

Renata Gomes Cardoso

**A pintura de Anita Malfatti nos períodos iniciais de sua trajetória:
proposta de revisão a partir da análise de obras**

Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação.

BANCA

Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar (orientador)

Prof.^a Dr.^a Cláudia Valladão de Mattos (membro)

Prof. Dr. Jens Michael Baumgarten (membro)

Prof.^a Dr.^a Silvana Rubino (suplente)

Prof. Dr. Marcos Tognon (suplente)

Janeiro de 2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH – UNICAMP**

Cardoso, Renata Gomes

C179p

A pintura de Anita Malfatti nos períodos iniciais de sua trajetória : proposta de revisão a partir da análise de obras / Renata Gomes Cardoso. - - Campinas, SP: [s.n.], 2007.

**Orientador: Nelson Alfredo Aguilar
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

1. Malfatti, Anita, 1889-1964. 2. Modernismo. 3. Arte moderna. 4. Arte – Séc. XX. 5. Expressionismo. I. Aguilar, Nelson Alfredo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Título em inglês: Anita Malfatti's painting in the early periodes: a review proposal from the analyses of her works

**Palavras-chave em inglês (Keywords): Modernism
Modern Art
Art – 20th century
Expressionism**

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Mestre em História

**Banca examinadora: Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar (orientador)
Prof^a. Dr^a. Cláudia Valladão de Mattos
Prof. Dr. Jens Michael Baumgarten
Prof^a. Dr^a. Silvana Rubino (suplente)
Prof. Dr. Marcos Tognon (suplente)**

Data da defesa: 22/02/2007

Programa de Pós-Graduação em História

*A Onofre Cardoso (in memoriam) e Maria das Graças
minha inspiração,
meu porto seguro.*

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar a meus pais, Onofre Cardoso (*in memoriam*) e Maria das Graças G. Cardoso, pelo apoio contínuo dado às minhas escolhas. Remeto o mesmo agradecimento a meus irmãos, Flávio, Rogério e Leandro, aos quais devo a formação de uma consciência crítica e o impulso para sempre continuar.

Aos caríssimos amigos Consuelo Paiva (Cuca), Patrícia Prata, Cristien (Topete), Rosa Amélia e Francisco (Chicão), pelas trocas, alegrias, o ombro amigo e o companheirismo que me foram fundamentais para a finalização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar, pela orientação, indicações de leitura e pela concessão de verbas FAEP para participação em congresso e para o I Encontro de História da Arte do IFCH/UNICAMP.

À Prof. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto, docente do IA-UNICAMP, por todo o apoio dado desde o início desta pesquisa, por sua sempre disposição em ajudar, com suas sugestões e dicas, além da oportunidade que me deu para apresentar parte do trabalho aos alunos do IA, o que me levou a refletir muito sobre o tema.

Aos docentes da área de História da Arte do IFCH/UNICAMP, pelas discussões em sala de aula, a partir de temáticas diversas, mas que sempre contribuem para ampliar o conhecimento e pensamento sobre a arte e a História da Arte.

À Prof. Dra. Maria Eugênia Boaventura, do IEL-UNICAMP, pela oportunidade de cursar uma disciplina no IEL, que foi decisiva para ampliar minhas reflexões sobre alguns autores do modernismo.

Aos colegas de pós-graduação do IFCH, em especial a Alexander Gaioto Myioshi, Camila Dazzi e Helder de Oliveira, pela frutífera convivência acadêmica e discussões sobre a área, além da amizade, o que culminou no encontro por nós organizado (o IEHA-IFCH/UNICAMP), com o total apoio dessa instituição.

Aos funcionários do IFCH, pela paciência, sempre gentis e sempre ajudando a solucionar todos os problemas.

Às funcionárias do IEB-USP, pelo auxílio para a pesquisa no arquivo da artista.

Não poderia deixar de mencionar aqui os meus sinceros agradecimentos a Axel Starquit cujo apoio, do início ao meio dessa jornada, foi fundamental, tendo sido também de muito

proveito as visitas aos museus europeus, o que contribuiu enormemente para ampliação de meu pensamento sobre a arte.

Agradeço sinceramente, por fim, a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho, que só foi também possível graças ao apoio financeiro do CNPq.

Resumo

Este trabalho analisa algumas pinturas dos períodos iniciais da trajetória de Anita Malfatti. Para tal propósito, toma-se como base a análise formal, procurado adicionar a essa reflexão uma revisão das fontes sobre a artista e sobre a arte moderna internacional, das quais são levantadas algumas questões fundamentais, que marcaram o debate sobre a sua obra no início do século XX e as consecutivas abordagens sobre a artista ao longo da história da arte brasileira.

Abstract

This work analyses some paintings of the early periods of Anita Malfatti's career. For this aim, it based on the formal analyses, but includes in this reflection a review of the sources about the artist and international modern art, detaching from it some relevant questions, that marked the debate about her work in the beginning of 20th century and the consecutive approaches of the artist throughout the history of brazilian art.

INTRODUÇÃO	1
I - ANITA MALFATTI NA HISTÓRIA DO MODERNISMO BRASILEIRO: PROPOSTA DE REVISÃO.....	5
II - PRIMEIRAS OBRAS: ANITA MALFATTI NA ALEMANHA ENTRE 1910-1914	30
2.1. O AMBIENTE ARTÍSTICO ALEMÃO ENTRE 1910-1914	30
2.2. ALGUMAS OBRAS DO PERÍODO: ANITA MALFATTI ENTRE OS ALEMÃES	40
2.3. A RECEPÇÃO NO BRASIL, 1914.....	52
III – O ESTÁGIO NOS ESTADOS UNIDOS, 1915-16.....	58
3.1. ARTE AMERICANA E O ECLETISMO PÓS ARMORY SHOW	58
3.2. AS “OBRAS HISTÓRICAS”	67
3.3. UM PERÍODO DE REFLEXÃO	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	96
ANEXO: IMAGENS	103
LISTA DE IMAGENS	103
IMAGENS.....	111

*O ponto de vista do pintor é diferente;
nós calculamos em espaço, luz e sombra.
O quadro para o artista é a resolução de um problema.
Para os intelectuais é a ilustração de uma idéia.*

Anita Malfatti, 1931

Introdução

Este trabalho teve como ponto de partida o interesse em estudar uma parte específica da obra da artista Anita Malfatti, julgada a princípio como pouco explorada no conjunto que perfaz os estudos sobre o Modernismo Brasileiro, sendo essa parte a que se refere às obras desenvolvidas entre os anos de 1923-1928. Entretanto, a quase ausência de trabalhos específicos sobre a obra da artista, em oposição ao grande número de estudos que de uma forma ou outra citam a artista, em vista de sua relevância destacada na arte brasileira, demonstrou a necessidade de um estudo que procurasse ampliar o corpus de reflexão sobre as obras da artista de uma maneira geral. Ao iniciar a pesquisa, o contato com a literatura sobre o assunto, bem como com a documentação sobre a artista, desde o início de sua trajetória, resultou em muitas questões, que foram julgadas relevantes para a continuidade do estudo. Essas questões envolviam, entre outros pontos, as abordagens sobre as obras iniciais e mais conhecidas da artista, bem como o tratamento que lhe é reservado na história da arte brasileira, do início do séc. XX até os anos em que se consolidam as linhas principais do modernismo no Brasil. Surgiu, em consequência, o interesse em se aprofundar primeiramente no estudo das obras iniciais da carreira da artista, para revisar em parte algumas dessas questões. O trabalho passou então a se concentrar na análise das obras dos períodos iniciais e aquelas que fizeram parte do momento histórico, que lega à artista sua posição indiscutível no contexto da arte brasileira.

Anita Malfatti começa suas primeiras tentativas pictóricas com a mãe, em São Paulo, partindo ao final de 1910 para a Alemanha, país que vive importantes transformações artísticas nesse período, como o desenvolvimento das tendências do expressionismo. Após um estágio com os artistas Fritz Bürger, Lovis Corinth e Ernst Bischoff-Culm, até o ano de 1914, a artista volta ao Brasil e expõe seus estudos ao público brasileiro; parte das novidades observadas e aprendidas pela pintora nesse estágio é reconhecida pela crítica oficial. Interessada em dar continuidade a esses estudos parte para os Estados Unidos no final de 1914, encontrando lá um ambiente aberto, em pleno período de experimentação das novas tendências européias, algumas pouco conhecidas no Brasil. Lá estuda com Homer Boss, em uma escola que tem o nome de *Independent School of Art*. O resultado do trabalho desenvolvido nessa escola são obras que foram censuradas por sua

família, pela grande diferença plástica que apresentavam em vista da arte do período no Brasil. Após um período em que ficam guardadas, são enfim apresentadas ao público ao final de 1917, em uma exposição que rendeu diversos comentários e críticas, como o famoso artigo de Monteiro Lobato, crítico de arte atuante na São Paulo do período. A controvérsia em torno da exposição de arte moderna fermenta um debate já iniciado nas artes brasileiras, de revisão dos valores até então estabelecidos. Anita Malfatti se aliará, à sua maneira, a artistas e escritores, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, entre outros, grupo que dará impulso às tendências modernas no Brasil. Em 1923, com o auxílio do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, parte para a França, onde estuda até 1928. A obra da artista, desde que regressa ao Brasil do estágio norte-americano, apresentará claras mudanças em relação à obra que marcou época, as da exposição de pintura moderna, de 1917/18. As mudanças refletem críticas, que refletirá por sua vez uma posição de tangência ao movimento modernista. Como resultado, após os anos de história artística brasileira, a artista será sempre lembrada no que diz respeito à famosa exposição e suas conseqüências, mesmo que o conteúdo das obras receba, atualmente, interpretações ainda bastante confusas sobre a sua natureza estética.

Ao longo desse estudo, as principais questões que evidenciaram a necessidade de se revisar as diversas interpretações sobre sua obra, nasceram em sua maioria no entendimento das relações estabelecidas pela artista nos estágios internacionais e na recepção crítica de sua obra no ambiente brasileiro, pontos que são repassados, por vezes sem maiores questionamentos, nos estudos consecutivos sobre o modernismo brasileiro. Portanto, como primeira preocupação deste trabalho, o primeiro capítulo pretende se concentrar em uma revisão dos estudos sobre Anita Malfatti, na história da arte brasileira, pois a partir dessa revisão será possível refletir sobre as posições da artista e sua obra, nesse meio. A partir desse levantamento, seguem-se capítulos que procurarão analisar a obra da artista, seguindo o seu percurso artístico. Para o estudo das obras produzidas nos estágios iniciais, é necessário um entendimento, ainda que resumido, sobre as principais tendências artísticas dos ambientes por onde a artista passa e, sobretudo, a postura artística de Anita Malfatti diante deles, ponto que demonstrou ser fundamental também para refletir sobre as relações que a obra possa apresentar com essas tendências. Assim, no segundo capítulo, propõe-se uma abordagem sucinta, tendo em vista os limites do trabalho, das características do ambiente artístico alemão do início do século XX, sobretudo no que é relevante para o

estudo da obra produzida pela artista, entre 1910-1914. Posteriormente concentra-se, nesse capítulo, na análise das obras *Retrato de um professor (Cabeça de velho)*, *Academia (Torso de homem)*, *A floresta* e *O Jardim*.

Da mesma forma, o terceiro capítulo se inicia com uma análise do ambiente artístico americano e suas manifestações, procurando relacionar as possíveis interações da artista com este ambiente, para se concentrar posteriormente, na análise de algumas obras produzidas nesse estágio norte-americano, entre 1915-1916, como *Uma estudante*, *O japonês*, *O homem amarelo*, entre outras. A análise dessas obras é relevante pelo fato de serem as que mais são comentadas nos estudos gerais sobre o modernismo, como pioneiras da arte moderna nas artes brasileiras. No conjunto das reflexões traçadas nos capítulos, tentou-se ambientar parte das questões levantadas no primeiro capítulo. Como fechamento, um último subcapítulo procura fazer uma pequena menção ao período intermediário em que a artista permanece no Brasil, discutindo sobre a crítica de arte brasileira do período, em relação também às obras expostas no Brasil e as novas posturas da artista, com as obras *Tropical*, *Índia* e *As margaridas de Mário*.

A atividade artística do contexto da arte moderna resume questões como a crise dos meios específicos, da representação, do tema etc. É possível observar um momento equivalente no âmbito da própria teoria e metodologia da arte, que seriam, em suma, a crise das tradições e o surgimento de novas teorias, novos métodos de análise, a partir, sobretudo, da observação crescente, nesse contexto, das artes “menores” e “primitivas”, fora do domínio da “grande arte”. Portanto, para a abordagem da obra, o próprio contexto da arte moderna permitiria dizer que cada obra exigirá do espectador uma postura específica. Quando se relaciona tais questões ao caso específico das artes no Brasil um outro desafio é colocado, ao levarem-se em conta as particularidades desse ambiente artístico, ao longo de sua história e, em consequência, dos estudos que o compõe. No caso das pinturas de Anita Malfatti, as particularidades que aos poucos se evidenciam nos estudos sobre o modernismo brasileiro demonstram, em primeiro lugar, uma necessidade de retorno ao próprio objeto, de forma a interrogá-lo na sua individualidade, levantando elementos que possam permitir uma reflexão sobre as interpretações e as relações traçadas ao longo do tempo. Nesse ponto, a análise formal, centrada na observação objetiva da estrutura do objeto, sugere um caminho inicial. A relação em princípio estabelecida entre a artista e ambientes culturais internacionais leva, ao mesmo tempo, a relacionar tal análise a

esses contextos e, conseqüentemente, à sua inserção no contexto brasileiro. Tais ligações propõem, por outro lado, uma abordagem interdisciplinar, em que sejam também observadas questões relacionadas à história cultural e social, no contexto brasileiro. O intuito de tal análise seria a tentativa de ampliar as reflexões sobre a obra da artista, tendo em vista a cristalização de conceitos em seu entorno, os quais a própria história da arte brasileira aos poucos revê.

Tendo em vista o rigoroso trabalho empreendido pela pesquisadora Marta Rossetti Batista, que descreve com clareza e detalhes biográficos a trajetória da artista, esse trabalho não se preocupará em descrever os detalhes dessa trajetória. As indicações biográficas se limitarão àquilo estritamente necessário para a compreensão dos universos artísticos que participam de sua formação e são, conseqüentemente, pertinentes para o estudo da obra e suas relações, parte que será mais enfatizada.

