da Silva Brito e Aracy Amaral, atribuem a mudança de estilo ocorrida na obra de Anita aos fatos que se seguiram à mostra de 1917, especialmente depois da crítica que Monteiro Lobato fez à obra da artista e à arte moderna, pois até mesmo os quadros vendidos na exposição foram devolvidos depois disso.

Há, porém, uma tese que difere destas duas. Em seu livro *Um Jeca nos Vernissages*, de 1995, Tadeu Chiarelli apresenta uma idéia que contrapõe todos os anos da história que se conta sobre o que teria levado a grande precursora do Modernismo Brasileiro a retornar ao padrão acadêmico em suas obras: para ele, isso pode ser explicado pelo fato de a exposição de 17 já conter obras de cunho nacionalista e, principalmente, por já haver no quadro *L* (Figura 33) uma certa contradição na forma de pintar de Anita.

¹²¹ Idem, *ibidem*, p. 183. Grifo nosso.



Figura 33. Anita Malfatti, *Tropical*, 1916 c.

Neste, a artista teria dado um tratamento mais realista às frutas que, juntamente com a *Negra Baiana*, pintada ainda de uma forma mais solta, compõem a tela. Quando se compara *Tropical* (Figura 33) com pinturas como *A Boba* (Figura 31), por exemplo, poderia se perceber, segundo o autor, um sinal de que Anita Malfatti já estava deixando de lado as experiências inovadoras que marcaram suas obras do período americano e alemão.

Chiarelli utiliza dessa leitura para provar que não será a crítica de Lobato a grande responsável pela volta ao academicismo de Anita, mas uma reflexão particular da própria artista, revendo sua posição diante do movimento vanguardista que havia acompanhado até então¹²².

¹²² A relação entre a mudança de estilo provada por Anita Malfatti nos anos 20 e a crítica de Monteiro Lobato feita durante a exposição da artista em 1917, assim como a maneira como este tema foi tratado pelos principais historiadores do Modernismo Brasileiro, serão tema de nosso terceiro capítulo.

[...] parece improcedente a atitude dos modernistas em querer culpar o artigo de Lobato pelo recuo de Malfatti. Seu texto, quando muito, pode ter acelerado na artista o processo de recuperação de uma pintura mais convencional, mais sensível à captação do ambiente circundante e mais presa aos aspectos tradicionais do ‘bem pintar’.¹²³

Outro fator importante, possível motivador de tal mudança, seria o fato de que, no mundo todo, muitos artistas que haviam experimentado inúmeras formas de pintar e se engajado em diversos movimentos estavam, na verdade, proclamando a necessidade de um “retorno à ordem”, da retomada de determinados padrões estéticos na pintura. Havia nisso a preocupação de mostrar a arte como um ofício artesanal e, por essa razão, o “bem fazer” voltava a ser uma busca na pintura desses artistas.

[...] Tal distanciamento, inicial nessa fase, ficaria patente no decorrer da produção da artista até o final de sua vida.

Essa atitude, porém, não foi um posicionamento isolado de Malfatti, motivado apenas pelo clima nacionalista de São Paulo ou pela dificuldade do público paulistano para entender as proposições da arte moderna. A partir da eclosão da Primeira Guerra Mundial, vários artistas internacionais, também ligados às tendências de vanguarda, iniciaram um processo semelhante de distanciamento em relação àquelas proposições, processo este que depois viria a ser conhecido como ‘Retorno à Ordem’.¹²⁴

Tadeu Chiarelli se apóia ainda em uma afirmação de Marta Rossetti sobre o fato de muitos dos colegas americanos de Anita, com o tempo, terem se tornado pintores da “cena americana”¹²⁵, isto é, a tendência de uma pintura mais nacionalista não se fazia só no Brasil e a artista paulistana havia percebido isso. Ao contrário do que comumente se afirma, então, Anita não teria recuado diante da crítica de Lobato, diante do medo de não agradar a sociedade paulistana ou de não ser aceita em seu núcleo familiar, mas estaria experimentando

¹²³ CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 24.

¹²⁴ Idem, *ibidem*, p. 22.

¹²⁵ Este último argumento é tido como o mais importante para Marta Rossetti no que diz respeito ao distanciamento de Anita Malfatti da pintura de vanguarda.

uma “nova” maneira de pintar, porque estava sintonizada com as mudanças históricas que aconteciam no campo da arte.

A nosso ver, a tese de Chiarelli não elimina a possibilidade de que estas telas de Malfatti de fato estivessem se inserindo no contexto artístico nacional, idéia sustentada por Rossetti. O mais importante dessas duas conclusões é que desconstroem o mito a respeito de uma influência exagerada de Lobato sobre a artista, e também de que Anita Malfatti se encontrasse perdida após as críticas, ou que sua obra deste período significasse apenas um retorno pessoal enfrentado pela artista diante de dúvidas sobre como continuar na pintura.

Em outras palavras: é o ambiente artístico paulistano, pautado ainda sob os ideários de uma arte naturalista, somado ao desejo dos intelectuais e artistas brasileiros de ajudar na representação daquilo que se entendia como sendo uma identidade nacional, aliado – ainda – a uma auto-revisão e questionamento dos experimentos mais ousados utilizados anteriormente, que permite a Anita Malfatti caminhar para uma expressão menos de ruptura e mais de diálogo com a tradição nestes anos que virão.

2.5 Os anos de retorno em Paris: 1923 -1928

Em 1923, quando Anita Malfatti chega a Paris para iniciar seu estágio conseguido no Pensionato Artístico Brasileiro, ela se depara com um posicionamento muito diferente daquele que conhecera em suas viagens anteriores à Europa. O Cubismo, que testara em produções de 10 e também nos anos 60, não era mais um estilo apreciado, tido como grande promessa para a arte. Nem mesmo a Europa desse momento era mais a mesma. Depois de ver seus artistas jovens mortos na guerra, e de constatar a elevação da miséria e das dificuldades, apesar do crescimento industrial, nem os artistas nem a sociedade acreditava mais em modelos muito matemáticos. O mesmo progresso que levava artistas a proclamarem o

Manifesto Futurista agora os levava a questionar os excessos, a rapidez e a superficialidade da vida moderna.

Como superar, então, essa desilusão? Buscando, no passado, modelos que pudessem servir a uma nova visão, que recuperassem algo que a arte moderna – e o mundo moderno – perdera: o contato com a natureza, a valorização de uma cultura mais artesanal e dos valores nacionais.

E Anita Malfatti que, já no Brasil, vinha passando por uma certa revisão de seu “ímpeto de abstração”, se volta ainda mais para uma pintura movida por um “ímpeto de simpatia” com relação ao mundo dos fenômenos. A partir de uma nova vivência histórica e artística, o ato criativo de Malfatti vai – como o de seus contemporâneos – na contra-mão da História e retorna à ordem na pintura, a partir de uma nova leitura da arte acadêmica e da arte de vanguarda.

As novas questões postas pelo período do entre-guerras – juntamente com a mudança de comportamento dos consumidores de arte e dos *marchands* que passaram a valorizar obras de características mais voltadas a um naturalismo, a uma representação mais fiel da realidade, a um fazer mais artesanal e voltado a valores nacionais¹²⁶ – são fatores responsáveis por esse “retorno à ordem” e serão preponderantes na adesão de Anita Malfatti ao estilo naturalista na década de 20.

Assim como seria de se esperar, o período após a guerra caracterizou-se pela confusão e pela falta de coesão, enquanto os artistas, *marchands*, críticos e outros buscavam reagrupar-se, recuperar o ímpeto perdido, retornar as linhas de desenvolvimento e restabelecer sua posição em relação às correntes da arte-pré-guerra¹²⁷.

¹²⁶ CHIARELLI, Tadeu. **Conciliando Contrários**: um modernismo que veio depois. Livre Docência. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005, p. 110.

¹²⁷ Idem, ibidem p. 17.

A obra produzida por Anita Malfatti nos anos 20, quando está em Paris, e também em 30, tem essa característica do retorno. E, embora não se possa falar de forma alguma em coesão neste período, sua obra estará bastante conectada com esta nova forma de ver a arte.

Com o risco de uma simplificação excessiva se pode dizer que, enquanto para um grupo de artistas o naturalismo é usado para invocar os valores da natureza, por outro é mobilizado em favor de uma reflexão sobre a cultura.

[...]

O imaginário em torno do ‘chamado à ordem’ foi, ele próprio criado a partir do estabelecimento de oposições entre as supostas virtudes do período pós-guerra e a alegada decadência do período que a antecedeu, atribuindo-se à própria guerra o papel de precipitadora de mudanças.¹²⁸

A ida para Paris, custeada por uma bolsa do Pensionato Brasileiro, ajudará a reforçar este retorno de Anita Malfatti a uma pintura de características mais conservadoras do que as obras que produzira até 1916. No entanto, apesar de apresentarem preocupações com planos, luz, sombra, desenho e não mais cores e distorções, também não se tratam de pinturas acadêmicas, mas de uma releitura desse estilo.

É importante notarmos que, embora o contraste entre as pinturas de Anita Malfatti feitas em Nova York e as que serão produzidas no final da década de 10 até o final da década de 30 seja violento, esse retorno não se fez, de forma alguma, isolado. Se é verdade que Anita Malfatti passa por uma reavaliação de sua própria pintura e tenta se inserir no contexto artístico brasileiro, também é verdade que esse “debate consigo mesma”¹²⁹ não foi um privilégio seu. O movimento de “retorno à ordem” que se iniciou na Europa após a primeira guerra mundial dominou o cenário artístico internacional e teve, assim, seus efeitos também nas artes no Brasil.

¹²⁸ Idem, *ibidem*, p. 15-17.

¹²⁹ Expressão de Marta Rossetti Batista.

O período do entre-guerras é caracterizado na França, então, por uma aceitação da arte moderna nas principais galerias do país. Mas isso não significa que este período tenha apresentado uma coesão com relação às obras produzidas. As disputas entre os grupos e os artistas eram freqüentes, inclusive porque o interesse de estar dentro desse mercado que agora se recheava de obras modernas era muito forte. Essa disputa de interesses estava ligada a uma atitude do artista moderno: contrapor-se a um modelo antes aceito, mas agora questionado e superado.

Os valores de gosto consagrados nos anos 20 eram, ao contrário da década de 10 que vira o fortalecimento do Expressionismo e o sucesso do Cubismo de Picasso e Braque, mais conservadores do que o período anterior. Questionar o Cubismo e as formas muito vanguardistas ia à mesma direção dos questionamentos sobre o sucesso da sociedade industrial e do progresso científico.

O sucesso obtido por pintores modernos, no início de 10, agora estava estagnado. O mercado de artes, em Paris, buscava pintores com um certo comedimento e cuja pintura recusasse, de alguma maneira, a frieza do cálculo cubista.

Essa recusa de alguns estilos, ou de parte da proposição e ideário destes, tinha a ver com a descrença não só no progresso esperado pela industrialização – que já havia levado expressionistas a se rebelarem por uma arte mais subjetiva –, mas sobretudo pelo horror da guerra. Era preciso recuperar antigos valores, buscar profundidade nas relações, buscar no passado algo que ajudasse a recuperar o presente perdido.

A apreciação de obras cujo estilo informal e naturalista era uma predominância foi tão grande que levou ao sucesso artistas que, nessa época, estavam sob a égide. *A Escola de Paris* – termo aplicado no fim dos anos 20 ao agrupamento de artistas que trabalhavam este estilo – gozou de grande sucesso e prestígio na época. O mercado de arte pagava muito mais por quadros cuja característica fossem essas do que aqueles que insistiam em características

mais radicais. Os mesmos artistas que uma década antes se tornaram conhecidos por pinturas bastante inovadoras formalmente, agora criavam composições figurativas, ou retomavam temas já consagrados pela arte clássica e acadêmica, como as naturezas-mortas ou referências a ícones, como a figura feminina. É o caso de Pablo Picasso, André Derain, De Segonzac e Vlaminck. O mercado pagava consideravelmente mais por uma obra em cujo conteúdo se visse esse novo posicionamento.

Em 1924, *Lavatório* (1912), de Juan Gris, foi vendido por apenas 330 francos. *Ma Jolie* (1911), de Picasso alcançou 6.500 francos posteriormente no mesmo ano, enquanto *Bebedores* (1910), obra de Segonzac, foi vendido por mais de 100 mil francos em 1925.¹³⁰

Esse sucesso não podia ser explicado apenas pela questão formal, como o figurativismo, o uso de cores menos contrastantes e o acabamento mais trabalhado. Ele devia-se também a um fator importante: porque, ao utilizar-se desse novo estilo e forma, que mesclava um pouco das conquistas modernas – informalidade, por exemplo – com formas mais acadêmicas, o artista, sua obra, colocava-se claramente contra os “exageros” das vanguardas. E era exatamente essa oposição que havia levado os críticos a verem nessas obras algo inovador e de valor. “Em particular, o valor dessas obras naturalistas era estabelecido em contraste direto com os ‘excessos’ e as ‘falhas’ do Cubismo”¹³¹. As pinturas cubistas eram vistas agora como sendo um estilo muito intelectualizado, “frio, calculado, artificial e carente de espontaneidade ou sentimento. Mais que tudo, parecia rejeitar a natureza [...]”.¹³²

Os artistas engajados neste novo projeto (que não era mera conformação ao meio, é bom ressaltar) se voltam a uma tendência ora realista, ora naturalista ou até renascentista da composição. Mas este resgate do passado não se dá sem reflexão. O que se vê em obras desse

¹³⁰ BATCHELOR, David. “Essa liberdade e essa ordem: a arte na França após a primeira guerra mundial”, in: **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naif, 1998, p. 09.

¹³¹ Idem, *ibidem*, p. 10.

¹³² Idem, *ibidem*, p. 10.

período é um diálogo da herança da arte clássica que se mistura a conquistas – agora também já atuando como herança – modernas. Esses artistas mesclam técnicas antigas com tratamentos novos. Temas antigos com técnicas novas. Fazem uma releitura não só da arte passada, mas da arte recente que, aos olhos de muitos deles, já se mostrava insuficiente para responder a algumas questões. Esse debate pessoal e artístico revela ainda que

[...] a história desse período é, até certo ponto, a história de grupos de interesses competindo pelo status e pelo significado da história da arte – tanto a história recente quanto aquela um pouco anterior –; pelo significado da arte moderna; e pela natureza da vida moderna.¹³³

No Brasil, a busca pelo “equilíbrio” entre a radicalidade das vanguardas e a arte acadêmica se revelará numa arte e literatura ainda mais voltadas para a busca de uma identidade nacional. Daí o sucesso de Portinari com seus negros e as colheitas de café, ou de Tarsila em sua fase pau-brasil.

Isso significa admitir que, por mais que os desgostos pessoais de Anita Malfatti com relação ao ambiente pacato e conservador brasileiro fossem fortes, provavelmente o questionamento da artista sobre sua arte mais expressionista se tenha feito dentro de uma gama de exigências.

O que vinha ocorrendo já no Brasil e no mundo é que o significado da obra de arte – neste caso, a obra de arte moderna – vinha sendo questionado, o que acaba fazendo com que “obras do período do entre-guerras se engajassem em processos similares de contraposição a paradigmas de gosto e competência artística mais estabelecidos ou reais”¹³⁴. Era de se esperar, dessa maneira, que Anita Malfatti se inserisse neste novo processo, seja no Brasil, através de

¹³³ BATCHELOR, David. “Essa liberdade e essa ordem: a arte na França após a primeira guerra mundial”, in: **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naif, 1998, p. 03.

¹³⁴ Idem, *ibidem*, p. 04.

uma tentativa de construção de uma obra que valorizasse a identidade nacional, seja em Paris, a partir do uso de formas convencionais de composição.

Isso nos leva a questionar, mais uma vez, o mito que se formou em torno da artista no Brasil, devido exatamente a esta fase de retorno. Leva a conclusões diferentes da dos historiadores do Modernismo do país, como já mencionado anteriormente: o retorno em Anita Malfatti não se dá pela incompetência crítica ou conservadorismo exagerados de Lobato, nem mesmo por uma fraqueza de Anita Malfatti, “essa sensitiva do Brasil”, como afirmara também Mário de Andrade.

Marta Rossetti percebe a inserção da pintora neste novo momento e aponta estas mudanças no imaginário artístico europeu que viria a influenciar algumas escolhas da pintora, mas vê nesta opção pelo “retorno à ordem”, em Paris, mais o resultado de alguém que se via perdido e que estava “nesta *folle époque*, à procura de uma reestruturação”¹³⁵.

Novamente cabe lembrar que, aceitas as condições pessoais de cada artista, essa busca de reestruturação também não se restringia à artista brasileira: Matisse, Vlaminck, Picasso e sobretudo Derain estavam às voltas com uma pintura mais “conservadora”. André Derain, que no início dos anos 10 havia investido em suas experiências na cor e com o *Retrato de Henri Matisse* (Figura 34), por exemplo, de 1905, em que o pontilhismo na pincelada se soma a “um esforço de renovar as possibilidades expressivas da cor”¹³⁶, passa por uma crise como artista. Ele havia servido alguns anos na guerra e voltara marcado por seus horrores. O colorido intenso, a despreocupação com o plano e as distorções de *Retrato de Vlaminck*, 1905, e *Mulher de Combinação*, 1906 (Figura 35) dão lugar a uma pintura mais sóbria, menos alegre e mais real nos anos 20. Comparemos, por exemplo, esta última pintura de Derain em que a dançarina sentada à cama mira o expectador. A cor preenchida no fundo e no resto da

¹³⁵ BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, vol. I, p. 311.

¹³⁶ MONOD-FONTAINE, Isabelle. MANDIARGUE, Sybylle Pieyre de. SUTTON, Gertrud Kobke. WARMING, Rikke e AEGESEN, Dorthe. **André Derain: an outsider in French Art**. Catálogo de Exposição, Statens Museum for Kunst: Copenhaguen, 10 fev a 13 mai 2007, p. 16-17.

composição servem para destacar umas às outras. Tons de vermelho em contraste com tons variados de azul combinam perfeitamente ao olhar, porque Derain faz questão de usar as cores complementares, o que insere esta pintura dentro do projeto *fauve*.

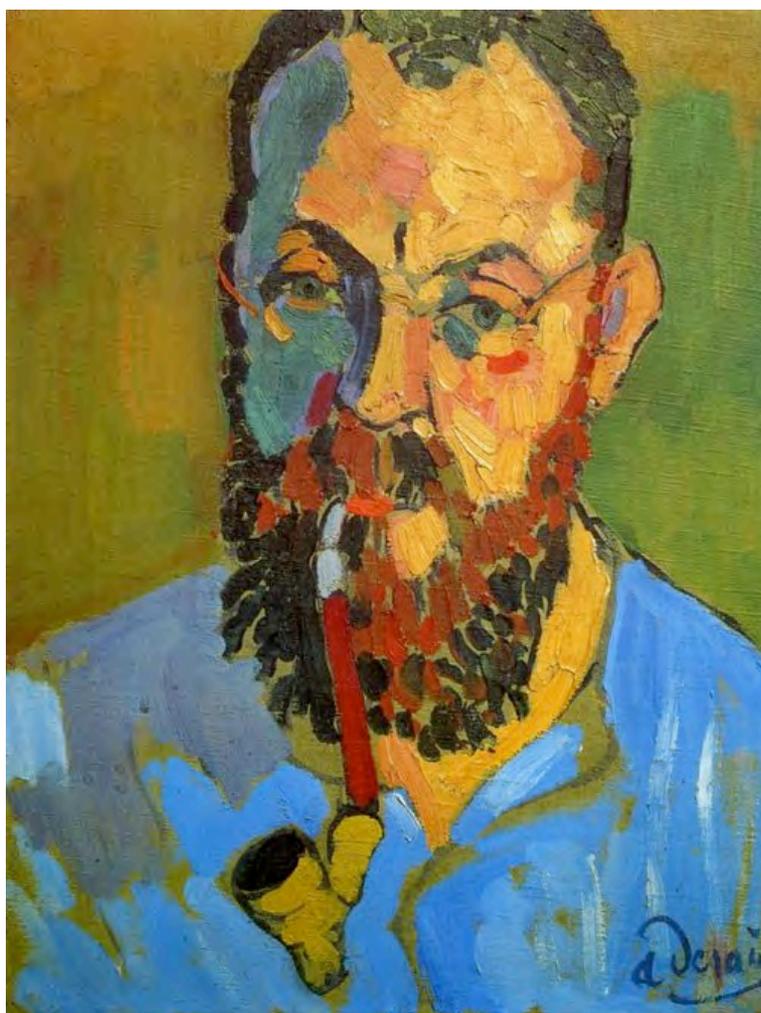


Figura 34. André Derain, *Retrato de Henri Matisse*, 1905

A *Boba* (Figura 31), o *Homem Amarelo* (Figura 37), dois conhecidos retratos pintados por Malfatti no Maine entre 1915-16, diferem de *Mulher de Combinação* (Figura 35) no desenho mais geométrico, nas expressões bastante marcadas por um contorno escuro (mesmo porque a artista já tinha aí influência do cubismo – que Derain ainda não poderia conhecer) e na tinta colocada na tela de forma mais aguada. O retrato do artista francês, por sua vez, apresenta uma camada um pouco mais espessa de tinta, sendo que em *Retrato de Henri Matisse* (Figura 34) isso é mais acentuado, inclusive porque as pinceladas coloridas colocadas lado a lado mostravam ainda certa preocupação com o pontilhismo.

Reconhecendo-se essas diferenças e a distância de alguns anos que os separam, é possível perceber, por outro lado, algumas características que aproximam os dois artistas: tanto Derain quanto Malfatti estão a estudar a forma, sendo a cor uma preocupação muito evidente em ambos. Além disso, os dois constroem suas figuras a partir da distorção do retrato real (mais evidente em Malfatti), enfatizam traços, evidenciam expressões, como o olhar que se destaca nas duas telas de Anita, *Homem Amarelo* e *A Boba*, e na tela do artista francês. *Mulher de Combinação* (Figura 35), apesar de bastante expressivo, revela uma ligação forte com o as pesquisas *fauves* que o artista desenvolvia ao lado do colega Matisse. Derain parece querer “carregar a sensação visual com uma forte emotividade psicológica: o dado sensorial deve se traduzir em estímulo sensual”¹³⁷, ao passo que os retratos de Anita Malfatti tendem a uma expressividade mais acentuada, são mais misteriosos, menos alegres, apesar da intensidade das cores usadas, e a sensualidade não aparece como objetivo da composição. Estão mais para uma subjetividade expressionista, embora, a nosso ver, não consigam se enquadrar muito bem neste estilo também.

¹³⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 253.

Se tomarmos uma terceira referência, talvez a idéia da miscelânea em Malfatti fique mais evidente. Kirchner, em seu quadro *Marcella*, de 1910, de modo semelhante a Derain cria o retrato a partir de poucas cores básicas, mas *Marcella* não tem nem a sensualidade, nem a luminosidade da dançarina de Derain. Trata-se de um retrato triste e profundo de uma adolescente, cujo corpo é “quase destruído, é apenas algo nu, frágil, dolorosamente contraído sob o rosto emagrecido, devorado pela enormidade dos olhos e da boca, pela massa dos cabelos soltos”.¹³⁸

O que difere a pintura de Derain – representante do movimento *fauve* francês – da de Kirchner – característica da pintura expressionista alemã – é o equilíbrio construído na primeira obra e a falta dele na segunda. A função dos contornos que em Derain serve para separar figura e fundo criam, na pintura de Kirchner, o que Argan chama de “estado de não-equilíbrio”, dando ao “observador uma sensação de mal-estar, quase de angústia”.¹³⁹

Essas digressões pela obra desses dois pintores põem as características de *A Boba*, *O Japonês* e do *Homem Amarelo* sob uma nova perspectiva de análise: a exemplo do expressionismo de Kirchner, remetem o expectador a uma sensação de incômodo, já que os retratados se colocam distantes, desconfiados, marginalizados ou ausentes do mundo exterior do quadro. Tal sensação é proporcionada pela postura da figura, recorrente nos retratos de Malfatti do mesmo período, e pela expressão de seu olhar. Entretanto, a construção da imagem e sua disposição no espaço da tela, o tratamento mais cuidadoso de uma perspectiva – acentuada pelos contornos geometrizados – colocam esses retratos entre os dois estilos há pouco descritos: o de Derain e o de Kirchner. Da mesma maneira, expõem características não encontradas em nenhum dos dois, como a referência rápida ao cubismo na geometrização da figura.

¹³⁸ Idem, *ibidem*, p. 253.

¹³⁹ Idem, *ibidem*, p. 253.

A figura de Derain é uma imagem da percepção projetada sobre uma tela, a seguir comentada com ênfase ora galantes ora irônicas. A figura de Kirchner é uma imagem que o pintor *exprime* ou extrai penosamente de si, um fragmento vivo de sua própria existência. É, em suma, algo inquietante, quase monstruosamente vivo, que o pintor introduz no mundo, comunica: é exclusivamente essa descarga de tensão *volitiva* que caracteriza a estrutura expressionista, em face da estrutura ainda *representativa* dos impressionistas, dos *fauves* e do próprio Cubismo.¹⁴⁰



Figura 35. André Derain, *Mulher em uma Camisa*, 1906

¹⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 256.

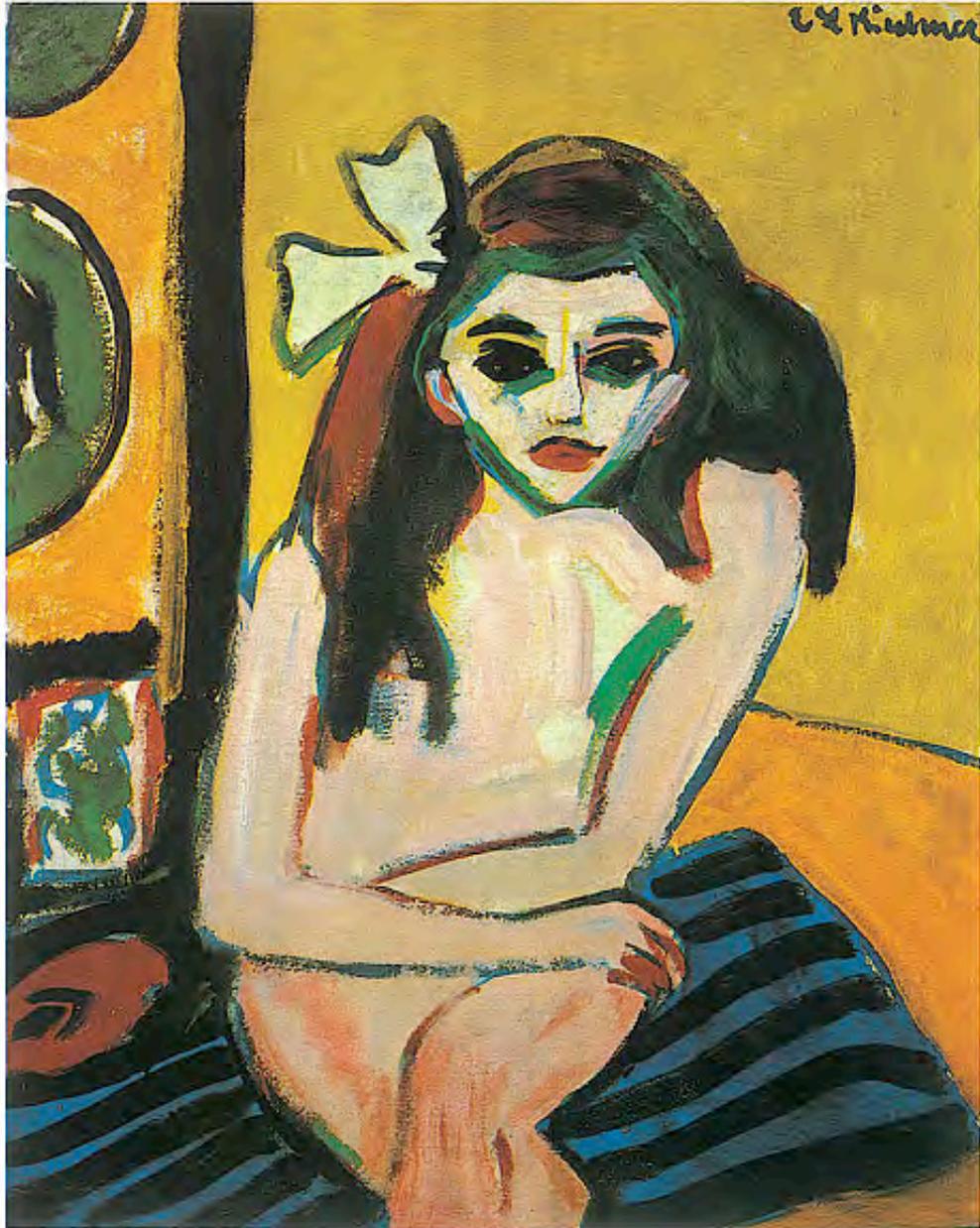


Figura 36. Ernst Kirchner, *Marcella*, 1909



Figura 37. Anita Malfatti, *Homem Amarelo*, 1915/16



Figura 38. Anita Malfati, *O Japonês*, 1915-16

As telas de Malfatti novamente revelam um “estar entre” um estilo e outro, uma técnica e outra, como já sublinhamos anteriormente a respeito de outras obras compostas por ela. Da mesma maneira, Derain revela com sua *Mulher de Combinação* (Figura 35) como estava caminhando para uma soltura e expressividade bem maior do que revelara já em *Retrato de Henri Matisse* (Figura 34).

Avancemos alguns anos e confrontemos novamente Anita Malfatti e Derain: ao se contemplar obras como *O Artista e sua Família* (Figura 39) ou *Retrato de Alice com um Chale* (Figura 40), pintadas por Derain respectivamente entre 1920-24 e em 1925, e igualmente *La Chambre Bleue* (Figura 42) e *Dama de Azul* (Figura 41), feitas pela pintora brasileira provavelmente no mesmo ano, pode-se certamente perceber outros aspectos congruentes.

O retorno é visível. As semelhanças de posicionamento diante da representação também. Em seus anos de “retorno à ordem”, nas décadas de 20 e 30, Derain se volta aos modelos clássicos, como a pintura figurativa e, embora para alguns críticos sua pintura tivesse se tornado muito adocicada quando comparada à da década anterior, o artista obteve considerável sucesso nestes anos, tendo sido chamado de mestre do pós-guerra, por seu talento como retratista.



Figura 39. André Derain, *O Artista e sua Família*, 1920/24

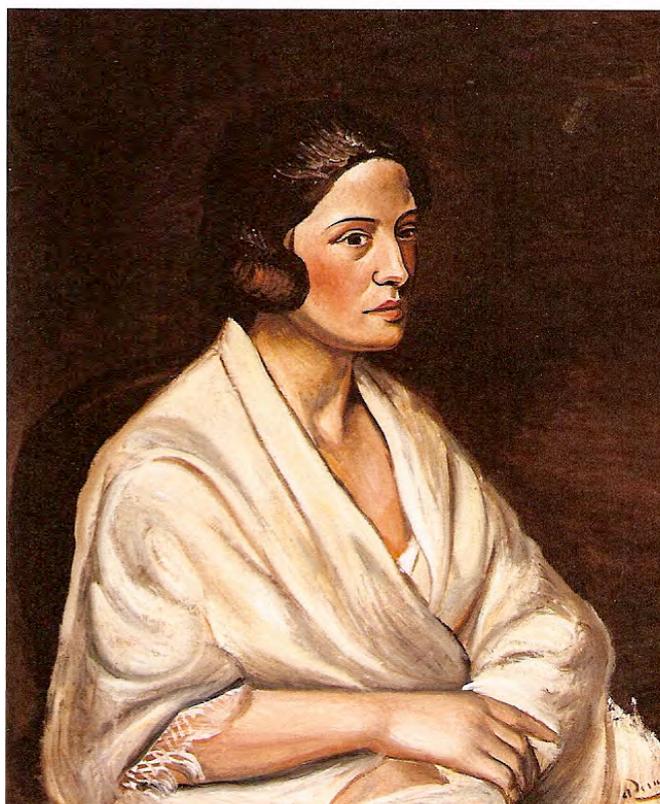


Figura 40. André Derain, *Retrato de Alice com um Xale*, c. 1925



Figura 41. Anita Malfatti, *Dama de Azul*, 1925 c.



Figura 42. Anita Malfatti, *La chambre bleue*, 1925 c.

Esta nossa comparação de Anita Malfatti com André Derain pode soar estranha se pensarmos que ela foi negada pela própria artista. Em carta a Mário de Andrade, Anita Malfatti teria se ofendido quando o amigo e crítico de arte tentara persuadi-la a seguir Derain:

A carta de você me deixou muito alegre sabendo que você é apreciada. Todas as minha esperanças se cumprem então! Graças a Deus! Você já sabe que confiança eu tenho por você. Confiança na sua força de pintora e de artista que eu sempre apregoei como grande, você sabe bem disso. Porém, e é meu dever de amigo que não oculta nada pros que quero mesmo bem, eu tenho uma desconfiança enorme pelo seu temperamento de mulher. Nunca vi uma menina mais orgulhosa e mais não-me-toques que você, puxa! De tudo desconfia. Uma independência orgulhosa como de ninguém. A gente nem bem faz uma restrição pra você pronto, já fica toda zangadinha. A gente lembra tal orientação de pintura, tal pintor, pronto, você já imagina que a gente quer que você siga ele. Não aceita conselhos, logo fica cheia de ciúminhos. É mesmo! Você se lembra?, logo quando você chegou aí em Paris uma carta que eu mandei pra você em que em passant falava sobre Derain? Pois guardo pra mostrar pra você a bruta descompostura que você me mandou, toda abespinhada porque eu queria que você seguisse Derain. Eu não quero nada disso, porém conhecendo o temperamento dramático intensíssimo da sua pintura lembrava entre os modernos de França, moderno sem exagero, aquele que me parecia havia de ser muito útil pra você estudar. ¹⁴¹

O mais interessante é que Mário de Andrade não chama a atenção de Anita Malfatti para o Derain fauvista, mas para o Derain do “retorno à ordem”. É este artista mais comedido, moderno, mas “sem exagero”, que Mário de Andrade elogia. Isso é prova, na verdade, de que o retorno não era algo particular, reservado à pintura de Anita Malfatti. Era, ao contrário, quase uma exigência que o momento histórico e artístico fazia, ainda que cada artista tenha se reservado a liberdade de ir por um caminho onde o antigo se fazia mais presente ou não, e ainda que este movimento tenha adquirido características muito diferentes em cada contexto com o Purismo, o movimento Dadá, o Surrealismo, o Construtivismo etc.

Em outra carta, enviada em abril de 1926, Mário de Andrade inicia congratulando a amiga pelo sucesso em Paris, devido à exposição de *Dama de Azul* (Figura 41) e *Interior de Mônaco* (Figura 43), os quais ela havia exposto no Salão dos Independentes:

¹⁴¹ ANDRADE, Mário de. **Cartas a Anita Malfatti**, organização de Marta Rossetti. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 1989, p. 111-112. Grifo nosso.

[...] Bom-dia. Recebi anteontem Comedia¹⁴² com a reprodução do quadro de você. Ah! Anita, enfim encontro de novo a minha Anita estupenda! Dei pulos pulões pulinhos de entusiasmo. Gostei mesmo e gostei muito e sobretudo gostei porque encontrei de novo a minha Anita a Anita do *Japonês*, da *Estudante Russa*, do *Auto Retrato* e do *Homem Amarelo*, aquela Anita forte e expressiva com uma bruta propensão pro desenho expressionista.¹⁴³

Ao contrário do que sugere Mário de Andrade, *Dama de Azul* (Figura 41), no entanto, preenche todas as exigências de uma obra do movimento do retorno, mais até que *Interior de Mônaco* (Figura 43), cuja influência dos interiores e das cores de Matisse – também de uma fase mais “realista” – se fazem presente. Formalmente, *Dama de Azul* (Figura 41) está bastante distante das telas expressionistas da artista. A impressão que se tem ao lermos os comentários do poeta, e também os elogios da crítica francesa a esta tela, é que agradava por não ser de todo vanguardista, mas, acima de tudo, por repetir procedimentos mais próximos do acadêmico. Isso revela, a nosso ver, como a arte desse momento tem a preocupação de buscar algo novo e diferente do que havia sido apresentado pelas vanguardas, sobretudo o que se entendia como exageros – distanciamento muito grande da realidade e total desprezo pelas regras acadêmicas da pintura – , fato, aliás, que Anita Malfatti percebera bem, logo de sua chegada à Paris. Em sua volta ao Brasil, a pintora deixaria claro que não havia, na Europa, mais espaço para aqueles que se pautassem pelos extremos na obra de arte e que seriam os modernos, mas moderados, os que agora conseguiriam interesse do público e da crítica.¹⁴⁴

¹⁴² Trata-se de reprodução do jornal francês *Comodia* em que aparece a crítica às obras da artista e a reprodução destas.

¹⁴³ ANDRADE, Mário de. **Cartas a Anita Malfatti**. Organização de Marta Rossetti, Rio de Janeiro: Ed. Forense, 1989, p. 116.

¹⁴⁴ BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, vol. I, 319 p.

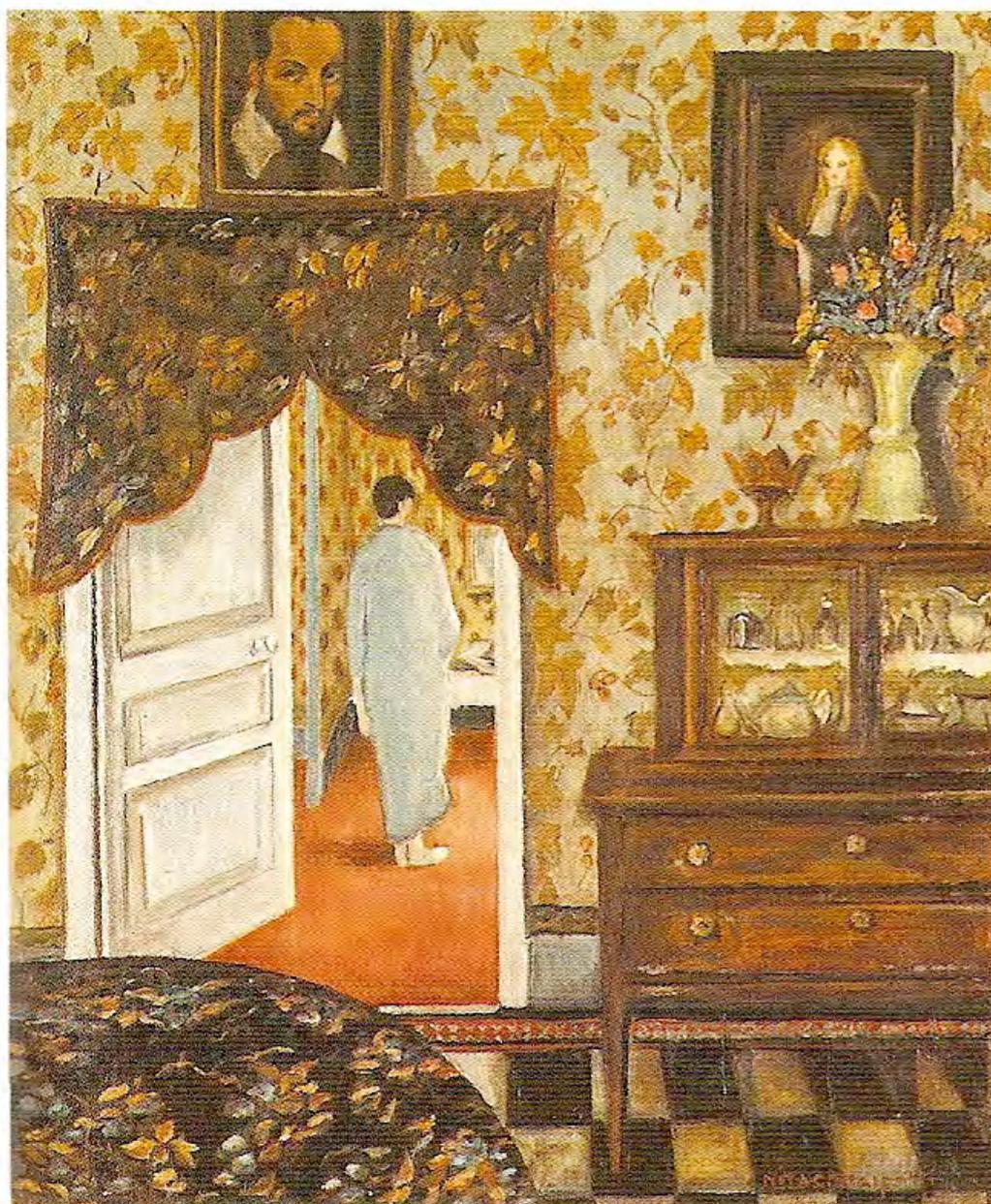


Figura 43. Anita Malfatti, *Interior de Mônaco*, c. 1925

Vê-se também que há um certo pudor na crítica que parece “temer” explicitar demais que as qualidades apreciadas nestas obras sejam mais herança do passado do que do presente. Admite-se um misto, mas não um retorno total ao academicismo, pois, diferente da visão que se teve ao longo dos anos, os adeptos de um “retorno à ordem” não se colocavam como passadistas, mas como construtores de uma nova visão de arte, assim como em diferentes épocas históricas.

Entre os elogios recebidos por Anita Malfatti durante sua participação no Salão de 1926, a crítica de Clément Morro, da *Revue Moderne*, trazida por Rossetti em *Anita Malfatti no tempo e no espaço*, se revela importante no sentido de valorizar as características ligadas ao retorno presentes na pintura da brasileira. Sua crítica, aliás, é bem parecida com a de Mário de Andrade citada acima, pois o crítico da revista ressalta o trabalho com cores de *Dama de Azul* (Figura 41) e elogia a habilidade de Malfatti que sabia como criar uma tela que agradasse, mas não buscasse chocar o espectador.¹⁴⁵

Creemos que é essa visão que permite que vejamos de forma diferente as pinturas feitas por Anita Malfatti nas duas décadas de seu retorno. A construção de um Modernismo utópico, europeu e brasileiro, embaça os olhos e impede que se possa ver a história da arte sem idealismos, ainda que a leitura posterior de qualquer evento histórico sempre envolva subjetivismos e juízos de valor. A história da arte e a estética, por sua vez, têm a tarefa de se pautar por uma análise mais imparcial. Uma leitura unilateral como a dos principais historiadores do Modernismo Brasileiro se torna ideológica e não colabora para um conhecimento real do movimento e das artes do país¹⁴⁶.

Talvez Mário de Andrade, ao elogiar o quadro de Malfatti na carta citada, estivesse ressaltando a força criativa da amiga, já que em *Dama de Azul* (Figura 41) há a criação de um fundo esfumado ao redor do retrato. Ou então visse semelhanças temáticas de força expressiva na mulher retratada. Mas não há como negar que, plasticamente, esta dama destoe totalmente das telas da artista, apreciadas – e, depois, compradas – por Mário de Andrade. Embora haja um certo colorido em *Dama de Azul* (Figura 41), o amarelo da cadeira, do fundo e dos babados ou o azul do vestido são bastante suavizados pelo *sfumato* referido há pouco. Ainda que se vejam as pinceladas, elas nem são carregadas de tinta à moda expressionista,

¹⁴⁵ MORRO, Clément. “Mlle. Annita [siq] Malfatti”, *Revue Moderne*, Paris: 15 de maio 1926, apud: BATISTA, Marta R., **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, p. 338.

¹⁴⁶ Este tema será melhor tratado no capítulo seguinte.

nem “aquareladas” como as da própria Anita Malfatti dos retratos de 15 e 16. Também não seguem o *sfumato* clássico. É um retrato forte, sem dúvida, mas que revela cuidado com detalhes e um acabamento minucioso no preenchimento da tinta na cadeira, no vestido, nos babados, no broche e no anel da dama. Também o desenho recebe atenção especial, pois a retratação da mulher é muito fiel à representação da realidade. Esses aspectos ajudam a compor um retrato típico desse período do retorno. Anita Malfatti repete este tratamento em outros retratos da mesma época, embora de forma menos enfática, como em *Modelo de Paris*, e assim como em vários que fará após retornar ao Brasil: *Baby de Almeida* (c. 1929/30), *Retrato de Georgina* (c. 1933), *Retrato de Senhora* (c. 1935/37), *Retrato de Bety* (c. 1938) etc. Essas pinturas, que acabarão por colaborar para a fama de retratista de Malfatti no Brasil, possuem uma temática acadêmica, somada a um tratamento naturalista, e aliado, ainda, a uma teatralidade e expressividades características da pintura da artista.

Convém fazer aqui duas conclusões a partir de análises destas telas de Anita Malfatti e de Derain. A primeira, que, à guisa das afirmações da própria artista sobre sua total independência de estilos e escolas quando esteve em Paris, suas obras *Dama de Azul* (Figura 41) e *Interior de Mônaco* (Figura 43) provam o contrário: que ela estava, sim, conectada ao que de arte era valorizado na Europa naquele momento e também no Brasil.

Não recebi influência de nenhum desses grandes nomes, embora nos dois primeiros anos de minha permanência em Paris eu fosse apenas uma colegial... É o que fui, pois precisava inteirar-me de tudo quanto acontecia ali. Frequentei as academias de cursos livres, visitei os ateliês, rebusquei nos salões o que se fazia de mais avançado... ¹⁴⁷

E, depois, mantive-me independente dentro do movimento da época. Aprofundei-me nos primitivos, aproveitei a sua técnica, a sua maneira simples e fortemente característica.

¹⁴⁷ “A pintora Anita Malfatti regressou da Europa”. O Jornal: Rio de Janeiro, 21 out. 1928, in: BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, vol. I, p. 319.

Continuo trabalhando livremente sem seguir escola nem professor algum. Estou, portanto, bem dentro da minha época. Não me preocupo com originalidade. Isso vem por si.¹⁴⁸

A segunda consideração é que tentando se manter moderna, livre de influências e experimentando um novo tipo de arte, muito próximo daquela que ela mesma havia buscado superar anteriormente, Anita Malfatti acaba compondo sua obra dentro de um campo de alternativas que existia em sua época.

O apoio que recebe da crítica parisiense e de Mário de Andrade fazem parte do processo que o crítico de arte David Batchelor chama de “processo de associação e dissociação”¹⁴⁹, através do qual “as obras de arte adquirem significado, ou que significados são associados às obras de arte”.¹⁵⁰ E é sobretudo este processo, somado a inúmeras outras circunstâncias históricas e ideológicas, um dos maiores responsáveis pelas tendências em arte e pelo posicionamento dos artistas.

Não é de se estranhar, então, que o contentamento de Anita Malfatti com a crítica a respeito de *Dama de Azul*¹⁵¹ (Figura 41) colaborasse para seu desejo de repetir este estilo na década seguinte no Brasil, permitindo obviamente a abertura do mercado nacional a seus retratos mais realistas. Marta Rossetti, inclusive, revela que, após este “sucesso”, Anita passa

¹⁴⁸ Trecho de carta de Anita Malfatti, carta a Mário de Andrade, citado em M. de A. [Mário de Andrade], “Anita Malfatti”, *Diário Nacional*, São Paulo, 11 fev. 1928. In: BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, vol. I, 311 p. Grifo do autor.

¹⁴⁹ BATCHELOR, David. “Essa liberdade e essa ordem: a arte na França após a primeira guerra mundial”, in: **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naif, 1998, p. 04.

¹⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 04.

¹⁵¹ Marta Rossetti recolheu algumas dessas críticas feitas à pintura de Anita Malfatti por ocasião de sua participação no Salão dos Independentes de Paris, em 1926. Entre elas, a de André Warnod (*Comoedia*), que elogiava tanto *Dama de Azul* quanto *Interior de Mônaco* e salientava as qualidades de colorista da pintora. Sobre a primeira, afirmava: “Um retrato pintado com sinceridade e ao qual a franqueza e a precisão da pincelada conferem uma real sedução. A viva harmonia dos coloridos prova os dons certos da artista nesta matéria.” Outra crítica importante, no sentido de valorizar as características ligadas ao retorno seria a de Clément Morro (*Revue Moderne*): “O azul do vestido e o ruivo acaju dos cabelos são aqui dois elementos de estética poderosamente estudados, e tratados num estilo surpreendentemente doce. Mlle. Malfatti, retratista da mulher, alia a habilidade à sensibilidade, e sabe agradar sem procurar chocar.” Grifo nosso.

a compor várias naturezas mortas ainda em Paris, seguindo uma tendência naturalista e classicista, deixando de lado a composição de interiores/exteriores e a influência de Matisse.

Embora *Interior de Mônaco* (Figura 43), que figurara no Salão dos Independentes, ter estado ao lado de *Dama de Azul* (Figura 41) e, também, ser elogiado por um dos críticos parisienses, a opção da pintora será, nos anos seguintes, por um estilo bem próximo da segunda pintura. Pode-se pensar até mesmo que as razões que a tenham levado a manter a poética de *Dama de Azul* (Figura 41) sejam porque, nela, ao contrário de *Interior de Mônaco* (Figura 43), Anita visse uma expressão mais particular de sua própria pintura, já que nesta última a influência clara das cores de Matisse e de sua composição de interiores, a partir de uma pintura mais decorativa, talvez incomodassem a artista que desejava construir um estilo próprio, ou segundo ela mesma, “livre”.

Os inúmeros desenhos de nus que Anita Malfatti produziu entre 1923 e 1928, bem como os delicados desenhos que ilustram a obra *Você* (1931)¹⁵², do poeta Guilherme de Almeida, amigo de Anita Malfatti, revelam traços leves e sutis que destoam dos desenhos produzidos dez anos antes pela artista, como *Amiga* ou *Retrato de Mulher* (Figura 26), já analisados na terceira sessão deste capítulo. No livro de Guilherme de Almeida, por exemplo, a criadora das “mulherinhas”¹⁵³ teve uma preocupação bem diferente da que teve ao produzir seus retratos expressionistas. Aí nem mesmo caberiam as distorções, os exageros. O livro do poeta e amigo trazia versos também delicados e a função dos desenhos de Anita era dar uma feição à palavra trazida pela poesia. O interessante é perceber que o estilo aplicado por Malfatti, o *Art Nouveau*, que floresceu no fim do século XIX, tentava criar uma arte mais conectada ao gosto de uma comunidade inteira. Era uma típica arte da burguesia moderna. Mas além da necessidade de retratar mulherezinhas e objetos delicados e decorativos que

¹⁵² Anita Malfatti também ilustrou a capa do livro *O Homem e a Morte, Tragédia cerebral*, de seu também amigo Menotti del Picchia.

¹⁵³ Expressão de Guilherme de Almeida.

combinassem com a poesia do amigo, o que levaria Anita Malfatti a escolher e arriscar este estilo já negado por ela mesma com os desenhos feitos anos antes? Muito provavelmente a idéia do “retorno à ordem”. Esse tipo de arte se casava perfeitamente com a idéia de uma composição mais bem acabada, rica de detalhes e que revalorizava o *métier*.

Os anos que separam esses desenhos dos retratos analisados há pouco são responsáveis pelas características constituintes de cada um deles, porque também ajudaram a compor a personalidade da artista e porque testemunham mudanças históricas no campo da arte.

É necessário perceber, contudo, que nestes anos de retorno Anita Malfatti não deixa de se guiar por alguns preceitos da arte moderna. Ao contrário, continuava a ser moderna na atitude emancipada de escolher inúmeros temas e estilos, ao mesmo tempo na busca de novas formas de representação do objeto. Assim como sempre o fizeram outros conhecidos artistas como, por exemplo, Picasso.

Apesar de essas pinturas também corresponderem ao anseio por uma arte mais bem acabada, sem as distorções características dos estilos vanguardistas, como o era o projeto do retorno, várias delas apresentam tratamentos mais conectados ao Modernismo. Nas telas *Chanson de Montmartre* (Figura 44, 1926) e *Mulher do Pará* (Figura 45, c.1927), há, ao mesmo tempo, uma certa liberdade de composição aliada a um certo primitivismo no desenho. As duas telas têm semelhanças muito fortes entre si quanto à forma e à composição: a tinta é dissolvida na tela e objetos e personagens são compostos numa maior proximidade com o real do que os retratos da década anterior. Ambas as mulheres são retratadas numa espécie de sacada, e uma cortina entrecortada não revela muito do seu universo interior. No entanto, em *Chanson de Montmartre* (Figura 44), um óleo de 1926, em que uma moça absorta em sua tarefa de regar as plantas é retratada, a figura feminina é delicada e sensível. Ao fundo, uma cama, entrecortada por uma cortina bastante detalhada. Acima desta, uma gaiola com um

pequeno passarinho amarelo. Este, somado ao gato que observa de frente o expectador e às flores, contribui na criação de um universo profundo, de paz e simplicidade. A casa aparece quase como lugar perfeito: as atividades fora dela parecem ter muito menos importância. O cuidado com as roupas e com estes afazeres sugere alguém que gosta e sabe apreciar a vida que tem. Poder-se-ia ver aí uma referência da artista – talvez consciente, talvez inconsciente – a valores como uma vida mais comedida e simples, uma vida mais vinculada aos valores agora reafirmados pelo pensamento do entre-guerras. Se esses e alguns outros aspectos formais ligam essas pinturas ao processo do retorno, não aparecem, contudo, sem certa herança com a arte moderna. Se a composição é, em certo sentido, realista, em outros tem uma distorção primitiva: a perspectiva é distorcida. A janela ocupa praticamente a largura total da casa que, por sua vez, é demasiadamente maior que o restante da composição: o poste, as outras casas etc. Em *Mulher do Pará* (Figura 45), há uma mulher representada de forma menos ingênua que a jovem de *Chanson de Montmartre* (Figura 44), e a composição da tela é um pouco mais fiel à realidade. A perspectiva não está distorcida, como na primeira, e a *Mulher do Pará* (Figura 45) é idealizada, não em juventude, pureza e beleza, mas em força, sedução e segurança. Ao contrário da jovem, a *Mulher do Pará* encara o expectador, apóia seus braços nas grades e parece se mostrar àquele que passa. Talvez as diferenças possam ser explicadas pelo fato de esta segunda mulher ser inspirada numa mulher real, já que, de volta da Europa, Anita teve seu navio atracado por certo tempo em Belém do Pará, onde se “deparara com uma estranha mulher que tomava sol numa sacada, vestida com roupão transparente, sandálias e cabelo muito armado. Voltara no dia seguinte e lá estava a mulher; anotara rapidamente a cena [...]”¹⁵⁴Essa inspiração provavelmente tenha levado a pintora a criar uma figura feminina um pouco mais real, porém não menos estilizada que a de *Chanson*, e não sem uma certa idealização da figura forte que lhe havia chamado a atenção. Compor

¹⁵⁴ BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**, São Paulo: Edusp, 2006, vl. I, 351 p.

uma tela de memória, baseada apenas num esboço da figura, representa aí uma mistura do velho e do novo. Se há um retorno na técnica, o tema é novo, o jeito de criar a pintura é nova, signatária da arte moderna, ainda que suas características modernas não sejam tão evidentes.



Figura 44. Anita Malfatti, *Chanson de Montmartre*, 1926



Figura 45. Anita Malfatti, *Mulher do Pará*, 1927 c.

Na mesma direção do retorno se pode pensar os inúmeros nus que Anita Malfatti pintou nas décadas de 20 e 30, os quais revelam um grande domínio da artista sobre o desenho. O traço leve e rápido põe à mostra a anatomia dos corpos femininos desenhados pela artista. Apesar de esta tese concentrar-se nas pinturas de Anita Malfatti e não se deter na análise demorada de seus desenhos, cremos ser importante tomar, a título de exemplificação, alguns desses desenhos feitos em Paris e no Brasil também outros feitos entre 1915-1916 em Nova York.

A análise conjunta dessas obras permite, mais uma vez, perceber as características muito distintas que tomam o imaginário da artista entre um período e outro. Os primorosos desenhos de 20 e 30 se inserem perfeitamente dentro do projeto do “retorno à ordem”, porque recuperam – como bem nota o crítico Tadeu Chiarelli – a sutileza do traço de Ingres e, conseqüentemente, o desenho clássico. O gosto deste pintor nascido em 1780 pela antigüidade levou-o a compor nus com uma precisão do traço, uma supremacia do desenho somada a uma certa liberdade na composição de formas anatômicas mais “arredondadas”, de um aspecto intocável, duradouro.

Como Picasso e Matisse, Malfatti soube captar na produção daquele mestre francês do século XIX (Ingres) a sensualidade sutil da linha, construindo a forma sem sobressaltos, com absoluta objetividade e requinte. Soube plasmar à expressão interior os códigos da linguagem gráfica mais pura, obtendo não mais registros de uma ação circunstancial, cheia de drama, mas formas que aspiram à eternidade ideal.¹⁵⁵

Nu de Tranças Presas (Figura 47) e *Volutas e Nu Sentado* (Figura 48) estão entre as dezenas de exemplos de desenhos feitos por Anita Malfatti nesse período. O traço clássico, cuidadoso, bastante fiel ao objeto em nada se parece com *Nu Feminino*, *Grande Nu* (Figura 46, 1915-16).

¹⁵⁵ CHIARELLI, Tadeu. **Anita Malfatti, Nus, Desenhos dos anos 10 e 20**, Catálogo de Exposição. São Paulo: Galeria Sinduscon, 08 de junho a 08 de julho de 1995. (Apesar de a Galeria ter reunido os desenhos sob o título “Desenhos dos anos 10 e 20”, alguns deles foram catalogados por Marta Rossetti, em 2007, como sendo feitos provavelmente nos anos 30. É o caso dos dois aqui referidos e que serviram de material ao crítico Tadeu Chiarelli. Os títulos também aparecem diferentes no catálogo da Galeria e no livro de Batista, pois tratam-se de referências posteriores dadas às obras).

Nota-se claramente que a intenção criadora da artista é outra. *Grande Nu* se insere numa temática vanguardista, através das suas angulações e deformações, quase num aspecto caricatural, no qual o objeto real é apenas inspirador de uma nova realidade: exagerada, enfatizada por alguns detalhes, como o traço sinuoso do quadril da modelo e sua ossatura. De forma similar, os dois primeiros desenhos estão para a estética e os valores do entre-guerras.

Cada obra representa, não pelo conteúdo mas pela forma, os objetivos de Anita Malfatti e, conseqüentemente, diferem na demanda de cada época. As primeiras décadas do século exigiam questionamento e rompimento com a tradição. Nos anos posteriores, comedimento e recuperação de valores clássicos.

O diálogo de Malfatti com a tradição e, ao mesmo tempo, com seus contemporâneos, é bem representado por essas obras, assim como o diálogo de sua obra com ela mesma. Nos anos 20, Anita Malfatti aperfeiçoa sua própria técnica para o desenho e os traços sutis que se notavam no início de sua carreira, quando desenha, por exemplo, *Moça Lendo*, *Lucy Shalders* (Figura 49).



Figura 46. Anita Malfatti, *Nu Feminino (Grande Nu)*, 1915-16



Figura 47. Anita Malfatti, *Nu de tranças presas, sentado, costas*, c. anos 30.



Figura 48. Anita Malfatti, *Volutas e nu sentado (Tranças presas, costas)*, c. anos 30.



Figura 49. Anita Malfatti, *Moça Lendo (Lucy Shalders)*, 1912 c.

Analisando ainda os nus da artista, tem-se também diversos óleos feitos nos anos 20. Entre estas, temos *A Mulher e o Jogo* (Figura 52), *Nu, Tronco, de Perfil* (Figura 51), os três dos anos 20, e *Nu Reclinado* (Figura 50), as quais evidenciam alguns aspectos mais acadêmicos somados a alguns procedimentos mais modernos. A primeira tela, pintada em Paris, altera a forma real das figuras, o que não ocorre na segunda e muito menos em *Nu Reclinado* (Figura 50), pintura bem mais acabada do ponto de vista acadêmico.

Na primeira, o homem, parcialmente presente na tela, tem suas feições reduzidas a um estranho olho, desenhado numa meia circunferência que é seu rosto. Ele está concentrado em seu jogo, enquanto a mulher, nua à sua frente, está sendo seduzida, abraçada por trás por um segundo sujeito. O local é provavelmente um prostíbulo, pois mais nus femininos aparecem camuflados ao amarelo da tela, com os seios à mostra. O corpo feminino da mulher, no primeiro plano, possui as mesmas cores de *Homem Amarelo* (Figura 37) e, também, recebe contornos semelhantes àquela tela. Somadas ao verde esmeralda da placa de jogo, e aos vários

tons de púrpura da tela, estas cores criam um forte contraste entre si. Em *Nu Reclinado* (Figura 50), assim como em *Nu Feminino* (Figura 48), Anita busca uma representação mais real e naturalista das figuras. O cuidado com as sombras dá volume às formas arredondadas e sensuais das mulheres e ao cenário. A mulher reclinada da primeira tela recebe um tratamento ainda mais apurado na técnica, já a segunda tem o preenchimento do corpo com pinceladas mais vigorosas e escuras. Por que, então, apresentamos as três juntas e o que queremos demonstrar com elas?

Estas pinturas revelam três importantes características da obra de Anita Malfatti. A primeira, sua inserção na discussão artística que se fazia nestes anos em Paris. Estas obras possuíam tendências à valorização de uma arte mais acadêmica, às vezes na temática, às vezes na ênfase do desenho, outras ainda no uso de recursos clássicos como luz e sombra.

A segunda característica que sobressai da relação dessas pinturas é que mostram um “ensaio” de Malfatti por temas e formas, revelam seu caráter experimental, haja vista as diferenças entre os dois nus e *A Mulher e o Jogo*. Essa tendência e abertura às experimentações se fazem muito importantes na obra de Anita Malfatti, porque ajudam-na na construção de uma certa liberdade de ir e vir entre estilos, mesmo em momentos simultâneos. Tal aspecto não deveria ser visto como uma falha em sua obra, muito menos como simples recuo diante de críticas e exigências, mas como posição firme e insistente de uma artista essencialmente moderna, que se permite não estar presa a um estilo fixo.

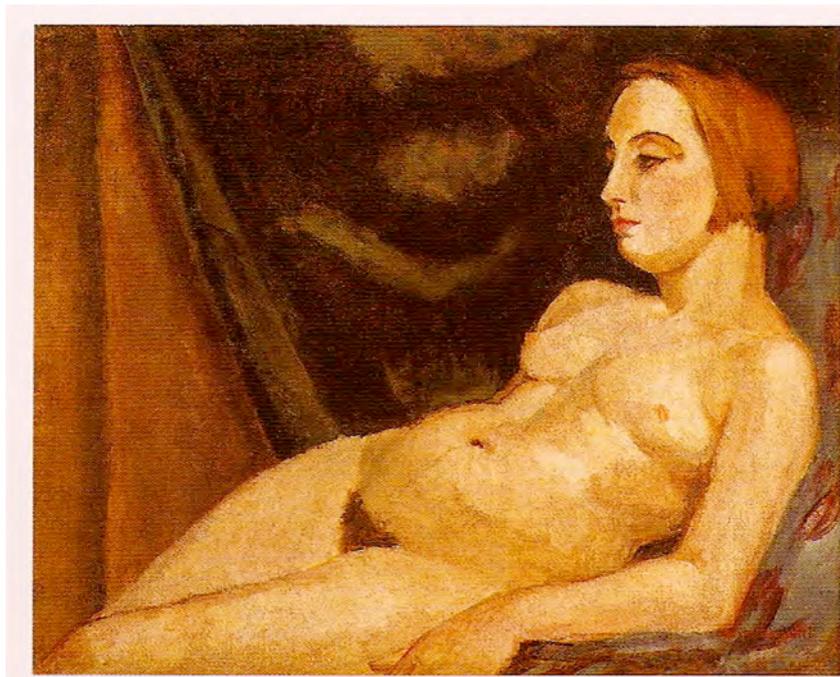


Figura 50. Anita Malfatti, *Nu Reclinado*, anos 20 c.