I - Anita Malfatti na História do Modernismo Brasileiro: proposta de revisão

Estudar um conjunto de obras da artista Anita Malfatti implica atualmente em um rigoroso olhar crítico para a história do modernismo brasileiro. Ao mesmo tempo, outra atenção deve ser dada às questões da arte moderna internacional, já que a artista se encontra bem enraizada nesses contextos, ao longo da história da arte brasileira. No que concerne particularmente ao modernismo brasileiro, a importância de alguns acontecimentos envolvendo a artista e sua obra no início do século XX estará sempre destacada, dentre eles a polêmica causada pela exposição de 1917/18, que tem como primeira consequência o início de um debate militante em torno da arte em São Paulo, e que dará nascimento nomes de peso, como o de Mário de Andrade. A questão torna-se de certa forma mais complexa, quando se observa que, apesar de tal importância e do reconhecimento que a artista possui nesse contexto, sua participação nos estudos que compõem a história do modernismo brasileiro aos poucos se reduz ao acontecimento em específico. Ou seja, o enfoque dado se refere quase sempre à “exposição histórica”, como posteriormente ficou conhecida, estendendo apenas, por vezes, à sua participação na Semana de Arte Moderna¹.

O destaque dado ao acontecimento, seguido das consequências definitivas para a arte do período, traz consigo um distanciamento em relação à obra propriamente dita. Mesmo que o enfoque seja dado ao conjunto específico e muito citado, o das obras produzidas nos Estados Unidos entre 1915 e 1916 e que fizeram parte da exposição histórica, o tratamento que essas obras recebem nesses estudos, com raras exceções, segue certo padrão de abordagem, quase sempre superficial, que prossegue repetindo interpretações herdadas de contemporâneos da artista. Entretanto, essas apropriações nem sempre consideram o contexto cultural em que esses autores estariam inseridos, e sua consequente interpretação ou entendimento das obras, em torno de certos conceitos e questões artísticas, sobretudo internacionais, que em sua maioria escapavam naquele

¹ Exceção será o extenso trabalho da pesquisadora Marta Rossetti Batista, no qual confia-se para as questões de informações biográficas e de catalogação das obras. Nessa biografia, a autora expõe com detalhes e muita documentação, hoje pertencentes ao arquivo da artista no IEB-USP, a trajetória da artista até o fim de sua carreira. BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: IBM, 1985.

momento ao conhecimento desses críticos ou eram utilizados de maneira ainda confusa, em seus julgamentos.²

É possível verificar essa dificuldade de apreensão do novo oferecido por Anita Malfatti em algumas críticas do período, que esclarecem em parte os caminhos que esses escritores seguiam para as abordagens do objeto artístico, e como isso se dava em relação também à defesa e à articulação de uma nova arte para o Brasil. Em um artigo de Oswald de Andrade para o *Jornal do Comércio* de 1918, por exemplo, texto que surge como uma tentativa de defesa de Anita Malfatti, no contexto da “exposição histórica” da artista, o crítico vai usar nas suas explicações termos genéricos e pouco referenciados:

“exigiria longos artigos discutir-se a sua complicada personalidade artística e o seu precioso valor de temperamento”; “(...) Possuidora de uma alta consciência do que faz, levada por um notável instinto para a apaixonada eleição dos seus assuntos e da sua maneira. (...)”; “A impressão inicial que produzem os seus quadros é de originalidade e de diferente visão”.³

O autor demonstra com tal discurso certa confusão na apreensão desse novo objeto, utilizando termos como “temperamento”, “impressão” e “diferente visão”, evidenciando também a ausência da referência histórica ou de um precedente para a abordagem desse novo objeto⁴. Diante o autor demonstra também certa confusão em relação a alguns conceitos que já eram discutidos entre a crítica brasileira, como o naturalismo, por exemplo:

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

² Cf. FABRIS, Annateresa. “Modernismo: nacionalismo e engajamento”, in AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, pp. 72-83; BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000; BATISTA, Marta Rossetti et alii. *Brasil: 1º tempo modernista 1917/25: documentação*. São Paulo: IEB, USP, 1972.

³ ANDRADE, Oswald de. “A exposição Anita Malfatti”, *Jornal do Comércio*, ed. de São Paulo, 11 de janeiro de 1918.

⁴ Cf. FABRIS, Annateresa. “Modernismo: nacionalismo e engajamento”. *Op. Cit.*, pp 72-83.

extravagante impressão que ela expõe? A realidade existe, mesmo os mais fantásticos arrojos criadores e é isso justamente que os salva”.⁵

Comparando a atitude crítica do autor em relação a Brecheret⁶, em um artigo já de 1920, em “Papel e Tinta”, Oswald de Andrade parece mais seguro ao demonstrar seu conhecimento do “contemporâneo” na escultura, citando artistas conhecidos:

“(…)Brecheret não se limitou apenas a estudar com aplicação as normas medicinais de escola, antes, possuído de uma clara inteligência de uma força criadora ainda rara neste país de lenta evolução, observou as idéias modernas na escultura (...) foram aparecendo Bourdelle, (...) e sobretudo esse grande, formidável Mestrovic sem dúvida a figura mais possante da arte dos nossos dias”.⁷

Apesar dessas referências mais próximas, em que cita artistas escultores europeus, a análise do crítico acaba recaindo em uma abordagem um tanto quanto romantizada, ausente de um entendimento mais amplo sobre as principais manifestações artísticas do período:

“A *Eva* serve de contraste [em relação à *Cabeça de Cristo*]. É uma mulher da terra, é a filha do limo, trazendo no sangue estuante o fôgaréu interno do planeta, levando nos cabelos o cheiro verde dos vegetais e nos seios o milagre amoroso da germinação. Por isso ela enfia os dedos longos da mão esquerda na terra, num apoio de filha, enquanto com a mão direita acaricia as moedas lindas do pecado. Os novos jardins da Paulicéia clamam por que se lhes oferte para a glorificação a *Eva* de Brecheret.”⁸

Nas palavras de Annateresa Fabris, o autor, em relação à obra de Brecheret, “estaria diante de uma apreensão menos traumática”, realizando com tal crítica “exercícios literários de sabor decadentista”. Por outro lado, Monteiro Lobato, por exemplo, que será tão criticado pelos modernistas após o artigo sobre a Exposição de Anita Malfatti, vai demonstrar com mais clareza, através da escultura de Brecheret, seu conhecimento e

⁵ ANDRADE, Oswald de. “A exposição Anita Malfatti”, *Op. Cit.*

⁶ Cf. FABRIS, Annateresa. “Modernismo: nacionalismo e engajamento”. *Op. Cit.*, pp 72-83.

⁷ ANDRADE, Oswald. “Brecheret”, *Rev. Papel e Tinta*, 1920. Apud BATISTA, Marta Rossetti et alii. *Brasil: 1º. tempo modernista 1917/25: documentação*. São Paulo: IEB-USP, 1972.

⁸ Idem.

engajamento em relação ao “moderno” que lhe era familiar, em artigo na *Revista do Brasil* de 1920:

“*Despertar e Eva* sugerem-nos de chofre grandes obras de grandes escultores mundiais. Porque os característicos essenciais destas — a vida, o movimento, a elegância da linha, a força da concepção e, sobretudo esse misterioso *quid* que é a alma perturbadora das verdadeiras obras de arte — são também os característicos que individualizam os trabalhos de Brecheret. (...) Honesto, fisicamente sólido, moralmente emperrado na convicção de que *o artista moderno não pode ser mero “ecletizador” de formas revelhas e há de criar arrancando-se à tirania do autoritarismo clássico(...)*”.⁹

Para além dessa crítica de arte contemporânea à artista, expressa em vários artigos de autores como Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida, entre outros, que expressavam seus pareceres sobre a obra no calor da hora e segundo um entendimento ainda muito inicial sobre a arte moderna, como foi possível perceber pelos exemplos acima, encontraremos poucos estudos posteriores que procuraram se aprofundar ou abranger as interpretações sobre a *obra* da artista.

Um dos primeiros estudos posteriores que enfoca a importância de Anita Malfatti nas artes brasileiras é o de Mário da Silva Brito¹⁰, em seu panorama sobre os antecedentes da Semana de Arte Moderna. O estudo, porém, se concentra mais na contextualização histórica da artista no início do movimento e não em uma reflexão propriamente sobre a obra. Preocupado com a consolidação da história do modernismo brasileiro, o autor coloca a posição de Anita Malfatti no início desse movimento, destacando os principais acontecimentos que, colocados em conjunto, seriam a base que tornaria possível seu desenvolvimento. Com um capítulo dedicado à artista, Brito cita vários depoimentos de Anita Malfatti, em que esta expõe algumas passagens de sua trajetória, como as viagens de estudos à Alemanha e aos Estados Unidos. O autor contextualiza as exposições e as críticas mais importantes que a artista recebera em consequência¹¹, chegando a citar, por vezes,

⁹ LOBATO, Monteiro. “Brecheret”, *Revista do Brasil*, 1920. Apud BATISTA. Marta Rossetti et alii. *Op. Cit.* Grifo nosso.

¹⁰ BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro-Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. A primeira edição é de 1958.

¹¹ A primeira exposição da artista foi realizada em 23 de maio de 1914, logo após o retorno da artista da Alemanha e a segunda, a mais conhecida, teve início em dezembro de 1917.

textos completos, como o artigo de Monteiro Lobato ¹² sobre a exposição de 1917/18. Os textos são colocados de forma que contrapõem sempre dois extremos, o da “crítica acadêmica” ¹³, para ele ligada aos valores tradicionais, e os emergentes “modernos”, como o primeiro artigo de Oswald de Andrade sobre a exposição, do Jornal do Comércio ¹⁴. À medida que propõe tal debate, o autor deixa claro também seu engajamento e defesa do modernismo, ao combater de maneira veemente o “tradicional” na arte, reafirmando principalmente através das citações dos modernos o seu ponto de vista.

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

“Anita Malfatti, estopim do Modernismo, *nunca mais abandonaria suas diretrizes*, o rumo que se traçara, *se bem vacilasse e hesitasse*, em mais de um momento, profundamente ferida que fôra pelo escândalo provocado por sua exposição. Toparia a Semana de Arte Moderna e se firmaria dentro da nova corrente. *Apesar de tudo, dos seus erros e concessões*, do seu mêdo, que era antes “luta sagrada” [citação de Mário de Andrade] “achou de novo sua mão perdida” [idem] e recomeçou “depois do turtuveio longo e tão dramático em período nôvo de criação” [idem]” ¹⁵.

As tentativas de expor questões em torno da obra da artista e do caráter novo que essas apresentavam ao meio, ao ponto de aglomerar a seu lado os autores-chave do modernismo brasileiro, estarão refletidas nos artigos citados, ou seja, nas impressões de primeira hora de

¹²LOBATO, Monteiro. “A propósito da exposição Malfatti”. O Estado de S.Paulo, ed. da noite, 20 dez. 1917.

¹³O termo é muito complexo para o ambiente artístico brasileiro do início do séc. XX. O próprio Monteiro Lobato levantou sua bandeira contra uma arte que para ele era ultrapassada, em prol de um “naturalismo nacionalista”. Também estudos mais recentes sobre o séc. XIX e mesmo sobre a Academia de Belas Artes conseguem demonstrar a *peculiaridade* do termo. Aqui é empregado como foi utilizado pelos modernistas e por seus seguidores, como o próprio Brito.

¹⁴ANDRADE, Oswald de. “A exposição Anita Malfatti”. *Op. Cit.*

¹⁵BRITO, Mário da Silva. *Op. Cit.* p. 72. Os grifos são nossos. A idéia de que a artista “perdera a mão”, “se perdera”, ou que caíra em “erros e concessões” começa sobretudo com Mário de Andrade, em críticas de jornal que faz diante das exposições seguintes da artista, em que o autor, empolgado que ficara com obras como *O homem amarelo*, mostra sua decepção com as novas obras. O texto em questão possui muitos trechos dessas críticas.

Oswald de Andrade, Monteiro Lobato, Menotti del Picchia e posteriormente, de Mário de Andrade.

Outro estudo que se destaca, também no sentido de contextualização histórica da artista, num estágio embrionário do modernismo brasileiro, é o de Paulo Mendes de Almeida ¹⁶. Em dois capítulos iniciais o autor coloca a importância da artista no início desse processo, procurando demonstrar através dos acontecimentos históricos o início de uma estruturação das instituições que seriam essenciais para o florescimento das artes em São Paulo. O autor se pauta, como parece ter sido comum em muitos estudos sobre a artista, nas considerações de Mário de Andrade sobre sua pintura, expressas nos diversos textos que este lhe dedicou após as primeiras exposições. Almeida finaliza refletindo sobre as alterações na pintura da artista, após o retorno dos Estados Unidos:

“(…) verifica-se um recuo nos caminhos da artista [analisando uma obra de 1915/16 e uma de 1927], uma volta a processo anterior de pintar ¹⁷, em face da cronologia geral da Pintura – sem que isso importe em qualquer julgamento de qualidade, de minha parte, quanto ao teor dessas obras em si. Até mesmo porque, a meu ver, e contrariando opiniões que respeito, não seria o expressionismo a linguagem natural da pintora, sua mais autêntica forma de comunicação. O expressionismo, trágico e desesperado, forte, contundente, “ másculo ” mesmo, como insiste Mário de Andrade, jamais poderia ser a fala espontânea de uma natureza tão frágil, tão feminina como a de Anita. (...). E por isso penso, precisamente por isso, ela recuou. Teve a coragem de recuar, a feminina coragem de recuar. Não para fazer o que viesse a agradar a seus censores (e não o fez), mas para fazer, um pouco ecleticamente, sem ortodoxias nem preconceitos, o que lhe ditava sua sensibilidade artística. Assim, a meu ver, suas melhores telas serão fortes na qualidade; no caráter, porém, têm sobretudo graça e leveza. (...) o forte de sua arte não é a força, mas precisamente a delicadeza. A gentil e compatível linguagem duma sensitiva.”¹⁸

¹⁶ ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976. Primeira edição em 1961.

¹⁷ É uma idéia que parece também ter uma influência de Mário de Andrade, ao percebermos que Almeida cita, um pouco antes dessas considerações, um trecho do modernista: “(...) sem abandonar as conquistas das teorias modernas (...), [Anita Malfatti] realizou o progresso enorme que a aparenta aos grandes realistas italianos e espanhóis da Renascença”. ALMEIDA, Paulo Mendes de. *Op. Cit.* p. 20.

¹⁸ Idem, *ibidem*.