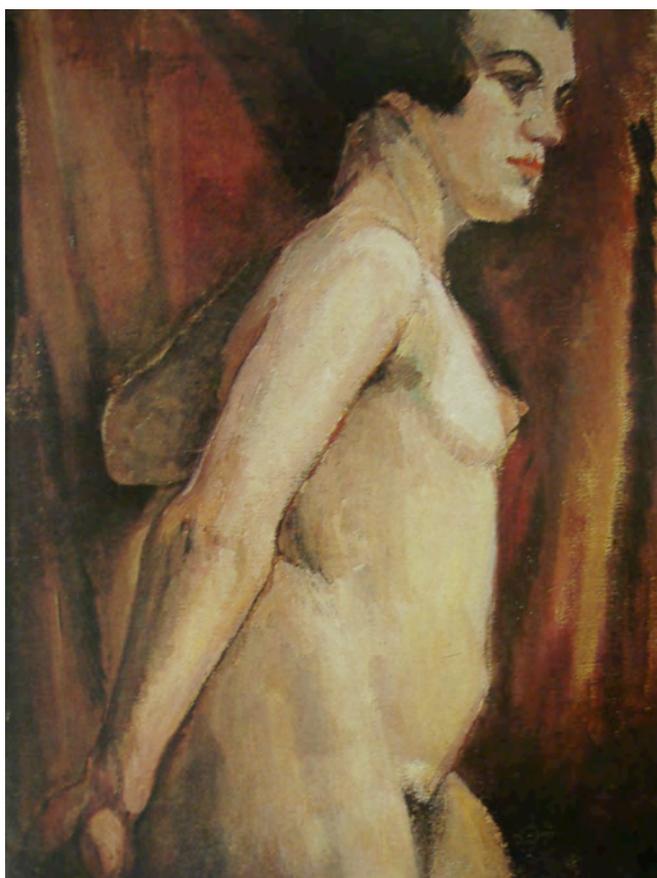


Figura 51. Anita Malfatti, *Nu (tronco, de perfil)*, s.d.

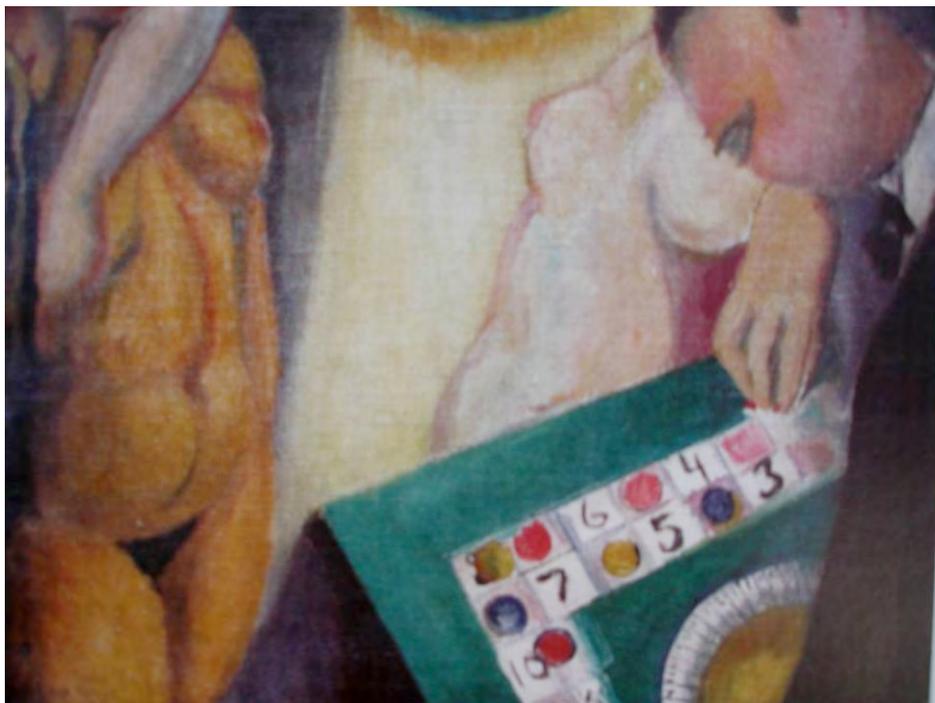


Figura 52. Anita Malfatti, *A Mulher e o Jogo*, anos 20 c.

A terceira característica diz mais respeito à personalidade de Anita Malfatti que cremos, talvez, germine de suas pinturas. Ainda que esses nus retomem o traço acadêmico, é bom não esquecer que isso, por si só, não torna Anita Malfatti conservadora ou pouco ousada.

Como já foi afirmado, é preciso inserir sua pintura no pensamento da época e, além disso, perceber que, se por um lado pinta nus mais acadêmicos em 20, por outro não o faz entre 15 e 16. E, ainda, ela o faz numa época em que ter a arte como profissão, buscar uma formação na Europa, ter o respeito da crítica brasileira e europeia nesses anos, era algo pouco experimentado por outras mulheres, sobretudo brasileiras.

No Brasil, a pintura feminina era tida apenas como um passatempo, um sinal de refinamento de algumas moças da sociedade, embora não possamos esquecer que algumas destas mulheres se tornaram artistas de considerável respeito em São Paulo e no Rio de Janeiro. Normalmente de famílias mais abastadas, tiveram formação em Paris, ou mesmo no

Brasil, e participaram de importantes exposições, como foi o caso de Haydée Santiago (1896-1980) e Renée Lefèvre (1910-1996). Outras se destacaram pelo seu talento, mesmo sem muitas condições financeiras para isso, como Djanira da Motta e Silva. Mas a difícil realidade vivida pelas mulheres pintoras neste período é o que leva Maria Lúcia Montes a afirmar que, à parte o talento e a capacidade, estas artistas não conseguiram construir uma arte fora do domínio do lar:

Aliando-se a um rigorismo moral estrito, a ética burguesa calvinista permitirá à mulher até circular sozinha e livremente pelas ruas, para ir ao comércio ou à igreja, o que continuará a ser interdito às mulheres da aristocracia, mas a confinará no espaço da casa como seu território de poder específico, em suas funções de esposa e mãe. Por definição, nessa sociedade burguesa, uma mulher artista não encontrará lugar, pois, ao circular além da esfera doméstica, será vista como uma *mulher* pública, ou pouco mais que uma prostituta.¹⁵⁶

A análise de Montes é bastante correta, porém além do machismo e conservadorismo que rondava a sociedade da época, há ainda um outro ponto que diferencia um pouco o trajeto de Anita Malfatti com relação ao da maioria de suas colegas de profissão. Embora essas pintoras até exercessem sua atividade artística, ou o ensino desta, não conseguiram ir além porque, de uma maneira geral, sua pintura acabava respondendo ao que esta sociedade desejava. Sua pintura academicamente elaborada não questionava a estrutura social na qual viviam, nem através dos temas, nem do tratamento destes. Suas obras não clamavam por uma outra ordem. Faltava-lhes, talvez, expressar uma nova ideologia, bem anunciada por Anita Malfatti quando de volta ao Brasil em 1917. Apesar dela também sofrer os prejuízos desta mesma sociedade conservadora não só nas relações, mas também no gosto pela arte, Anita, de certa forma, consegue provocá-la e questioná-la, vide o episódio Lobato. Talvez por isso Yvoty Macambira, curadora de exposição dos nus da artista no ano de 1995, na Galeria Sinduscon, tenha feito curioso e acertado comentário ao avaliar a sutileza dos “tracinhos nos

¹⁵⁶ MONTES, Maria Lúcia. “Um outro olhar”, in: **Mulheres Pintoras, a casa e o mundo**. Pinacoteca do Estado: São Paulo, 2004, (Exposição: agosto a outubro de 2004). Grifo do autor.

pelos das axilas ou nos cílios de uma figura feminina”, pois, para a autora, Anita Malfatti desenhava “[...] como se dissesse, numa piscadela, ao expectador: ‘Me exercito em aprender regras impostas, mas engano todo mundo e acabo fazendo o que quero’.”¹⁵⁷ Esse é um perfil importante que emerge quando atentamos para a obra de Anita Malfatti e que ajuda a entender porque a consideramos uma artista moderna.

O que concluir, então, sobre a vivência de Anita Malfatti em Paris e seu envolvimento com o processo do retorno? Teria esse processo se iniciado ainda nos Estados Unidos, em 1917, ou a partir do retorno ao Brasil e do contato com uma arte mais conservadora e nacionalista no país? Ou teria sido a influência da Escola de Paris e do “retorno à ordem”, experimentado por muitos artistas europeus, o fator preponderante para a assunção de características mais naturalistas e realistas na obra da pintora?

Se várias foram as razões que colaboraram para que Anita Malfatti fizesse uma revisão de um posicionamento plástico mais radical nas artes plásticas, incluindo aí os problemas de ordem pessoal – dificuldade financeira, falta de apoio da família e da crítica –, a ênfase numa pintura pautada pela caracterização de identidade do brasileiro e voltada aos valores nacionais, eles não foram, segundo nossa compreensão, preponderantes no processo do retorno que se revelava na obra da artista entre os anos 20 e sobretudo nos anos 30.

Embora a revisão e o uso de técnicas mais naturalistas já apareçam em obras de 1917, como *Tropical* (Figura 33), *O Saci* etc., cremos que tais aspectos eram ainda um tateamento por uma temática e uma forma vinculada ao ambiente artístico nacional. Elas vêm a se fortalecer e tornar uma forma mais incisiva nos anos em que a brasileira está em Paris. E permanecerão bastante fortes nos anos 30, década em que o estilo acadêmico se faz mais presente em sua obra.

¹⁵⁷ Idem, *ibidem*.

A análise de algumas telas produzidas ainda no Brasil logo no início dos anos 20, e de outras feitas na capital francesa alguns anos depois podem ajudar a ilustrar essa tese de que um engajamento mais consciente ao “retorno à ordem” se fortalecera na experiência em Paris.

Os óleos *Chinesa* (Figura 53), feito no Brasil em 1922, em que Anita Malfatti retrata a sobrinha do político Freitas Valle, e *A Japonesa* (Figura 54), feito em Paris, cujo retrato seria de uma pintora residente na cidade na mesma época, são muito semelhantes na temática e na maneira como estão dispostos. Até mesmo o recurso à fantasia se repete num e noutro. Os kimonos ajudam a criar uma teatralidade no quadro e colaboram na vivacidade das cores. Há, porém, nestes dois coloridos retratos, diferenças importantes. Se ambos são preenchidos com tons fortes em que há o destaque do vermelho, é na primeira delas que o contraste de cores é mais forte e intenso. O uso do azul e do preto nas roupas da *Chinesa*, o fundo vermelho, bem como a mulher mais estereotipada. Anita Malfatti faz uma mistura da fantasia de chinesa com a personalidade da retratada, uma caucasiana. Ela cria mais neste retrato, estiliza o rosto e as mãos da retratada, alonga-as assim como alonga o corpo. Em *A Japonesa* (Figura 54), porém, a artista se detém muito mais claramente na representação do modelo. O vermelho do kimono é preenchido com pinceladas mais uniformes e, embora a tela possua pouco uso de luz e sombras e haja certa estilização na figura (vide as mãos), os detalhes são mais sutis e delicados. A sombrinha é cuidadosamente preenchida com cores suaves e florezinhas, bem diferente do preenchimento mais “descuidado” dos triângulos do kimono e da lamparina de *Chinesa* (Figura 53). Já *A Japonesa* (Figura 54) não é um retrato realista e está longe de sê-lo, mas o cuidado com o *métier* – caro à idéia do retorno – se fez mais presente nesta tela do que em *Chinesa* (Figura 53).

O mesmo poder-se-ia afirmar a partir da comparação da obra, já analisada no primeiro capítulo, *Paisagem (Grande Céu)*, atribuída à série que Malfatti teria feito do interior de São Paulo entre os anos 1918-21, *Veneza, Canaletto* e *Veneza Canal Grande* (1925-26), que

pintara a partir de desenhos feitos numa viagem à Itália, durante os anos na França. Embora apresentem técnicas um pouco diferentes, uma vez que *Canaletto* tem menor contraste de cores e o acabamento mais esfumado, além do uso de tons mais escuros nas sombras, enquanto *Canal Grande* se constrói com inúmeros contrastes de cores e recebe o contorno preto no acabamento do desenho, estas duas telas – assim como outras paisagens do período¹⁵⁸ – estão mais em sintonia com a questão do retorno: o cuidado com proporções, luz e sombra são visíveis nestes, ao contrário do que se nota nas outras duas feitas anteriormente no Brasil.

Apesar de a temática religiosa começar a se tornar recorrente na obra de Malfatti a partir dos anos de “retorno” vividos na Europa, estendendo-se pelos anos seguintes como uma opção bem mais enfática no final da vida da artista, este tema também receberá tratamento muito diverso em vários outros momentos. Uma análise um pouco mais demorada destes anos posteriores terá lugar na próxima sessão, porém serve para ilustrar a idéia de uma opção mais forte pelo retorno após a estadia fora do Brasil, a partir do ano de 1925.

Enquanto o *Cristo* (Figura 55), desenho feito pela artista em 1921, tende a uma imagem mais estilizada, geométrica e enxuta de detalhes, o mesmo não ocorrerá em várias telas construídas em Paris e depois no Brasil. *Puritas* (Figura 56) e *Ressureição de Lázaro* (Figura 57, 1925-29), *Virgem Maria* (1927), entre outras, lembram inúmeras obras renascentistas dos museus especializados em obras clássicas. Há possivelmente nelas a influência – observável ou não na obra – das aulas que a pintora teria tido com Maurice Denis, no início de seu estágio em Paris. Essa tendência temática e estilística reaparecerá na série de “placas decorativas” que Malfatti fará já de volta ao Brasil durante os anos 30, destacando-se aí *Dançarina Pompeiana* (Figura 58), *As Três Graças*, *Anjo Cor-de-Rosa* e *Virgem e São João* (1934-35).

¹⁵⁸ Entre essas, destaca-se ainda *Porto de Mônaco* (1925-26).

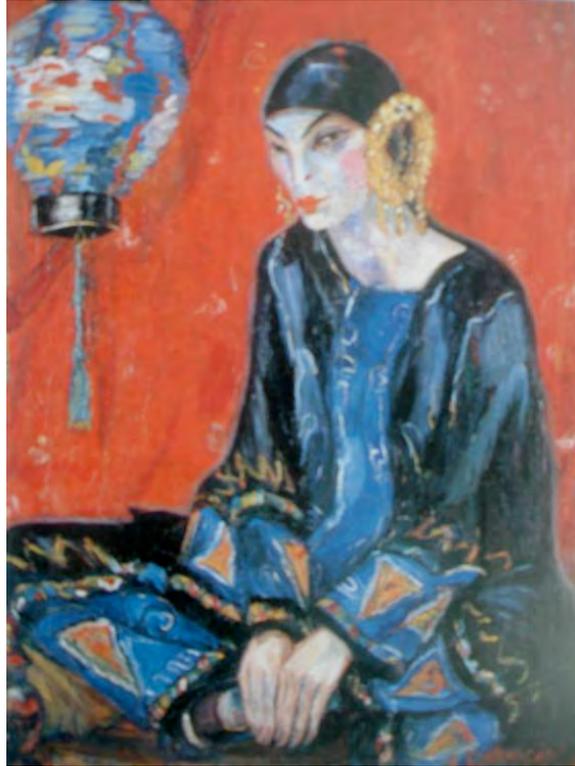


Figura 53. Anita Malfatti, *Chinesa*, 1921/22



Figura 54. Anita Malfatti, *A Japonesa*, 1924

Isso nos ajuda a concluir que os anos que Anita Malfatti passa na cidade luz são fundamentais para seu posicionamento mais seguro diante de uma pintura que revia conceitos ligados às vanguardas, como a ênfase na representação subjetiva em detrimento de uma mais objetiva e um aspecto formal claramente desvinculado de regras fixas de perspectiva, *chiaroscuro*, planos etc.



Figura 55. Anita Malfatti, *Cristo*, 1921

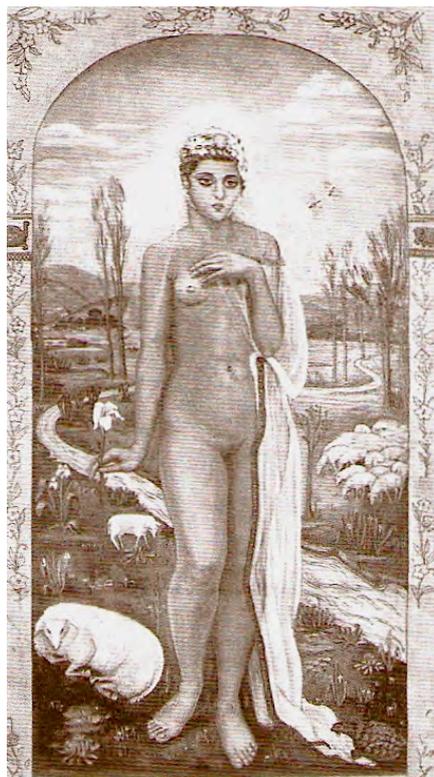


Figura 56. Anita Malfatti, *Puritas*, c. 1927

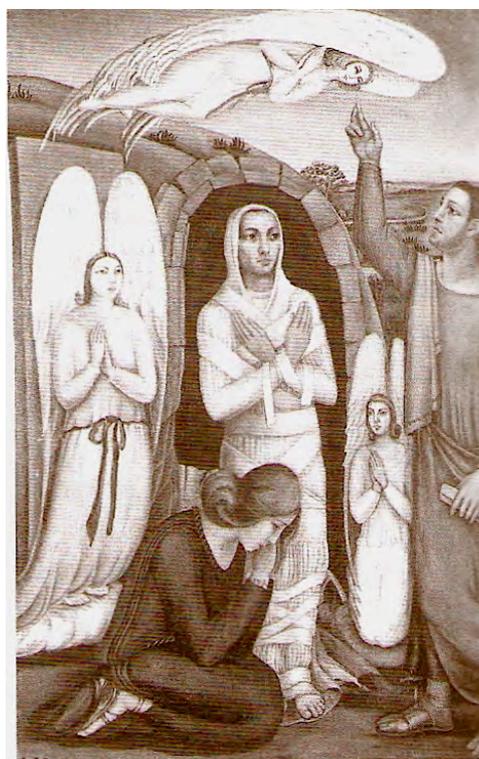


Figura 57. Anita Malfatti, *Ressurreição de Lázaro*, 1928-29



Figura 58. Anita Malfatti, *Dançarina Pompeiana*, 1934/35

2.5.1 Retorno à ordem no Brasil: os retratos naturalistas

A análise da sessão anterior a respeito das obras dos anos 20, feitas durante a permanência de Anita Malfatti na França, ajudará a compreender melhor porque sua produção dos anos 30 se caracteriza quase totalmente pela composição de retratos mais realistas e de naturezas mortas, ainda melhor acabadas do que algumas pintadas no início de 20.

Embora os anos 30 não fujam à regra, se tivermos em conta a diversidade temática e estilística da pintora, o retrato será o tema mais escolhido, e um misto de naturalismo e realismo serão os estilos predominantes nesta temática. E se o retorno experimentado na Europa parece ter sido o fator mais forte na produção da década, sobretudo no início dela, eles serão reforçados pela vivência da artista no Brasil destes anos.

Após o retorno ao Brasil, em setembro de 1928, Anita Malfatti se mantém ativa no circuito artístico nacional: participa de entrevistas, organiza uma individual no ano seguinte, participa de exposições, desenha suas mulherezinhas no livro do amigo Guilherme de Almeida e começa a se engajar em grupos de artistas, com vistas a uma organização maior da

classe e da divulgação da arte, sobretudo, da arte moderna¹⁵⁹, ou do que se entendia por arte moderna neste momento no país e na Europa.

A partir de 1932, a agora experiente artista Anita Malfatti, cuja obra ainda causava certo estranhamento – não mais pelas distorções e cores acentuadas, mas pela opção mais naturalista e pela divulgação de uma obra bastante diversificada em temas e estilos –, vê a necessidade de reforçar um gosto pela arte no país. Busca nisso também uma forma de se manter ativa e de divulgar suas produções. Além dos grupos, Anita Malfatti se mantém ocupada com as aulas e com as encomendas conseguidas. Mas, como seria de se esperar, serão os retratos que lhe propiciarão viver de arte nestes anos em que não contava mais com a ajuda financeira do tio Jorge Krug, nem tinha mais a bolsa do Pensionato Artístico¹⁶⁰.

Esses “anos difíceis”, como afirma Marta Rossetti, seriam os responsáveis por uma “dispersão” da artista, pois Anita Malfatti teria dificuldades em sobreviver de arte no Brasil:

Nesta luta pela subsistência, a pintora se dispersou muito nos anos 30, chegando até, pode-se dizer, a encarar o papel do artista de maneira diferente: não mais um criador, dono de uma expressão própria, mas um profissional que respondia às demandas do meio...¹⁶¹

Marta Rossetti tem em mente não só os inúmeros retratos sob encomenda que Anita Malfatti produziu nestes anos, mas também as naturezas mortas e as composições religiosas.

Não havendo como negar a diversidade da obra de Malfatti nestes anos – inclusive porque cremos ser esta uma característica presente em todos os períodos da obra da artista –, a idéia de uma dispersão motivada pela subsistência nos parece insuficiente para explicar as escolhas formais da pintora nesta década. Como já sustentado na sessão passada, Anita Malfatti manterá no Brasil características de sua pintura conquistadas nos anos 20, em Paris,

¹⁵⁹ A idéia do que era arte moderna, é bom lembrar, já não era mais para Anita Malfatti o que o fora no início da década de 10, assim como não o era para muitos artistas e para a sociedade em geral, como visto na sessão anterior.

¹⁶⁰ BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, vol.I, 387 p.

¹⁶¹ Idem, *ibidem*, 401 p.

quando vive um retorno ao naturalismo, somado a algumas escolhas mais associadas à arte moderna. Já dissemos também que, entendemos, é este retorno experimentado na França e a confirmação de que este seria um bom caminho a seguir que levam Anita aos retratos de 30. Levam inclusive a essa produção muito focada em retratos naturalísticos, em detrimento de experimentos mais ousados ou de temas como paisagens.

Ocorre que, na década de 30, experimentava-se no país uma mudança de posicionamento nas artes, ao contrário do que ocorrera na década anterior, quando o Brasil conheceu um pouco dos estilos vanguardistas que enfatizavam a “investigação formal”. A arte nos anos 30 tentava superar

[...] o que fora, na busca de uma identificação nacional, o teor subjetivo do ideário antropofágico (1928-29). Manifestava-se agora, na arte emergente em nova quadra histórica, a vontade de uma conversão aos dados sensíveis do mundo circundante, recuperando-se certos procedimentos representativos de antiga tradição pictórica. As atitudes intelectualizadas da vanguarda dos segundo e terceiros decênios, que interiorizavam os problemas plásticos, cediam ao apelo mais direto do entorno físico, humano e social.¹⁶²

Daí a revalorização da espacialização de Cézanne, por exemplo, por alguns artistas, o que já estava acontecendo também na Europa com o já citado André Derain. Daí, também, a releitura do Realismo e do Naturalismo por outros, como Anita Malfatti e Portinari.

Esses novos posicionamentos constituir-se-ão, obviamente, de forma diferenciada na obra de cada artista, sendo que, não raramente, as escolhas serão feitas tanto dentro de uma quanto de outra preocupação. Portinari, por exemplo, terá como tema os negros e o trabalho destes na agricultura brasileira: é o caso de algumas telas intituladas *Café* (Figura 60, 1934, 1938), *Algodão* e *Fumo* (1938). Contudo, também se deterá na criação de obras muito realistas, como *Retrato da Embaixatriz Sofia Cantalupo* (Figura 59, 1933), ou de um misto de

¹⁶² ZANINI, Walter. A arte no Brasil nas décadas de 1930-40, o Grupo Santa Helena, São Paulo: Nobel/Edusp, 20 e 29 pp..

realismo escultural, como é o caso de *Mestiço* (Figura 61, 1934). Portinari estaria, segundo Anna Teresa Fabris, imbuído do espírito da época.

Se a questão nacional central dos anos 20 fora a tentativa de definição de uma identidade artística, na década seguinte o eixo do debate se desloca para o campo da identidade social, levando os artistas a se defrontarem com a problemática de uma linguagem menos hermética, menos cerebral e, portanto, mais acessível ao público.¹⁶³

Esse seria também motivo de Portinari ter sido tão bem aceito pela crítica brasileira, incluindo a de Mário de Andrade. Isso equivale dizer que o movimento modernista também não tinha em mente as experimentações plásticas das vanguardas. Era outro o foco:

A preocupação com o tema, que não havia conseguido ser superado no primeiro momento do modernismo, impõe-se com toda a força na década de 30, quando é conferido um novo significado à poética do expressionismo proposta por Anita Malfatti na exposição-símbolo de 1917. De poética do eu individual, impregnada pela tensão gráfica e cromática, pelo subjetivismo sintético, pela adesão à problemática da expressão psicológica e simbólica do sofrimento humano, o expressionismo converte-se em poética do ser social. [...] Esse expressionismo *revisto e repensado, atitude fundamentalmente ética* engajada na tentativa de propor soluções para os problemas então emergentes, acaba por convergir com a revitalização do realismo crítico do século XIX, gerando um intenso debate sobre a função da arte na sociedade contemporânea.¹⁶⁴

Como já afirmado antes, a atitude de rever a arte realista e naturalista a partir de um novo campo de valores não foi uma atitude considerada vulgar, impensável ou covarde dos artistas que por este caminho trilharam.

Se observarmos os anos 30 do ponto de vista da reflexão filosófico-estética pode-se dizer que se tratava naquele momento de questionar o próprio conceito de arte e, principalmente, de obra de arte. Isso se nota em dois ensaios que talvez sejam dos mais representativos de toda a reflexão estética do século XX: *A origem da obra de arte* [*Der Ursprung der Kunstverkes*] de Heidegger e *A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica arte* [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner techishen Reproduzierbarkeit*], de Walter

¹⁶³ FABRIS, Annateresa. Cândido Portinari. São Paulo: Edusp, 1996, p. 51.

¹⁶⁴ Idem, ibidem, p. 51. Grifos nosso.

Benjamin. Nos dois textos, que praticamente surgiram no ano de 1936, trata-se de indagar pela origem e pela verdade da obra de arte, não na medida em que decorrem de uma subjetividade produtora, mas na medida em que são instauradoras da arte, seja na forma de um combate entre terra e mundo (Heidegger)¹⁶⁵, seja como reflexo de operações técnicas que alteram profundamente a percepção humana (Walter Benjamin).¹⁶⁶

Tratava-se, pois, de pensar a arte a partir de novas categorias e de novas questões. No caso brasileiro, isso se fez com o envolvimento dos artistas modernistas – a maioria pertencente à elite paulistana, incluindo Anita Malfatti – numa realidade popular. Não por acaso, os anos 30 verão não só a criação de grupos de artistas com uma nova perspectiva plástica, mas também a inserção de artistas mais humildes como participantes ativos nestas agremiações. Exemplos são o Núcleo Bernadelli (1931-40), a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM, 1932-34), o Clube dos Artistas Modernos (CAM, 1932-33), o Sindicato dos Artistas Plásticos (1936-49), o Salão de Maio (1937-39), o Grupo Santa Helena, a Família Artística Brasileira (FAP, 1937-1940), colaborando para isso a chegada de vários artistas italianos ao Brasil.

A busca agora seria por uma arte comprometida com o social e, pela mesma razão, a recorrência a sistemas figurativos que seriam os que melhor poderiam representar a realidade popular. Nesse campo social, a desilusão com o governo de Getúlio Vargas e com a ditadura que anulava “as esperanças dos que acreditavam em sua capacidade de promover maior igualdade social” se tornaria ainda mais acentuada quando do início da segunda guerra mundial. Além disso, havia as dificuldades financeiras que tomavam conta da maioria dos

¹⁶⁵ HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte, in: Caminhos da floresta, Lisboa: Gulbenkian, 2002.

¹⁶⁶ “A arte permite que a verdade brote. A arte, enquanto resguardar instituinte, faz brotar na obra, a verdade do ente [...] será que, na nossa existência, estamos historicamente na origem? Será que sabemos, isto é, será que respeitamos a essência da origem? Ou acontece antes que, com a arte, apenas recorremos ainda a noções eruditas do passado?” (HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte, in: **Caminhos da floresta**, Lisboa: Gulbenkian, 2002, 84-85 pp.)

artistas. Segundo Zanini, apenas Cândido Portinari e Lasar Segall conseguiram vender bem suas obras, isto é, por preços satisfatórios, sem contar o fato de que o segundo deles nem necessitava destas vendas para sua sobrevivência.¹⁶⁷

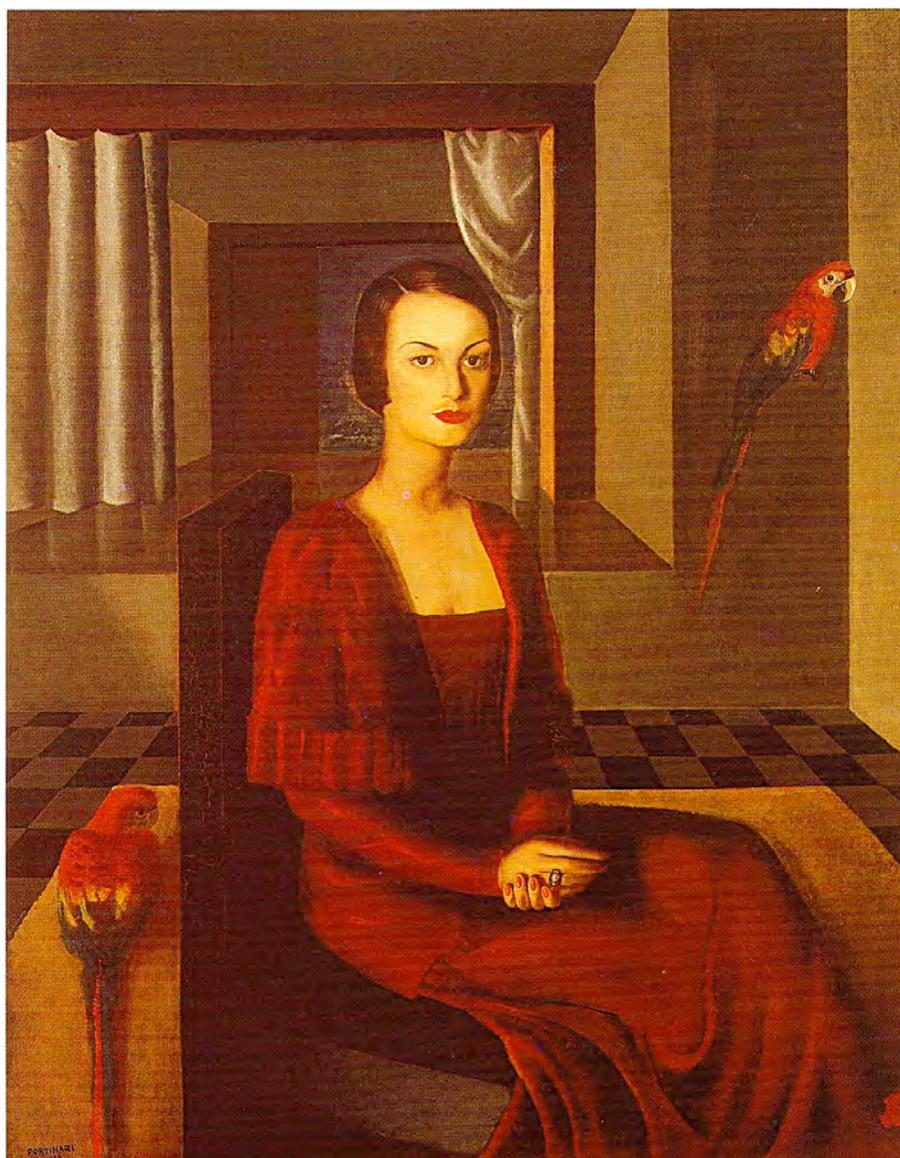


Figura 59. Cândido Portinari, *Retrato da Embaixatriz Sofia Cantalupo*, 1933

¹⁶⁷ ZANINI, Walter. A arte no Brasil nas décadas de 1930-40, o Grupo Santa Helena, São Paulo: Nobel/Edusp, p. 24.



Figura 60. Portinari, *Café*, 1934



Figura 61. Cândido Portinari, *Mestiço*, 1934

Esses fatores todos, somados, acabaram contribuindo para o que viemos indicando até aqui como sendo o “retorno à ordem”, ou *retour á l’ordre*, o qual não se deu, portanto, apenas na Europa, na obra dos já citados ex-fauvistas Matisse e Derain; dos antes cubistas Picasso e Braque; dos ex-futuristas como De Chirico e Carrá ou dos expressionistas Otto Dix e Georg Grosz. Eles foram determinantes, como se pode perceber, também no Brasil, com características semelhantes às da Europa, mas com motivações e focos diferentes.¹⁶⁸

Serão as diferentes posturas vanguardistas desses artistas que também contribuirão para uma visão diferente do retorno e do uso da tradição na pintura do presente. A crítica social mais amena, com uma certa dose de sátira, será tema de Georg Grosz, por exemplo, quando pinta a tela *Um Casal* (Figura 63, 1930), na qual

[...] um casal de velhinhos caminhando trôpegos, denota sinais de compaixão, mas também sugere um certo escárnio diante da expressão carrancuda e ensimesmada dos personagens. O vazio em torno deles insinua que estão desatentos ao que ocorre ao seu redor. O velho está pensando em seus chinelos acolchoados e numa caneca de cerveja, e a mulher deve ter roupa para passar esperando-a em casa.¹⁶⁹

Descontando uma certa liberdade de interpretação do crítico Malpas a respeito da vida do casal, essa tela certamente está muito distante de *Suicídio* (Figura 62), que o pintor fizera em 1916. Seja a escolha da técnica mais consagrada da aquarela, seja no desenho mais realista e num retrato meio aberto dos personagens, *Um Casal* (Figura 63) não se atém mais na distorção de planos, na ênfase das cores, na simplificação excessiva das figuras. A crítica pode até ser vista na caricaturização do casal burguês e na tragédia que pode ser suas vidas vazias, mas o foco é outro: a representação mais fiel do que se deseja retratar, mais objetiva, menos subjetiva.

¹⁶⁸ ZANINI, Walter. A arte no Brasil nas décadas de 1930-40, o Grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel/Edusp, p. 21.

¹⁶⁹ MALPAS, James. Realismo. São Paulo: Cosac & Naif, 2000, p. 32.



Figura 62. Georg Grosz, *Suicídio*, 1916



Figura 63. Georg Grosz, *Um Casal*, 1930

O retorno de Anita Malfatti aos retratos será, então, mais do que uma experiência isolada da artista, uma realidade vivida pelos artistas da época. Anita não era a única a ter que viver do sustento de suas aulas. O mesmo ocorria com Alberto da Veiga Guinard, Antonio Gomide Waldemar da Costa, entre outros – problema, aliás, que costuma tirar o sono de praticamente a maioria dos artistas, vivessem eles nos anos 30 ou não. Assim, Walter Zanini conclui que:

As dificuldades deparadas por muitos artistas modernos não devem ser imputadas a uma contínua repercussão das palavras virulentas de Monteiro Lobato, publicadas em 1917, a dano de Anita Malfatti, como já se argumentou. Havia, isso sim, contínuo despreparo do público, em geral refratário à arte moderna. ¹⁷⁰

Posto que as dificuldades financeiras não devem ser esquecidas quando se trata da estilística adotada pelo artista, já que Anita Malfatti viveu de muitas encomendas de retratos nos anos 30, há mais entre estes fatos e a obra propriamente dita do que comumente se julga.

É verdade que o surgimento dos grupos de artistas vinha, então, cumprir uma função social e estética – a de conscientizar a sociedade das mudanças ocorridas na arte – e econômica – reunindo os artistas e suas obras em exposições, divulgando sua arte, tentando criar um mercado brasileiro para as artes modernas. É verdade também que o envolvimento de Malfatti com alguns destes grupos, sobretudo sua participação ativa na FAP – Família Artística Brasileira – e no Sindicato de Artistas Plásticos, também era movido por essas motivações. Da mesma maneira é importante lembrar que os artistas vindos da Itália nessa época, membros desses grupos, também traziam na bagagem uma predileção por uma pintura moderna, mas com tendência ao cuidado técnico, com reforço de alguns procedimentos clássicos da pintura.

¹⁷⁰ZANINI, Walter. A arte no Brasil nas décadas de 1930-40, o Grupo Santa Helena, São Paulo: Nobel/Edusp, p. 24.

Pennacchi, Bonadei, Volpi, Rebolo, Zanini e outros – cada um à sua maneira e levando em conta apenas alguns influxos cezannianos –, tentavam instaurar no contexto brasileiro, como Adai, Osir e Gobbi, um realismo despido de qualquer ranço acadêmico, mas vincado pelos valores estéticos da ‘grande tradição’ da pintura européia, iniciada com os artistas do Renascimento. Não eram artistas de vanguarda, e parece, nem queriam sê-los, na época. Produziam suas obras tendo como mentor Rossi Osir, que os nutria com uma vasta bibliografia, impregnada de autores ligados à volta à ordem sobretudo à tendência ‘neocezannista’, do *Novecento* italiano. ¹⁷¹

Por que a relação de Anita Malfatti com esses grupos se torna, dessa forma, tão importante à análise de suas telas dos anos 30 e, sobretudo, dos anos 40¹⁷²? Cremos ter sido essa relação de amizade, de troca intelectual e artística que Anita encontrara na participação dos grupos e na convivência com esses artistas, também convictos da adequação de uma obra mais ligada ao retorno, um fator decisivo para a continuação, aqui no Brasil, de uma pintura com as mesmas características que a artista vinha desenvolvendo em Paris, que também estarão presentes em sua produção na década seguinte.

São obras cuidadosamente estudadas pela pintora, que procurava o apuro da composição e o enriquecimento do colorido. O plano de fundo varia: ora os simplifica, usando uma cor; ora os ‘enriquece’ [...].¹⁷³

Embora os retratos dos anos 30 e de meados de 40 sejam muitos e possuam características naturalistas e realistas com um apuro na representação, a diversidade também se faz presente. Anita Malfatti compõe retratos com contraste mais forte de cores e pincelada mais rápidas e largas, como o caso de *Retrato de Lilia* (s.d.)¹⁷⁴ e *Retrato de Bety* (1944/45). Mas também compõe com o procedimento mais “esfumado” que envolve o retratado, repetindo a mesma técnica aplicada em *Dama de Azul* (Figura 41), produzida em Paris no ano

¹⁷¹ CHIARELLI, Tadeu. **Conciliando Contrários**: um modernismo que veio depois. Livre Docência. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005, 122 p.

¹⁷² Este será o tema da próxima sessão.

¹⁷³ BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, vol. I, 419 p.

¹⁷⁴ Apesar de também não ser datado, este retrato é considerado como feito nestes anos não só pelas suas características, mas porque assim o aponta a pesquisa biográfica feita por Rossetti Batista.

de 1926, como é o caso de *Baby de Almeida* (c. 1929/30), *Retrato de Georgina* (c. 1933), *Retrato de Senhora* (c. 1935/37). Já *Retrato de Nonê* (1935) e *Liliana Maria* (Figura 64, 1935/37) tendem à construção de uma figura mais realista, com tinta mais diluída na tela, em tons mais discretos que os citados há pouco. A sensação é de monumentalidade criada pela composição de uma paisagem de fundo, que se destaca muito distante do retrato concebido. Além disso, a pintura parece se conter dentro dos limites do desenho. A semelhança entre essas duas telas e as criações de Portinari na mesma época (como o já citado *Mestiço*) revela que Anita Malfatti estaria tentando empregar em suas telas a mesma experimentação feita pelo artista e que havia sido elogiada pela crítica na época. Embora carecendo de espontaneidade e inovação, são bons exemplos de sua tentativa de dialogar com os artistas contemporâneos e de uma abertura – ou poderia se dizer, coragem – para procurar novos procedimentos, mesmo quando esses remetem a uma obra de referência como já era a do artista de Brodóski.

Esses são alguns dos muitos retratos compostos por Anita Malfatti neste período. E se é possível perceber uma freqüência na temática do retrato mais acadêmico entre 1930 a 1945, é fácil notar também que as dissonâncias estilísticas não deixam de fazer parte do repertório malfattiano. *Caboclo* (Figura 65, 1930/33), uma tela na qual a figura do velho que acende seu cachimbo é composta com excessiva preocupação com o real, em tons terrosos, com muita ênfase nas sombras e na representação extremamente realista, é um bom exemplo dessa diversidade. Não só a temática, mas o estilo está voltado para um realismo muito grande nesta tela. Apesar disso, *Caboclo* é mais exceção do que a regra desses anos. A tendência de Malfatti será para um naturalismo, sobretudo nos retratos que sofrem influência da fotografia e do desejo de representação muito próxima do real.



Figura 64. Anita Malfatti, *Liliana Maria*, 1935/37



Figura 65. Anita Malfatti, *Caboclo*, 1930-33

O retorno também se revela nas muitas naturezas-mortas pintadas pela artista nesse mesmo período, e em algumas telas religiosas bem ao estilo renascentista. *Dançarina Pompeiana* (Figura 58), que integra a série de “placas decorativas” feitas entre 1934 e 1935, é um desses exemplos. São figuras delicadas, de corpos esguios em trajes leves e esvoaçantes, destacados pela composição de um fundo escuro, quase sem nenhum detalhe.

Marta Rossetti vê nessa miscelânea de escolhas uma artista perdida, tentando encontrar novamente seu caminho, como o havia feito nos anos 15 e 16. Cremos, no entanto, ser possível ver essa *mélange* pelo prisma do retorno, pois ainda que houvesse outros rumos plásticos a serem tomados e essa volta tenha se revelado muito diferente na obra de alguns artistas – sobretudo na Europa, onde houve diferenças muito grandes no realismo destes anos¹⁷⁵ –, Anita Malfatti faz escolhas dentro de um projeto que se mostrava como uma via interessante a ser seguida.

Reafirmamos a tese anterior de que o retorno notado em Anita Malfatti não é um retrocesso de sua pintura propriamente dita, motivado por problemas de ordem pessoal. Se assim o fosse, deveríamos considerar como regressão toda a arte envolvida com o projeto do “retorno à ordem”. Que dentro desse projeto a artista tenha escolhido um caminho mais acadêmico do que o fizera alguns artistas, isso pode deixar à mostra talvez o que fossem as peculiaridades de sua obra e de sua personalidade artística, sempre aberta às diferentes possibilidades oferecidas pela história da arte. Tal abordagem ajuda a perceber também que a história da arte se constrói a partir da visão de mundo do artista e que, por isso, não se constrói numa linha progressiva, no sentido de apenas avançar sobre o que foi feito. A arte, como expressão do sujeito e da relação desse sujeito com o mundo, não pode estar presa nem mesmo a determinações impostas pela necessidade de superação incondicional, inclusive

¹⁷⁵ Exemplos disso são a obra de Paul Klee, que toma o primitivo de forma muito sutil em suas composições abstratas, ou ainda o concretismo de Malevich na Rússia.

porque o caminhar em espiral, em que presente e passado se cruzam e se somam, também significa caminhar.

2.6 Diálogo com contemporâneos no Brasil: o primitivismo de Anita Malfatti

A partir da década de 30, o Brasil experimenta um incentivo maior à construção de uma identidade nacional, e as artes plásticas passam a buscar cada vez mais os aspectos populares como motivadores dos temas e da maneira de construí-los na tela.

Esse ideário fora movido por inúmeras circunstâncias históricas e também artísticas – o nacionalismo econômico proposto pelo governo de Getúlio Vargas até 1945; a publicação de livros, cuja temática se fazia em torno da valorização do negro, do índio, do caboclo, como *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freire e *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda – que viriam a inspirar a produção de vários artistas. Di Cavalcanti pinta inúmeras mulatas, Portinari constrói a figura do negro quase heróico em meio a seu trabalho forçado, e Tarsila, com seu *Abaporu*, tenta revelar a força do organismo nacional, que poderia assimilar outras culturas ao mesmo tempo compreendendo-se como complexo e portador de uma linguagem própria.

O que o segundo momento do Modernismo Brasileiro busca, então, seria o casamento de uma arte moderna que visasse a uma temática centrada na questão nacional – e não mais voltada a temas que não nos dissessem respeito –, mas também a uma expressão que superasse as “imposições” das regras acadêmicas usadas na literatura e nas artes plásticas. Tratava-se, em outras palavras, de um projeto consciente, levado a cabo por uma “corrente hegemônica” do Modernismo que, “protagonizada pela crítica de Mário de Andrade, constitui um programa para a produção visual brasileira, aceito e levado adiante por intelectuais,

artistas plásticos e arquitetos, obtendo apoio do governo federal, entre os anos de 1930 e a década seguinte.”¹⁷⁶

O que se destaca nesse projeto é a escolha pela pintura figurativa como capaz de dar conta da representação do “tipo nacional”, excluindo os artistas que não tentassem uma produção que tendesse à abstração. Isso ajuda a compreender porque a adesão ao projeto de “retorno à ordem”, liderado pelos artistas europeus, vinha a se encaixar perfeitamente dentro desse programa, mas também porque a pintura figurativa dos anos 30, de Anita Malfatti, não consegue receber apoio dos modernistas. Embora dentro das exigências formativas do retorno, os retratos de Malfatti deixavam de lado a questão com o ideário nacional.

O que se nota, a partir de 1945 na pintura de Anita Malfatti, é um novo direcionamento temático e formal. Se os anos 30 foram os anos de destaque da temática do retrato, os anos 40 – sobretudo a partir de 1945 – são marcados pelas inúmeras paisagens de cenas cotidianas de vilarejos e cidadezinhas de São Paulo e Minas, num estilo tendendo ao primitivo, embora, certamente, Anita Malfatti não tenha pintado apenas paisagens nesses anos.

Esse será o tema preferido pela artista, o que leva Marta Rossetti a afirmar que Anita Malfatti finalmente encontrara uma unidade que a leva ao encontro da paz consigo mesma e com sua pintura nos últimos anos de vida. O que desejamos destacar, contudo, é que, mesmo sendo a paisagem um tema com o qual a artista se identificara, esta identificação estava em consonância com o desejo de vários outros artistas; estava conectada, ainda, a toda uma questão social, econômica e artística de sua época. Prova disso é que a paisagem era o *leitmotiv* de maior parte dos integrantes da Família Artística Paulista, grupo do qual Anita

¹⁷⁶ CHIARELLI, Tadeu. **Conciliando Contrários**: um modernismo que veio depois. Livre Docência. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005, p. 88.

Malfatti participara ativamente entre os anos 1937 a 1940¹⁷⁷ e que, mais tarde, formaria um novo núcleo, de nome Grupo Santa Helena.

As características da pintura de vários desses artistas, assim como as vemos nas paisagens de Anita Malfatti, estavam bem próximas:

Com seguro domínio do desenho, desenvoltos na composição (além do espaço do quadro, quase todos exerceram-se amplamente no mural), de uma pesquisa formal em rápida evolução, dotados de uma qualidade cromática que privilegia os tons brumosos, produziram uma obra profundamente caracterizada, tendo como objeto de representação e ponto principal de referência uma visão física, humana e social muito particular do meio paulistano.¹⁷⁸

O contato de Malfatti com esses artistas se manteve ainda no Sindicato dos Artistas Plásticos, que promoveu salões anuais de 1938 a 1949. Assim, é compreensível o desejo de Malfatti de retratar tais cenas populares, que se une ao desses outros artistas. À sua forma, eles estavam inseridos na discussão artística desses anos e tentavam seguir um projeto para a pintura de seu tempo.

Não há dúvida de que outros artistas de São Paulo – e não somente os pertencentes à FAP – estavam envolvidíssimos com a pesquisa de inerente natureza plástica, mas à distância das soluções de redução formal. A tônica generalizada era a de um rebatimento da liberalidade da arte moderna reconciliada com a observação sensível do mundo exterior e atenta aos valores da tradição da arte ocidental.¹⁷⁹

¹⁷⁷ A FAP se constituía nesses anos de existência pela presença de seu fundador Paulo Rossi Osir, de Waldemar da Costa, Anita Malfatti, Vittorio Gobbi, Armando Balloni, Arnaldo Barbosa, Arthur Krug, Joaquim Lopes Figueira, Ernesto de Fiori, Bernard Rudofsky, Hugo Adami, Domingos Viegas de Toledo Piza, Nélon Nóbrega, Renée Lefèvre, Franco Cenni, Vicente Mecozzi, Paulo Sangiuliano, Vilanova Artigas, Bruno Giorgi, Carlos Scliar e todos os membros do futuro Grupo Santa Helena: Reboló Gonsales, Mário Zanini, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Alfredo Volpi, Manoel Martins, Fúlvio Pennacchi, Humberto Rosa, Alfredo Rullo Rizzotti e Portinari (que participou como convidado especial da segunda exposição). Ver: ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-1940: o Grupo Santa Helena**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991, 41-42 pp.

¹⁷⁸ ZANINI, Walter. 60 anos do Grupo Santa Helena, in: **O grupo Santa Helena**, Catálogo de Exposição São Paulo, 04 de Maio a 18 de Junho de 1995, p. 10.

¹⁷⁹ ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-1940: o Grupo Santa Helena**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991, p. 42.

O contato de Anita com esses pintores, sobretudo com os Guignard, Pennachi (Figura 68), Bonadei e a amizade com alguns pintores *naïfs*¹⁸⁰, como Cássio M'Boy¹⁸¹, foram decisivos para este caminho trilhado pela artista nessas duas décadas de sua vida. Além disso, a influência da paisagem mineira – que conhecera numa viagem a Ouro Preto – e a do interior paulista, para onde levava habitualmente seus alunos para pintar –, também colaboraram para uma mudança, em certo sentido, radical de sua obra. Marta Rossetti destaca o que a teriam ajudado nisso:

As críticas de Mário de Andrade a suas voltas ao passado, o exemplo artístico da Família e do Sindicato, as exposições do período, nacionais e internacionais – em especial a francesa –, o contato com São Miguel Paulista, Embu e Itanhaém, o conhecimento dos artistas primitivos – são vários os fatores que teriam se acumulado a ponto de levar Anita Malfatti a repensar o encaminhamento de sua obra. A eles, somam-se ainda dois fatores incisivamente sentidos pela pintora no final da guerra: uma viagem a Minas Gerais e a morte de Mário de Andrade.¹⁸²

Todavia, ainda que Rossetti destaque as fortes razões para a nova tendência de Malfatti em sua pintura, a pesquisadora não parece valorizar suficientemente a influência que o pensamento intelectual e artístico da época teria tido sobre essas escolhas. A impressão que se tem é que a pesquisadora destaca novamente os anseios particulares de Anita Malfatti como decisivos nesta mudança.

¹⁸⁰ Optamos pela distinção do termo *naïf* do termo *primitivo*, tendo em vista que *naïf* se refere às pinturas criadas por pintores sem aprendizado formal na pintura. Assim como o Dicionário Oxford de Arte (Martins Fontes, 2001, 371 p.) considera que este termo se refira “à pintura que, embora produzida em sociedades sofisticadas, caracteriza-se pela ausência de habilidades convencionais de representação. As cores são tipicamente brilhantes e não naturalistas, a perspectiva é não-científica e a visão infantil e prosaica”; da mesma maneira, empregamos o termo *naïf* para os pintores que produzem pinturas dentro desse universo. Apesar das pinturas *naïfs* conterem certa dose de primitivismo, usaremos o termo *primitivo* quando nos referirmos a pintores que tiveram certa formação, mas cuja pintura possui atributos de uma pintura *naïf*. O termo arte *ingênua* será usado como sinônimo de arte *naïf*.

¹⁸¹ Cássio M'Boy (1903-1986) era artista e artesão da cidade de Embu das Artes, cidade que Anita Malfatti passa a freqüentar bastante com seus alunos nessas décadas, quando busca paisagens ao ar livre para pintar. M'Boy também tivera aulas com George Elpons e Pedro Alexandrino e se destacou com a escultura *naïf* de Santinos, com os quais foi agraciado com prêmios. Foi professor de arte e por muitos anos amigo de vários artistas ligados ao Modernismo brasileiro. Além de Anita Malfatti, freqüentavam sua casa Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Volpi etc. Ver também: BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, vol. I, 427 p.

¹⁸² BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, vol. I, 428-429 pp.

Depois de 1918, ingressa num período de dúvidas; tem uma produção com altos e baixos; é significativa ou se dispersa em veredas. Nesse segundo período, pressionada, tenta ‘se conter’. Não quer ‘se contar’ diretamente. Preocupa-se então com os problemas formais da arte. Custa a encontrar uma saída definitiva para as dúvidas e o faz numa fórmula muito pessoal – encontra a ‘paz consigo mesma’ afastando-se das polêmicas artísticas, da vanguarda e do academismo, produzindo obras ingênuas próximas a um primitivismo. Nesse período final, novamente ‘se conta’ ao se irmanar figuras anônimas fundidas na natureza. 183

Comparados aos retratos mais naturalistas (ou realistas) dos anos 30, as paisagens “primitivas” de Anita Malfatti quebram novamente com o que ela própria vinha pesquisando e vão pela corrente desse novo estilo que começava a ser experimentado por



Figura 66. Alberto da Veiga Guignard, *Os Noivos*, 1937



Figura 67. Fúlvio Pennacchi, *Festa com Balões*, 1950



Figura 68. Fúlvio Pennacchi, *Festa Caipira*, 1946

alguns artistas. Nestes anos, a arte primitiva começava a ganhar espaço no debate nacional, o que é confirmado quando, em 1951, Heitor dos Prazeres (1898-1966) – carioca, nascido nos morros do Rio –, apresenta suas rodas de samba, extremamente naïf, e consegue oficializar essa conquista. Ele é premiado pela Bienal Internacional de São Paulo no ano de 1951 e, nos anos subseqüentes, outros pintores naïfs foram reconhecidos: Graubem Monte Lima¹⁸⁴, Elisa Martins da Silveira¹⁸⁵ e José Antônio da Silva¹⁸⁶, cuja pintura revela certa proximidade com as paisagens pintadas por Anita nesses anos. “Até 1969, a bienal paulista dava acolhida à linguagem popular, representada por um grupo de artistas reconhecidos como talentosos pela nossa crítica [...]”¹⁸⁷

Nesses anos, o Brasil vive uma inversão do que havia sido a preocupação dos artistas nas duas primeiras décadas do século: ‘a arte toma caminhos diversos: ao cosmopolitismo predominante dos primeiros tempos modernistas, segue-se a preocupação com o ‘nacional’. Se esse cosmopolitismo se traduzia principalmente pela introdução de novas linguagens formais, no segundo momento predomina a preocupação com a definição da nossa identidade. Nas duas décadas seguintes, os artistas, voltando-se para a temática brasileira, a particularizam, concentrando-se no cotidiano, no fugaz, no regional, na simplicidade de seus personagens’.¹⁸⁸

Nos anos 40 e 50, a pintura primitiva experimenta um período fértil, embora tivesse, até então, sido renegada à categoria de arte menor. Os pintores naïfs – normalmente de origem

¹⁸⁴ Grauben do Monte Lima nasceu em 1889, e só veio a pintar a partir dos 70 anos, quando passou a morar no Rio de Janeiro, após se aposentar do serviço público. Sua temática toma uma natureza fantástica, na qual os contornos não são demarcados, mas indicados por séries de pontos coloridos, quase à lembrança do que faziam os pontilhistas, porém com tons mais suaves e temáticas em que flores e pássaros se destacam. Participou da VIII Bienal de São Paulo, em 1965 e da XI, em 1967.

¹⁸⁵ Elisa foi aluna de Ivan Serpa e suas experimentações passavam sobretudo pela arte pura o que lhe deu condição para que, depois, desenvolvesse sua pintura naïf. Participou do Grupo Frente, de influências construtivistas, e foi premiada nas II e III Bienais de São Paulo, em 1955 e 1957 respectivamente, ainda que nestas mostras o abstracionismo predominasse.

¹⁸⁶ José Antonio da Silva (1909-1996) foi trabalhador rural e ficou reconhecido em 1946 em São José do Rio Preto, onde foi fundado o Museu Municipal de Arte Primitiva José Antônio da Silva. Participou de muitas exposições no Brasil e no exterior; entre elas destacamos as várias edições da Bienal de São Paulo, entre 1951 – 1987 e a Bienal de Veneza de 1952 e 1966. Sua figura primitiva se destaca pela pureza da composição e pelas cores fortes.

¹⁸⁷ ARDIES, Jacques, Textos de: Geraldo Edson de Andrade. **A Arte Naïf no Brasil**. São Paulo: Empresa das Artes, 1998, p. 16.

¹⁸⁸ FERREIRA, Ilsa K. L. **Do Modernismo à Bienal**. Catálogo de Apresentação (Exposição Museu de Arte Moderna: São Paulo, março de 1982, s/p)

muito simples e sem ter tido um aprendizado formal na pintura – haviam ficado fora do debate das artes e fora dos museus. Mas alguns sinais de primitivismo já apareciam antes dos anos 40, com obras cujo foco se dava sobre a paisagem popular, inclusive na obra da própria Anita Malfatti, como em *Festa na Roça* (Figura 70, 1928) ou até mesmo nas paisagens analisadas anteriormente, *Paisagem (Grande Céu)* e *Paisagem (Casa à Beira do Rio)* (Figura 3). Em *Festa na Roça* (Figura 70), há já a referência ao tema das paisagens populares que Anita trabalhará nas décadas de 40 e 50, mas ainda com menos desprendimento, seja na composição das figuras, seja na forma de preenchimento de tinta na tela. Nas duas, feitas provavelmente entre os anos de 1918 e 1921, que também diferem na forma das telas que analisaremos a seguir, pode-se notar, contudo, que a despreocupação com planos, as cores mais pastosas e o tema da paisagem interiorana de certa maneira já adiantam que a pintora estava aberta a esse tipo de experiência bem antes das décadas tardias de sua carreira.

É interessante perceber que a tendência que hoje pode soar como um acanhamento de Anita Malfatti, uma regressão a uma pintura menor devido a uma fuga pessoal dos grandes debates, pode ser percebida de outra forma: Malfatti pode ter tido motivações particulares para uma busca por uma pintura mais simples, mas essas motivações acabam escolhendo algo que o seu tempo estava por executar, ou seja, a pintura primitiva.

O que cremos ser importante esclarecer aqui é que, como alguém que se entendia como moderna, e como parte de um projeto modernista, Anita Malfatti, desde que voltara de Paris, vinha tentando se inserir num discurso nacional. Ela adotara a tendência figurativa, enfatizada pelos modernistas já nos anos 30, apesar de não voltada ainda para o nacional, o que fará, de forma mais incisiva, nos anos 40 e 50.

Ao voltar, os modernistas novamente se preocupariam com suas próprias raízes, no que seriam ainda ajudados pela Escola de Paris – que valorizava, por exemplo, o primitivo e as características nacionais de cada uma de suas ‘colônias’ de artistas.
189

Essa tentativa de representação se verteu de formas diferentes na pintura de cada artista ou de cada grupo de artistas, o que vinha acontecendo já desde os anos 30. Alguns buscaram uma vertente mais social, de denúncia, como foi o caso de Portinari em algumas telas desses anos, como as conhecidas *Retirante* e *Criança Morta*, ambas de 1944, cujo estilo desenvolvido por Picasso em *Guernica* aparece revisitado nas telas. Outros tinham em mente preocupações mais plásticas, como os membros do Grupo Santa Helena (São Paulo) e o Grupo Bernadelli (Rio de Janeiro), que se reuniam para discutir problemas plásticos, embora muitos pertencessem a classes sociais baixas. Esses artistas, inclusive, não tinham em mente romper com a herança da arte acadêmica, mas desejavam apreender da melhor maneira possível o que consideravam ser a base de um pintor: o domínio de técnicas do desenho e da pintura. Desejavam se especializar no ofício de pintor.¹⁹⁰ Isso ajuda também a entender porque a arte abstrata ainda não encontrava espaço muito definido no Brasil dessas décadas, já que – como antes afirmado – o estilo figurativo é o que mais vinha a calhar tanto com o projeto modernista, quanto com o ideal desses artistas artesãos.

Talvez esses emigrantes pudessem ter ido para os países da América do Norte ou Central (e muitos o fizeram). Mas vários vieram para o sul da América do Sul e, aqui chegando, reestruturaram tradições de todo tipo, ao mesmo tempo em que, com maior ou menor rapidez, também se deixaram impregnar pelas culturas locais e por outra que, também adventícias, por aqui se estabeleciam no mesmo período.¹⁹¹

Essa tendência ao figurativismo e à valorização do aspecto mais artesanal da pintura, recheado de obras que valorizassem os aspectos nacionais iam, então, na mesma mão do

¹⁸⁹ BATISTA, Marta R. Novas propostas do período entre-guerras, in: **Do Modernismo à Bienal**, Catálogo de Apresentação (Exposição Museu de Arte Moderna: São Paulo, março de 1982, s/p)

¹⁹⁰ MAGALHÃES, Fábio. “Os 30 e as artes plásticas”, in: Catálogo de Apresentação (Exposição Museu de Arte Moderna: São Paulo, março de 1982, s/p)

¹⁹¹ CHIARELLI, Tadeu. **Conciliando Contrários**: um modernismo que veio depois. Livre Docência. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005, 148 p.

movimento de “retorno à ordem”, iniciado na Europa nos anos 20, vivido por muitos artistas brasileiros enquanto estiveram na Escola de Paris. Contudo, essa releitura brasileira do “retorno”, ou seja, da tendência à valorização de algumas técnicas acadêmicas, somada à busca de uma representação do nacional, resultaria em obras de arte muito diversas e bastante peculiares.

Se a tendência à moderação tornara-se evidente na evolução dos expositores da Semana de Arte Moderna e de outros contemporâneos, a propensão para adaptar valores da tradição clássica ao espírito inquieto da modernidade firmou-se com os artistas da geração ascendente. Essa disposição estética, orientada para o reencontro da representação concreta, seguia com atraso o curso internacional da arte, o que também é verdade para o viés de integração com os conteúdos sociais, já antes sobejamente disseminados em outras partes do hemisfério. 192

Em Anita Malfatti, esse desdobramento se deu em inúmeras paisagens de cenas rurais, religiosas e de festas populares, em pinturas em que o popular, o primitivo, o nacional se mostravam com o emprego de técnicas diferentes. A artista, ao que se vê, não deixaria de provar inúmeros estilos e inúmeros temas nesses anos e criaria novamente obras em que se notam influências várias, mas também diversos rompimentos.

As características que aproximam essas obras de Malfatti a contemporâneos seus, também focados na retratação do popular, seriam a escolha de temas que refletissem valores simples, fundados na moral religiosa ou no folclore. Os aspectos que ajudam a criar uma pintura mais despojada, lúdica e ingênua são a simplicidade na representação e composição da realidade, sem uma preocupação com o realismo e o naturalismo que aparecem nas obras na década de 30, a deformação e estilização de algumas figuras e um certo cuidado com as cores. Exemplo disso é o óleo *Procissão* (Figura 72), dos anos 40. As “pessoinhas”, integrantes da cena, são pequenos borrões que compõem a paisagem. No restante, os morros, onde se vêem as casinhas e a igreja ao longe, também são compostas sem muita preocupação com o desenho.

192 ZANINI, Walter., 60 anos do Grupo Santa Helena, in: O grupo Santa Helena, Catálogo de Exposição São Paulo, 04 de Maio a 18 de Junho de 1995, s/p.

As cores parecem escolhidas cuidadosamente: o vestidinho vermelho de uma moça a segurar a bandeira Santa, o verde de outra criança, vestida de anjinho, ou o colorido das florezinhas que sobem à tela e se encontram com os anjos ao centro. Toda essa composição extremamente ingênua revela uma Anita que, à época, vinha se aproximando cada vez mais da religião, mas, sobretudo, revela a pintora da “festa da cor” de Monhegan, do fascínio pela paisagem e pela pintura ao ar livre à maneira impressionista, bem como das deformações e estilizações expressionistas etc.