Para além das considerações de gênero¹⁹, o autor toca em um ponto importante nessa discussão, sendo este a questão do caráter expressionista da obra da artista. Ao falar sobre a linguagem expressionista da artista, evoca as relações do *termo* com o *teor*, como acentua o autor, das obras. A partir de que momento a obra da artista foi assim tratada pela crítica brasileira? Qual o entendimento dos críticos em relação às tendências expressionistas do período? A discussão pode ser aberta analisando algumas críticas de Mário de Andrade e seu contato, pouco tempo após a exposição, com revistas alemãs e francesas, e o consecutivo desenvolvimento de seu universo crítico. Em todo caso, no que tange ao entendimento e utilização do termo por Mário de Andrade, seria necessário ressaltar as distâncias conceituais que poderiam existir entre este último e a obra de sua artista por eleição, Anita Malfatti.

No contexto das críticas do início do séc. XX, Mário de Andrade será a personalidade que terá consciência da necessidade de atualização também do crítico em relação à arte. Será, segundo o próprio autor, a partir do contato com a obra de Anita Malfatti nas primeiras décadas, para as quais se vê sem referências, que surge, em consequência, o interesse por novas formas de expressão artística; e o autor se empenhará em abranger e atualizar seu conhecimento em arte, entrando em contato com revistas francesas e alemãs. Após a exposição de 1917/18, Mário de Andrade entra em contato com a revista *Deustch Kunst und Dekoration*. É através dela que conhecerá, a partir de 1919, as primeiras informações sobre o expressionismo²⁰ e, em 1920, descobrirá um fragmento de Worringer, *Natur und expressionismus*, “em que o “belo” é analisado em sua precariedade de moda e a arte é diferenciada da natureza, cada qual regida por suas próprias leis”²¹.

Em sentido inverso, a obra de Anita Malfatti, que não havia sido compreendida no momento da exposição pelo jovem poeta Mário Sobral, torna-se mais tarde o exemplo mais próximo – no que tange à diferenciação formal da obra “não naturalista”, face ao que lhe era familiar, no ambiente brasileiro – para as considerações de cunho ideológico-estético

¹⁹ É preciso considerar a posição que a atividade artística exercida pelas mulheres possuía no início do século XX, para entender as razões pelas quais muitos críticos, inclusive Mário de Andrade, viam uma força masculina nas obras de Anita Malfatti apresentadas na exposição de 1917/18. Diversos ateliês de artistas abriam cursos específicos para as mulheres, mas estas permaneciam à parte da arte dita “oficial”, pelo menos nas primeiras décadas do século XX.

²⁰ Cf. LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeandradeando*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996. pp. 17-35 [o artigo “Arlequim e Modernidade” traz a data de 1976; 1979].

²¹ Idem, p. 26. [segundo a autora, nota 14, p.33, esse fragmento é o publicado em *Deustch Kunst und Dekoration*, n. 5. Darmstadt, fev., 1920, p. 265]. Para o texto de Worringer utilizamos a versão em francês: WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung*. Trad. Emmanuel Martineau. Paris: Editions Klincksieck, 1986.

que Mário de Andrade começava a acompanhar nas revistas (também a francesa *L'esprit Nouveau*). Será também a partir do expressionismo literário que o autor tirará alguns exemplos para os textos em que refletirá parte de suas novas considerações sobre a arte, expressas, por exemplo, no “Prefácio Interessantíssimo” de *Paulicéia Desvairada* ou em *A escrava que não é Isaura*, como propõe Ancona Lopez:

“Em 1920 teria se deparado, na *Deustch Kunst und Dekoration*, com dois textos teóricos (...) ambos curiosamente ilustrados com a figura do arlequim: “Die Kunst und ihre Publikum” e “Der Quell der Kunst” (“A arte e seu público” e “A fonte da arte”). No primeiro, o autor, H. Ritter, constata a existência de uma luta aberta entre o artista e o público, entendendo-a como característica do modernismo, decorrente da dificuldade deste mesmo público perante as novas propostas. Sendo assim, o artista deveria agir como verdadeiro revolucionário, tenaz na desmistificação das ilusões do leigo. Este artigo está ilustrado pela foto de um arlequim esguio (...); sua imagem à Modigliani está longe de pretender à réplica exata da figura humana. No segundo artigo, a fotografia que reúne quatro homens fantasiados de arlequim em posições bastante descontraídas (...) é uma boa ilustração para a idéia ali desenvolvida: o papel do conhecimento na arte. Karl Heckel escreve que Eros e Vontade não são suficientes para a produção de uma obra de arte, pois é necessária a síntese entre o sentimento e a vontade para que se chegue a um “resultado criativo”²².

A obra de Anita Malfatti, apresentada em 1917, foi colocada em debate por Monteiro Lobato em vista das ligações que apresentava com uma arte moderna, que o crítico fora capaz de ressaltar. As diferenças dessa pintura para o meio brasileiro, colocadas por Monteiro Lobato, serão justamente aquelas que irão de encontro, posteriormente, àquilo que Mário de Andrade começava a ler e a tomar consciência enquanto novas convergências para a arte. Essa obra, enquanto estética nova para o meio, seria o exemplo plástico perfeito para as novas idéias que o autor acompanhava em suas leituras. Eram obras que “fugiam ao belo natural para seguir suas próprias leis”. O primeiro artigo de Mário de Andrade sobre Anita Malfatti aparece em 1921. Nele o autor deixaria claro que, em seu parecer, existia a necessidade de uma interpretação que procurasse se distanciar de uma filiação realista. O

²² LOPEZ. Telê Ancona. *Op. Cit*, pp. 26, 27, 28.

artigo demonstra também o esforço empreendido pelo autor para o entendimento de uma obra para a qual começava a buscar referências:

“Se Anita Malfatti vê uns cabelos cabelos brancos e neles sente o verde frustado das esperanças partidas [sobre *A mulher de cabelos verdes*], respeite sua comoção, a sua fantasia e será grande como foi pintando esse quadro forte. Será incompreendida pelos que só conseguem ver cabelos negros, loiros, brancos ou castanhos, mas despertará um pensamento vivaz, uma comoção mais funda naquele que souber elevar-se até a idade da artista. Mais vale dois a sentir, que a multidão, a aplaudir. (...) A nobre artista soube fazer não um retrato [sobre *A estudante russa*] indiferente de mulher desconhecida, mas uma comovida expressão de raça, a violenta cantiga dessa pátria – tumulto, orgulho e dor, erro e crença, beleza e crime que é a Rússia; é sem dúvida uma grande criadora”²³

A interpretação de Mário de Andrade começa a distinguir alguns “estados emocionais”, a partir das cores “não naturalistas”, em uma primeira tentativa de compreensão daquele caráter diferenciado de sua obra, em relação ao meio brasileiro, mas acentua um tom entusiástico, como uma forma de reafirmar a necessidade de uma arte que se desprendesse dos padrões estabelecidos:

“(...) dentro da impetuosidade de seu temperamento, dentro da máscula força com que lida as suas cores e risca os seus esboços, ou da trágica energia com que escolhe seus assuntos, indelevelmente imprime aos seus trabalhos o delicioso que dá graça ou dá tristeza. Assim: *A mulher de cabelos verdes*, apesar da estranha fantasia é um poema de bondade e a figura fatídica do *Homem Amarelo* é feminilizada por uns olhos longínquos, cheios de nostalgia. Mas é principalmente nos retratos femininos que se encontrará a graça melindrosa do pincel de Anita Malfatti.”²⁴

Mas será em 1926 que o autor fará uma referência direta ao expressionismo alemão, na interpretação da obra da artista:

“Quando ela voltou para São Paulo depois dos estudos na Alemanha estava artista livre e completa. Possuía uma técnica fortíssima dirigida para orientação artística a que se filiaria,

²³ ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. *Jornal de Debates*, 1921. Apud BRITO, Mário da Silva. *Op. Cit.*, p. 64.

²⁴ Idem. Apud BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.* p. 91.

o Expressionismo Alemão. Dessa época datam os quadros másculos dela: A onda (...), um Nu a pastel (...); a Estudanta Russa e mais o Japonês e o Homem Amarelo.”²⁵

O vínculo criado com as tendências expressionistas, do eixo alemão principalmente, na análise do autor, pode ter sido reforçado pelo fato da artista ter estagiado na Alemanha, entre os anos de 1910 e 1914, além dos próprios estudos feitos com as revistas alemãs e francesas sobre as transformações artísticas européias. Por volta 1927, quando a obra de Anita Malfatti já não apresentava mais as deformações plásticas características das obras de 1915/16, os estudos que Mário de Andrade acompanha, também a partir do pensamento de Worringer, proporcionam-lhe uma conclusão geral sobre o caminho da arte moderna ao expressionismo, em que o autor entende a aglomeração das várias tendências, na referência ao termo:

“O expressionismo, dado este nome geral a todos os “ismos” contemporâneos, não está morrendo não; está simplesmente evoluindo. Mesmo os que reagem contra o excesso de intelectualismo teórico e livresco, que levou as artes plásticas à estranha contradição apontada pelo crítico [Worringer], são ainda e necessariamente formas evolutivas e mais atuais do chamado Expressionismo. (...) E quanto a tendências, basta ver o que os expressionistas deveram à tese de Seurat, à solução plástica de Cézanne, ao colorido dos impressionistas, em geral, para notar que o Impressionismo, em vez de morrer, evolucionou para o Expressionismo e estes nomes são apenas ideologias, com que tornamos compreensível o tempo artístico. Da mesma forma é fácil ver, no realismo a que atingiram Picasso (em certas obras), Kirling, Dix, Grosz, Severini e tantos outros, apenas uma desintelectualização do Expressionismo, que vai conduzindo a deformação artística para uma sensorialidade mais legitimamente plástica.”²⁶

Esse entendimento de transformação, partindo de um processo “evolutivo” da arte, em que participam uma fase mais radical, com propostas de contestação do imediatamente anterior, e uma fase de legitimação dessa transformação, resultando em uma sensibilidade mais apurada para o contexto do momento, é o que permite a Mário de Andrade, nesses anos,

²⁵ ANDRADE, Mário de. “Anita Malfatti”. A manhã, Suplemento de São Paulo, 31/07/1926.

²⁶ ANDRADE, Mário de. “Questões da arte”, Apud SCHWARTZ, Jorge. “O expressionismo pela crítica de M. de Andrade, Mariátegui e Borges” in, BELUZZO, Ana Maria de M. *Modernidade: Vanguardas artísticas na Am. Latina*. São Paulo: Ed. Unesp, 1990. p. 96-97.

uma atitude reflexiva diante da obra “modificada” de Anita Malfatti, em relação à sua fase mais “radical”:

“O que se sabe por enquanto sobre a nova pintura dela [o trabalho realizado no estágio francês, entre 1923-1928] é que apresenta uma técnica extraordinariamente sábia, com um colorido sutil e finíssimo. Como sensibilidade ela se mostra agora mais mulher, procurando as inspirações suaves e realizando-as com uma delicadeza excepcional. O trabalho que ela tem feito na Europa, é extremamente sério e sabe-se principalmente que abandonou todo e qualquer modernismo tendencioso e berrante, se contentando simplesmente em ser moderna.”²⁷

Mudança que, a princípio, ele mesmo tivera dificuldade de aceitação²⁸. Mas poderia-se concluir que ainda nesse momento Mário de Andrade se esforçava em se familiarizar com esses termos e expunha esse exercício de compreensão, traçando relações entre o termo e as diversas manifestações artísticas do início do século XX, das quais, no Brasil, a pintura de Anita Malfatti seria o principal exemplo.

No entanto, o distanciamento histórico, que traz os novos estudos e em conseqüência, um conhecimento mais abrangente sobre a arte moderna, além de documentação sobre a obra e a trajetória da artista, aponta para outros caminhos de reflexão sobre essa mesma obra. Que aproximações seriam possíveis de traçar a partir das obras produzidas na Alemanha? Se a referência a Mário de Andrade nos estudos sobre Anita Malfatti é algo contínuo, no que tange principalmente a analisá-la do ponto de vista do expressionismo alemão, qual seria a dimensão possível do *teor* das “obras históricas” com o contexto de “pintura expressionista”, em termos gerais, ou especificamente com o do

²⁷ ANDRADE, Mário de. Texto para o Diário Nacional, 1928. Apud BATISTA, Marta Rossetti (org.). *Mário de Andrade, cartas a Anita Malfatti*. RJ: Forense Universitária, 1989. notas.

²⁸ Existem vários trechos em que Mário de Andrade demonstra sua insatisfação com a mudança inicial na pintura de Anita Malfatti, por exemplo: “(...) Depois da exposição Anita se retirou. Foi para casa e desapareceu, ferida. Mulher que sofre. Todo aquele másculo poder de deformação que dirigira as pinceladas do Homem Amarelo, da Estudante Russa, desaparecera. Mulher que sofre. Quis voltar para trás e quase se perdeu. Começou, para contentar os silvícolas, a fazer impressionismo colorido. Não nos encontrávamos mais. Ela ocultava-se. Só 4 ou 5 anos depois resolveu-se a fazer uma segunda exposição propícia aos aplausos da semi-cultura. Seu encontro com Malazarte foi divertido, lembro-me...O amigo desapontadíssimo. Ela envergonhada. Ele dedicou-lhe um cumprimento com avesso: coisa barata. Anita revoltou-se. “Malazarte, você não tem direito de gostar destes quadros. Cale a boca!” Fizeram as pazes. Anita vendeu alguns quadros, teve alguns elogios e fechou a exposição. Resolvida energeticamente a ser o que era: misticadora ou paranóica segundo o juízo da divindade.” ANDRADE, Mário de. “América Brasileira”, Rio de Janeiro, abril, 1924, p.144-5. Recortes de Mário de Andrade (recorte corrigido por Mário de Andrade)-IEB/USP. Apud BATISTA, Marta Rossetti et alii. *Brasil, 1º. Tempo modernista. Op. Cit.*, 69-70.

expressionismo alemão, ou ainda com outras tendências expressionistas, ao longo da cronologia da arte moderna?