O mesmo pode-se dizer de *Bailinho* (Figura 69), tela do mesmo estilo, feita entre as décadas de 40 e 50. Nela, as figuras são pouco sofisticadas do ponto de vista acadêmico. Não há preocupação com a representação fiel da realidade, mas apenas com a sensação provocada por esta: a alegria e a descontração dos componentes da cena do baile são evidentes. O casal, ao centro, embalado pelo som dos instrumentos tocados atrás dele não parece ter nenhuma outra preocupação a não ser aquele momento no qual vivem: dançar a música é a única coisa que realmente lhes importa. Aproveitar a festinha é o intuito dos outros presentes. Temática e forma são duas preocupações claras de Anita Malfatti. Tema semelhante percorre *Festa na Roça* (Figura 70), também de Malfatti, composto com os mesmos princípios, embora tenha uma paleta mais suave.

Ao se esforçar por criar esse ambiente popular simples e ao mesmo tempo encantador, a artista está mais do que nunca construindo um imaginário popular, valorizando aspectos bastante ressaltados pela *intelligentsia* brasileira da época. Os bailinhos, as procissões, da mesma forma que o carnaval e as festas juninas, também expressam bem o “espírito festivo, ingênuo e responsável do brasileiro à maneira de Sérgio Buarque de Holanda”.¹⁹³

¹⁹³ MOLLICA, Orlando de M. **Imagens e representações da identidade cultural brasileira e suas relações com a paisagem**. Rio de Janeiro: Publicação de textos de alunos da pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), 1º. sem. 2002. Disponível em: <www.eco.ufrj/pretextos/sociais/soc5.htm>. Consulta em: 19 mar 2007.

Notamos as mesmas tendências em *Batizado na Roça* (Figura 71), no qual as cores são suaves e mais terrosas em meio a alguns matizes de verde. As figuras também são construídas de forma muito simplificada, quase inacabada. Algumas delas, como as crianças, aparecem como alguns borrões na tela. As duas meninas em pé, envolvidas na brincadeira e que estão um pouco mais à direita da tela, lembram alguns desenhos primitivos de Otto Müller ou de Ernst Kirchner, ou, mais pontualmente, as dançarinas de *Dança em Volta do Fogo*, conhecida pintura que Emil Nolde fez em 1910. Há, pois, em Anita Malfatti, um tratamento mais depurado: menos tinta, menos cores, menos detalhes. Isso a traz para um primitivismo naif, diferente de Nolde, mas não menos ousado e moderno. Nesse caso, a rusticidade e o primitivismo da pintura são garantidos pelo emprego dos poucos tons de verde e marrons em meio ao branco. Só em alguns pontos há a aplicação de cores diferentes destas como, por exemplo, no vestido amarelo que destaca uma das mães com um bebê no colo (talvez a que acabara de batizar seu filho).

Há, por outro lado, subsídios empregados por Anita no intuito de criar uma atmosfera ao mesmo tempo simples e aconchegante. A escolha do tema, por si só, já ajuda a criar tal sensação, pois remete também à religiosidade e, dessa forma, aos valores familiares nacionais e a tudo que os envolve, mas a composição do quadro colabora mais com isso: além das crianças brincando, um homem toca uma viola, ao lado de uma mulher com uma trouxa de roupas na cabeça e de uma outra que parece ter acabado de batizar seu pequeno filho. Um outro casal, cuidadoso da família que tem, vem se achegando à prosa. Além destes elementos, há a presença dos animais, como alguns cavalos e um jegue, que aparecem como meio de transporte dos moradores.



Figura 69. Anita Malfatti, *Bailinho*, anos 1940/50



Figura 70. Anita Malfatti, *Festa na Roça*, 1955 c.



Figura 71. Anita Malfatti, *Batizado na Roça*, anos 40



Figura 72. Anita Malfatti, *Procissão*, 1940-50

O que essas características visivelmente naïfs nos ajudam a refletir sobre as obras de Malfatti desse período? cremos, em primeiro lugar, que tais pinturas são prova de uma abertura ao novo, inerente à artista. Segundo, elas são bastante representativas do caráter

moderno da pintora e de como sua arte se manteve conectada às questões artísticas nas quais estava inserida: através do rompimento com a arte clássica, da negação de valores estéticos sedimentados, do experimentalismo e do envolvimento com as questões artísticas de seu meio. Terceiro, são, ainda, exemplo do constante dialogar de Anita Malfatti com os artistas brasileiros e com a arte moderna de forma geral.

O diálogo é visível através da apreciação de obras de artistas como Fúlvio Pennacchi ou José Antonio Dias, nas quais a simplificação é levada também ao extremo, em que desaparecem os planos e a cena é toda recriada a partir de uma visão interna, subjetiva, baseada na observação descomprometida com o realismo. Apesar da escolha pelas paisagens, do desenho ou da pintura ao ar livre, não há a preocupação tão evidente com a observação da luz, como nos impressionistas. O mesmo ocorre nas várias telas pintadas por Anita Malfatti nesses anos.

A troca não é de via única e não é possível afirmar com certeza qual obra foi influenciadora ou influenciada. *Procissão na Roça*, uma aquarela feita entre 1940 e 1943, se aproxima de algumas telas de Guinard, que gostava de dar um tom aguado aos seus óleos, mas, sobretudo, pela composição da paisagem: as montanhas, que não se sabe bem se estão distantes ou acima das figuras, têm o mesmo lirismo que Guinard desenvolverá em telas como *Festa de São João – Ouro Preto* ou *Noites de São João*, no início dos anos 60.

Como se pode, então, avaliar a obra de Anita Malfatti produzida nesses anos e como pensá-la se esta foge às denominações externas?

A própria Anita gostava de enfatizar que não fazia primitivismo, nem retratava o folclore, apenas pintava o que ela chamava de “arte popular brasileira”.¹⁹⁴ Mas o que, de fato,

¹⁹⁴ ROSSETTI, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, vol. I, 464 p.

significaria uma arte popular brasileira e por que o que a artista pintara se diferenciaria do estilo mais próximo do seu e cultivado naqueles anos, ou seja, a arte primitiva ou naïf?

Nos anos 40 e 50, esse tipo de pintura ainda tentava ganhar espaço na crítica de arte e no mercado nacional de arte. As razões para essa exclusão são explicadas pelo crítico Geraldo Edson de Andrade, não só pelo óbvio preconceito social que se teria com relação a esses pintores, provenientes de famílias simples e sem uma formação reconhecida, mas também porque, a seu ver,

[...] enquanto artistas criam sob conceitos intelectualizados para um público igualmente apto a receber sua mensagem, os ditos populares procuram registrar emoções mais pela sensibilidade do que pelo intelecto. [...] Através dela, [a arte naïf] seus intérpretes, os pintores, discursam sobre tudo aquilo que lhes diz respeito, das festas tradicionais aos problemas sociais. Não conceituam; ao contrário, apenas mostram.¹⁹⁵

Teria, então, sido esse desejo de registrar as emoções que levava Anita Malfatti a pintar suas paisagens ingênuas durante os anos 40 e 50? Marta Rossetti Batista diz que sim. A seu ver, esses são anos em que Anita busca por novas coordenações em sua pintura, se aproxima de uma unidade maior e consegue se aquietar numa pintura mais simples.

Nesse momento, cremos, vale a pena colocar uma outra questão acerca da pintura de Anita Malfatti: essas obras apresentadas aqui, predominantemente feitas nas décadas de 40 e 50, deveriam ou não ser tomadas como naïfs?

Um dado deve ser considerado nesta análise: ao mesmo tempo em que Anita Malfatti está distante do perfil da maioria dos pintores naïfs, normalmente de formação simples e ligados à vida interiorana, ela se deixa novamente invadir por uma nova abordagem artística.

¹⁹⁵ ARDIES, Jacques, Textos de: Geraldo Edson de Andrade. **A Arte Naïf no Brasil**. São Paulo: Empresa das Artes, 1998, 27-28 pp.

[...] afastada, pois, da arte dita culta, a arte *Naif* tem linguagem própria, o que não impede que, freqüentemente, o artista erudito possa nela vir a se inspirar ou se apoderar do seu potencial criativo, como foi o caso do pintor catalão Pablo Picasso, um dos gênios da pintura do nosso século.¹⁹⁶

Anita Malfatti provavelmente buscou nesta nova linguagem plástica – de certa forma também polêmica, mas não sem algum reconhecimento e valor naquele momento – a expressão da pintura que desejava criar e com a qual de novo conseguia dar conta de suas próprias questões plásticas.

O interessante é que, ao menos, suas vivências não a vinculam emocionalmente a esta tradição ingênua: Anita Malfatti teve um aprendizado bastante formal na pintura. Conforme já mostramos, ela freqüentou academias, escolas de arte e ateliês na Alemanha, em Nova York, em Paris e no Brasil. Foi bolsista do Estado e reconhecida formalmente como pintora. Ademais, provinha de família burguesa, a qual, mesmo com dificuldades, conseguira cuidar de sua saúde fora do país na infância e manter seus estudos fora do país. Anita teve uma imensa bagagem cultural e conhecimento intelectual, proporcionados pelas inúmeras viagens que fizera pela Europa e América.

Aqui cabe novamente uma colocação, já feita a respeito do impressionismo e expressionismo “deslocados” de Anita Malfatti, ou seja, da dificuldade de se caracterizar suas obras da década de 10 como totalmente impressionistas, pós-impressionistas ou expressionistas, haja vista a *mélange* que a artista faz entre os estilos. Vimos que, se é possível falar de algumas obras com características impressionistas ou expressionistas, o mesmo não se poderia afirmar sobre Anita Malfatti que pintou essas obras quando tais movimentos já não existiam mais.

Sobre o mesmo prisma desta reflexão, podem-se pensar suas composições paisagísticas dessas décadas aqui trabalhadas. Se Anita Malfatti estava inserida neste contexto

¹⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 18.

simples e popular através de suas experiências de viagens e da proximidade com o programa nacionalista do Modernismo, o fato é que, não só os pintores naïfs com quem tivera contato, mas também seus colegas da FAP e do Sindicato, provinham de um grupo social muito diferente do seu:

Volpi, Rebolo e Zanini eram pintores de parede; Rizzotti, torneiro-mecânico; Bonadei, bordador; Pennacchi, açougueiro; Manoel Martins, aprendiz de ourives e Graciano, ferroviário e ferreiro. Apesar do trabalho duro, eles sempre encontravam um tempo para a própria arte, mesmo que fosse para ficar pintando pelas madrugadas. Por essa dedicação, o escritor, jornalista e crítico Mário de Andrade os chamava de artistas proletários. ¹⁹⁷

É difícil pensar que a pintura naïf fosse, então, uma pintura que pudesse expressar sua personalidade e suas vivências. Tomada neste sentido literal, seria incorreto afirmar que suas paisagens desses anos fossem naïfs. Talvez um desejo de simplicidade e de identificação com essa vida simples que agora contemplava pudesse lhe inspirar tais criações, mas, provavelmente, o desejo de estar dentro das questões plásticas de seu tempo também tenha exercido uma grande influência no estilo adotado pela artista.

Portinari, por exemplo, compõe alguns naïfs no início dos anos 30, mas seu *engagement* com esse estilo corresponde um pouco mais à definição convencional do que seja naïf, porque, nessas pinturas, o pintor de certa forma volta a ele mesmo. Não constrói uma pintura ingênua baseada na sua imaginação ou no que vê à sua volta no presente, mas as traz a partir das lembranças de sua infância em Brodósqui.

¹⁹⁷ ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-1940**: o Grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991, p. 68.

No início, todo pintor *naif* é saudosista de vivências passadas. Leve-se em consideração que a maioria deles são nascidos em pequenas cidades do interior, têm profissões humildes, mas suas vocação artística aflora nos centros mais desenvolvidos, para onde imigram em busca de melhores condições de trabalho. O fator econômico, pois, tem função predominante no desenvolvimento sócio-artístico desses pintores.¹⁹⁸

As pinturas ingênuas de Anita Malfatti estão carregadas de emotividade e simplicidade, tal como as pinturas ingênuas o são; mas pode ser que elas representassem mais uma forma de um encantamento presente do que de um passado saudoso. Além disso, Anita não é ingênuo por definição e sua experiência não se concentra em lugares simples, como o interior ou o campo. Ela sai da efervescência de centros como Berlim, Nova York, Paris e São Paulo para conhecer o interior do Brasil. A artista não retrata memórias de vivências passadas, retrata aquilo que vê e que, de certa maneira, lhe comove e lhe interessa esteticamente.

Essa característica peculiar de Malfatti leva a uma outra: ainda que sua pintura ingênuo sirva para que ela reproduza seus dilemas interiores, suas decepções com o mundo artístico e com a crítica, o mais significativo, a nosso ver, é que ela novamente toma a pintura como um espaço de experiências pictóricas, como se fosse um laboratório. Novamente rompe com o que vinha fazendo e se deixa levar pelo objeto e pelo material. O que encanta Anita não é só a vida simples que retrata na tela, ou a distância dos grandes centros e dos grandes debates artísticos, mas parece ser, acima de tudo, a pintura, o desenho, a arte. A releitura e superação de sua própria técnica, longe de convicções sociais e ideológicas, se mostra sempre com essa perspectiva de pesquisa, de exploração estética.

Do ponto de vista formal, são obras que se aproximam, sim, de um primitivismo muito grande na composição pelas características aqui já apontadas. São pinturas que se inspiram e apelam para certa ingenuidade do tema e da forma. Interessante perceber ainda que eles não vão em direção oposta ao que a própria Anita Malfatti fizera antes, ao contrário, os recupera

¹⁹⁸ ARDIES, Jacques, Textos de: Geraldo Edson de Andrade. **A Arte Naïf no Brasil**, São Paulo: Empresa das Artes, 1998, p. 26.

como, por exemplo, o carvão *Casal Dançando* (Figura 73). Este desenho, não datado pela artista, é tomado como sendo parte de sua produção dos anos 10 ou 20, sendo mais delicado e pueril do que os feitos pela artista na década de 10 e um pouco mais próximos das “mulherinhas” ilustrativas do livro *Você*, de Guilherme de Almeida. Nele, a simplicidade do traço não impede que se perceba uma forte sensação de movimento: o casal – quase retorcido, agarrado um ao outro, cabeça no ombro um do outro – está envolvido também pela música. O desenho primitivo se mostra ainda pelo formato dos braços, que são arredondados. Mãos e rosto não possuem nenhum detalhe e a estilização é mostrada através do pé e do sapato esquerdo da dançarina, quase do tamanho de suas coxas. A distorção funciona como recurso para garantir leveza e soltura à cena. E a simplificação cria ingenuidade. Quase ouvimos o ritmo que conduz os dançarinos, quase nos movemos com eles ao contemplarmos a tela, sensação que é permitida pelo ângulo em que estes são colocados: um dos pés do casal toca rapidamente o chão, enquanto o outro gira no ar, mas já quase voltando ao chão novamente.

Por outro lado, *Casal Dançando* é também, em certos aspectos, ingênuo e parece iluminar a produção de Anita Malfatti nos anos 40. À semelhança de alguns artistas vanguardistas, como Chagall ou Klee¹⁹⁹, para os quais a arte primitiva ou a arte infantil conseguia dar conta da abstração necessária a uma representação mais descarregada de normas e regras da pintura, Anita Malfatti parece criar este desenho. Esse balanço das figuras

¹⁹⁹ Para Klee, “o recurso à atividade gráfica da infância, que documenta os primeiros atos de uma auto-educação estética” era fundamental, afirma Giulio Carlo Argan (*Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 321 p.). A nosso ver, os inúmeros e delicados desenhos de anjos de Klee, por exemplo (*Vergesslicher Engel* ou *Engel vom Stern*, de 1939, Coleção Zentrum Paul Klee, Bern, Zúrique) demonstram uma tentativa de desapego da técnica tão grande que o artista parece desejar que se tenha a impressão de que eles foram feitos, de fato, por uma criança. Os desenhos em Klee parecem literamente um “exercício” do recurso gráfico infantil, assim como se pode pensar de *Casal Dançando* de Anita Malfatti.

de Anita antecede um tema recorrente na arte contemporânea, o movimento, e o faz de forma bastante eficaz já no início do século XX²⁰⁰.

Mas se é primitiva e ingênua no traço, mas não o é nas definições nas quais se encaixam um pintor naïf, o que interessa mesmo é que novamente Anita Malfatti não é moderna *ou* clássica. Impressionista *ou* expressionista. Realista, naturalista *ou* primitiva. Sua personalidade artística foge a essas classificações, escorrega por entre as tentativas de adequação porque, cremos, é moderna segundo o pluralismo que constitui esta noção.

²⁰⁰ Permitindo-nos uma digressão neste exame, esse desenho de Anita Malfatti, *Casal Dançando*, assim como se poderia trazer aqui outras referências da artista, evidencia um intercâmbio muito forte entre tradição e novo. Mescla um aspecto rústico a uma leveza, criatividade com simplicidade. Ele nos traz à memória outros trabalhos de artistas contemporâneos brasileiros que recorrem a *mélange*, não na pintura necessariamente, mas nas artes plásticas de forma geral. Um paralelo poderia ser feito com *Tonight*, uma instalação de Valeska Soares, de 2002, na qual a artista usa de uma projeção lançada sobre um palco, criando a sensação de que a cena seja real. Alguns dançarinos se movem neste palco “imaginário”, em quadrados uniformes de material frio. A rigidez e minimalismo do lugar contrastam com a volúpia da dançarina e seus pares e com o clima aconchegante criado pela música de fundo (*Tonight*, Café del Mare). A referência ao romântico, colocada através da dança de salão que os dançarinos embalam, se mistura ao cenário e à música contemporâneos. “A estética predominante de Soares combina um vocabulário formal minimalista - aço inox polido, espelhos, repetição seriada - com uma tendência romântica a associações poéticas, que são freqüentemente despertadas por outras percepções sensoriais. É preciso prolongar-se para ler a história, entender a superposição da voz, descobrir a fragrância essencial à estrutura de uma instalação. Seu trabalho demora para ser assimilado, entra devagar em foco distinto. Mas a paciência do apreciador é bem recompensada.” (HILL, Joe, “New York: The Bronx Museum of the Arts”. Disponível em: <http://www.contemporary-magazine.com/review60_2htm>, acesso em: 03 junho 2006). A obra foi exposta também na “Exposição Territórios” do Museu de Arte Contemporânea da USP.



Figura 73. Anita Malfatti, *Casal Dançando*, 1910-20

2.7 Experimentações Abstratas

Como já dito anteriormente, a obra de Anita Malfatti é basicamente figurativa. São poucas suas tentativas abstracionistas das quais se tem notícia. Apesar de seu contato e admiração pelos cubistas, dadaístas e surrealistas através dos museus na Europa e na *Independent School of Art*, em Nova York, ela pouco experimentou destes estilos. Seu *Nu Cubista n. 1* (Figura 74), um óleo pintado entre 1915-16, é uma tela ousada como era a maioria dos seus desenhos e pinturas da época. Mas à guisa do título, também não é cubista.

Nela, domina um jogo de formas mais geometrizadas do que os retratos que desenhou e pintou nestes anos. Em comparação com alguns de seus famosos pastéis – *Ritmo (Torso)* (Figura 30), *O Homem de Sete Cores* e *O Estudo de Homem –*, *Nu Cubista n. 1* (Figura 74) não tem movimento, é estático. As linhas mais arredondadas presentes nos três desenhos são substituídas aqui pelo domínio de um recorte, tanto da figura, quanto do fundo, em pequenos retângulos, triângulos e quadrados, preenchidos por cores expressivas e contrastantes. Os tons de azuis, vermelhos e amarelos chocam-se, delimitando e circunscrevendo o corpo feminino, cujo desenho é mais arredondado e menos geometrizado que o fundo onde está inserido. O nu difere bastante desses desenhos, porém, ainda assim, não possui características tipicamente cubistas. Nele, Anita Malfatti usou ainda cores pouco convencionais no cubismo, estilo no qual predominavam o cinza e preto.

É interessante perceber ainda que, embora todas essas obras tenham sido feitas nos mesmos anos, nos quais Anita estava bastante segura de suas experimentações na arte moderna, *Nu Cubista n. 1* (Figura 74) ficou desconhecido do público até os anos 60. Anita Malfatti só o expôs quase no fim da vida, na VII Bienal, em 1963.²⁰¹ A artista parecia não se orgulhar muito de sua criação ou temia críticas ainda mais acirradas. O porquê de ter decidido apresentá-lo ao público só em 1963 provavelmente está relacionado ao fato de que é só a partir dos anos 50, com as Bienais de São Paulo, que se cria no país um espaço maior para a arte abstrata. Desde 1951, Ivan Serpa²⁰², com suas *Formas*, havia inaugurado caminho para o

²⁰¹ Marta Rossetti fala da possibilidade da tela ter participado na retrospectiva da artista, em 1949, mas tal suspeita não pode ser confirmada, logo, tomamos a mostra em que há registro da participação da tela. (BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, vol. II, p. 32.

²⁰² Ivan Serpa (1923-1973), pintor e desenhista brasileiro. Em 1947, aderiu ao não-figurativismo adotado por Mário Pedrosa. Foi membro do Grupo Frente, professor de arte no Museu de Arte Moderna (MAM) e restaurador de papéis da Biblioteca Nacional. Na primeira Bienal de São Paulo, foi celebrado como o melhor artista jovem, com uma pintura já concreta. Até a década de 1960, esteve ligado ao movimento concretista, sendo considerado o pioneiro no Brasil.

debate abstracionista no país. Depois dele, Antonio Bandeira²⁰³, Cícero Dias, Sheila Branningan e os gravuristas abstratos formados pelo curso de gravação de Iberê Camargo²⁰⁴ foram os responsáveis por divulgar e elevar o *status* da arte abstrata

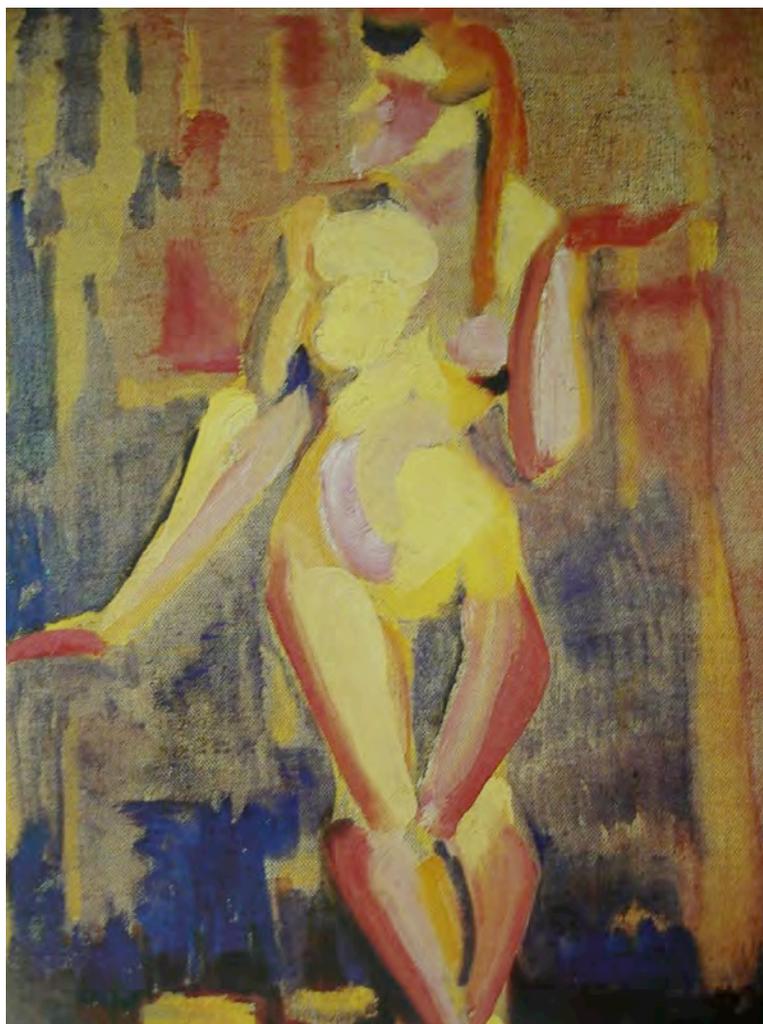


Figura 74. Anita Malfatti, *Nu Cubista n. 1*, 1915/16

²⁰³ Antônio Bandeira (1922-1967), pintor e desenhista. É um dos mais valorizados pintores brasileiros, e tem obras nas maiores coleções particulares e museus do Brasil e do mundo. Junto com Aldemir Martins, Inimá de Paula e outros, fez parte do Movimento Modernista de Fortaleza, nos anos 40. Renomado mestre da pintura abstrata brasileira - e também mestre das aquarelas -, viveu grande parte de sua vida na França.

²⁰⁴ Iberê Bassani de Camargo (1914-1994), pintor, escritor, gravador e professor brasileiro. No Rio de Janeiro cursa a Escola Nacional de Belas Artes, mas era insatisfeito com a metodologia ali adotada. Junta-se a outros artistas, também insatisfeitos, e com seu professor de gravura, Guignard, fundam o Grupo Guignard. Mais tarde, desenvolverá um estilo muito próprio em que bicicletas são seu tema preferido. Sua pintura será carregada de muita tinta na tela e ficará entre a abstração e o figurativismo.

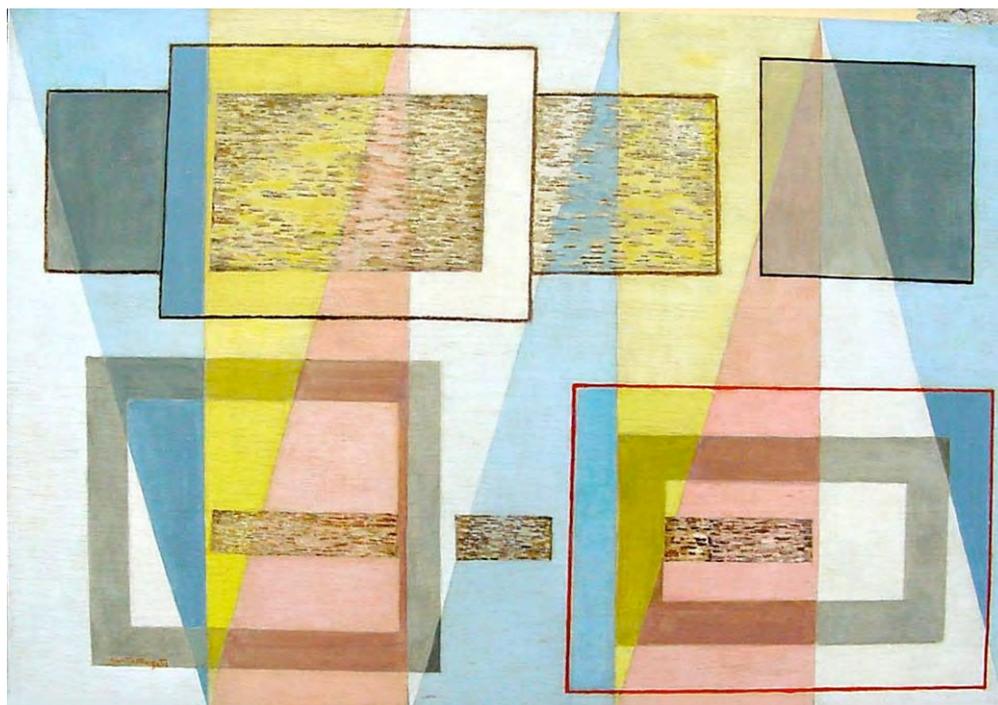


Figura 75. Anita Malfatti, *Primavera*, 1957 c.



Figura 76. Anita Malfatti, *Outono*, anos 50

brasileira. Isso pode ter ajudado Anita Malfatti, “gata escaldada”, a criar coragem e expor seu primeiro estudo cubista. O fato é que esta pintura, assim como uma outra tela, *Flores Cubistas*, que a artista pintará nos anos 30, são chamadas cubistas, mas sua forma não corrobora o título. Ainda que estas, numa comparação, deixam bem mais a desejar para a teoria de Braque e Picasso do que o nu. Nesta tela, a geometrização das flores e o espaço não segue um padrão claro. As flores arredondadas da esquerda brigam com as mais triangulares da direita. A artista até consegue desconstruir parcialmente seu objeto, mas não persevera na representação cubista e sucumbe à forma real.

Além dessas experimentações pela arte da abstração, Anita Malfatti também elaborou um conjunto de óleos que, a julgar pelos seus títulos, *Primavera* (Figura 76) e *Outono* (Figura 75), e pelas cores dominantes, tiveram inspiração nas estações do ano. Ambas foram pintadas na década de 50 e não são muito representativas do estilo abstrato. Na primeira, o jogo de triângulos coloridos em tons diferentes de azuis, rosas e amarelos apagados fazem fundo a uma série de quadrados justapostos. No quadro, além do título, e dos tons claros, nada mais consegue criar a sensação ou sugerir a idéia de primavera. O abstracionismo de Anita Malfatti não é nem formal, nem informal. No primeiro caso, porque não consegue ser fiel à geometria e à razão e, no segundo, porque não se deixa absorver totalmente pela subjetividade. Até mesmo os títulos muito sensoriais não combinam com a forma utilizada na tela. O mesmo ocorre com o segundo. Com exceção do marrom e do ocre aplicado ao fundo, *Outono* (Figura 75) tem pouco de abstrato, pouco de figurativo que sugira a estação dada ao título. Os rabiscos curvilíneos que se sobressaem do fundo lembram as formas musicais ou a silhueta dos violinos de Braque e Picasso em seus quadros cubistas, ainda que a comparação com o cubismo também pare aí, pois o quadro não tem força para remeter a outros elementos cubistas.

Se essas e algumas outras abstrações de Anita Malfatti não são grandes obras de arte, elas não deixam, contudo, de ser significativas. É outra prova de sua busca constante por renovar-se, por inserir-se no debate artístico do momento. Mostra ainda que tentou irremediavelmente testar novas maneiras de *ver* e *representar* o objeto, mesmo quando não tinha certeza se teria ou não sucesso com o resultado.

3 ANITA Malfatti REVISITADA

“O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época; o que não é o último factor da sua mediação relativamente ao conhecimento.”

Theodor Adorno

3.1 O caso Malfatti x Lobato: a criação de um mito

A crítica de arte brasileira consolidou o nome de Anita Malfatti como a grande motivadora do Modernismo, sendo sua exposição de dezembro de 1917 um marco no pensamento intelectual do país. Mas, apesar desse evento consolidado o papel de Malfatti nas artes plásticas brasileiras, Tadeu Chiarelli chama a atenção para o fato de que essa, na verdade, foi a terceira exposição individual de Anita Malfatti. A segunda fora realizada meses antes, em junho de 1917, divulgada em nota pelo jornal *O Estado de São Paulo* no dia 08 de junho, na Casa Garroux e, ao que tudo indica, não causara repercussão alguma na cidade. A falta de mais documentação a respeito dessa segunda individual dificulta saber, por exemplo, quais obras teriam sido expostas e quais não, além de informações que possibilitem conclusões mais seguras quanto às intenções da artista ao elaborar, poucos meses depois, uma nova mostra.

Muito do que se afirma sobre Anita Malfatti ter guardado por longo tempo suas telas trazidas de Nova York, devido a uma pouca aceitação que elas tiveram pela família e pelo círculo dos salões, pode ser questionado a partir de uma reflexão sobre essas duas exposições

tão próximas. A segunda teria sido mesmo totalmente esquecida, diz Chiarelli,²⁰⁵ se não fosse a nota publicada pelo jornal. Para o crítico, a exposição organizada novamente em dezembro do mesmo ano poderia ajudar a perceber as intenções claras da artista de dar a conhecer suas obras, cuja maioria havia sido produzida até aquele momento fora do Brasil. Além disso, possibilitar uma visão do que seria a Arte Moderna e o que de novo vinha se pensando em arte fora do país. Daí ser o título enfático e abrangente, “Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti”, e incluir obras de três outros artistas, colegas da pintora em Nova York.