Aracy Amaral, que também se concentra nos arredores da Semana de Arte Moderna, expõe alguns eventos artísticos de seu entorno, relacionando as características do meio artístico paulistano da época²⁹. Também recorre às críticas de Mário de Andrade e aos depoimentos da pintora, no tópico em que analisa a pintura em São Paulo antes de 1920. Novamente percebe-se a ausência de uma reflexão que procure relacionar o conteúdo dessas críticas com a realidade plástica da obra, mas entende-se não ser este o objetivo da autora, que parece se preocupar em colocar a importância do impacto da Semana de Arte Moderna, nesse meio artístico. A artista será colocada no que tange à exposição histórica de 1917/18 e nas conseqüências trazidas pelo debate em torno da exposição. A exemplo de Brito, Anita Malfatti é tratada como a revelação do novo para os jovens poetas e artistas plásticos. A autora reconhece no contexto desse novo, o “vigor do expressionismo de Anita”, que *impressionou* Mário de Andrade. Em outro artigo, para o *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, de 1995, em uma síntese sobre o moderno na cultura brasileira, a autora arriscará uma outra análise:

“Em 1917, a jovem pintora Anita Malfatti retornara a São Paulo, depois de estudar com Lovis Corinth na Alemanha e, durante a Primeira Guerra Mundial, com Homer Boss em Nova York, e exibiu obras “*fauvistas*” *demonstrando total liberdade de criação e expressão.*”³⁰

A utilização do termo *fauvismo* traz novamente a necessidade de revisão e reflexão sobre a dimensão dessas relações com as obras, no caso, as realizadas entre 1915/16, com as questões de um expressionismo internacional.

No conjunto de estudos sobre o modernismo brasileiro, com poucas exceções, a questão do caráter expressionista da pintura de Anita Malfatti foi levantada com propriedade. A maioria dos estudos sempre exalta, como se viu nesses primeiros exemplos, a qualidade expressiva de suas obras históricas, a partir de adjetivos comuns, filiando, na

²⁹ AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação nas artes do Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

³⁰ AMARAL, Aracy. HASTINGS, Kim Mrazek. “Stages in the Formation of Brazil’s Cultural Profile” in, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 21, Brazil Theme Issue (1995), 8-25. Consultado em JSTOR, <http://www.jstor.org> em 29 set. 2005. Grifo nosso, livre tradução.

maioria das vezes, essa qualidade a um expressionismo herdeiro das manifestações da Alemanha, por onde a artista passou, sobretudo se rementendo aos pareceres de Mário de Andrade. Vale lembrar que para o crítico, como foi observado na discussão acima, essas considerações tinham sua razão de ser, naquele momento. Dentre as exceções que de alguma forma refletem sobre esse caráter, estará, por exemplo, Rodrigo Naves, nas suas considerações sobre “a forma difícil”. O autor, refletindo sobre as questões em torno da arte moderna brasileira, no que tange também às suas proximidades ou distanciamentos das vanguardas, ressalta em relação ao expressionismo de Anita Malfatti:

“(...) Anita Malfatti mantém o expressionismo do início de sua carreira dentro de certos limites. A gestualidade marcada sabe até onde 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.”³¹

Seriam temas expressionistas ou motivos para expressão? Ou seja, os nus, os retratos, são resolvidos pela artista de forma a explorar um conteúdo subjetivo ou como veículo para a experimentação formal, cuja articulação de elementos pictóricos imprime uma intensidade expressiva? A partir de tais considerações poderia-se questionar até que ponto essas interpretações, que vêm na obra da artista desse período certos “estados subjetivos” que culminam em “temas expressionistas”, não seriam herdeiras ou estariam contaminadas pelas sucessivas críticas de arte posteriores à exposição de 1917/18, que aos poucos colocaram a artista como “mártir” do modernismo. Tais considerações começaram a ser traçadas a partir dos eventos que lhe sucederam com a exposição de 1917/18. Para defender a obra moderna da artista da crítica tradicional – que repudiava aquele caráter novo – e dar, ao mesmo tempo, uma justificativa imediata para as novas e diferentes características plásticas das obras feitas após sua chegada no Brasil, a crítica em favor do “moderno” interpreta o novo ponto de vista estético como um retrocesso, que seria um resultado de concessões feitas pela artista às críticas contundentes, passando a tratá-la como a “coitada” profundamente abalada pela crítica tradicional. Derivam também dessas críticas os adjetivos que colocam, como na passagem de Almeida (pág. 5), uma certa “fragilidade”

³¹ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1997. p. 15, 16.

da artista, dentre tantos outros atributos de uma subjetividade sofrida, que aos poucos tomarão lugar e se expandirão em diversas vertentes, na maioria das interpretações sobre os “retratos americanos”. Ao observar as obras e relacioná-las posteriormente ao contexto americano no qual a artista se inseriu, aliado aos depoimentos da mesma sobre esse período, questiona-se até que ponto seria possível atribuir a essas obras tais características.

Qual seria a importância hoje, de se compreenderem as distâncias que separam os artistas, em termos de influências, rotulações e determinações, por fim considerações variadas que contaminam o entorno da obra e atividade artística? Seria buscar, por um lado, características dessas pinturas que poderiam ser relevantes para propor novos caminhos ao se analisar a obra de um artista que está inserido e consolidado em um determinado contexto. No caso brasileiro, perde-se muito com simplificações. A relação um pouco fechada, colocada entre a obra de Anita Malfatti com o expressionismo alemão, aos poucos repassada ao longo da história do modernismo e em parte herdeira das considerações de Mário de Andrade, parece não se sustentar ao observar as obras. Essa relação ficará também bastante comprometida, quando se analisa a documentação da artista sobre os períodos em que estagia na Alemanha e nos Estados Unidos.

Revisar as questões que se referem, por exemplo, ao caráter “expressionista” ou ao caráter “acadêmico”, pelos quais certas obras foram tratadas, ou ainda ao caráter “primitivo” ou de pintura “ingênua”, bem como a interpretação da “concessão formal”, comumente sugerida para a pintura posterior ao conjunto de obras mais conhecidas, são pontos que se tornam essenciais para uma nova abordagem de suas obras. Por que não refletir de uma maneira mais ampla a questão do caráter expressionista de sua obra, que poderia ser conferido ao longo de toda a sua trajetória, dos pontos de vista formal, temático e conteudístico? O resultado plástico que as obras trazem ao longo de sua trajetória demonstraram se alterar muito em função do ambiente que a circunda e, por conseguinte, de seu envolvimento e das relações que traça com esse meio. Relacionando-a com os exemplos expressionistas em geral, de forma a aproximá-la e/ou distanciá-la desses exemplos, possibilitaria verificar de maneira mais isenta dos determinismos de um modernismo em formação, um caráter expressivo individual na obra de Anita Malfatti, mas autêntico, pois consegue sintetizar, a partir de um núcleo poético próprio, várias experiências artísticas.

Ronaldo Brito, em seu estudo sobre a Semana de Arte Moderna, também traz contribuições ao questionamento das relações das obras da artista com um expressionismo “histórico”:

“Os retratos expressionistas de Anita Malfatti recebem, indiscutivelmente, um tratamento moderno. Não há a hierarquia tradicional, a separação entre o homem e o mundo (a figura e o fundo). A cor, obedecendo a lição de Gauguin e seguindo os expressionistas, torna-se metáfora subjetiva e abandona o mimetismo das aparências. A pintura organiza-se como um todo e o drama humano de *A boba*, por exemplo, está no próprio drama do quadro – na palpitação semidescontrolada do pincel, na organização assimétrica da composição. Comparada aos expressionistas nórdicos, escandinavos e germânicos, no entanto, Malfatti pareceria quase uma artista lírica ingênua. Não dispunha, de saída, do enorme arsenal imaginativo daqueles povos. O universo do Norueguês Munch, o maior expressionista do século, possui uma carga metafísica compreensivelmente estranha aos estudos psicológicos de Anita. A tentativa de fusão entre figura e fundo, mesmo nos limites figurativos em que se apresentava, marcava uma diferença clara frente ao retrato acadêmico. Contudo, a imagem *conta* ainda a história de uma fragmentação, possui caráter alusivo-literário, tendo como quadro referencial os valores do século XIX. A luta contra e dentro desses valores distingue todo o expressionismo. Mas a intensidade, a dilaceração, a força transgressiva que assume essa luta numa tela de Munch, a transforma em alguma coisa especificamente moderna, típica do século XX.”³²

Ora, a comparação com os “expressionistas nórdicos”, tendo em vista o seu contexto cultural, na análise do crítico, reduz e sufoca justamente algumas qualidades expressivas das obras de Anita Malfatti, o que obriga o crítico a considerá-la como “uma artista lírica ingênua”. Seria necessário não suplantarmos a obra de um artista pela influência ou por comparações, mas ao contrário, apenas interrogar essas relações, para a interpretação de sua posição no contexto da arte. A comparação com os “nórdicos, escandinavos e germânicos”, como colocada pelo autor, serviria apenas enquanto forma de distanciar o caráter expressivo entre ambos. Por outro lado, outras relações podem ser passíveis de comparação, tendo em vista as características do meio em que a artista estava inserida, nos

³² BRITO, Ronaldo. “A Semana de 22 – O trauma do Moderno” in, TOLIPAN, Sergio et alii. *Sete Ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Inst. Nacional de Artes Plásticas, 1983. p. 16.

anos de 1915/16 nos Estados Unidos, quando as obras foram criadas. Como salientou Rossetti Batista em relação ao estágio da artista na Alemanha:

“(...) se [Anita Malfatti] tomou conhecimento de obras já quase abstratas do **Blaue Reiter**, ou de telas da **Brücke** e das obras mais polêmicas do expressionismo, parece-nos que não estava (...) num estágio em que pudesse assimilá-las ou sofrer sua influência.”³³

Novamente a questão se impõe, o que a obra desse período, 1910/14, conta sobre essas relações? Se artista não estava em um estágio que pudesse assimilar as tendências expressionistas (pelo exemplo da *Brücke* e do *Blaue Reiter*) da Alemanha, seria possível assimilá-las estando nos Estados Unidos? Ou ainda, quais eram as relações com as essas tendências no ambiente artístico americano, nos anos em que a artista lá reside e produz o conjunto de obras que marcou época? Aos poucos, ao confrontar as imagens, outros exemplos se revelam, num leque que abrange desde Van Gogh a Gauguin, que foram também inspiração para os nórdicos e germânicos, aos *Fauves* e ainda ao cubismo experimental da escola de Homer Boss. Como pensar a obra “expressionista” de Anita Malfatti se, como salienta Schwartz, “qualquer arte que se afasta do realismo pode ser considerada expressionista”³⁴?

Outra discussão, cujo entendimento pode também estar vinculado a uma análise da relação de Anita Malfatti com os ambientes artísticos que vivencia, está na questão das “concessões formais”, debatida em torno das obras “pós-Estados Unidos”. Vários autores concordam que o motivo de “recuo” da artista está na crítica incisiva de Monteiro Lobato à exposição de 1917. Já em sua biografia, os fatores que a levaram a se isolar e a “pintar à sua maneira” estão nas relações familiares, tendo sido a família a primeira a “censurar” os trabalhos “dantescos” que vieram dos Estados Unidos. Aqueles que colocam tal razão na crítica de Lobato herdaram o ataque dos modernistas de primeira hora, que para defender a artista, ainda sem entender o que era sua pintura, escreveram contra o crítico e contra o que seria uma *visão ultrapassada* da arte. Nesse ponto chama-se a atenção para os novos estudos que analisaram a crítica de arte de Monteiro Lobato³⁵ e a sua postura com o que era para ele “moderno”. Além disso, deve-se ainda considerar que o crítico foi, naquele o

³³ BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.* p. 20.

³⁴ SCHWARTZ, Jorge. *Op. Cit.*, p. 85.

³⁵ Cf. CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma Arte Nacional no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995; FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*

momento, o único capaz de distinguir a nova natureza plástica daqueles trabalhos, denunciando suas diferenciações em relação à arte daquele momento no Brasil. A própria crítica modernista precisará de um distanciamento para digerir o “novo” trazido por Anita Malfatti³⁶. A resposta virá, em parte, com a posição de Mário de Andrade, quando este começa a entrar em contato com o “novo” europeu, através das revistas citadas.

De qualquer forma, as obras que se tornaram, para os modernistas, exemplo para a “atualização” da arte no Brasil, ficariam também bem distantes, dos projetos de “arte nacional”, tanto aquele reivindicado pela crítica pró “naturalismo nacionalista”, como também, posteriormente, aquele proposto pelos modernistas, ao longo do movimento modernista. Entender o porquê da tentativa da artista de aproximação das características de uma “pintura nacional”, questão cara para a crítica de arte brasileira, não ser enquadrada dentro de uma perspectiva própria dessas tendências, implica, desde o princípio, em uma reflexão sobre o papel da artista enquanto “pioneira”. O conteúdo determinante de tal pioneirismo demonstra ser antes de tudo formal, apresentando novos aspectos de tratamento do objeto. Na medida em que a artista parece se voltar para preocupações em torno da elaboração temática, mais comuns ao ambiente brasileiro, a experimentação formal parece não ser mais o foco principal, sobretudo porque o ambiente não era também propício ao tipo de experiência que o ambiente americano demonstrou ter. O resultado, por fim, são obras que deveriam ser avaliadas sob novos aspectos. Essa mudança de foco, ou seja, uma atenção maior dada a uma construção objetiva, em detrimento do experimentalismo formal característico das primeiras obras, resulta, inevitavelmente, em uma elaboração pictórica diferenciada, já que as questões em torno da pintura, no contexto brasileiro, eram outras. Se por um lado essas tentativas não são reconhecidas pelas tendências da passagem do século, pois mesmo inserindo essas novas preocupações temáticas, ainda apresentavam um caráter formal distante dessas tendências, não serão também reconhecidas posteriormente por um “modernismo oficial”, que seguiu reafirmando constantemente a necessidade da artista de “voltar” às características das obras iniciais. Essas obras são, por fim, sempre avaliadas *em função* do primeiro conjunto de obras, entretanto este é, por sua vez, resultado de um contexto específico.

Ora, como se observa em todo o contexto da arte, seja no Brasil, seja internacionalmente, as mudanças estético-formais, temáticas etc., estão sempre presentes

³⁶ Como já foi citado, o primeiro artigo em defesa da artista é de Oswald de Andrade, no início de 1918.

nas obras de arte e estão vinculadas a um devir próprio da atividade artística, cujo processo está em constante transformação, dados os meios sócio-culturais, os intercâmbios etc. dentre vários outros fatores, que o artista vivencia e que estarão sempre refletidos na obra de arte. No caso de Anita Malfatti, as “obras históricas”, que apresentam características que a aproximam de tendências da arte moderna internacional, são obras que tiveram sua razão de ser a partir dos contextos artístico-culturais com os quais a artista manteve contato em suas viagens de estudos. Por outro lado, essas obras estão situadas em um estágio inicial da carreira da artista. Em seus documentos, referentes a esses períodos, Anita Malfatti deixa transparente uma postura de artista iniciante, em que revela um grande entusiasmo com uma arte diferente dos padrões até então vistos. Esse deslumbramento é a causa primeira de seu interesse por essa nova arte e vai despertar na artista o interesse pela experimentação, algo que é característico também das vanguardas. É o resultado desse estágio inicial que se tornará no Brasil o conjunto de obras responsáveis pelo início do debate em torno da arte moderna. Logo, apenas uma avaliação das condições do meio artístico em que as obras são criadas e posteriormente se inserem, levará a um questionamento cuidadoso, isento dos determinismos de uma crítica de primeira hora, para procurar esclarecer a opção de tentativa de diálogo com o ambiente para o qual retorna e se fixa como artista.

Em um artigo para o *Jornal do Brasil*, de 1977, Roberto Pontual desloca, de maneira bastante interessante, a questão das alterações nas obras de arte, não só de Anita Malfatti, mas de outros artistas do modernismo, para alguns fatores sócio-culturais definitivos do próprio ambiente brasileiro:

“(…) Parece-me que circunstâncias mais objetivas podem ser acrescentadas ao caso, não só para explicá-lo, isoladamente, mas também para compreender um conjunto de situações assemelhadas na história da arte brasileira dos últimos 60 anos. O importante, aqui, é anotar as diferenças que dão forma e separam duas etapas do período mencionado: a que vai da segunda metade da década de 10 ao final dos anos 20 e a que se estende daí ao término da Guerra. Como ponto limítrofe de ambas as etapas, fica a Revolução de 30. No primeiro tempo, vive-se uma série de transformações aceleradas na sociedade brasileira (...). A máquina, a velocidade, o novo internacionalismo e a ânsia do moderno inquietam (...) propõem o entrechoque constante de idéias, a tomada de consciência e de posição. É um momento favorável à ruptura de convenções. Nele, surge o melhor da obra de Anita Malfatti [ou um pouco antes?], Tarsila do Amaral e Vicente do Rego Monteiro; lançam-se

as sementes definidoras da pintura de Di Cavalcanti; e se afirma a fase mais nacional de Lasar Segall. (...) Depois disso, os rumos mudam por muito tempo de sinal. A Revolução de 30 traz a necessidade de sedimentação, (...) leva a progressivo aquietamento as contradições antes tão abertamente desencadeadas. (...) e se erige como paradigma maior a obra socialmente empenhada de Portinari (...). A ruptura modernista era, enfim, aceita e amparada. Para os que haviam sido pioneiros dela ou a conduzido a um primeiro estágio (...) os novos tempos já não são propícios.”³⁷

O desentendimento provocado pela crítica de arte diante da nova postura da artista, aliado aos novos acontecimentos no conjunto que perfaz o modernismo brasileiro, relega a Anita Malfatti a posição de pioneira, mas ao mesmo tempo reduz em parte sua participação no movimento a esse período inicial³⁸.

A marginalização de alguns artistas no âmbito do modernismo é uma questão que vem sendo debatida atualmente. Para alguns autores, ela está ligada ao caráter extremamente específico do movimento, que “surgido entre o fim das vanguardas históricas e o movimento do retorno à ordem”³⁹, procurou se formar no “âmbito de uma modernidade plástica”⁴⁰, mas sem filiações radicais à experiência formal das vanguardas. Essa condição seria essencial para a inserção, nessa atualização, dos “elementos nacionais”. A crítica em favor da atualização artística, “formada basicamente por homens de letras, procurou, por sua vez, fundamentar o desejo de construção de uma arte autêntica, expressão do “verdadeiro” caráter brasileiro, incentivando a elaboração de uma iconografia especificamente nacional”⁴¹. As exigências dessa crítica, contendo os critérios de julgamento da produção artística do período, resultaram por sua vez na caracterização de uma arte ou de artistas que seriam os exemplos “oficiais” do projeto moderno, enquanto

³⁷ PONTUAL, Roberto. “Anita Malfatti tristes tropeços”. *Jornal do Brasil*, RJ, 9-12-1977.

³⁸ É interessante ressaltar aqui a participação da artista na organização, por exemplo, do ‘salão revolucinário’ de 1931, no Rio de Janeiro, ao lado de Lúcio Costa, entre outras participações da artista em prol da sedimentação da arte moderna no meio.

³⁹ CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999. pp. 48-59.

⁴⁰ FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.* pp. 72-83. Ainda sobre as relações de nosso modernismo com as vanguardas históricas, ver, da mesma autora, *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994; *O futurismo paulista : hipoteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva : EDUSP, c1994.

⁴¹ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004. p. 32. Grifo nosso.

outros, que por algum aspecto fugiam a esses preceitos, eram aos poucos negligenciados⁴². Tal premissa foi reconhecida por Mário de Andrade, quando o movimento se consolidava:

“(…) embora lançado inúmeros processos e idéias novas, o movimento modernista foi essencialmente destruídor. Até destruidor de nós mesmos, porque o pragmatismo de nossas pesquisas sempre enfraqueceu a liberdade de criação”.⁴³

Dessa forma, para os modernistas, como ressaltou Chiarelli, refletir sobre as razões que levaram Anita Malfatti “a abandonar” as características que relativamente, insiste-se, ligavam-na às vanguardas⁴⁴, era “tocar na contradição interna do próprio Modernismo, *debatendo-se* entre as vanguardas e o retorno à ordem”⁴⁵. Paradoxalmente, parecia então inadmissível ao projeto moderno que seu impulso inicial — a pintura de Anita Malfatti — se voltasse para as questões discutidas dentro do próprio círculo modernista, o que implicaria, conseqüentemente e inevitavelmente, em alterações na pintura inicial apresentada. No que tange à recepção das obras no ambiente brasileiro, é necessário retomar o percurso feito pela história do modernismo no Brasil ao tratar do *assunto* Anita Malfatti. Relacionando-a sempre com os movimentos de vanguarda, como uma tentativa historicamente militante de reafirmar suas interligações, essa crítica não consegue, entretanto, compreender de forma mais abrangente a dimensão dessas relações. O que impede, igualmente, uma apreciação das obras “pós-Estados Unidos”, a partir das duas vertentes definitivas em sua trajetória, o ambiente brasileiro e as questões internacionais, que só poderão ser percebidas a partir de um estudo atento sobre as relações dessa obra com o entorno do qual emerge.

⁴² A respeito dessa marginalização de artistas em conseqüência dos critérios ‘modernistas’, Jorge Coli, por exemplo, preocupado com o estudo da arte brasileira do séc. XIX, conclui: “A modernidade venceu os chamados ‘acadêmicos’, tão intransigentes em seus critérios, para impor algo semelhante: um autoritarismo eliminando tudo aquilo que parecia diverso dela própria. A história das artes, tal como foi então concebida, promovia a exclusão da alteridade”. COLI, Jorge. “Pedro Américo, Vitor Meirelles, entre o passado e o presente”, in CARDOSO, Renata Gomes et alii. *Revisão historiográfica - o estado da questão*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2005. Vol. 2. p. 106.

⁴³ ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

⁴⁴ Num fluxo contrário a outros artistas, como “Antonio Gomide e Ismael Nery, pintores fortemente interessados pelas experiências cubistas e surrealistas, [que] permaneceram à parte do contexto de festa nacional dos modernistas”. COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Op. Cit.* p. 33.

⁴⁵ CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.* p 48. Grifo nosso.

O apelo a uma pintura “moderna sem exageros”⁴⁶ partia também de um grupo seleto de colecionadores, que começaram a movimentar o incipiente mercado de arte que se formava numa São Paulo de início de século. Em seu texto sobre a história cultural e social do modernismo, Sérgio Miceli considera o caráter peculiar do ambiente artístico paulistano, partindo da questão da influência do colecionismo, por exemplo, na determinação do “grau de moderno” que o colecionador estava disposto a aceitar. Essas considerações demonstram de certa forma como as solicitações do meio poderiam conferir certo ritmo à produção artística. O autor usa um exemplo intrigante, analisando uma série de pinturas do artista Fernand Léger, que seria destinada a Paulo Prado, “mecenas paulista”:

“Tal composição sintetiza alguns elementos modeladores do círculo de sociabilidade, no interior do qual foi tomando feição e sentido o experimento artístico logo rotulado de modernista. Tanto pelo tamanho, pelo assunto, como pelo esquema de composição e, ainda mais, pelo tratamento visual, as “paisagens animadas” (...) atestam a margem de concessões a que se dispôs Léger, com vistas a atender aos padrões de gosto, um bocado passadista, desses clientes não-europeus. (...) Sendo um cromo de cunho deliberadamente saudosista, quer em termos dos partidos visuais adotados, quer no tocante à reconciliação imagética entre elementos da sociedade industrial e lembretes de paisagens campestres, essa obra como que forja uma versão palatável e digestiva do vocabulário modernista. (...) Trocando em miúdos, em lugar de um idioma adequado à experiência moderna, de uma linguagem artística cujo assunto era ela mesma, as “paisagens animadas” eram um retrocesso em relação às pretensões de aniquilação do mundo empreendida pelo cubismo, na medida em que pretendiam de algum modo restaurar um universo reconhecível e palpável.”⁴⁷

Dessa forma, tais estudos que refletem sobre o ambiente artístico paulistano da virada do século, como os de Chiarelli e de Miceli, por exemplo, reafirmam a necessidade de se relativizar, para além das determinações de um modernismo histórico, as características também do meio, o que traz nova contribuição ao entendimento da recepção das obras de arte nesse ambiente e, conseqüentemente, das relações desse ambiente com a atividade dos artistas.

⁴⁶ A expressão é de Annateresa Fabris, nas obras citadas.

⁴⁷ MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro – História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. pp. 10-11.

Tendo em vista que Anita Malfatti intercala efetivamente períodos de criação diante de uma longa trajetória pictórica, é possível verificar, portanto, no conjunto de sua obra dois momentos principais que a acompanham, pelo menos até o retorno de Paris, em 1928. Um deles se refere às obras realizadas fora do país, em seus “estágios internacionais”. Nesses estágios a preocupação que parece reger as intenções da artista se liga à experimentação formal, acompanhando ambientes em que tendências variadas da arte moderna européia estavam em plena circulação. Ou seja, a proposta parece residir no exercício das possibilidades oferecidas pelas novas articulações em torno da pintura e dos desafios expostos pelos “pioneiros da modernidade”⁴⁸; na assimilação de tais possibilidades transparece algumas qualidades expressivas dessa pintura, que envolve, ao mesmo tempo, a postura da artista diante desse ambiente específico. Servindo a essa atitude de experimentação estará o retrato, o nu, a paisagem e, posteriormente em Paris, as cenas de interior. Essa experimentação dos meios poderá ser verificada nas obras feitas nos períodos da Alemanha (1910-1914), Estados Unidos (1915-1916) e França (1923-1928). O outro momento é característico das obras realizadas já no Brasil, em que se expõe uma situação inversa e parece prevalecer a preocupação com a inserção no meio e que envolve de certa forma as expectativas do público, trazendo à tona questões em torno da abordagem temática. Essa nova preocupação demanda por conseguinte um novo tratamento pictórico, e este parece, a princípio procurar um diálogo com esse ambiente. É necessário ressaltar, todavia, que essa tentativa não abandona ao todo as preceptivas experimentadas da pintura moderna, mas participa de forma efetiva da cronologia das artes brasileiras.

As questões relacionadas aos temas nacionais estão presentes desde sempre nos debates em torno da arte brasileira e a adesão a tais questões, no intuito de se estabelecer como artista nesse mesmo meio, permeará seu trabalho até o fim de sua vida. Entretanto essa não é uma atitude isolada, já que remonta a uma tendência comum entre artistas do período, brasileiros ou não, mas estando no ambiente brasileiro: a postura de relacionar as questões observadas e experimentadas em viagens de estudos ao exterior (ou, no caso de estrangeiros que aqui viveram, as tendências trazidas em suas bagagens⁴⁹) com as características do meio, que por sua vez propõe sempre um novo objeto de interlocução, exigindo do artista uma nova postura frente à arte do momento.

⁴⁸ A expressão é de Nelson Aguilar em “Mário de Andrade: Percurso crítico de Anita a Vieira da Silva”, in *Revista do IEB*, São Paulo, n. ° 30, 1989.

⁴⁹ São vários os estrangeiros, nesse sentido, que se viram diante de um novo desafio artístico a partir do ambiente brasileiro, desde Debret a Lasar Segall ou Vieira da Silva, entre tantos outros.

O importante na discussão que se propõe para o caso específico de Anita Malfatti, não é verificar, no intuito de reafirmar um possível retrocesso, considerando um meio mais avançado, o europeu, as perdas estético-formais que esse objeto poderia apresentar em detrimento de um outro, mas justamente compreender essas passagens na obra, enfim vinculadas às relações da artista com a arte internacional, por um lado, e com as peculiaridades do ambiente brasileiro, por um outro. A proposta dos próximos capítulos segue com o intuito de versar sobre algumas obras da artista, obedecendo a sua trajetória pictórica, de forma a refletir, a partir das obras realizadas, sobre esse conjunto de relações, apenas introduzido nessa discussão, mas que foram determinantes para a posição peculiar e paradoxal que a artista adquiriu no interior da arte brasileira: possuindo um conjunto de obras que ficou amplamente conhecido, mas que por essa mesma razão dá margem a interpretações variadas, nem sempre coerentes; e um outro conjunto, esquecido no tempo, mas que carrega ao mesmo tempo uma relação da obra da artista com o contexto cultural brasileiro, quando procurava o seu sentido “nacional”, no âmbito de uma “modernidade plástica”.

II - Primeiras Obras: Anita Malfatti na Alemanha entre 1910-1914

O grande artista, tendo em vista o gênio, não é outro senão o executante mais perfeito, o exemplo supremo do Kunstwollen de seu país e de sua época. Ao mesmo tempo a maior manifestação do gênio artístico de um país não é a menos afetada pelas influências estrangeiras, mas, como mostra claramente o exemplo de Rembrandt, aquela que estabeleceu o contato mais estreito com os movimentos artísticos estrangeiros e fez um grande esforço para assimilar suas lições.