Marta Rossetti, por outro lado, não leva em consideração a segunda exposição de junho de 1917 e vê na apresentação das obras dos colegas de Anita, Floyd O’Neale, Sara Friedman e A.S. Baylinson, certa insegurança da artista e uma possível justificativa ao seu público: “não sou a única que pinta de maneira desconhecida para vocês, lá fora, esta é a arte nova, atual, aceita e praticada por muitos.”²⁰⁶

Apesar de parecerem próximas, é possível perceber uma sutil diferença no posicionamento dos dois pesquisadores a respeito das intenções que podem ter guiado as escolhas plásticas de Malfatti: enquanto Chiarelli aponta uma artista mais cônica e decidida, desejosa de revelar um panorama das artes modernas em seu país, Marta Rossetti parece atribuir ao título da pesquisa e à inclusão de obras de outros artistas o resultado de uma personalidade melindrosa de Malfatti. Insegura quanto às suas telas muito modernas e carente de aceitação de suas atitudes, ela tentava criar um ambiente menos polêmico.

Perceber essa diferença de posicionamento dos dois críticos pode nos ser útil quando se pretende pensar a função que a crítica tem na construção do que se deve entender sobre a modernidade, ou a ausência dela, na obra da artista.

²⁰⁵ CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995, 196 p.

²⁰⁶ BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, 197 p.

Anita não negava sua fase norte-americana: queria impô-la e vê-la aceita com valor artístico. Talvez por isso absteve-se de colocar muitas obras demasiado ‘provocativas’, como os carvões e pastéis de nus masculinos, ou óleos como o *Nu Cubista n. 1* e *A Boba*.²⁰⁷

Por não levar em consideração a exposição de junho, Rossetti atribui o longo período que a artista ficou sem mostrar suas telas, depois de ter chegado dos Estados Unidos, à reação negativa da família e à forma como isso havia repercutido na artista. Ressentida pela falta de apoio e com medo do que sua pintura pudesse causar no público paulistano, Anita Malfatti teria sido mais cuidadosa ao separar suas telas para a mostra de dezembro²⁰⁸:

Selecionou, possivelmente, quatro carvões norte-americanos, com suas deformações e distorções – portanto, não os negava – mas absteve-se, ao que tudo indica, de expor qualquer uma das muitas academias de nus – os masculinos e mesmo os femininos. Parece claro que a pintora não queria montar uma exposição-provação, nem tornar o choque inevitável. Antes, teria intenção didática, de tornar a arte moderna compreendida e aceita pelo meio paulistano.²⁰⁹

Um depoimento de Anita Malfatti, feito apenas em 1951 – citado não só por Rossetti, mas também por Mário da Silva Brito – a respeito de como se sentira ao ser criticada pela família, que julgara suas pinturas “feias e dantescas” o que a teria levado a guardar as telas²¹⁰, tem valor para entendermos como tenha sido sua inserção no meio artístico em que vivia em São Paulo. Contudo, além de constar no catálogo da Exposição, a apresentação do nu

²⁰⁷ Idem, *ibidem*.

²⁰⁸ A lista de obras apresentadas nesta “Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti” reunia algumas poucas obras feitas na Alemanha, outras feitas no Brasil e a maioria feita nos Estados Unidos. Entre os retratos a óleo estavam *Lalive*, *Tropical*, *Sinfonia Colorida*, *Capanga*, *Caboclinha*, *Estudante Russa*, *Retrato de D. Nelly S. Campos*, *Cosette*, *Egypcia*, *O Homem Amarelo* e *A Mulher de Cabelos Verdes*. Depois, vinham as paisagens *Ventania*, *O Pinheiro e a Cabana*, *Os Patinhos*, *O Farol*, *Paisagem de Santo Amaro*, *A Onda*, *À Beira d’Água*, *A Palmeira*, *O Barco*, *Rancho de Sapé*, *Marinha*, *Chinesa*, *Aspectos da Villa*, *Paisagem Moderna*, *Aspectos de Rochedos*. Nas gravuras, foram apresentadas: *Boneca Japonesa*, *Anjos de Rubens*, *São Vicente*, *Saudades da Bahia*, *Menino Napolitano*, *Árvores*, *À Beira do Canal*, *O Burrinho Correndo*, *Florestas de Pinheiros (claro)*, *Florestas de Pinheiros (escuro)*, *Marinha Antiga*. Na sessão aquarelas, *A Praia de Santos*, *Aspectos do Mar*, *A Pescaria*, *Crianças no Canal* e *À Espera do Peixe*. Finalmente, entre as caricaturas e desenhos, a artista apresentara: *Isadora em São Paulo*, *Festa no Trianon*, *Primavera*, *A Indiscreta*, *Cafê Americano*, *Impression de Matisse*, *O Movimento (Torso)*, *Retrato de Mulher*, *O Secretário da Escola* e *Cartaz da Cruz Vermelha*. Ver catálogo da mostra em BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, vol. I, 196 p.

²⁰⁹ BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, 197-198 pp.

²¹⁰ Ver em: BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, vol. I, p. 94. e em: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

masculino *Torso, Ritmo*²¹¹ – que à época fora intitulado *Movimento* – já nos permite questionar essa possível intenção de Anita Malfatti, atribuída por Rossetti, de não expor obras polêmicas demais. Ademais, é estranho pensar que a exposição de obras como os retrato *A Mulher de Cabelos Verdes* (Figura 77), *Homem Amarelo* (Figura 37), o citado *Torso* e *Retrato de Mulher* (Figura 26), além das paisagens *A Onda* (Figura 12), *Ventania* (Figura 11) ou *O Farol* (Figura 19), pudesse ser pensada pela artista como menos polêmica e mais didática.

É fato que o conservadorismo da burguesia paulista que freqüentava os salões poderia se chocar ainda mais com a apresentação de muitos nus por uma senhorinha pintora, mas as telas apresentadas já mostravam um corte radical com a arte praticada e aceita por esse público que visitaria o salão. Todavia, o que se comprovou é que a exposição não passaria em branco dessa vez: a visita de Mário de Andrade, que se pôs a rir diante do *Homem Amarelo* (Figura 37) e, depois, o conhecido artigo de Monteiro Lobato, “Paranóia ou Mistificação”, colocaria Anita Malfatti sobre os holofotes não só da crítica, mas também de outros artistas e intelectuais da cidade.

O interesse dos que se voltam para Anita em dezembro de 1917, ao contrário do que normalmente se afirma, não se deve apenas ao impacto do artigo agressivo de Monteiro Lobato, mas, antes, ao fato de sua mostra provavelmente já ter forçado ao reconhecimento de um tipo de arte para a qual o público brasileiro – aqui representado pela burguesia e intelectuais paulistanos – não estava preparado para apreciar. Embora chegassem notícias na cidade sobre o mundo das artes através de alguns periódicos internacionais e de muitos críticos e historiadores já conhecerem as vanguardas, isso não parece ter sido suficiente para criar um gosto e um valor por essa arte, ou por aquelas “coisas dantescas” chamadas de arte

²¹¹ Como se pode notar, ao contrário do que Rossetti afirmara, a artista havia exposto um de seus nus, por sinal um pastel bastante ousado na temática e na forma e que, com certeza, não passaria sem ser notado. A própria Marta Rossetti corrige esta informação em seu segundo volume de seu livro sobre a artista, no qual apresenta a catalogação da obra da mesma. Ainda assim, a autora não reviu sua opinião citada aqui, no primeiro volume de sua obra. Ver em: BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, vol. I, p. 94.

moderna. Ainda se cultivava e apreciava, por aqui, o gosto pelo realismo e pelo naturalismo, destacados em telas de um Almeida Júnior, Antonio Parreras, Agustín Salinas, Pedro Américo etc.

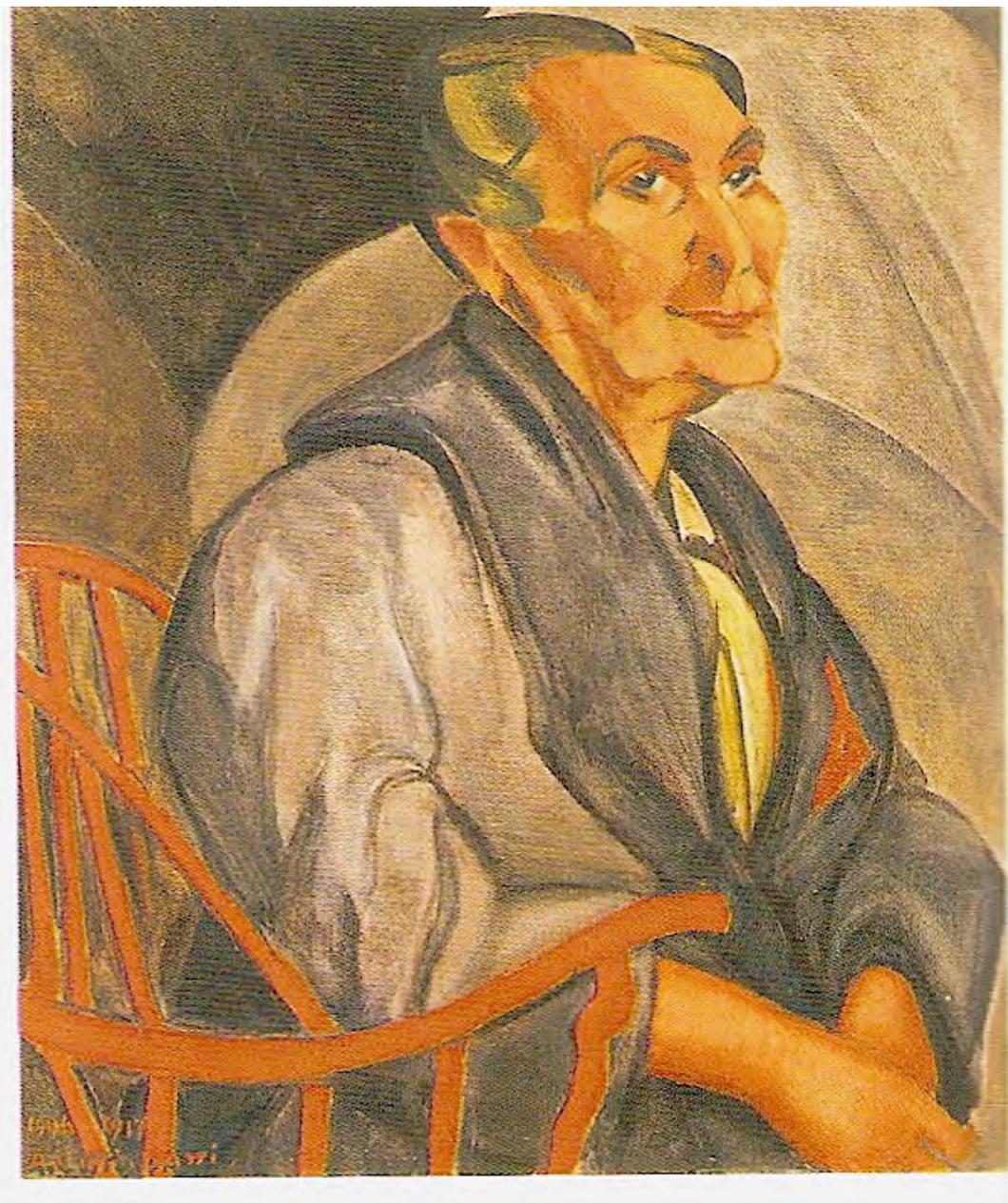


Figura 77. Anita Malfatti, *A Mulher de Cabelos Verdes*, 1915-16



Figura 78. Anita Malfatti, *A Estudante Russa*, c. 1915

Por essa razão, Anita Malfatti conseguirá, naquele momento, reunir em torno de sua mostra as mais variadas opiniões. De um lado, os conservadores de plantão; de outro, a mais empolgada vanguarda, Oswald e Mário de Andrade, Di Cavalcanti, entre outros.

Embora essas opiniões divergentes mostrem quão controversa é a pintura de Malfatti, e essa mostra de dezembro de 1917 seja conhecida e reconhecida na história da arte brasileira, é interessante notar que, depois dela, as conclusões tomadas a respeito da artista parecem reforçar um dado conjuntural e não estrutural e, assim, ir por outra direção da que lhe coube na gênese do Modernismo Brasileiro: não se reconhece o mérito de Anita Malfatti ter percebido a ruptura que a arte moderna apontava diante das regras acadêmicas a partir do experimentalismo, ou entre a representação fiel ou objetiva da natureza e uma arte pautada sobre a subjetividade. Ocorre que certa crítica e historiografia da arte parece não perceber, senão como convicção, ou ao menos como desconfiança, que, ao pintar obras impressionistas/expressionistas, a artista tivesse segurança suficiente para não mudar totalmente de rumo quando colocada em cheque sua crença na arte moderna.

Ao contrário disso, a ênfase parece recair na maioria das vezes sobre uma quase regressão que sua obra teria sofrido após a mostra de dezembro de 1917, sobretudo após a crítica de Monteiro Lobato. E isso, reafirmamos, se dá pela ênfase muito grande à sua biografia. O artista, enquanto sujeito da história, obviamente estará – ainda que de forma inconsciente – servindo como mediador entre essa história e a obra. Mas não é possível que se deixe de lado o fato de a obra de arte, ela mesma, transcender essa história particular do seu criador. A obra fala por si mesma ou, como diz Heidegger, a obra de arte constitui o “pôr-em-obra da verdade” no sentido que funda, doa e inicia algo que está além do sujeito. Nesse caso,

sujeito e objeto são termos inadequados [...] a arte é historicamente e, enquanto histórica, é o resguardar criador da verdade na obra. A arte acontece como ditado poético [...] isto não significa apenas que a arte tem uma história em sentido extrínseco – que também sucede, no correr dos tempos, ao lado de muitas outras coisas e que, nesse processo, se modifica e desvanece, oferecendo à historiografia aspectos variáveis. A arte é história em sentido essencial: funda história.²¹²

A obra é autônoma e apenas isso, como já afirmado no primeiro capítulo, pode fazer com que ela tenha um “conteúdo de verdade”. Isso não significa dizer que conhecer os impasses, as dúvidas e as críticas sofridas e vividas pela artista Anita Malfatti não nos ajude a compreender melhor sua obra, mas esta se anuncia por si mesma, inserida que está na história das artes e na existência de um povo e de uma época. É preciso ter um cuidado muito grande para não imputar ao artista e à sua obra aquilo que não lhe diz respeito, apenas porque o crítico tem conceitos prontos e pretende enquadrar o artista nestes. Por outro lado, o mesmo cuidado deve se ter em não “psicologizar” demais a obra, não explicá-la ou concluir sua intenção a partir da vivência subjetiva do artista. Retomando Adorno, é preciso ver o que na obra é mais que a obra, mas também é preciso deixar que ela fale por si mesma.

Que as obras de arte, como mônadas sem janelas “representem” o que elas próprias não são, só se pode compreender pelo facto de que a sua dinâmica própria, a sua historicidade imanente enquanto dialéctica da natureza e do domínio da natureza não é da mesma essência que a dialéctica exterior, mas se lhe assemelha em si, sem a imitar. [...] O carácter ambíguo da arte enquanto autónoma e como *fait social* faz-se sentir sem cessar na esfera da sua autonomia²¹³.

Se tomarmos dois outros exemplos de obras que figuraram na “Exposição de Arte Moderna Anita Malfatti”, em 1917, como *A Mulher de Cabelos Verdes*, um dos alvos da crítica na época, e *A Estudante Russa*, ambas produzidas entre 1915 e 1916, é possível fazer algumas observações a partir daquilo que as obras nos dizem. Nas duas, as figuras são retratadas de modo bastante semelhante e aparecem sentadas de perfil sobre uma cadeira vermelha, tendo apenas a parte superior do corpo representado. Ambas se mostram isoladas

²¹² HEIDEGGER, Martin. “A Origem da Obra de Arte”, in: **Caminhos da floresta**, Lisboa: Gulbenkian, 2002, 83 e 84 pp.

²¹³ ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**, Lisboa: Edições 70, p. 16.

do mundo exterior do quadro e seus olhares (perdido, na senhora, fixo no nada, na jovem) se mantêm desviados para algo ausente. Embora o fundo da tela na qual se encontra a jovem russa receba pinceladas mais coloridas do que o fundo da outra tela, a roupa e a cadeira da senhora dos cabelos verdes também são destacadas pelo tom forte e homogêneo de vermelho. Além disso, a forma aguada da tinta com a qual o desenho das figuras é preenchido e as várias nuances de tons que criam volume corporal, mostrando um certo trabalho com a perspectiva e as sombras, indicam elementos congruentes e reveladores do vanguardismo que representavam frente ao que se conhecia e produzia em arte no país.

Ao destacarmos as semelhanças entre as duas obras, podemos perceber tais características da pintora e de sua pintura, mas quando sublinhadas as diferenças, outros aspectos emergem. Enquanto Anita Malfatti parece ter se permitido, em *A Mulher de Cabelos Verdes* (Figura 77), ousar mais, construindo uma figura mais “recortada”, montada a partir de diversos ângulos, cujos cabelos verdes e rosto geometrizado contrastam com a solidez e a sensatez da idade que a mulher parece ter, ela se atém mais a um certo realismo em *A Estudante Russa* (Figura 78). Esta tem traços mais delicados e mais apuradamente construídos. Seu rosto e suas mãos são iluminados a partir de nuances de cores e de formas mais arredondadas, tal como a modelo real parecia possuir²¹⁴. Esta última, apesar de ter sido feita nos mesmos anos que a outra tela, e também ser tomada como parte da produção “moderna” (como queria Anita Malfatti) ou “caricatural” (como entendia Lobato) da artista, não há como negar que possua elementos que ultrapassem o gosto do tempo, porque mistura características assimiladas e valorizadas em diferentes épocas.

²¹⁴ Marta Rossetti Batista crê que este seja um auto-retrato de Anita Malfatti e também assinala que a “tela, certamente pintada nos Estados Unidos, difere da conhecida série de obras que desenvolveu na Independent School. Poderia ser anterior à ida a Monhegan, sendo uma transição entre Corinth e a série norte-americana. Tratada com o mesmo processo de óleo muito fluido, bastante elaborada em suas cores, ainda não representa deformações violentas da figura. E, apesar do título, aproxima-se de um auto-retrato.” (BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, vol. I, 158-159 pp. A julgar por algumas fotografias da jovem Anita cremos que esta tese possa ser plausível, mas como não há outros dados que nos permitam averiguar e como à nossa análise o importante é notar as diferenças entre as duas telas, tomaremos o retrato como sendo de uma modelo comum.

Como já analisado no capítulo dois acerca de *A Boba* e o *Homem Amarelo*, Anita Malfatti mescla nestas telas a plasticidade expressionista a certos resquícios ainda acadêmicos. Se o cabelo verde e a geometrização da senhora se revelaria como uma afronta aos apreciadores do naturalismo, não há como negar que eles não lançam mão totalmente dos planos, dos contrastes etc., como os expressionistas alemães. A *mélange* de Malfatti está presente já em 17 e a firmeza com que suas figuras se colocam neste universo do quadro revelam, na verdade, que a artista sabia como queria construir essas pinturas: a partir de uma leitura própria da estética expressionista. Esses quadros estão longe de revelar um artista insegura, a qual teria rapidamente abaladas suas convicções, apesar dessas qualidades estéticas parecerem não ter sido observadas, ou ao menos sublinhadas, pelos críticos da época, nem posteriormente pelos historiadores do Modernismo Brasileiro. Elas só aparecerão na crítica de Tadeu Chiarelli que tomará as discrepâncias entre a plasticidade de *Tropical* com os retratos polêmicos da artista.

O que contestamos a respeito das análises mais comuns a respeito da obra de Anita Malfatti é que quase tudo o que se escreveu sobre ela, após a crítica de Monteiro Lobato, parece não tomar em conta outros processos histórico-artísticos envolvidos na história de mais de 50 anos de sua pintura. Os sistemas de percepção de uma época podem não dar conta das sutilezas subjetivas no processo de criação, tanto das tenuidades que, por um lado, representam uma ruptura com a tradição – Lobato e seus pares, por exemplo, não perceberam a modernidade de Anita, ou a perceberam como mistificação –, como também dos detalhes que, por outro lado, representam um diálogo intencional com as obras do passado. Um artista pode construir sua modernidade através de uma pluralidade de referências, na escolha de uma continuidade orgânica no interior mesmo daquilo que rompe: sendo moderno e clássico ao mesmo tempo ou, talvez, experimentando as duas coisas em momentos distintos ou, ainda,

não sendo nem uma coisa nem outra, mas apenas ele mesmo, o que talvez seja ainda mais difícil de sistematizar. Este parece ser o caso de Anita Malfatti.

O que parece importar à história de arte brasileira é que a “Exposição de Arte Moderna Anita Malfatti” correu bem durante os dois primeiros dias, nos quais a pintora vendera oito quadros. A imprensa então noticia a movimentada mostra e comenta as características modernas da expositora. Entretanto, após *O Estado de S. Paulo* publicar, em 20 de dezembro de 1917, o artigo de Monteiro Lobato, tudo o que a artista pintou depois parece trazer o estigma dessa crítica, como se ela nunca tivesse se recuperado de tal ataque.

O jovem escritor e crítico de arte Monteiro Lobato classificou a pintura de Anita como anormal, assim como o era no *seu* sistema de percepção e, em consonância com a visão de arte do século XIX, qualquer arte moderna. Aquele tipo de arte só poderia ser sinal ou de paranóia, que não era o caso da artista, ou de mistificação. Em seu texto, Lobato afirmava que uma arte com as características das de Anita já nascera velha e fadada ao esquecimento.

Ao mesmo tempo em que reconhecia o talento e capacidade da artista, afirmava que estes estavam desfocados, colocados a serviço de um tipo de arte meio caricatural. Neste artigo, Monteiro Lobato põe abaixo os movimentos como o Futurismo, Cubismo, Impressionismo etc., porque, para ele, ao sair de uma exposição assim, não se podia dizer que o expectador tivesse tido prazer ou contato com as belezas. Mas a mostra, na verdade, não parecia ser o alvo principal de Lobato. Concomitantemente, ele fez ainda uma crítica aos adeptos e aos críticos que tinham demonstrado alguma simpatia a respeito da exposição, afirmando que estes criavam um palavatório técnico para supostamente descobrir nas obras o que o senso comum não percebia. Isto é, a crítica de Lobato parecia dirigir-se mais à arte moderna do que à figura de Anita Malfatti, idéia também sustentada por Annateresa Fabris e

Tadeu Chiarelli²¹⁵. Isso porque o que ele via como exemplo de arte era a pintura naturalista, a qual possibilitava a representação de uma realidade voltada às características do Brasil e do brasileiro. Finalmente, em seu artigo, o crítico analisa a obra de Baylinson que se encontrava na exposição, afirmando que seu carvão não era arte. Seu artigo termina, no entanto, reafirmando o talento da artista e que este seria o motivo de ele ter levado a sério a mostra.

O que ocorre após o caso Anita-Lobato e que, a nosso ver, foi reforçado a partir das publicações dos livros de Mário da Silva Brito, Paulo Mendes de Almeida e Aracy Amaral (para citar apenas os mais conhecidos), é que se conta e reconta sempre o mesmo episódio: muitas pessoas não voltaram à exposição e quadros comprados foram devolvidos. Anita se recolhe e nunca mais pintará como antes.

Mesmo um crítico sensível, como Mário de Andrade, que voltaria várias vezes à exposição na tentativa de compreendê-la melhor, seguiu afirmando não entender o que se havia passado com a amiga depois das telas de 1917.

Para Marta Rossetti, nem mesmo o artigo que Oswald de Andrade acabaria escrevendo no *Jornal do Comércio* em defesa de Anita conseguiria apagar os efeitos da crítica do autor de *Jeca Tatu*. A crítica de arte na cidade parecia não compreender a pintura da artista e teria se limitado ao elogio a artistas cuja pintura fosse mais comedida.²¹⁶

Esses eventos, somados obviamente à novidade que revelavam as obras de Anita Malfatti em 1917, acabaram por lhe dar um título importante no papel das artes plásticas brasileiras: o de pioneira do Modernismo²¹⁷. Essa valorização de suas obras modernas expostas em 1917, bem como a ênfase na crítica de Lobato, acabou também por imprimir em Anita outra marca, e ela passou a ser vista como uma artista expressionista. Isso não seria de

²¹⁵ Ver em: CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995, 41 e p. 42.

²¹⁶ BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, 226s pp.

²¹⁷ A afirmação sobre o pioneirismo de Anita Malfatti não está baseada aqui sobre o fato de ter sido a sua exposição a primeira a trazer obras modernas ao país, mas ao fato de ter sido reconhecida como tal. A antiga discussão sobre se teria sido ela ou Lasar Segall – que fizera uma exposição em 1913 na capital paulista – o primeiro artista a dar a conhecer esse tipo de arte, cremos, não cabe aqui.

todo ruim se essas obras, tidas como expressionistas, não compreendessem bem menos de uma década de sua pintura e se o restante de sua produção artística não tivesse sido praticamente ignorada ou apenas servido como referência negativa à sua obra.

Além disso, a participação de Malfatti na Semana de 22 e a ênfase em seu trabalho como inaugurador do Modernismo Brasileiro, mas a falta de apoio e compreensão que sua obra posterior recebeu, ajudaram a solidificar a idéia de que a fase moderna da artista se restringiu ao período de 10.

Embora tais críticas também se sustentem sobre a análise de sua obra posterior – em que os procedimentos naturalistas e realistas se somam a outros vanguardistas na composição –, que diverge muito das obras que teriam lhe consagrado como moderna, acreditamos que o problema maior talvez seja a falta de nuances da crítica para o todo da obra. Fragmentada e polarizada, entre um e outro jugo, a obra da artista se reduz com muita freqüência a uma apreciação tendenciosa. No entanto, Anita Malfatti muda suas perspectivas quanto ao estilo e forma, seguindo durante os anos 20 e 30 um projeto à época compreendido como parte de um pensamento moderno mais maduro e flexível, que dialogava com os mestres do passado sem esquecer as conquistas, nem sempre muito compreensíveis, das vanguardas.

Depois que o projeto modernista foi revisitado e suas bases consolidadas, depois que às Vanguardas e à Semana de 22 foram dados seu devido valor e reconhecida sua importância no pensamento intelectual e artístico do país, cabe também visitar a arte de Anita Malfatti. É preciso olhar em direção dos anos de “retorno à ordem”, em que se tentou projetar no mundo inteiro um diálogo das principais conquistas vanguardistas com a tradição artística de todas as épocas e civilizações e questionar aqueles que têm Anita na conta de uma frágil mulher que recua diante da crítica e regride na sua arte. É necessário, ainda perceber que Malfatti não deixou de aceder a uma das principais características dos tempos modernos: o desejo ilimitado de escolher o seu passado e construir a sua modernidade, ainda que este desejo se guie muitas

vezes por uma liberdade idealizada. E Anita, nesse sentido, construiu uma modernidade sutil aos olhos de muitos. Rompeu e negou a arte do passado em 17, quando todos esperavam uma síntese do passado clássico europeu; experimentou, nos anos 20 e 30, uma mistura de estilos e formas, quando todos queriam que ela fosse estritamente vanguardista; e consolidou grande parte de sua carreira nos anos 40 e 50, seguindo não o que os próprios modernistas brasileiros pediam nesses anos.

3.2 Malfatti e o Projeto Nacionalista da Arte Brasileira

A leitura generalizada que se faz do evento Lobato x Malfatti parece se dar também devido a um certo grau de idealismo feito do modernista e dos antecedentes da Semana de Arte Moderna. Embora a leitura usual a respeito do ambiente artístico paulistano antes da “Exposição de Arte Moderna Anita Malfatti” seja a de reforçar a precariedade das instituições artísticas da cidade, o seu despreparo e desinteresse pelo assunto, alguns importantes dados a respeito ajudam a ofuscar essa falsa imagem.

Ainda em *Um Jeca nos Vernissages*, Tadeu Chiarelli colhe importantes informações a respeito de como estava formado este ambiente antes da Semana de 22, e por que, ao seu ver, se criou um mito que não se sustenta em torno da idéia de um evento cuja maior característica fosse a ruptura e a quebra com a elite burguesa paulista. Esse dado nos ajudará a mostrar como o mito que se fez também em torno do caso Lobato x Malfatti, sustentado por algumas idéias como as apontadas pelo crítico, acabaram por conduzir a conclusões apressadas ou desinteressadas a respeito da obra posterior a 1917 produzida por Anita Malfatti.

Para Chiarelli, “um dos mitos que envolvem o Modernismo é o que celebra o caráter audacioso da burguesa paulista”, pois habitualmente se diz que esta teria arriscado seu poder e

reconhecimento ao apoiar a revolução estética proposta pelos jovens modernistas²¹⁸. No entanto, dados comprovam que essa elite dava apoio a atividades artísticas na cidade bem antes da Semana de Arte Moderna, organizando eventos culturais e exposições como a “Exposição de Arte Francesa”, em 1913, e a de inúmeros artistas nacionais na capital do Estado²¹⁹. Na maioria destas, inclusive, a venda de quadros era muito satisfatória e a maior parte dos artistas conseguia vender quase todo o acervo apresentado. Obviamente nenhum desses artistas tendia a estilos vanguardistas, sendo que alguns eram bastante acadêmicos e, outros, predispostos a um naturalismo/nacionalismo.

Além disso, parte dos figurantes dessa elite se constituía de importantes e influentes nomes do campo político, social e cultural de São Paulo, como Freitas Valle²²⁰. Assim sendo, patrocinar a Semana entrava para a agenda costumeira desse grupo e não constituía um sinal de ousadia ou rompimento com o que esta própria elite vinha apoiando e fazendo. A representação do Estado nas atividades culturais era algo comum, inclusive o que se comprovava através do apoio dado a artistas, como por meio da bolsa do Pensionato Artístico do Estado, por exemplo. É verdade também que a maioria destes nunca haviam enveredado pelas inovações propostas pelas vanguardas²²¹, o que se explicava também pelo fato da crítica, incentivadora desses artistas, ter um discurso forte a respeito do perigo do artista brasileiro se formar fora do país e se perder por representações que destoassem da cor-local, ou seja, o

²¹⁸ CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 45.

²¹⁹ Tadeu Chiarelli faz referência a várias dessas exposições e acrescenta que, em todas, os artistas conseguiram vender praticamente a maioria de suas telas apresentadas: as de Pedro Weingartner, em 1910 (expôs 52, vendeu 50); irmãos Salinas, em 1911 (expuseram 69, venderam 39 já no segundo dia); Nicola Fabricatore, 1911 (expôs 24, vendeu 22), Antonio Parreras, em 1912, Umberto della Latta, também em 1912 (expôs 49, vendeu 39) etc. Esse interesse pelas exposições e pela aquisição de obras continuou ocorrendo mesmo depois da crise provocada pela Primeira Guerra Mundial. Para um aprofundamento do tema, ver: CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995, 54 e p. 55.

²²⁰ A casa do Senador Freitas Valle, Villa Kyrial, serviu como centro propagador da cultura em São Paulo, funcionando seguindo os moldes dos salões franceses. Os encontros eram regados a discussões sobre arte, música e literatura, com boa comida e boa bebida. Muitos modernistas frequentaram a casa de Freitas Valle, incluindo Anita Malfatti. Sobre o assunto, ver Márcia Camargos, *Villa Kyrial: crônica da belle époque paulistana*, São Paulo: Senac, 2001.

²²¹ CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 47.

perigo de “desnacionalizar-se”²²². O papel do Estado ia então numa direção de orientação do artista a respeito da arte, de orientação do público consumidor a respeito do que seria representativo ou não de uma boa obra de arte e, enfim, de dar apoio aos artistas e suas exposições na cidade. Esse incentivo se dava também nas relações muito próximas com o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e suas atividades, cujo destaque era para a formação de artistas locais. Seria o próprio Estado que investiria na construção da futura Pinacoteca do Estado naquele mesmo lugar, em 1905, onde até hoje se organizam exposições importantes de arte na cidade.