Alois Riegl

2.1. O ambiente artístico alemão entre 1910-1914

O período em que Anita Malfatti está na Alemanha, estabelecendo-se em Berlim, a partir de 1910, é um período no qual circulavam tendências e manifestações artísticas variadas, sendo importante pontuá-las, ressaltando as principais convicções que as guiavam. Dado o limite do trabalho, esse estudo não pretende atingir análises mais detalhadas que cada uma dessas manifestações demanda, tendo em vista sua complexidade e abrangência no contexto da arte moderna. A análise desse ambiente será importante para refletir sobre a dimensão da relação entre a pintura da artista desse período e o ambiente alemão com o qual conviveu, ou mesmo, para uma reflexão posterior sobre as relações de sua obra produzida nos Estados Unidos, entre 1915-1916, com o contexto do expressionismo alemão.

O ambiente artístico berlinense nesse período era, de certa forma, centrado na *Secessão de Berlim*, instituição criada em 1898, cuja importância aos poucos cresce, mas chega ao ponto de se tornar a mais forte e influente associação de artistas na Berlim do período¹. Dentre os principais artistas que fizeram parte e comandaram essa instituição alternadamente, estavam Max Lieberman (1847-1935) [Fig. 1, 2], Max Slevogt (1868-

¹ UHR, Horst. *Lovis Corinth*. Berkley: University of California Press, c.1990. p. 129.

1932) [Fig. 3, 4] e finalmente, Lovis Corinth (1858-1925)², que de forma geral podem ser caracterizados como artistas que aliavam uma elaboração formal próxima à dos impressionistas franceses a uma tradição narrativa alemã, por sua vez vinculada a uma apreensão naturalista do assunto, colocada por vezes relacionada ao realismo:

“No século XX [alguns pintores como Trubner, von Keller] levaram a cabo o realismo de Leibl combinando uma incisiva percepção realista com o Impressionismo infiltrado desde Paris a Berlim. O impressionismo foi importado na Alemanha (...) nos anos oitenta e noventa. Na França, os impressionistas tinham se dedicado à representação da luz e da cor, mas na Alemanha, a nova técnica se associaria muito facilmente com a tradição realista estabelecida por Menzel e Leibl. Muitos impressionistas alemães se sentiram seriamente tocados pelos novos problemas sociais da era industrial”³.

Apesar dessa relação com o impressionismo francês, declarada pelos próprios artistas ligados à *Secessão*, algumas diferenças entre alemães e franceses são fundamentais, tendo em vista a tradição artística de cada um dos países. Em sua biografia sobre Lovis Corinth, Horst Uhr chama atenção para algumas dessas diferenças:

“(...) As próprias naturezas-mortas e paisagens maduras de Corinth apenas servem para apontar a inadequação do termo “impressionismo” para caracterizar seu trabalho. O mesmo pode ser dito de outros “Impressionistas” Alemães como Liebermann e Slevogt, ambos similarmente preocupados em encontrar um equivalente pictórico não só para *o que* viam, mas também para *como* viam.”⁴

A *Secessão* organizava periodicamente exposições e era, a princípio, receptiva às novas manifestações da arte europeia como um todo, já que havia surgido como um grupo que contestava a atuação da Academia de Berlim. Esta era influenciada, sobretudo, pelo *Kaiser Wilhelm II*, que expressava seu desejo por uma arte que deveria elevar, através dos ideais de beleza, sentimentos nobres e patrióticos.⁵ Mas a formação do grupo está

² Características mais específicas da pintura de Lovis Corinth serão indicadas posteriormente, já que esse é um dos artistas que nos interessa particularmente para a abordagem das pinturas de Anita Malfatti desse período.

³ SELZ, Peter. *La pintura expressionista alemana*. Versão espanhola de Carmen Bernárdez. Madrid: Alianza Forma, 1989. p. 51. Livre tradução.

⁴ UHR, Horst. *Op. Cit.* p. 185-186. Livre tradução.

⁵ Cf. GORDON, Donald E. *Op. Cit.* p. 92.

intimamente ligada também à exposição das obras de Edward Munch (1863-1944) [Fig. 5, 6], em 1892, na primeira exposição da *Associação dos Onze*, criada por Liebermann para promover exposições fora da Academia. As obras de Munch, que “havia abandonado seus experimentos pontilhistas e estava pintando quadros evocadores do sofrimento humano, o amor e a morte”⁶, suscitaram reações contrárias por parte de membros da associação. A controvérsia em torno das obras resultou no fechamento da exposição, tendo o artista recebido o apoio dos artistas que formariam posteriormente a *Secessão* de Berlim, a exemplo do título utilizado por um grupo formado pelos artistas de Munique, no ano de 1892.

Nas exposições organizadas pela *Secessão* de Berlim estavam sempre presentes obras de pintores franceses, principalmente impressionistas, grandes influências para alguns artistas dirigentes da *Secessão*; mas as exposições anuais foram incorporando aos poucos obras de Van Gogh (1901), Munch (1902), Cézanne, Toulouse-Lautrec e Gauguin (1903)⁷. As tendências apoiadas pela *Secessão* de Berlim, como o naturalismo, o impressionismo ou ainda temáticas que envolviam as classes não contempladas pela ‘arte oficial’, eram consideradas imorais e as exposições de pintores estrangeiros, como os citados, subversivas.⁸ Como uma instituição que pretendia contestar uma arte oficial, a princípio, a diversidade de estilo era bem recebida. As exposições foram incluindo, sucessivamente, obras de Matisse, Derain, Marquet, Vlaminck, que naquele momento eram os chamados *Fauves* da França⁹, além de artistas das novas tendências alemãs, como Nolde, Kandinsky, entre outros.

A segunda exposição da *Secessão*, realizada em 1900, rende homenagem a Hans von Marées (1837-1887) [Fig. 7], pintor alemão do século XIX que passou parte de sua vida artística na Itália e exerceu profunda influência sobre a arte moderna alemã, em virtude de seus experimentos com a estrutura pictórica, centrados nas questões da forma e dos elementos plásticos. A atividade de Marées foi influente também para os escritos de

⁶ SELZ, Peter. *Op. Cit.* p. 55. Livre tradução.

⁷ Cf. GORDON, Donald E. *Op. Cit.* p. 92.

⁸ Cf. GORDON, Donald E. *Op. Cit.* p. 92

⁹ O termo, ‘as feras’, foi utilizado pelo crítico Louis Vauxcelles, quando se referiu às obras de Matisse, Derain, Vlaminck, Marquet e Rouault expostas em 1905 no *Salon d'Automne*, em virtude das cores e deformações em suas telas. Mas ao lado desses artistas constava também na exposição o *Leão Faminto* de Henri Rousseau, pintor bastante admirado pelos primeiros. No entanto, os *fauves* não desenvolveram um programa artístico, embora apresentassem um estilo característico, e expressassem suas idéias em cartas trocadas ou, como Matisse, em suas *Notas de um pintor*. Sobre as primeiras exposições dos *Fauves*, ver, por exemplo, ALTSHULER, Bruce. *The Avant-Gard in Exhibition: New Art in the 20th Century*. University of Califórnia Press, 1998, pp. 10-23.

Konrad Fiedler (1841-1895). Propondo um caminho alternativo entre duas tendências vigentes, a arte acadêmica oficial e o naturalismo, Fiedler defendeu a idéia de que a obra de arte é o resultado independente e autônomo da atividade artística. Tal atividade deveria se basear no desenvolvimento livre da experiência perceptiva, que é paralelo, mas distinto, da compreensão científica e conceitual do mundo, rejeitando assim a rigidez da pintura oficial, que se baseava na idealização ou imitação do real, e cujo interesse principal estaria no conteúdo literário. Fiedler defendia a compreensão da atividade criadora do artista em relação ao mundo, esta livre e espontânea¹⁰. Os estudos de Marées e Fiedler são influentes no conjunto dos estudos sobre a “pura visualidade”¹¹, sendo também considerados como marco histórico no contexto da arte e estética modernas¹². As idéias de Marées e Fiedler, bem como as do escultor Adolf von Hildebrand, eram admiradas por artistas e intelectuais da nova geração. Franz Marc, por exemplo, artista que integraria o grupo *Der Blaue Reiter*, “considerava Marées um dos poucos pintores alemães significativos do século XIX. Paul Fechter, em um dos primeiros debates publicados sobre o movimento expressionista, dizia que ‘o espírito de Hans von Marées sobrevive acima da evolução da arte moderna, como um reconhecimento de que a arte só começa *além da representação do naturalismo em todas as suas variantes*’¹³. Da mesma maneira, Joaquim Kirchner, acentuando os aspectos conceituais ou imaginativos da arte, reconhecia a importância que havia tido Marées para a geração expressionista: ‘com esta nota transcendental, que encontrou sua expressão sagrada na formulação monumental de suas pinturas, Marées se converteu em um exemplo brilhante e não superado para a jovem geração (...) o melhor guia no domínio do espiritual.’ ”¹⁴. Marées foi pouco conhecido em vida e retomado em exposições na Alemanha a partir de 1891, mas sua obra não seria entendida até o séc. XX, quando as *Secessões* vienense, berlinense e de Munique montaram exposições retrospectivas.

Paralelas à *Secessão* em Berlim, cresciam em outros centros alemães as novas tendências, influenciadas em parte pelas notícias do pós-impressionismo. Artistas como

¹⁰ Para os escritos de Konrad Fiedler, bem como algumas cartas de Marées, ver, entre outros: HARRISON, Charles et alii. *Art in theory, 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publisher, 1998. pp. 694 -702 [para fragmentos dos textos de Fiedler] e pp. 702 -706 [para as cartas de Marées].

¹¹ Cf. BARASCH, Moshe. *Theories of Art 3- From Impressionism to Kandinsky*. New York and London: Routledge, 2000. pp. 122 – 132.

¹² Cf. UHR, Horst. *Op. Cit.* p. 129.

¹³ Fechter, *Der Expressionismus* (Munich, 1920). Apud SELZ, Peter. *Op. Cit.* pp. 47-50. Livre tradução. Grifo nosso.

¹⁴ J. Kirchner. *Deutsche Meister des Dekorativ-Monumentalen Stils des 19. 1921*. Apud SELZ, Peter. *Op. Cit.* pp. 47-50. Livre tradução .

Emil Nolde (1867-1956) [Fig. 8, 9], Kathe Kollwitz (1890-1918), Ernst Barlach e Paula Modersohn-Becker, entre outros, surgem com novas propostas, cuja preocupação principal estaria no abandono da “realidade observada”, para buscar as formas que nasciam das “reações subjetivas à realidade”¹⁵. Esses artistas eram por vezes considerados como uma primeira geração do expressionismo, e estariam ligados a uma “atitude tradicionalmente humanista e idealista”¹⁶, através da elaboração intensa de seus temas, em busca de uma subjetividade coletiva. Essas novas preocupações evocavam também questões em torno do próprio estatuto do objeto artístico. Nolde declara em sua autobiografia:

“A imitação fiel e exata da natureza não cria uma obra de arte. Uma estátua de cera, que se confunde com o modelo natural, nada provoca além de repugnância. A reavaliação dos valores da natureza, acrescida da espiritualidade de cada um, possibilita a transformação do trabalho em obra de arte. (...) Sem nenhuma intenção, conhecimento ou reflexão, eu cedera a um desejo irresistível de representar a espiritualidade, a religião e a interioridade profundas. (...) Mais uma vez desci às profundezas místicas da divina existência humana. (...) Com os quadros *Ceia* e *Pentecostes* processou-se a passagem do impulso exterior óptico para o valor sentimental interior. Eles se tornariam marcos – provavelmente não apenas para a minha obra.”¹⁷.

O artista resume, assim, parte das transformações que aos poucos cresciam no pensamento artístico alemão. De forma geral é possível concluir que essas transformações em grande parte procuravam desviar o foco de atenção que a atividade artística de fins do XIX dava às questões mais próximas a um objetivismo óptico, influenciadas, sobretudo, pelo impressionismo francês, para se centrar nas questões em torno da subjetividade individual ou coletiva, tornando-se esse um dos focos principais de questionamento da arte, para aquele contexto sócio-cultural.

Seguindo também essa nova linha de questionamento, surge em 1905, na cidade Dresden, o grupo *Die Brücke*, do qual Nolde fez parte, de 1906 a 1907. O programa do grupo foi lançado em 1906, em uma xilogravura, pelo artista Ernst Ludwig Kirchner (1880-1934) [Fig. 10, 11], no qual este declarava:

¹⁵NAZÁRIO, Luiz. “O Expressionismo no Brasil” in GUINSBURG, J (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

¹⁶SELZ, Peter. *Op. Cit.* p. 51.

¹⁷NOLDE. Emil. “Anos de Luta”, Apud CHIPPE, H.B. *Op. Cit.* pp.143-150.

“Com fé no progresso e em uma nova geração de criadores e espectadores que juntos denominamos juventude. Como juventude, carregamos o futuro e queremos criar para nós mesmos liberdade de vida e de movimento em oposição às velhas forças há muito estabelecidas. Todo aquele que reproduz aquilo que o conduz à criação com sinceridade e autenticidade pertence a nós.”¹⁸.

O grupo surge, a princípio, sem um estilo característico. Kirchner, Erich Heckel (1883-1970) e Karl Schmidt-Rottuff (1884-1976) [Fig. 12, 13], por exemplo, nas obras de 1905, demonstram uma afinidade com as tendências do *Jugendstil* e do naturalismo¹⁹. Segundo Gordon, certa unidade estilística começará a partir do impacto das obras de Van Gogh, expostas em 1906, em Dresden. Mas o leque de influências, para o desenvolvimento do primeiro estilo coletivo da *Brücke*, amplia-se:

“Durante a primeira fase ou a fase ‘impressionista tardia’ da *Brücke*, entre 1905 e 1908, fontes francesas oriundas do impressionismo eram mais numerosas e mais influentes que as da Europa do Norte ou Central associadas ao Simbolismo ou Art Nouveau (...). Edvard Munch influenciou Ernst Ludwig Kirchner e Max Pechstein em uma grande extensão em 1906-07, enquanto Klimt influenciou Kirchner brevemente em 1907-08, mas os neo-impressionistas e Van Gogh influenciaram mais largamente o grupo ao longo do verão de 1908. (...) A orientação da *Brücke* em direção à avançada pintura francesa alcançou um clímax durante sua segunda fase, ou fase ‘Fauve Alemã’, que durou de 1908-09 até a mudança do grupo para Berlim em 1911. Aqui as fontes — e o modo de acesso a essas fontes — diferiam entre os líderes (...)”²⁰

A atividade dos artistas ligados ao grupo poderia ser sintetizada pela proposta de Irit Rogoff:

“eles rejeitaram o ilusionismo acadêmico e, em rara síntese guiada por Kirchner, conseguiram combinar aspectos da obra de Munch com as cores expressivas de Van Gogh, dispensando a perspectiva tradicional e preferindo a agitação pictórica. Eles também, e particularmente no trabalho de Schimidt-Rottluff, aplicaram as lições aprendidas de

¹⁸ KIRCHNER, Ernest Ludwig. “Programme of the *Brücke*”. Apud HARRISON, Charles et alii. *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Cambridge: Blackwell Publisher Inc., 1996, p. 67, 68. Livre tradução.

¹⁹ Cf. GORDON, Donald E. *Op. Cit.* p. 70.

²⁰ Idem, p. 72-73. Livre tradução.

Gauguin e dos pintores Fauves da França sobre as propriedades emotivas e simbólicas da cor não naturalista. Somadas a isso estavam as texturas rudes, as linhas simplificadas e rítmicas da arte e arquitetura tanto primitivas quanto góticas. Esse casamento de novo conteúdo com uma síntese totalmente nova da forma deu expressão pictórica ao declarado objetivo de Kirchner de atingir uma linguagem moderna para as preocupações do homem contemporâneo.”²¹

Além do *Die Brücke*, outro importante grupo, no sentido das tendências “subjetivistas”, forma-se: o *Der Blaue Reiter*, tendo à frente o pintor russo Wassily Kandinsky (1866-1944) [Fig. 14] e o pintor Franz Marc (1880-1916) [Fig.15], com participação também de August Macke (1887-1914). Kandinsky e Marc editaram juntos o almanaque de mesmo título. Kandinsky legou à arte moderna importantes considerações, como o texto *Do Espiritual na Arte*, publicado pela primeira vez em 1911 [*Über das Geistige in der Kunst*]²², no qual o artista defende a função essencialmente espiritual da arte. Ao fim de 1911, quando da formação do *Blaue Reiter*, “a importância do mundo interior” foi assim estabelecida como manifesto:

“A grande revolução; O deslocamento do centro de gravidade na arte, literatura, música; A multiplicidade das formas: o construtivo, o composicional nessas formas; a intensa guinada em direção à natureza interior e a associada renúncia a [tentativa de] embelezar a natureza exterior — Esses são em geral os sinais da nova renascença interior. Mostrar as características e manifestações dessa mudança, enfatizar sua relação interna com épocas passadas, fazer conhecida a externalização do esforço interno em *toda* forma com som interno — Esse é o alvo que o ‘Cavaleiro Azul’ se esforçará para atingir.”²³

As idéias colocadas por Kandinsky se tornaram documentos centrais para o desenvolvimento das questões em torno da arte abstrata, trazendo novas reflexões para a atividade artística:

²¹ ROGOFF, Irit. “Modern German Art” in, KOLINSKY, Eva. WILL et alii. *Modern German Culture*. Cambridge University Press, 1998. p. 261-262. Livre tradução.

²² HARRISON, Charles et alii. *Art in theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publisher, 1992. p. 86.

²³ Apud GORDON. Donald E. *Op. Cit.* p. 84. Livre tradução.

“As barreiras são constantemente criadas a partir dos novos valores, que deitaram abaixo as antigas barreiras. Vê-se, assim, que o mais importante não é o novo valor, mas o espírito que nele revela. E, mais ainda, a liberdade necessária para essa revelação. Vê-se, assim, que o absoluto não deve ser buscado na forma (materialismo). A forma é sempre temporal, ou seja, relativa, pois nada mais é que o meio, hoje necessário, através do qual a revelação se manifesta, ressoa. A ressonância é, portanto, a alma da forma, que só pode ganhar vida através dela e que produz seus efeitos de dentro para fora. *A forma é a expressão exterior do conteúdo interior.*”²⁴

Os artistas do *Blaue Reiter*, “procuravam a base espiritual comum em todas as artes e realizavam experiências com os equivalentes de sons e cores, na esperança de chegar à forma inestética total, que teria efeitos tanto físicos quanto psicológicos.”²⁵ Comentando as novas manifestações da arte que cresciam na Alemanha, Franz Marc declararia:

“Neste tempo da grande luta por uma nova arte, lutamos como ‘selvagens’ desorganizados contra um poder estabelecido, velho [como na declaração de Kirchner]. A batalha parece desigual, mas assuntos espirituais nunca são decididos por número, mas apenas pelo poder das idéias. As temíveis armas dos ‘selvagens’ são suas *novas* idéias. Novas idéias matam mais que o aço e destroem o que se acreditava ser indestrutível. Quem são esses ‘selvagens’ na Alemanha? Na maior parte, eles são tanto bem conhecidos como amplamente menosprezados: a *Brücke* em Dresden, a Nova Secessão em Berlim e a Nova União em Munique. (...) Seu pensamento tem um objetivo diferente: criar, a partir de seu trabalho, *símbolos* para seu próprio tempo, símbolos que pertencem aos altares de uma futura religião espiritual, símbolos por trás dos quais a herança técnica não pode ser vista.”²⁶

Percebe-se assim que muitos artistas começavam a expor novas necessidades artísticas, com idéias surgidas como consequência última das transformações ideológico-culturais como um todo, trazidas com o fim do século XIX e o início do século XX no contexto alemão, mas que olhavam com estima as transformações artísticas trazidas pelos exemplos do pós-impressionismo francês, divulgados em exposições, como Cézanne, Van Gogh, Gauguin e Matisse, entre outros.

²⁴ KANDINSKY, Wassily. “Sobre o problema da forma”. Apud CHIPP, H.B. *Op. Cit.* pp.154 – 170.

²⁵ SELZ, Peter. “Fauvismo e Expressionismo - A Intuição criadora” in, CHIPP, H. B. *Op. Cit.* p. 123.

²⁶ MARC, Franz. “The ‘savages’ of Germany” [originalmente publicado em 1912 no *Der Blaue Reiter*], Apud HARRISON, Charles et alii. *Op. Cit.* pp. 98-99. Livre tradução.

Por volta de 1910 a cidade de Berlim se estabelece como centro dessas várias manifestações, com participação desses artistas nas exposições da *Secessão*. Apesar dos dirigentes dessa instituição terem demonstrado certa aceitação dessas novas manifestações artísticas em suas exposições anuais, as divergências, não só de cunho artístico, como político (em relação à presidência e organização das exposições) se ampliaram ao ponto de obras dos artistas ligados às tendências “expressionistas” serem rejeitadas, na exposição geral de 1910:

“De seu princípio a Secessão de Berlim mantivera uma atitude aberta com relação às mais divergentes expressões da arte moderna na Alemanha e no exterior. Mas a tolerância dos velhos membros da organização não era ilimitada. Para Liebermann em particular, como também para os membros do comitê executivo, o Impressionismo francês representava a realização mais importante no desenvolvimento da pintura moderna. O movimento estabeleceu o padrão para o trabalho do próprio Liebermann; suas pinturas, assim como as de Slevogt e, em menor escala, as de Corinth, chegaram a serem vistas no contexto do Impressionismo. Sua arte foi reconhecida como tendo raízes na percepção visual, diferentemente da arte dos Pós-impressionistas e dos que aderiram a movimentos subseqüentes, que subordinaram a natureza a uma realidade mais puramente artística, divorciada dos métodos de percepção convencionais.”²⁷

Para entender as divergências entre os dois grupos, basta lembrar que, no que diz respeito à criação da *Secessão*, apesar de os artistas que a fundaram serem, naquele momento, os mais avançados do meio, e terem defendido Munch na exposição de 1892, sobretudo no que tange ao direito do artista de expor, poucos deles podem ter entendido o significado de suas obras; em Munch, numa comparação com os líderes da Secessão, “os objetos do mundo não se vêem por sua aparência visual, a não ser que se tenham convertido em símbolos emocionais. Sua intensidade e estado provocativo têm, em comparação, pouco a ver com a representação externa. Seu estilo pessoal está muito mais relacionado com o Simbolismo e o Jugendstil que com o grupo realista-impressionista que havia patrocinado sua primeira aparição na Alemanha.”²⁸. A ruptura tem como conseqüência a união de artistas das tendências expressionistas, naquilo que foi chamado de *Neue Secession*, que

²⁷ UHR, Horst. *Op. Cit.* p. 175. Livre tradução.

²⁸ SELZ, Peter. *Op. Cit.* p. 56.

organizou exposições de 1910 a 1912, reunindo obras de artistas “expressionistas” de toda a Alemanha.²⁹

O pensamento em torno da arte em alguns membros da *Secessão* estava muito ligado ao desenvolvimento das questões em torno da percepção visual, sobretudo a partir da proposta impressionista, e essas convicções se chocavam em parte com as novas questões em torno da arte, que cada vez mais tendiam a sair do puramente visual para penetrar na essência dos objetos, abrangendo preocupações para além da experiência formal, a exemplo de Munch e como propôs o *Die Brücke*, com a postura crítica do artista diante dos desafios da vida moderna, em que “buscavam restabelecer os elos entre o homem e a natureza, perdidos através do processo artificial de industrialização e urbanização aceleradas, (...) buscavam, enfim, religar homem e mundo”³⁰.

²⁹ GORDON, Donald E. *Op. Cit.* p. 93.

³⁰ MATTOS, Cláudia Valadão de. “Histórico do Expressionismo”, in GUINSBURG, J (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 47.

2.2. Algumas obras do período: Anita Malfatti entre os alemães

É nesse ambiente rico em tendências artísticas variadas que Anita Malfatti convive de setembro de 1910 ao início de 1914, tendo realizado vários trabalhos, dos quais poucos nos restam. Em *Retrato de um professor (Cabeça de velho)*, 1912/13 [Fig. 16], estamos diante de uma figura composta frontalmente, numa superfície dividida entre duas grandes regiões contrastantes de luz e sombra. A luz passa da face do professor para o fundo imediatamente à esquerda, no sentido do observador, e a outra metade está composta por uma variação de cores entre o preto e o marrom, que compõem o fundo, o paletó e parte dos cabelos do modelo. O retrato é finalizado com tons em amarelo e vermelho e traços em preto, que trazem à tona as feições da figura e ressaltam algumas qualidades expressivas da mesma. As cores, pinceladas e traços definem a estrutura do retrato, mas a uma primeira vista impressiona o resultado dado pelo semblante do professor, com o olhar apreensivo, por vezes austero, evidenciado, sobretudo, pelos traços angulares que o compõe. A forte luminosidade na testa retoma mais uma vez a atenção para a fisionomia do professor, reforçado pelas pinceladas em vermelho. O rosto é finalizado com traços fortes, nas sobrancelhas e pálpebras, mas são traços que se distanciam das distorções que por essa época já se manifestavam em obras de franceses e alemães. O busto está centralizado e se resalta pelo contraste das duas regiões, o que coloca o modelo como a forma única na tela. A intensidade desses traços, aliada à execução detalhada das feições, demonstra a atenção da artista na composição do semblante do *professor*, em que procura transpor aspectos de sua expressão singular, senil e apreensiva.

A liberdade com que compõe a tela, vista a partir do conjunto de pinceladas que totalizam o quadro, e o estudo das cores, dado pela utilização de tons variados no fundo iluminado e no rosto, indicam as ligações dessa pintura com algumas tendências da arte daquele ambiente. A artista parece, nessa execução, seguir uma exigência própria da superfície pictórica, reforçada pelas pinceladas gestuais no fundo e no paletó do *professor*; mas não perde de vista a figura central que domina a tela. Lembrando que a artista está em contato com esse variado contexto alemão, sucintamente colocado anteriormente, percebe-se um interesse por uma arte diferenciada dos padrões brasileiros, que foi recentemente vista, e que a artista procura experimentar. Tendo em vista o ambiente no qual Anita

Malfatti circulava, é possível concluir que a impressão causada por essa descoberta a colocou na posição de observadora dessa nova arte, e pensando por esse ponto de vista podemos ver no quadro um primeiro interesse de diálogo com essas correntes. Mas é uma tentativa evidenciada, sobretudo, pelo estudo das cores e uma simplificação do motivo, ressaltando suas características mais marcantes, o que a aproximará da atividade de alguns artistas ligados à Secession, sobretudo pensando tal relação a partir do exemplo de Lovis Corinth, principalmente no que diz respeito à atenção dada à fisionomia do modelo.

Analisando de perto as concepções artísticas de Lovis Corinth, com quem Anita Malfatti estudou nesse período ³¹, principalmente no que tange ao retrato, temática cara ao pintor ao longo de sua trajetória pictórica³², pode-se verificar que *Retrato de um professor* aponta para uma estreita relação entre os retratos desse período de Anita Malfatti e a obra de seu professor. Em alguns de seus retratos [Fig.17, 17a, 18 e 19], Corinth propõe uma nova relação entre efeitos luminosos e a composição com pinceladas variadas e vibrantes, resultando numa estrutura pictórica que evidencia o foco simultâneo dado pelo pintor à lógica estrutural e ao conteúdo expressivo do motivo. No retrato de Anita Malfatti essa preocupação se evidencia no efeito empregado na testa, cuja vibração acentua a atenção dada à composição do semblante, tratado de maneira mais minuciosa. Em Corinth, esse conteúdo expressivo transparece também no tratamento cuidadoso da face. Como Corinth, a artista se dedica com zelo ao rosto do ‘professor’. Mas a estrutura compositiva, baseada na construção com pinceladas variadas e vibrantes, é mais livre e evidente no entorno da figura retratada, na obra de Corinth ³³, principalmente na composição das roupas. O fundo ainda é tratado em longas superfícies, cujas cores e pinceladas são sutilmente colocadas, de forma que ampliam o espaço no qual estas se inserem. No ‘professor’, figura e fundo se mesclam, quase formando uma mesma superfície, não fosse o contraste criado pelas duas regiões, uma fortemente iluminada, finalizada com pinceladas rápidas. Esse tratamento realça e transporta o olhar novamente para a figura, e para o tratamento mais demorado, dado ao rosto. Enquanto Corinth realça a apreensão de aspectos expressivos do motivo

³¹ MALFATTI, Anita. 1917, 1939; *Notas Biográficas de Anita Malfatti*, 1949; *A chegada da arte moderna no Brasil*, 1951. Arquivo IEB-USP, manuscritos.