De forma semelhante aconteceu, pois, o apoio dado à Semana de Arte Moderna em 1922 e, embora isso não tire do evento a grande importância que este teve para o desenvolvimento posterior da arte moderna no país, o que se anunciava não deveria significar um rompimento tão forte assim com o que se produzia até então. Essa conclusão é reforçada por informações a respeito de como se dera a organização da Semana, encontrada tanto em Paulo Mendes de Almeida, quanto em Lourival Gomes Machado. Sobre como surgira a idéia da Semana e quais eram os objetivos dos principais modernistas – Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Graça Aranha, Di Cavalcanti, Oswald e Mário de Andrade etc. – reunidos em torno do projeto, Paulo Mendes de Almeida diz que havia uma heterogeneidade extrema: cada modernista tinha um objetivo em mente, no entanto, “somente num ponto houve uma quase unidade ideológica: o da necessidade de mudar. De mudar, sem que se precisasse bem o que, nem para onde.”²²³ Lourival Gomes, por sua vez, crê que a Semana fora uma festa preparada de antemão, sem a qual, na verdade, poderia passar a cidade, haja vista que as mudanças no campo das artes já vinham se fazendo sem o evento celebrativo²²⁴. Essas

²²² Idem, *ibidem*, p. 74.

²²³ ALMEIDA, Paulo Mendes. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976, p. 25.

²²⁴ MACHADO, Lourival Gomes. **Retrato da Arte Moderna do Brasil**. São Paulo: Coleção do “Departamento de Cultura”, Vol. XXXIII, 31 e p. 32.

informações talvez ajudem a corroborar a tese de Chiarelli de que a elite paulista não via na Semana uma ameaça e que, por essa razão, ajudou em seu patrocínio. Para o crítico, esse dado é importante porque revela também que a cidade possuía uma tradição de crítica e interesse pela arte, ao contrário do que buscaram provar alguns historiadores do Modernismo, que reforçam um início a partir do nada. Se a Tadeu Chiarelli interessa pensar como esses historiadores estavam empenhados em desautorizar Lobato e a crítica em geral a partir da idéia de um ambiente paulistano desfavorável às artes, a nós importa pensar um outro fato.

O mito criado em torno da revolucionária Semana e de como ela quebrara com a elite burguesa e com tudo aquilo que essa classe apreciava em arte ajudou a sustentar a idéia de uma Anita Malfatti moderna e, depois, clássica. Moderna, como consideravam, teria sido ela até a Semana de 22. Clássica, como entendiam, ela teria se tornado depois da crítica destrutiva do representante do conservadorismo paulista. Ou clássica, ainda, depois de suas tentativas de acerto na Paris dos anos 20. Entrementes, se tomarmos os pontos destacados pelos próprios modernistas tanto do primeiro quanto dos períodos posteriores, nunca se tinha muito claro que tipo de forma estética se deveria adotar. A cobrança era de que fosse uma arte representativa do nacionalismo ou do regionalismo brasileiro. Uma arte que tivesse essa capacidade e que, evidentemente, se colocasse contra o Realismo Clássico, sem que a cópia do real estivesse acima da preocupação com a criação de um tipo.

A nós, parece, Anita Malfatti, apesar de estar dentro da representação naturalista nos anos 20 e 30, não buscava uma temática nacionalista. Seu retorno era mais formal que temático e isso certamente não colaborava para que sua estética continuasse sendo aprovada pelos modernistas, sedentos por uma arte nacional, o que pode ser exemplificado a partir de várias obras de Malfatti, já mencionadas neste trabalho, como *Dama de Azul*, *Chanson de Montmartre*, *Mulher do Pará*, *Retrato de Nonê*, *Retrato de Liliana Maria* entre outros. Essas

obras fugiam às exigências modernistas, apesar de estarem inseridas na estética do retorno e que era, na verdade, a mesma apoiada pelos modernistas.

Isso pode ajudar a entender também porque, ao contrário do que aconteceria com Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, que teriam suas obras identificadas com o Projeto Modernista e, conseqüentemente, o apoio do Grupo Modernista, Anita Malfatti acabaria tendo sua arte marginalizada. Teria, inclusive, que estar sempre à escuta das críticas de seu grande amigo, mas também um dos grandes idealizadores desse Modernismo, Mário de Andrade, para quem o vínculo entre tradição e nacionalidade eram complementares.

Ninguém que *seja* verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com o seu passado, com as suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio, com a terra, com a família etc, ninguém que seja verdadeiramente, deixará de ser nacional.²²⁵

A cidade de São Paulo, ao contrário então do que apontam os defensores do Modernismo, já possuía, no início do século, não só o gosto pela arte, mas buscava formas diversas de incentivar a produção e o consumo de obras de arte pelos seus apreciadores. Dessa forma, é preciso reconhecer que a Semana de Arte Moderna não foi um evento isolado, mas “pode ser encarada como a ampliação de um debate artístico já instaurado na cidade nos anos que antecederam a Semana”²²⁶, embora, cremos, o debate que os modernistas traziam se distinguisse dos debates feitos até então, pelo fato de colocar em evidência e como ponto de partida a arte moderna, e não mais a arte naturalista. Essa atitude foi impulsionada, na verdade, pela apresentação das obras tendentes ao Impressionismo e Expressionismo por Anita Malfatti, em sua “Exposição de Arte Moderna”.

Assim como Lobato, a crítica paulistana do início do século XIX se guiava por idéias mais conservadoras a respeito da arte, porque ainda se tinha em mente critérios

²²⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade. **A lição do amigo**. Cartas de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 30.

²²⁶ CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 64.

naturalistas/nacionalistas ao julgar e avaliar uma obra. Esses critérios eram usados, inclusive, nas seleções para as bolsas oferecidas pelo Pensionato Artístico.

[...] em muitos dos casos de análise de obras de vanguarda os critérios naturalistas vinham acompanhados – ou mesmo substituídos –, por critérios nitidamente acadêmicos, como se os críticos, perplexos com uma produção cujo repertório não dominavam, buscassem nos ditames estéticos acadêmicos – “eternos”, “atemporais” – formulações fortes o suficiente para combater as inovações propostas pelos artistas.²²⁷

Essa outra constatação ajuda a conjecturar também as razões pelas quais, só em 1923, Anita Malfatti consegue uma bolsa do Pensionato Artístico. Seria esse um interesse da Instituição, conhecida por sua posição mais conservadora na figura de Freitas Valle, de se revelar aberta aos artistas modernos? Ou por que, agora, Anita Malfatti, celebrada como precursora do movimento modernista, havia conquistado espaço e respeito dentro do círculo artístico da elite paulistana? Ou talvez, ainda, porque um estágio do Pensionato, exigente em regras acadêmicas, viesse a colocá-la de fato nos trilhos de uma arte mais comedida. Não sabemos. A razão poderia ser até mesmo porque, nesse momento, a produção de Anita já se voltava para uma espécie de naturalismo recheado de algumas liberdades modernas.

Assim, do alto do trono de Freitas Valle, Anita foi finalmente agraciada com o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Como vimos, já o solicitara em 1914 e não conseguindo, partira para o Estados Unidos financiada por Jorge Krug. Depois do escândalo de 1917/18, seria difícil conseguir esta bolsa, voltada para exigências acadêmicas – ela ainda lhe seria negada em 1921, época em que Brecheret a recebeu. Agora, mais de cinco anos após a exposição revolucionária, Anita encontrara admiradores e arautos – os modernistas, em especial Mário de Andrade, e já com acesso a Freitas Valle. Assim, em plena maturidade, a pintora obteve uma bolsa de aperfeiçoamento para estudantes de arte, com exigências rígidas, que lhe davam uma orientação essencialmente acadêmica.²²⁸

Creemos que essas idéias, ainda que não se possam afirmar com certeza, servem para que se reflita acerca do papel que essas instituições tivessem na formação, manutenção e, como conseqüência, na cobrança do estilo do artista, da mesma forma podendo-se notar que

²²⁷ CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 76.

²²⁸ BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Edusp, 2006, 2p. 99.

elas permaneciam ainda próximas dos artistas e intelectuais, mesmo após a “anunciada ruptura” da Semana de Arte Moderna com os valores burgueses clássicos.

Além disso, ajudam a entender também porque Anita Malfatti revelara em Paris uma preocupação muito grande com a composição da tela “tese” do Pensionato, aquela que provaria que o investimento que a Instituição fizera em sua carreira não fora em vão. Certamente essa exigência se somava ao que a artista vinha vivendo em Paris naqueles anos: uma experiência de revisão de determinados valores da pintura acadêmica, feita a partir de uma visão já privilegiada pela arte moderna. Assim, as telas *Ressurreição de Lázaro* (Figura 57), bem como *Puritas* (Figura 56) – para mencionar apenas as que a artista poderia ter composto para o Pensionato –, estão muito próximas das questões do retorno, mas respondem também a uma determinada demanda dos grupos brasileiros que a apoiavam. Embora a temática não seja a nacional, como esperado, o tratamento das duas recupera antigas características e técnicas renascentistas do desenho e da pintura:

O tema de *Ressurreição de Lázaro*, como o de *Puritas*, preocupara a pintora desde os primeiros tempos de Paris – os cadernos de desenho mostram vários esboços da composição. Depois de tentativas e desenhos, Anita testou composição e cores numa tela de tamanho médio, passando-a a seguir para outra, de grandes dimensões, provavelmente por volta de 1925/26. A tela-estudo e esta primeira versão são tratadas de modo relativamente sucinto, com as figuras destacadas segundo sua importância e fundo, fechado, exibindo a área escura da entrada da gruta. Contudo a pintora ainda modificaria muito a obra: foi certamente depois da viagem à Itália e do estudo do *quattrocento* que recebeu “roupagem” nova. Alterou, sobretudo, as figuras de Cristo e de Lázaro – mais detalhadas, de acordo com obras renascentistas [...].²²⁹

Se a Anita de 20 e 30 estava mais próxima da estética do retorno e, já em 17, sua exposição evidenciava senão uma tendência à mudança, uma *mélange* dentro dos estilos que conhecia, o fato é que a firme posição de Monteiro Lobato, em seu artigo, de defender o naturalismo nacionalista era, na verdade, demonstração de que o crítico não se guiava pela arte clássica – ao contrário do que costumeiramente ocorre se afirmar. A arte clássica era

²²⁹ BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**, São Paulo: Edusp, vol. I, 355 p.

aquela apoiada e exigida por instituições reconhecidas de arte, como a Escola Nacional de Belas-Artes ou a Academia Imperial, do Rio de Janeiro, contra as quais Lobato e outros críticos naturalistas se colocavam. Isso significa dizer que sua crítica exigia, acima de tudo, que o artista soubesse como representar as características ambientais e humanas do país, sem deixar de lado sua personalidade individual, sem se refugiar na cópia da natureza, ou seja, na arte acadêmica, para sua criação.

Tais considerações são extremamente relevantes se pensarmos que o Projeto Modernista buscará uma nova estética, mas tentará manter o caráter nacionalista que a maioria dos críticos defendia, incluindo Monteiro Lobato.

Não é estranho reconhecer, portanto, a partir de inúmeras informações trazidas aqui a respeito do ambiente artístico paulistano, que o artigo que o escritor dirigiu à Anita Malfatti não se constituía como uma novidade ou como uma crítica escolhida a dedo para ferir a pobre moça modernista²³⁰. Muito ao contrário, a crítica se mostrava engajada nos eventos artísticos da cidade, e artigos e opiniões diversas a respeito das exposições feitas eram comuns tanto em *O Estado*, quanto na *Revista Brasil*, por exemplo. O que talvez possa estar vinculado à imagem de Monteiro Lobato é, segundo Chiarelli, o fato de que o escritor fosse um crítico acirrado, destacando-se normalmente pelo tom radical de seus discursos e crítica que, a nosso ver, contribuiu em muito também para o repúdio ao seu texto e para a apologia de Anita. Ao ver nas obras da artista um descrédito tão grande quanto ao estilo de arte que ele tinha como ideal, o Naturalismo, Lobato passa a ressaltar com ainda mais vigor sua admiração e crença em valores tradicionais da pintura e da escultura, isto é, a “fidelidade ao ‘bom desenho’, à perspectiva, à ilusão de volume etc.”²³¹

²³⁰ CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 66.

²³¹ CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995, 121 p.

Chiarelli levanta uma informação bastante relevante que nos leva ainda a outras conjecturas: Lobato possuía um pessimismo forte com relação aos valores da burguesia metropolitana e, como consequência disso, viria a valorizar o nacional, através do apego a tipos nacionais rústicos que, segundo sua crença, possuíam mais autenticidade porque se ligavam ao campo, a valores menos internacionalizados que o outro grupo. Pensando nisso, pode-se imaginar que a dureza das palavras do escritor à exposição, protagonizada por Malfatti, pudesse se dar pelo fato de a artista seguir uma estética que não estava à altura de corresponder à representação desse tipo nacional e suas obras tinham como tema personagens distantes dessa realidade valorizada por Lobato, idéia que, de certa forma, aparece também em Chiarelli. Além disso, havia o fato de Anita se auto-intitular moderna, quando, para Monteiro Lobato, moderna era a arte naturalista. Todavia, cremos ser possível pensar também que Anita Malfatti pudesse estar sendo criticada dentro do grupo que, para o escritor, ela representava, já que sua família provinha exatamente dessa sociedade culta (ou que se considerava culta), mas inautêntica. “Para Lobato, a sujeição animal do homem do campo transforma-se em equilíbrio, sensatez e sanidade quando comparada à imbecilidade do meio intelectual paulistano.”²³²

3.3 Anita Malfatti: para além dos mitos

A construção desses dois mitos ajudou ainda a fundamentar inúmeras teses tomadas como as únicas pensáveis sobre a obra de Malfatti, as quais aparecem com frequência em livros didáticos, catálogos de exposições e publicações de internet especializadas em arte, quase todas fundamentadas ou na crítica feita por Monteiro Lobato, em 1917, ou sustentadas por importantes nomes como o de Mário de Andrade, além dos historiadores anteriormente mencionados. O trabalho desses sérios e respeitados pesquisadores, embora tenha dado a

²³² CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995, 200 p.

conhecer inúmeros fatos e aspectos do Modernismo no Brasil, e inclusive colaborado para a reflexão presente nesta tese, acabaram, como já afirmado, por direcionar a atenção apenas ao período polêmico da obra da artista, ou seja, da década de 10.

Até mesmo quando o intuito é valorizar o talento da artista, faz-se o contrário. Em introdução ao catálogo de uma significativa exposição – *Mulheres Pintoras: a casa e o mundo* –, realizada pela Pinacoteca do Estado em 2004, Ruth Tarasantchi, curadora, resume quem teria sido Anita Malfatti no seguinte parágrafo:

Sobre Anita, sabemos que a família tinha forte influência sobre sua personalidade, o que fez com que voltasse atrás, deixando de lado os ensinamentos aprendidos na Alemanha com Lovis Corinth e em Nova York com Homer Boss. A artista deixou de lado os elementos expressionistas de cores intensas e desenho livre, para fazer uma pintura mais comportada e aceita pela sociedade burguesa da época [...].²³³

O que chama a atenção é que esse tipo de reducionismo ou conclusão a respeito da artista não são raros. Normalmente, parecem vir fundamentados sobre os fatos históricos mencionados acima e na comparação rápida entre as obras produzidas por Anita Malfatti no início da carreira e apresentadas em 1917 com o restante de sua arte.

Em outros casos, como em *História do Modernismo no Brasil*, Mário da Silva Brito, ao sair em defesa de Anita contra Monteiro Lobato, faz a apologia surtir efeito contrário. O crítico sugere que o escritor de *Jeca Tatu* tivesse sido influenciado pelo conservadorismo de Nestor Pestana, na época redator de *O Estado de São Paulo* – jornal no qual a crítica à exposição de Malfatti havia sido publicada – e que escrevera, sim, como pintor frustrado que era, além de ter sido extremamente cruel com a jovem pintora por não ser capaz de compreender sua arte. No entanto, ao fazer isso, Mário da Silva Brito também coloca Anita

²³³ TARASANTCHI, Ruth S. **Mulheres Pintoras, a casa e o mundo**. Pinacoteca do Estado, Catálogo de exposição: São Paulo, agosto a outubro de 2004, p. 22 e 23.

Malfatti como uma moça indefesa, contra quem se poderia lançar uma crítica e fazer desabarem suas convicções artísticas.

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 inovadora. [...] Mais: à incompreensão histórica de Monteiro Lobato, que antecedeu Hitler ao rotular de teratológica a arte moderna, se deve o despertar da consciência antiacadêmica, a arregimentação das forças novas, o preparo do assalto que terminaria por determinar a derrocada dos bastiões tradicionalistas. ²³⁴

As sarcásticas críticas de Brito a Monteiro Lobato explicariam, na opinião de Chiarelli, que Silva Brito – como Del Picchia e Mário de Andrade – estava interessado em construir uma história do Modernismo de maneira a só evidenciar os seus aspectos positivos. Assim, sobre o caso “Lobato *versus* Malfatti”, não lhe interessava discutir as verdadeiras razões que levaram Malfatti a recuar da modernidade e, muito menos, as relações de Lobato com a arte como crítico ou pintor amador, já que Brito – como seus antecessores – encampou a estratégia de eleger Lobato como algoz de Malfatti. ²³⁵ Ao chama-lo de “antecessor de Hitler” e colocá-lo na condição de algoz, Mário da Silva Brito novamente colabora para a construção da imagem de uma quase “malfadada” Anita Malfatti, uma frágil vítima do conservadorismo não só de Lobato, mas da sociedade paulistana.

Conclusão semelhante, embora fundamentada na comparação entre Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, é também encontrada na obra da historiadora Aracy do Amaral. Em *Tarsila, sua obra, seu tempo*, a extensa e ilustrativa obra a respeito da dama do Modernismo, Tarsila, traz um panorama geral das artes nos anos em que a artista cria suas obras e inúmeros dados a respeito de sua biografia. Entretanto, a pesquisa, ao mesmo tempo que serve para enaltecer a personalidade exótica e liberal de Tarsila e sua arte, acaba por desconstruir a

²³⁴ BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p.

²³⁵ CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**, São Paulo: Edusp, 1995, 30 p.

personalidade e a obra de Anita. Amaral faz referências positivas apenas ao período inicial da carreira de Malfatti e ao seu papel de propulsora do Modernismo no país, sendo que esse recorte sistemático da obra ou a visão de uma Anita que regride após a crítica de Lobato, motivada por sua frágil personalidade, aparece ainda em outros textos de sua autoria.²³⁶

‘Uma personalidade’, sempre ouvimos a respeito de Tarsila, mas que, ao mesmo tempo ‘suave e doce’, ‘sempre fez aquilo que quis’, e poderíamos acrescentar, com relação às suas decisões, a sutil persuasão que ela exercia junto a seus pais. Estava bem distante de Anita Malfatti de 21 anos que expôs à rua Líbero Badaró em dezembro de 1917, entusiasta, de retorno após sua magnífica estada em Nova York, e logo depois amedrontada diante da descabida crítica de Monteiro Lobato, recolhendo-se sob a proteção da família que nunca a quisera ‘moderna’.²³⁷

As duas pintoras, que já se conheciam antes da Semana de 22, das aulas de Elpons, tiveram a amizade fortalecida através do “Grupo dos Cinco”²³⁸. Mas a curta duração do grupo e a ida de Tarsila para Paris distanciou as duas artistas e desencontros foram narrados em cartas das jovens à família e aos amigos no Brasil, sendo que as disputas por mercado, respeito e crítica ocorridas entre elas, como ocorre a qualquer grupo de artistas, foram transformadas, mais tarde, em material de folhetim.

Embora não se trate de questionar as desavenças, os “ciuminhos” vividos entre as duas grandes pintoras, é importante frisar que o teor da narrativa, assim como feito por outros historiadores já citados aqui, conduz Anita Malfatti para fora do Projeto Modernista. Tarsila é a representante ideal. Anita está desvinculada porque regride. O retorno da pintura em Anita é visto como algo quase inexplicável, cuja única razão seria o atrofiado ambiente artístico da cidade.

²³⁶ Ver: Del Pré modernismo a la bienal: pintura brasileira (1900-1950), in: **Pintura Latinoamericana**, Buenos Aires: Ediciones Grupo Velosi, 1999 e Artes Plásticas na Semana de 22, São Paulo, Perspectiva-Edusp, 1971.

²³⁷ AMARAL, Aracy do. **Tarsila, sua obra e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 2003, p. 28.

²³⁸ “Grupo dos Cinco” foi como ficou sendo conhecido os encontros frequentes entre as duas artistas, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e Mário de Andrade.

De fato, formações inversas separavam as duas pintoras que marcariam o Modernismo: uma, a precursora, a grande Anita de *O Farol, A Boba, O Japonês*; e outra, Tarsila, incontestavelmente a grande artista de nosso Modernismo (1923-33). Enquanto depois uma se recolheria, a segunda assumiria as audácias por mais longo tempo, e às quais não se jogara repentinamente. Daí por que é curioso o confronto entre as duas artistas: Anita se envolveu no expressionismo germânico com a naturalidade com que os muitos jovens na Alemanha esposavam as novas idéias e movimentos. Nos Estados Unidos, sua arte amadureceu e se desenvolveu à sombra da euforia do meio ambiente. Dele se nutria Anita. E sua pintura feneceria paulatinamente no provinciano e atrasado ambiente de São Paulo, onde ademais lhe faltava estímulo maior, e não apenas familiar. Nos anos 20, em Tarsila, processou-se o desenvolvimento de sentido contrário.²³⁹

É estranho pensar que essas opiniões acerca não só de Lobato, como também de Anita Malfatti, sobreviveram anos e se repetem em inúmeros outros discursos. Anita Malfatti provavelmente teve que lutar também contra os rótulos que enfraqueciam, e ainda enfraquecem, sua obra e sua personalidade:

O recuo de Malfatti não se devia apenas ao descontentamento de Anita com a crítica de Lobato, mas porque seu caráter artístico estava mais para *Dama de Azul* do que para *A Estudante Russa*, mais para uma Marie Laurencin, pois como sucede com as flores em geral – o forte de sua arte não é a força, mas precisamente a delicadeza. A gentil e compatível linguagem duma sensitiva: ‘a sensitiva do Brasil’.²⁴⁰

Além do que se considera conseqüência do artigo virulento de Lobato escrito na época, há ainda opiniões que sustentam a visão de uma artista bastante emotiva, sensível e perdida. Somado a isso, como dissemos, há o fato de, nos anos 20, as obras da artista não apresentarem mais as inovações vanguardistas das obras provocadoras de 17 e de Anita Malfatti ter se inscrito nas aulas do pintor acadêmico Pedro Alexandrino. Esses eventos todos sustentaram o mito que, de tão exagerado, às vezes parece conto infantil: Lobato, o lobo mau. Anita, a indefesa, ingênua e lutadora Chapeuzinho Vermelho.

A história seria apenas cômica se não levasse a uma conseqüência trágica para o conhecimento de Anita Malfatti e das artes no país. Discutidas aqui as referências de alguns dos principais historiadores da arte brasileira, vale a pena mencionar que há casos em que

²³⁹ AMARAL, Aracy do. **Tarsila, sua obra e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 2003, p. 28.

²⁴⁰ ALMEIDA, Paulo Mendes. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976, p. 20.

essas respeitadas referências se transformam em verdades assumidas, seja em outros trabalhos acadêmicos ou em material didático usado na formação escolar, seja em divulgação de arte na Internet ou em artigos diversos a respeito do tema. Isso significa admitir que rever esses pré-conceitos acerca de Malfatti e as idealizações a respeito do Modernismo Brasileiro se faz extremamente necessário e urgente. Leitura para a qual este trabalho tem o desejo de contribuir.²⁴¹

O que se questiona sempre é como a artista, que trouxera ao Brasil a semente do Modernismo nas artes e que apontara um novo caminho aos artistas e literatos do país a respeito da necessidade de se rever o gosto na arte, a imposição e a aceitação cega a padrões clássicos da pintura, poderia ter cedido às críticas dos passadistas brasileiros? Que se questione a mudança é totalmente compreensível, mas é preciso que se busque entender, sobretudo, porque Anita Malfatti opta por uma via mais naturalista/realista nos anos 20 e vá

²⁴¹ Encontramos vários exemplos em que Anita Malfatti aparece como a sofredora e ingênua artista, diante do tenebroso e conservador Monteiro Lobato. Entre eles: “Essa ‘arte efêmera’ à qual se refere Monteiro Lobato era, em seu artigo, considerada fruto ou de paranóia ou de mistificação, tal qual se encontram desenhos desconexos nas paredes dos manicômios. Talvez essa tenha sido a maior ofensa para Anita: ter sido chamada, mesmo que indiretamente, de louca, psicótica, possuidora de um ‘cérebro transtornado’. [...] Embora os trechos aqui transcritos não dêem a dimensão real das palavras que provocaram a reação de desolamento de Anita, ainda assim convém investigar os reais motivos que levaram o escritor Monteiro Lobato a ser tão ríspido em sua crítica, o que resultou em um trauma que ela carregou para o resto de sua vida. [...] Embora o nome de Anita Malfatti tenha entrado para a história do Modernismo por causa desse episódio, tudo isso representou para ela, enquanto artista e também enquanto mulher [...], além do enorme choque psicológico, um grande prejuízo material: quadros já vendidos foram devolvidos e aulas de pintura foram canceladas. Apesar de tudo, Malfatti não parou de pintar, apenas recuou às suas lições acadêmicas anteriores: paisagens e naturezas mortas, ainda que impregnadas de ímpetus impressionistas”. (VALE, Lúcia de Fátima do. A Propósito da Exposição Malfatti: Edição Revisita, in: *Revista Urutágua*, Centro de Estudos Sobre Intolerância - Maurício Tragtenberg, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual de Maringá, disponível em: <<http://www.urutagua.uem.br/007/07vale.htm>>, acesso em: 13 set 2005); “A partir de 1917, um incidente viria mudar tudo. Ninguém, nem o mais experiente profissional do mundo das artes, poderia prever os acontecimentos desse ano, envolvendo de um lado a pintora Anita Malfatti e, de outro, o escritor Monteiro Lobato.[...] Nem as palavras mais afáveis, ou menos agressivas, despejadas ao final do artigo, nem os elogios ao seu talento, colocados no início, poderiam desfazer tamanho estrago sobre a personalidade tímida e irresoluta de Anita, que caiu em forte depressão, vivendo um período de desorientação total e de descrença, um sentimento que carregou pelo resto da vida. [...] Sua primeira reação foi o abandono total à arte. Depois, passado um ano, dando uma guinada de 180 graus, foi tomar aulas de natureza-morta com o mestre Pedro Alexandrino Borges. [...] A carga pesada de Lobato contra os modernistas, centrada exclusivamente em Anita – o alvo mais próximo naquele momento – minou a confiança da pintora em seu trabalho, deixando seqüelas irremediáveis, como sintetizou Mário de Andrade: ‘Ela fraquejou, sua mão indecisa se perdeu.’” (disponível em: <<http://www.pitoresco.com.br/brasil/anita/anita.htm>>, acesso em: out /2005)

se aprofundando numa pintura mais primitiva mais tarde. Esse é um questionamento relevante porque pode conduzir a uma visão mais abrangente da obra da artista e do Modernismo no Brasil.

O fato é que quando Anita Malfatti começa a apresentar com maior frequência suas telas de tendência naturalista/realista, apesar desse ser o estilo usual nas artes do país naquele momento, ela é, da mesma forma que em 17, incompreendida.

Ademais é curioso verificar, como já apontado no capítulo dois, que se algumas das obras constantes naquela famosa exposição não partilhavam das características impressionistas e expressionistas encontradas nas telas mais comentadas, o dado não parece ter sido questionado por grande parte da crítica. Já ali, Anita Malfatti mostrava uma diversidade de procedimentos adotados e de experiências em linguagens plásticas distintas. Se eles eram ou não suficientes para revelar sua tentativa de se inserir na representação de valores e tipos nacionais, ou se mostram uma artista já em dúvida sobre a necessidade da arte de vanguarda ou tateadora de experimentos, o fato é que não deveriam ser deixados de lado.

A diversidade das obras da mostra pode ser percebida já na referência do título²⁴² de algumas, *Capanga*, *Caboclinha*, *Saudades da Bahia*, *São Vicente* ou na composição de outras que tendiam mais a um naturalismo, como é o caso da gravura *O Burrinho Correndo* (Figura 20), ou no controverso *Tropical*²⁴³ (Figura 33). A negligência desta *mélange* na obra de Malfatti explicar-se-ia, na opinião de Chiarelli, pelo fato de que para alguns modernistas como Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Paulo Mendes de Almeida e outros, “interessou

²⁴² Infelizmente, várias dessas obras apresentadas nessa mostra nunca foram localizadas, o que inviabiliza uma comparação minuciosa entre elas.

²⁴³ “Nessa obra – que representa uma mulher do povo segurando uma cesta com frutas tropicais, emoldurada por uma vegetação nativa –, apesar do tratamento sintético dado à figura e da relativa liberdade no preenchimento das áreas de cor, parece inegável sua preocupação em produzir uma pintura comprometida mais com a realidade exterior do que com a realidade interna da obra”. (CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 22.)

resgatar para a história do movimento o prólogo de sua obra, ou seja, a produção que a pintora realizou entre 1914 e o início de 1917”.²⁴⁴

Segundo o autor de *Um Jeca nos Vernissages*, não só Anita Malfatti, mas também as obras de outros artistas sofreram, por assim dizer, uma instrumentalização por parte dessa história do Modernismo, bem como pelos próprios modernistas. A falta de interesse em se deter numa análise mais cuidadosa da obra de Malfatti – que vai das décadas de 20 ao final da década de 50 – provavelmente tinha o objetivo de não minar as intenções e a propaganda em torno do projeto de um Modernismo Brasileiro. Esse projeto, pautado sobre a questão do nacionalismo, vinha, ainda, carregado de intenções de ruptura com a arte acadêmica, e tinha um claro posicionamento político contrário tanto à burguesia conservadora paulista, e apreciadora da arte clássica européia, como de algumas figuras da crítica de arte do país – entre eles o defensor do Naturalismo, Monteiro Lobato.

Para os modernistas históricos, empenhados na transformação do ambiente artístico-cultural de São Paulo e do Brasil, não seria interessante reconhecer que aquela que era considerada a primeira artista moderna brasileira já se desviara desse caminho antes de protagonizar a mostra de 1917, optando por uma produção mais convencional. Reconhecer tal situação era evidenciar uma contradição interna no movimento, capaz de obstruir a construção de sua história ideal. Era demonstrar uma fragilidade passível de ser usada pelos opositores.²⁴⁵

A nosso ver, isso se deu, ainda, porque a produção posterior de Malfatti não se adequava mais às vanguardas e sua pintura dos anos 20 em diante não era portadora de um “pioneirismo”, tal como foi entendido nos anos 10, mas recuperava algo da pintura já conhecida no país. As razões são compreensíveis, haja vista que as obras desses anos tentavam exatamente fazer uma releitura da arte do passado à luz de novos posicionamentos modernos.

²⁴⁴ CHIARELLI, Tadeu. **Conciliando Contrários**: um modernismo que veio depois. Livre Docência. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005, 112 p.

²⁴⁵ CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 27.

Embora Marta Rossetti acredite que o grande desejo que movera Anita Malfatti fosse o de ser compreendida, não tendo ela uma “personalidade que a gente imagina em um pioneiro, por exemplo, que abre caminho a todo custo e não se importa se o mundo não o compreende”²⁴⁶, ela também entende que os modernistas tinham interesses em jogar sobre Monteiro Lobato a culpa do desvio da artista. É o que a pesquisadora reafirma em recente entrevista:

FOLHA - A sra. diz que a frase usual ‘o artigo de Monteiro Lobato [“Paranóia ou Mistificação?”] destruiu a carreira de Anita Malfatti’ é simplista e não explica sua trajetória posterior. Por que essa versão simplista da história se consolidou?

ROSSETTI BATISTA - O artigo de Lobato teve muita importância, mas é uma versão dos modernistas essa de que Anita regrediu depois de 1917. Acredito que a época não entendia a pintura dela, não era só o Lobato.²⁴⁷

Pensar os componentes do “retorno” assumido nas artes plásticas desses anos possibilita uma via de análise bastante diferente das comumente tomadas a respeito dos recuos sofridos pela pintura de Anita Malfatti, e foi essa a razão de o termos feito no capítulo dois deste trabalho. Permite, também, que se tomem outras conclusões a respeito do embate Lobato x Malfatti e, acima de tudo, sobre a personalidade artística de Malfatti e de suas obras.

Ocorre muitas vezes com nosso Modernismo o que ocorreu com algumas análises do movimento de vanguarda, nas quais empenhados críticos e historiadores da arte sublinharam tão fortemente alguns conceitos como ruptura e negação que acabaram idealizando uma liberdade ilimitada do artista moderno de criar algo novo do nada. Rosalind Krauss, ao chamar a atenção para os mitos que se criaram a respeito das vanguardas, afirma ser o mito da originalidade o mais forte deles: “Mais do que uma rejeição ou dissolução do passado, a

²⁴⁶ MONACHESI, Juliana. “Anita por inteiro: Historiadora investiga a obra e a trajetória da artista considerada o ‘estopim do modernismo’”, São Paulo: Folha de S. Paulo, 04 fev 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0402200721.htm>>. Acesso em: 10 de fev de 2007.

²⁴⁷ Idem, *ibidem*.

originalidade da vanguarda é concebida como uma origem literal, um início a partir da base zero, um nascimento.”²⁴⁸

Não se trata de questionar o papel dos modernistas ou da Semana de Arte Moderna no desenvolvimento da literatura, da intelectualidade, da música e das artes plásticas no país. A esse respeito, já se tem trabalhos bastante cuidadosos. No entanto, é preciso tomar cuidado com a idéia de um Modernismo totalmente centrado em inovações ligadas à arte moderna e de jovens artistas revolucionários, convictos de que a ruptura com o academicismo e com o conservadorismo da Paulicéia se fazia necessária. Se essa idéia revolucionária aparecia nos depoimentos, discursos e nas atitudes dos jovens modernistas e serve para aferir ao movimento o caráter de moderno, é preciso não se deixar contaminar por isso.

Essa atitude apaixonada é perfeitamente compreensível nos artistas que estavam mergulhados nos acontecimentos da época, como se vê no discurso de Menotti del Picchia, em conferência no segundo dia da Semana de 22: “A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira”²⁴⁹ e, novamente, em artigo feito por ocasião da comemoração aos trinta anos da Semana:

Trinta anos! Nesta data, em 1922, no palco do Teatro Municipal, sentado displicentemente diante de uma platéia hostil, o grande Graça Aranha – embaixador, membro da Academia Brasileira, famoso autor de “Canaan” – revelado e temerário, com uma surpreendente palestra, dava início à “Semana de Arte Moderna”, revolução sem sangue que revolveu toda a mentalidade do país.²⁵⁰

Mas tal atitude não pode ser aceita quando um crítico ou um pesquisador tenta fazer uma análise estética do movimento, como se pode notar nas palavras de Lourival Gomes

²⁴⁸ KRAUSS, Rosalind E. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. London: The MIT Press, 1994, 155 p.

²⁴⁹ PICCHIA, Menotti del. “Conferência feita em 15 fev 1922, na Semana de Arte Moderna. Publicada originalmente em *O Curupira e o carão*. São Paulo: Editorial Hélios Limtiada, 1927, in: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

²⁵⁰ PICCHIA, Menotti del. “A “Semana Revolucionária”, artigo publicado originalmente em *A Gazeta*, São Paulo, 09 fev 1952. In: **A “Semana” Revolucionária**, organização: Jácomo Mandatio, Campinas: Pontes, 1992.

Machado: “O Modernismo veio para tornar ocidentais modernos os homens da cidade que subitamente virara contemporânea, já não mais só em seus contactos externos como ainda em sua forma material e em sua estrutura íntima.”²⁵¹ Ademais é preciso levar em conta que se o desejo de ruptura era grande, isso não necessariamente significava que os modernistas sabiam exatamente como se contrapor à arte que criticavam. Ao menos em determinados momentos, isso parece confuso para alguns de seus importantes membros. Como estabelecer, por exemplo, o que era e o que não era moderno?

A partir da tendência, mais forte nos anos 30, do Modernismo de pôr em evidência o caráter nacional, havia uma idéia meio geral de que o artista deveria tomar a temática nacionalista sem se desvincular da idéia de uma estética “moderna”, mas também sem cair nas extravagâncias cubistas ou abstracionistas. Em outras palavras, uma estética naturalista/nacionalista. Por esse motivo, artistas ligados a outras tendências que fugissem a essa necessidade sofreram resistências por parte dos modernistas, como ocorreu com a obra contestadora e polêmica de Flávio de Carvalho e com o “surrealismo” de Ismael Nery²⁵². De forma parecida, os retratos naturalistas de Anita Malfatti não respondiam ao projeto dos modernistas. Era necessário uma arte moderna que dialogasse com o passado, a partir de técnicas de representação que permitissem o retrato dos valores e dos ícones nacionais. Entretanto, embora o discurso reforçasse essas tendências, nem sempre os próprios modernistas pareciam saber bem como avaliar uma ou outra obra.

A falta de parâmetros claros aparece, às vezes, como num Mário de Andrade que elogia *Dama de Azul* (Figura 41), de Anita Malfatti, em 1926, ressaltando características modernas da tela, quando, como já afirmado antes, esta estava em perfeita sintonia com o projeto do “retorno à ordem”. Mas o mesmo Mário criticará outras produções da artista que

²⁵¹ MACHADO, Lourival Gomes. **Retrato da Arte Moderna no Brasil**. São Paulo: Departamento de Cultura, volume XXXIII, 1948, p. 62.

²⁵² CHIARELLI, Tadeu. **Conciliando Contrários: um modernismo que veio depois**. Livre Docência. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005, 113 p.

nem bem se inserem no naturalismo nem na questão do nacional, como ocorre com a tela *Chinesa* (Figura 53), feita nos anos 20. A indecisão aparece também no discurso de Oswald de Andrade, na Sorbonne, ao defender a pintura moderna de Zina Aita e sua importância para o Modernismo, ao passo que a pintura de Zina, além de figurativa, era mais acadêmica do que a de vários outros artistas. A confusão ou contradição se revela ainda quando se vê um Portinari carregado de um realismo social a retratar os negros em suas plantações de café sendo ovacionado pelo mesmo Mário de Andrade. Isso ocorria, segundo Annateresa Fabris, porque, às vezes, faltava mesmo aos modernistas maior conhecimento a respeito da estética e da crítica moderna:

Ao postularem a excepcionalidade da expressão de Brecheret para o ambiente brasileiro, Menott Del Picchia e Oswald de Andrade nem sempre parecem conhecer as categorias que regem a arte e a crítica modernas. Não se pautam pelo estatuto da autonomia, mas antes, enfatizam qualidades tradicionais e até mesmo acadêmicas. Valorizam a técnica, conferem primazia ao tema, buscam pontos de referência e de legitimação na história da arte, enumeram categorias que remetem a uma visão literária, atenta, sobretudo, à intenção expressiva enquanto efeito.²⁵³

Essas atitudes mostram como os principais líderes do Modernismo podiam, em determinados momentos, questionar uma obra como não representante da modernidade, mas estarem apenas querendo adequar esta obra ao Projeto Moderno-Nacionalista que tinham em mente. Segundo Fabris, mais do que confrontar a estética passadista, os modernistas queriam confrontar as ideologias desses intelectuais e artistas, o que, ao seu ver, se prova pela carência “de argumentos específicos” quando se tenta dar conta da polêmica entre os dois grupos.

Os modernistas, como já vimos, não explicitam suficientemente sua plataforma, limitando-se a afirmações vagas e genéricas sobre a modernidade, pensada, sobretudo, como o espetáculo da cidade, e sobre a arte moderna, para a qual se anunciam essencialmente novos conteúdos.²⁵⁴

²⁵³ FABRIS, Annateresa. “Estratégias Modernistas”, in; BASTAZIN, Vera. (org.) **A Semana de Arte Moderna**: desdobramentos 1922-1992. São Paulo, EDUC, 1992, p. 50.

²⁵⁴ FABRIS, Annateresa. “Estratégias Modernistas”, in; BASTAZIN, Vera. (org.) **A Semana de Arte Moderna**: desdobramentos 1922-1992. São Paulo, EDUC, 1992, p. 55.

As reflexões desse capítulo levam-nos a algumas conclusões. A primeira, que questionar o papel que Monteiro Lobato e sua crítica tiveram no redirecionamento da artista é essencial. Isso permite que o foco recaia sobre eventos históricos, posicionamentos artísticos e a obra dos anos seguintes da artista. Em segundo lugar, é possível perceber que se a diversidade da obra de Anita Malfatti foi tomada como uma “confusão” pessoal da artista ela revela, entretanto, que no momento em que foram criadas, não só Anita, mas outros artistas, bem como os modernistas, estavam à procura de uma estética ideal para representar o pensamento artístico do país. A “confusão” e as dúvidas eram comuns a toda uma geração de intelectuais e artistas da época, mesmo para aqueles que tomaram caminhos muito distintos dos tomados por Malfatti, como é o caso do abstracionismo. Ela pode ser compreendida como uma “busca por”, um dialogar de Malfatti e dos modernistas com sua própria época e consigo próprio.

Finalmente, cremos ser possível pensar também, a partir das idéias desenvolvidas aqui, que se, por um lado, a leitura dos nossos historiadores do Modernismo não deixa de ser essencial para o entendimento de uma gama de fatos que transformaram as artes do país, por outro, é preciso ter o cuidado de não encerrar nelas a discussão sobre quem foi Anita Malfatti e o que representou sua obra na história da arte. Até mesmo porque a tais leituras exigiu-se outros questionamentos e objetivos. Estas resultam de um esforço de análise, também inserido num determinado contexto histórico, cujas exigências eram diferentes das atuais.

CONCLUSÃO

Considerando-se que a maioria das leituras críticas da obra de Anita Malfatti tem dado recorrente atenção a fatores diversos que não os estéticos, mas, especialmente, biográficos, e muitos dos quais, de certa forma, aparecem distorcidos e exagerados, propusemos, nesta tese, fazer uma nova releitura da obra de Anita Malfatti na qual a análise estética tomasse a obra como objeto central, sem que esta se sobrepusesse nem fosse sobreposta por conceitos e dados imputados a partir de fora dela, mas na qual se respeitasse uma mediação entre os componentes do processo criativo.

A partir de um recorte mais abrangente, em que se contemplou uma série de pinturas e alguns desenhos produzidos por Malfatti dos anos 10 até o final dos anos 50, esperamos suprir uma lacuna existente em muitas das análises feitas até o momento, as quais se detiveram, na maior parte das vezes, apenas na produção da década de 10 e início de 20. Tais estudos foram, com certeza, importantes para o conhecimento de Malfatti e das artes no país nesse período, mas, embora essas décadas sejam significativas para tal compreensão, isolá-las do restante da produção da artista leva a uma leitura tendenciosa e limitada tanto de sua obra quanto do Modernismo Brasileiro.

Primeiramente, fizemos uma incursão pelos principais estilos e movimentos artísticos que dominaram o cenário europeu no início do século XX. O intuito foi mostrar como cada grupo de arte – impressionistas, fauvistas, expressionistas, pós-impressionistas, entre outros –, ao questionar a estética acadêmica, se colocou diante da representação artística e, de algum modo, rompeu com a forma consagrada de representação do visível.

Reunidos sob o signo de um movimento ou não, esses artistas tentaram estabelecer, a partir de uma nova visão da arte, as técnicas mais confiáveis para o sucesso dessa nova

abordagem. Vimos ainda que esse grau de ruptura apresentou-se em alguns grupos mais acentuado do que em outros, como foi o caso das vanguardas expressionistas, cubistas e abstracionistas, que buscaram não só uma outra forma de “ver o mundo” objetivo, mas questionaram se este deveria continuar sendo tema de criação do artista.

Para essas vanguardas, o real poderia ser algo subjetivamente construído ou desconstruído e refeito segundo uma nova abordagem. Além do mundo exterior, o mundo interior do artista ganha espaço na tela. Essa nova forma de representação deveria se guiar por leis do próprio artista, construídas não mais pelas regras há muito impostas como únicas e corretas, o que pressupunha, então, ruptura e liberdade de criação.

Entretanto, nem mesmo as vanguardas artísticas puderam construir uma arte a partir do nada, embora um certo mito acerca de uma originalidade tenha se construído. Ao contrário disso, a superação exigia o entendimento da tradição e um diálogo que permitisse pensar o novo. Tal prisma nos levou a refletir sobre alguns caros conceitos à arte moderna: negação, ruptura, diálogo com passado e com seus pares, além da liberdade de experimentação. Ajudou-nos também a ponderar sobre até que ponto essa nova estética não exigia determinado procedimento do artista que o colocasse de volta em dívida com novas regras, agora, de uma nova “tradição moderna”. A partir disso, questionamos não só o caráter de total ruptura das vanguardas, mas o mito em torno da liberdade absoluta do artista diante da criação da obra de arte.

Um passo importante foi verificar como a obra da pintora brasileira Anita Malfatti se construiu no contato com essas vanguardas e como a artista se guiou por esses conceitos-chaves do Modernismo, tentando criar uma expressão própria nos anos 10, o que a levou a produzir obras nas quais a assimilação dos vários *ismos* apreendidos se somaram a uma estilística própria.

Também avançamos na produção da artista durante os anos 20, em que o diálogo com a tradição se colocou acima da ruptura com esta. Trata-se de quando a artista se pauta por princípios estéticos ligados ao movimento de “retorno à ordem”, dominante na Europa nesses anos. Esta nova abordagem tentava unir algumas conquistas modernas, como a liberdade maior no desenho, a ênfase nas cores, um pouco de distorção da realidade etc., com tendências da pintura naturalista/realista. Isso levou Anita Malfatti a uma produção em que a pesquisa da forma levada a cabo até 1915 é substituída por um desejo de representação menos estilizada, mais próxima do real – ressaltando aspectos técnicos da pintura acadêmica, como a preocupação com desenho, sombra, planos etc. – sem ser, porém, cópia do real. Esse engajamento com o retorno no final dos anos 20 e nos anos 30, no Brasil, leva-a também a escolher temas consagrados pela arte acadêmica, como o retrato ou as naturezas mortas, num misto de técnicas antigas e novas.

Destacou-se a seguir, em sua produção dos anos 40 e 50, uma nova tendência temática e estilística: Anita Malfatti novamente rompe com sua pintura das duas décadas anteriores e cria telas nas quais uma temática mais nacionalista ou popular se evidencia. Além disso, a técnica não se guia mais pelo naturalismo ou pelas vanguardas, mas aparece diferenciada: as composições são mais primitivas; a realidade não serve de tentativa estética apenas, mas é criada de forma idealizada. As pinturas reforçam os valores dos grupos que retratam, e a ingenuidade aparece tanto no tratamento do tema quanto das cores e do desenho. Nesse momento é possível notar, além da ruptura com a temática européia do retorno, um diálogo da artista com seus pares no Brasil: o nacionalismo, construído sob uma ótica do enfoque popular e enfatizado pelo movimento modernista, e a técnica experimentada por pintores ligados à FAP e ao Grupo Santa Helena.

Essas análises nos levaram a algumas conclusões a respeito de Anita Malfatti: a diversidade de experimentações estilísticas e temáticas são uma marca em sua obra. Elas

aparecem desde os primeiros anos, inclusive em sua “Exposição de Arte Moderna”, em dezembro de 1917, que lhe garante um posto de modernista na história. Contudo, Malfatti se guia pela experiência não apenas nesses anos, mas nas décadas seguintes, e caminha entre uma *mélange* de estilos e temas durante praticamente toda sua carreira, sendo essa miscelânea resultado de um constante questionamento e diálogo com relação à história da arte e com relação à sua própria obra.

No terceiro capítulo, pudemos, então, confrontar “nossa Anita” – questionadora da tradição, experimentadora, fiel ao debate artístico de seu tempo – com a tradição crítica e histórica consagrada na arte brasileira. O intuito foi o de mostrar que a leitura feita por inúmeros pesquisadores privilegiou apenas um lado da história da arte modernista no Brasil, bem como as obras de um pequeno período da carreira da artista, que vai até a mostra de dezembro de 1917.

Tentamos mostrar também que essas abordagens, quando não demasiado centradas nas questões biográficas, mostram-se apaixonadas em sua análise da história do Modernismo, o que, por consequência, levou-as a negligenciar ou desmerecer grande parte da produção da artista.

Não defendemos uma Anita moderna ou clássica, expressionista ou acadêmica, nem propomos que sua obra se encaixe numa ou noutra definição. Tivemos sim, nesse trabalho, a preocupação primeira de insistir num espaço de acolhimento da obra da artista, respeitando sua diversidade figurativa, pois cremos ser esta característica o que mais pode nos dizer algo a respeito de Anita Malfatti.

Talvez, no futuro, seja possível entrever, nessa diversidade, fios que funcionem como elos mais fortes para articular a “coerência” de sua obra. Mas, para tanto, é preciso percorrer antes sua obra, operar o olhar através do particular, para só então trabalhar com categorias universais, deixando que a obra fale por si.

A presente abordagem, longe de encerrar o debate sobre Anita Malfatti e sua controversa e importante participação nas artes brasileiras, espera contribuir para que outras questões acerca do assunto surjam. Inúmeros desafios se abrem. Cremos que resta ainda por se fazer uma pesquisa cujo foco sejam as obras dos anos 40 e 50, ou seja, a produção primitiva da pintora. Verificar até que ponto Anita Malfatti atua como impulsionadora de um discurso plástico acerca desse estilo de arte e até que ponto aparece mais como alguém comungando de uma nova tendência estilística. Também se coloca como importante desafio um estudo detalhado sobre as centenas de desenhos que compõem sua obra e de uma comparação entre eles.

Nossa investigação, ainda que ampla, não pretendeu, e nem conseguiria certamente, esgotar toda a riqueza estética da obra de Anita Malfatti, mas esperamos possa ter contribuído ainda mais para o conhecimento do processo de criação da artista e de sua inserção e construção do Modernismo Brasileiro, bem como da história da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO. Theodor W. **Teoria Estética**, Edições 70: Lisboa, 1970. Trad: Artur Morão, p. 379.

_____. “Palestra sobre Lírica e Sociedade”, in: Notas de Literatura I. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

_____. “A Indústria Cultural”, Coleção: Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1994.

_____. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALMEIDA, Jorge B. **Música e Verdade**: a estética negativa de Theodor Adorno, USP, 2000.

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

ALMEIDA, Guilherme de. **Você**: cancionero (desenhos de Anita Malfatti), Cia. Ed. Nacional, São Paulo, MCMXXXI.

AMARAL, Aracy. **Tarsila, Sua Obra e Seu Tempo**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 2003.

_____. Del pre modernismo a la bienal: pintura brasileña (1900-1950), in: **Pintura Latinoamericana** (Breve panorama de la modernidad figurativa en la Primera Mitad del siglo XX), Ediciones Grupo Velox: Buenos Aires, 1999.

O Movimento Modernista, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1941.

ANDRADE, Mário. **Cartas a Anita Malfatti**, organização de Marta Rossetti, Ed. Forense, Rio de Janeiro: 1989.

_____. **Anitoca Querquerida**, Rev. Da Biblioteca Mário de Andrade, ISSN 0104-0863.

_____. **A lição do amigo**. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade (org. pelo destinatário). Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Geraldo Edson, Pintura Naif, in: ARDIES, Jacques, A arte Naif no Brasil, Empresa das Artes, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Companhia das Letras, 2004.

BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti e o início da arte moderna no Brasil**, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes-USP, 1980 (dissertação de mestrado)

_____. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**, IBM: São Paulo, 1982.

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

_____. Novas propostas do período entre-guerras, in: **Do Modernismo à Bienal**, Catálogo de Apresentação, exposição Museu de Arte Moderna: São Paulo, março de 1982, s/p.

BAUDELAIRE, Charles. A exposição universal de 1855, in: **A Modernidade de Baudelaire**, São Paulo: Paz e Terra, 1988.

BATCHELOR, David., “Essa liberdade e essa ordem: a arte na França após a primeira guerra mundial”, in: **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. Cosac & Naif: São Paulo, 1998.

BAYLE, Françoise. **Entender mejor la pintura em Orsay**. Artlys: Paris, 2001.

BENJAMIN, Walter. “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”, in: : **BENJAMIN, W.** São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Coleção “Os Pensadores”).

_____. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, in: **BENJAMIN, W.** et al. São Paulo: Abril Cultural, 1975 (Coleção “Os Pensadores”).

_____. “A Origem da Obra de Arte”, in: **BENJAMIN, W.** et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Coleção “Os Pensadores”).

_____. “O flâneur”, in: **Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**, Brasiliense: São Paulo, 2000.

BISMARCK, Beatrice.; BLÜM, Andreas.; FEIST, Peter H.; MNK, Jens Peter.; DÜCHTING, Karin e WALTHER, Ingo F., “L’Impressionnisme en Europe et en Amérique du Nord”, in: **L’Impressionnisme**, Taschen, Bonn,: 2006, p. 464-465. (Colocar trecho traduzido)

BEHR, Shulamith. **Expressionismo**, Cosac & Naif: São Paulo, 2000.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna: Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

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

CHIARELLI, Tadeu., **Conciliando Contrários**: um modernismo que veio depois, USP: São Paulo, 2005.

CHIPP, H.B., **Teorias da Arte Moderna**, Martins Fontes: São Paulo, 1988.

FABRIS, AnnaTeresa, “Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro”, in: **Modernidade e Modernismo no Brasil**, , Mercado das Letras: Campinas, 1994.

_____. **Estratégias Modernistas**, São Paulo: EDUC, 1992.

_____. **Cândido Portinari**, Edusp: São Paulo, 1996.

FERREIRA, Ilsa K. L., **Do Modernismo à Bienal**, Apresentação do Catálogo, Exposição Museu de Arte Moderna: São Paulo, março de 1982, s/p.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**, LTC: Rio de Janeiro, 1999

HARRISON, Charles. **Modernismo**, Cosac & Naif Ltda: São Paulo, 2000.

HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte, in: **Caminhos da floresta**. Lisboa: Gulbenkian, 2002.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. Martins Fontes: São Paulo, 2000.

KANT, Immanuel. **Kritik der Urteilskraft**, Werke, Band 8, WBG: Darmstadt, 1983.

KRAUSS, Rosalind E. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. London: The MIT Press, 1994.

LOBATO, Monteiro. A Propósito da Exposição Malfatti, **O Estado de S. Paulo**, 20 de dezembro de 1917.

MACHADO, Lourival Gomes. **Retrato da Arte Moderna do Brasil**. São Paulo: Coleção do “Departamento de Cultura”, Vol. XXXIII.

MAGALHÃES, Fábio., “Os aos 30 e as artes plásticas”, in: **Do Modernismo à Bienal**, Catálogo de Apresentação, exposição Museu de Arte Moderna: São Paulo, 1982.

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

MAMMÌ, Lemos. **Volpi**, Cosac & Naif: 1999.

MALPAS, James. **Realismo**. Cosac & Naif: São Paulo, 2000. (Col: Movimento da Arte Moderna)

MARCUSE, Herbert, A arte na sociedade unidimensional, in: **Teoria da cultura de massa**. Paz e Terra: São Paulo, 2000.

MOLLICA, Orlando de M. **Imagens e representações da identidade cultural brasileira e suas relações com a paisagem**. Rio de Janeiro: Publicação de textos de alunos da pós-graduação, UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), 1º. Semestre 2002. Disponível em: <www.edo.ufrj.br/pretextos/sociais/soc5.htm>. Consulta em: 19 mar 2007.

MONACHESI, Juliana. **Anita por inteiro**: Historiadora investiga a obra e a trajetória da artista considerada o "estopim do modernismo [Depoimento de Marta Rossetti Batista], São Paulo: Folha de S. Paulo, 04 de fevereiro de 2007, Caderno Mais, Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0402200721.htm>>. Acesso em: 10 fev 2007.

MONOD-FONTAINE, Isabelle., MANDIARGUE, Sybylle Pieyre de., SUTTON, Gertrud Kobke., WARMING, Rikke e AEGESEN, Dorthe., **André Derain: an outsider in French Art**, Catálogo de Exposição, Statens Museum for Kunst: 10 fev a 13 mai 2007.

NAVES, Rodrigo, **A Forma Difícil**, ensaio sobre arte brasileira, Editora Ática, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "O olho e o espírito", in: **Merleau-Ponty**. São Paulo: Abril Cultural, Coleção "Os Pensadores", 1984.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**, Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1998

PICCHIA, Menotti del. "A "Semana Revolucionária", artigo publicado originalmente em *A Gazeta*, São Paulo, 09 fev 1952. In: **A "Semana" Revolucionária**, organização: Jácomo Mandatio, Campinas: Pontes, 1992, 33 p.

READ, Herbert. **Uma História da Pintura Moderna**, Martins Fontes: São Paulo, 2001.

SCHAPIRO, Meyer. **A Arte Moderna**, séculos XIX e XX. São Paulo: Edusp, 1996.

TARASANTCHI, Ruth Sprung, **Mulheres Pintoras, a casa e o mundo**, Pinacoteca do Estado: São Paulo, 2004 (Exposição agosto a outubro de 2004).

TELES, Gilberto Mendonça, **Vanguarda européia e Modernismo brasileiro**, Vozes: Rio de Janeiro, 2005.

VALE, Lúcia de Fátima do. **A Propósito da Exposição Malfatti**: Edição Revisita, in: *Revista Urutágua*, Centro de Estudos Sobre Intolerância - Maurício Tragtenberg, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual de Maringá, disponível em: <<http://www.urutagua.uem.br//007/07vale.htm>>, acesso em: 13 set 2005);

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**, L&PM Editores, 1997.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraktion und Einfühlung**. Leipzig/Weimar: Kiepenheuer: 1981.

ZANINI, Walter. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-40**: o Grupo Santa Helena, São Paulo: Nobel/Edusp, 1991.

_____. 60 anos do Grupo Santa Helena, in: **O grupo Santa Helena**, Catálogo de Exposição São Paulo, 04 de Maio a 18 de Junho de 1995, s/p.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Geral:

AMARAL, Lígia Assumpção, **Deficiência, vida e arte: revisitando Anita Malfatti e Frida Kahlo**, Livre Docência, USP, 1998.

AMARAL, Aracy. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo, Perspectiva-Edusp, 1971.

_____. Del pre modernismo a la bienal: pintura brasileña (1900-1950), in: **Pintura Latinoamericana** (Breve panorama de la modernidad figurativa en la Primera Mitad del siglo XX), Ediciones Grupo Velox: Buenos Aires, 1999.

ANDRADE, Mário. O Movimento Modernista, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1941.

_____. **Anitoca Querquerida**, Rev. Da Biblioteca Mário de Andrade, ISSN 0104-0863.

ANDRADE, Oswald. Semana de Arte Moderna, **Jornal do Comércio**, São Paulo, 11 de fevereiro 1922.

BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no Tempo e no Espaço**. São Paulo: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 1987, no. 27.

_____. **Centenário de nascimento de Anita Malfatti**, São Paulo: in: Revista IEB, 1989, no. 31.

_____. **Avaliação de Anita**, in: Catálogo Exposição 10/nov a 11/dez/1977, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, USP, 1977.

_____. **Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris**, anos 20. São Paulo: Escola de Comunicação da USP, 1987 (tese de doutoramento, 2 vls.)

BARDI, P.M. **Lasar Segall**, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Imprensa Oficial do Estado: São Paulo, 2000.

CHIARELLI, Tadeu. **Um quê de perturbação**: sobre o conto “O anjo fardado” de Anita Malfatti, MIS (Museu Imagem e Som), 1996.

_____. **Futurismo e a outra modernidade**. Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 1986.

_____. **Anita Malfatti Expressionista e Clássica**, In: Anita Malfatti: Desenhos dos Anos 10 e 20, São Paulo : Galeria Seridusan, 1995, Escola de Comunicação e Artes.

_____. **Lobato e Malfatti , Sem as Lendas do Modernismo**. Jornal da Usp, São Paulo, 1995,.

_____. **Arte Internacional Brasileira**, Lemos Editorial: São Paulo, 2002.

_____. **Almeida Jr.a Almeida Jr** : A Crítica de Arte de Mário de Andrade, São Paulo, Escola de Comunicação e Arte-USP, 1996. (Tese de Doutorado)

FABRIS, AnnaTeresa. **Modernidade e vanguarda**: o caso brasileiro, Campinas: Mercado das Letras, 1994.

FRASCINA, Francis., BLAKE, Nigel., FER, Briony, GARB, Tamar e HARRISON, Charles., **Modernidade e Modernismo**: A Pintura francesa no Século XIX, Cosac & Naif: São Paulo, 1998.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**, Cosac & Naif: São Paulo, 2002.

LYNTON, Norbert. Expressionismo, in: **Conceitos da Arte Moderna**. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2000.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos**, (org: Otília Arantes), Edusp: São Paulo, 2004.

MALFATTI, Anita. **O anjo fardado**, MIS (Museu Imagem e Som), USP, anos 30 a 50.

MATTOS, Valladão de., **Histórico do Expressionismo**, in: O Expressionismo, (org: GUINSBURG, J.), Ed. Perspectiva, São Paulo, 2002.

NAZÁRIO, Luiz. **O Expressionismo no Brasil**, in: O Expressionismo, (org: GUINSBURG, J.), Ed. Perspectiva, São Paulo, 2002.

NÉRET, Gilles, **Kazimir Malevitch (1878-1935)**, Taschen: Germany, 2003.

NONHOFF, Nicola, **Paul Cézanne, as vie etson oeuvre**, Könemann: Cologne, 1999.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Buriti, 1966.

RUBIN, William, **Le Primitivisme: Dans l'art du 20o. siècle (Les artists modernes devant l'art tribal)**, Flammarion: Paris, 1987.

SCHAPIRO, Meyer, **A Unidade de Picasso**, Cosac & Naif: São Paulo, 2002.

SOUZA, Gilda de Mello. **Vanguarda e Nacionalismo em 20**, Exercícios de leitura, São Paulo : Duas Cidades, 1980, in: Série: O baile das quatro artes.

TEIXEIRA COELHO, **A Religião Do Expressionismo**, Museu de Arte Contemporânea, USP: São Paulo, 1944.

THOMSON, Belinda. **Pós-Impressionismo**, Cosac & Naif: São Paulo, 1999.

WALDBERG, Michel., SANOWILLET, Michel. e LEBEL, Robert., **Dada et surréalisme**, Rive Gauche Production: Paris, 1981.

WHITFIELD, Sarah. Fauvismo, in: **Conceitos da Arte Moderna**, Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2000.

WOOD, Paul., FRASCINA, Francis., HARRIS, Jonathan e HARRISON, Charles., **Modernismo em Disputa: A arte desde os anos quarenta**, Cosac & Naif: São Paulo, 2000. (Col: Movimento da Arte Moderna).

WÖLFFLIN, Heinrich., **Conceitos Fundamentais da História da Arte**, Martins Fontes: São Paulo, 2000.

Catálogos de Exposições de Anita Malfatti:

Anita Malfatti, Retrospectiva. Fundação Armando Álvares Penteado. Texto abertura: Carlos Von Schmidt. Exposição: 04 a 20 de novembro de 1971.

Anita Malfatti e seu tempo. Museu de Arte Moderna. Curadoria: Marta R. Batista, Exposição: 21 de maio a 19 de junho de 1996.

Anita Malfatti: desenhos anos 10 e 20. São Paulo: Galeria Sinduscon. Exposição: 09 de junho a 08 de julho de 1995.

Anita Malfatti: fichas técnicas. São Paulo: Escritório de Arte. Comentários: Renato Magalhães Gouvêa. Exposição: 11 de dezembro de 1986.

Obras primas de Anita Malfatti. Espaço Cultural BM&F. Curadoria: Luiza Portinari Greggio. Exposição: 09 de março a 23 de abril de 2004.

Uma viagem com Anita: a festa da forma e da cor. São Paulo: FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), 2001. Exposição: 11 ago. a 16 set. 2001.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)