³² UHR, Horst. *Op. Cit.* p. 5-6. “(...) this self-portrait [o primeiro, feito em 1873] marks the beginning of a fascination with his own image that was to persist throughout Corinth’s career, frequently prompted by an event of some autobiographical importance. With the possible exception of Rembrandt, Max Beckmann, and Egon Schiele, no other artist has been so fascinated with his own image”. Ao longo dessa biografia o autor fará a análise de diversos retratos e auto-retratos do pintor, demonstrando também o prestígio que esse adquire na Alemanha como retratista de figuras ilustres do meio cultural alemão.

³³ Idem, p. 107.

distribuindo sua atenção entre outros elementos que compõem o retrato, como acessórios e roupas, ambientando esse espaço, Anita Malfatti o simplifica, concentrando diretamente no semblante, na postura rigorosa do professor, toda sua atenção.

Em análise a um dos retratos de Corinth [Fig. 20], Uhr demonstra essa preocupação do pintor ao tratar os aspectos expressivos do modelo:

“(...) a luz também assume uma função expressiva mais do que uma função meramente descritiva, reforçando a dominância da figura sobre o interior que ela ocupa. Tudo sobre o modelo fala de compostura resoluta e de uma vontade inegável de controlar tanto a si mesma como a outros. Essa projeção psicológica dá significado à luz que percorre a pintura. A luz, mais forte nas partes carnis, é absorvida pelo estofamento de veludo do sofá e pelos tons marrom-avermelhados do vestido, mas cintila novamente na almofada e na manga, no broche e na longa cadeia do colar de ouro. (...) Uma compreensão intuitiva similar da interrelação entre forma e conteúdo é vista em uma pintura de um nu feminino reclinado [Nu feminino reclinado, 1899] (...) Aqui a descrição de Corinth do corpo feminino, por tanto tempo objeto de análises formais, passou por profunda mudança. (...) A postura estática do modelo se afasta da pose convencional de estúdio. (...) As pinceladas largas são em parte tão independentes de qualquer função descritiva que traduzem a imagem em uma metáfora pictórica para o arrebatamento.”³⁴

Ainda segundo o autor, Corinth estará ligado, no princípio de sua carreira a “uma interpretação alemã do Naturalismo”³⁵, que implica certa fidelidade ao modelo, como uma herança dos anos em que o artista estudou na Academie Julian, em Paris. Ao longo de sua carreira, seus retratos demonstrarão certo cuidado em buscar uma apreensão “psicológica” dos modelos, procurando evidenciar *qualidades expressivas* dessas personalidades, mas descreve quase fielmente as feições dos rostos, buscando essas qualidades de forma naturalista. No que tange à ousadia luminosa e colorística, aproxima-se das preceptivas pictóricas do impressionismo francês, o que confere vivacidade e movimento a suas figuras. Nos retratos, Corinth comprova essa familiaridade com o impressionismo e “àquilo que foi chamado de Impressionismo Alemão” em detrimento do “*vigoroso estilo* dos Expressionistas”³⁶, mas apresenta ao mesmo tempo “uma expressividade visual direta e

³⁴ Idem, p. 117-119.

³⁵ Idem, p. xx-xxi.

³⁶ Idem, ibdem. Grifo nosso.

vigorosa”, através do “*uso expressivo dos elementos formais*”³⁷. Uhr acrescenta ainda, tendo em vista a longa carreira artística de Corinth, que encerra mudanças significativas em determinadas fases, que o caráter individual de sua obra impede classificações convencionais, como aquelas que o situam simplesmente entre *Impressionismo* e o *Expressionismo*, sendo necessário, portanto, buscar a contribuição do artista através da compreensão do seu individualismo.

As principais preocupações do pintor em seus métodos de ensino centravam a atenção na composição a partir do modelo vivo, sendo também considerado fundamental o estudo da história da arte para a formação do artista, pois através dela os alunos seriam introduzidos aos grandes mestres do passado. Nesse caso, esse estudo estaria ligado ao desenvolvimento da criatividade pessoal, pois Corinth acreditava que a criatividade de um artista estaria menos em novos assuntos do que na maneira de compor e reinterpretar um velho assunto, pelo exemplo dos mestres, o que seria uma forma de desenvolvimento da originalidade e individualidade do aluno³⁸. Em 1910, ano em que Anita Malfatti chega à Alemanha, Corinth já era bem conhecido, não só através das exposições realizadas, como também por reproduções de sua pintura, sempre publicadas em jornais e revistas. Além de encomendas para retratar personalidades conhecidas da vida sócio-cultural alemã, publicava periodicamente escritos nos quais divulgava seu pensamento sobre a arte. Entretanto, ao final de 1911 é vítima de um derrame, que ainda segundo Uhr, trará poucas transformações para sua pintura, dada a rápida recuperação do artista, e apenas algumas alterações no tipo de pincelada comumente utilizada. Ao contrário, como pontua o autor, “Corinth conseguiu uma nova síntese de conteúdo e forma que deram a seus últimos trabalhos notável profundidade”³⁹. O período que vai de 1912 ao fim da vida de Corinth é o período de maior produção do artista, sendo que mais da metade de toda sua obra data desse período.

É interessante observar que, em comparação a Corinth, que sempre retratou pessoas próximas a ele, ou figuras influentes da sociedade, os retratos de Anita Malfatti desse período são anônimos, como podemos verificar também em *Academia (Torso de homem)*, 1912/13 ou nas gravuras *Menino Napolitano*, 1911/13 e *Moça Sentada*, 1911/13. A única sugestão sobre a figura, no caso de Anita Malfatti, fica por conta do título, como no *Retrato*

³⁷ SELZ, Peter. *Op. Cit.* p. 53. Grifo nosso.

³⁸ UHR, Horst. *Op. Cit.* p. 162. Uhr fala sobre o manual dos métodos de ensino de Corinth (*Das Erlernen der Malerei*, pp. 88-89, 131) publicado por Paul Cassirer, em 1908.

³⁹ Idem, p. 193.

de um professor. O que indica certa referência sobre o modelo, mas nesse caso, resta a dúvida em saber qual deles, já que a artista não o especifica. Comparando com fotografias e auto-retratos de Corinth dificilmente concluiríamos se tratar deste, pelas diferenças que podem ser verificadas entre as duas fisionomias. Nos auto-retratos e fotografias desse período⁴⁰, Corinth está sempre de bigode, o que não há no retrato de Anita Malfatti. E não foi possível encontrar qualquer retrato dos outros dois professores com os quais a artista afirma ter entrado em contato nesse período, Fritz Burger e Bischoff-Culm.

Em *Academia (Torso de homem)*, 1912/13, [Fig. 21], Anita Malfatti reafirma essas ligações com a pintura de Corinth. Mas aqui, à execução do semblante, alia-se uma nova pesquisa cromática e impressiona a luminosidade no tratamento da figura. O modelo é apresentado em perfil, com os braços cruzados sobre o peito, numa postura de difícil composição, que parece desafiar as capacidades da jovem artista. Ressaltam-se os vermelhos e azuis ‘não naturalistas’, que compõem os braços cruzados. As pinceladas do fundo colocadas paralelamente na horizontal, de um lado, e na diagonal, de um outro, se finalizam abruptamente, o que condensa, mais uma vez, a concentração da obra na composição da figura. As pinceladas do fundo, executado rapidamente, por outro lado, parecem relutantes entre a ação livre do pincel na composição, e a finalização de uma ampla superfície, o que acaba indicando certa rigidez no fundo, mas que por outro lado contribui para ressaltar a figura, a exemplo do *Retrato de um professor*. Os traços do rosto do modelo, composto com uma combinação de cores ousada, mostra mais uma vez a habilidade da artista para o retrato.

Ambos os retratos demonstram a tentativa da artista de experimentar alguns novos aspectos da pintura, a partir do estudo da luz e da cor, o que nos remete também a alguns retratos de Van Gogh, que era por essa época bastante admirado, a partir das exposições que circulavam pela Alemanha. Nos retratos de Anita Malfatti, a carga trazida pelo pincel mais pastoso e a luz irradiante, que impregna uma materialidade viva, a aproxima também deste último, o que a afasta gradativamente, por outro lado, de uma certa leveza e sutileza, característica da pincelada de Corinth. Esse tratamento mais sutil da pincelada de Corinth, principalmente no fundo, pode ser observado em alguns retratos desse período [Fig. 17a e 20]. O novo ponto de vista pictórico, exemplificado pela obra de Corinth, mas que se refere também ao exemplo do impressionismo e do pós-impressionismo, sobretudo pela figura de

⁴⁰ Cf. UHR, Horst. *Op. Cit.*

Van Gogh, é evidenciado por outras obras do período, como as paisagens *A floresta* e *O jardim* ou mesmo os retratos que realiza já no Brasil, depois de seu retorno, como *Meu irmão Alexandre* e *Georgina*, dessa vez figuras conhecidas e cuja composição também se aproxima de retratos de Corinth.

Se nas aulas de Corinth em estúdio o exemplo dado era a composição com as cores, atenta à apreensão do modelo, ao ar livre a artista se liberta para expressar através da cor a atmosfera disforme do motivo à sua volta. Em *A floresta* [Fig.22], o pequeno espaço da tela (que mede apenas 20,5 x 29) é todo construído por grossas pinceladas transversais em vermelho, que compõem a base da tela, de do qual sobem os troncos da *floresta*. A artista reconstitui uma parte densa do ambiente à sua volta com um recorte intrigante, construído com pinceladas agitadas, visíveis e carregadas de matéria, conseqüentes de uma apreensão rápida, trazendo com tons quentes as sensações e impressões diante desse ambiente, em que se encontra imersa. Como em *O jardim* [Fig. 23], o gestual ultrapassa os limites de composição ainda percebida nos retratos.

De forma geral, ressalta-se, nessas primeiras obras, voltando a fatores de sua trajetória que indicam esse estágio inicial de sua carreira, uma tentativa de primeira aproximação e experimentação de uma técnica nova, procurando inseri-la em seu aprendizado, partindo de alguns exemplos vistos nas exposições que tanto a impressionaram, e que se diferenciavam em muitos aspectos da pintura brasileira do período. O contato com as tendências modernas levou a artista a não se interessar por um aprendizado tradicional da pintura (como a proposta da Academia, que a artista abandona⁴¹), postura normalmente adotada por um artista iniciante, principalmente se considerarmos o fato desse artista iniciante ser brasileiro e do sexo feminino, nos primeiros anos da década de 1910.

Apesar da proximidade dessas obras com alguns trabalhos de Corinth, dos depoimentos, manuscritos e anotações posteriores⁴² da artista, é possível observar apenas a surpresa e o impacto provocado pelo contato com a arte francesa, presentes nas citações sobre esses pintores e a impressão causada por suas obras, incluindo entre eles Van Gogh. Esses artistas foram vistos nas exposições que a artista visitou, como a Sonderbund de

⁴¹ BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.* p. 15 e nota 12, p.161.

⁴² MALFATTI, Anita. 1917, 1939; *Notas Biográficas de Anita Malfatti*, 1949; *A chegada da arte moderna no Brasil*, 1951. Arquivo Anita Malfatti - IEB/USP. Pelo que conclui Rossetti Batista, um diário de anotações sobre esse período foi infelizmente perdido, não constando em seu arquivo do IEB/USP. Tal diário poderia talvez expor de forma mais clara as impressões da artista sobre as exposições e artistas vistos.

Colônia, realizada em 1912. Essa exposição era panorâmica e reuniu obras da arte moderna francesa, incluindo alguns dos novos alemães. A *Sonderbund* parece ter marcado profundamente a artista, tendo em vista as referências que são feitas a essa exposição em seus depoimentos. Entretanto, as referências que a artista faz nesses documentos à arte alemã dirão respeito apenas aos professores com os quais entrou em contato, primeiramente Fritz Burger, depois Lovis Corinth, cujas pinturas muito a impressionara e, por último, Bischoff-Culm. Em um documento posterior, já de 1933 ⁴³, a artista descreve um interessante panorama sobre a arte moderna, e novamente evidencia-se essa ausência de referências à arte alemã. Nesse manuscrito sobre a *história da arte moderna*, a artista cita desde Delacroix, Courbet e Daumier a Manet e Pissarro, dentre outros, analisando o impressionismo para chegar a Cézanne e comentando transformações importantes ocorridas na arte até o Cubismo, finalizando com o Futurismo, mas em todo esse contexto, nenhum artista da arte alemã, e aqui nem mesmo Corinth ou qualquer artista ligado ao expressionismo alemão é citado.

É importante levantar essa questão no contexto das obras produzidas na Alemanha para refletir sobre a recepção no Brasil e o vínculo posterior que se criou entre essa passagem da artista pela Alemanha com a questão do *caráter expressionista* de sua obra, relacionado, sobretudo, pela história do modernismo brasileiro, àquelas realizadas entre 1915 e 1916 nos Estados Unidos, e que fizeram parte da exposição de 1917/18. Nesse sentido, um ponto curioso a se ressaltar, seria a própria afirmação posterior de Anita Malfatti, em um desses depoimentos, de ter recebido uma “orientação expressionista de Lovis Corinth e Bischoff-Culm”⁴⁴. Essa afirmação pode ser interpretada como um esforço da artista para o termo expressionismo à sua pintura, de uma maneira um tanto confusa e anacrônica, já que sua obra, não a do período de 1910/14, mas a do período de 1915/16, foi assim interpretada nas críticas de arte de seus contemporâneos, como as de Mário de Andrade, por exemplo⁴⁵. Tal hipótese é reforçada pelo fato do pioneirismo atribuído à

⁴³ MALFATTI, Anita. *Cadernos de História da Arte. Caderno 6-Arte Moderna*, c.1933 (manuscrito). Arquivo Anita Malfatti - IEB/USP. A artista escreveu uma série de cadernos de história da arte, englobando desde a arte primitiva, à arte egípcia, chinesa e japonesa, antiguidade clássica, etc. provavelmente para serem utilizados em suas aulas de arte em São Paulo. Transparece no texto uma consciência artística interessante, em que a artista demonstra um conhecimento aprofundado sobre as principais transformações na arte, em sentido histórico e estético. Apesar de acreditarmos que a artista também se baseou em alguma fonte (sejam revistas, livros etc.), não há nos cadernos manuscritos qualquer referência nesse sentido. A data atribuída (c.1933) é da catalogação do IEB/USP.

⁴⁴ MALFATTI, Anita. *Notas Biográficas de Anita Malfatti*. 1949. Arquivo Anita Malfatti. IEB/USP.

⁴⁵ Ver p. 8-12.

artista no modernismo brasileiro estar justamente relacionado ao caráter novo da obra apresentada na exposição de 1917/18⁴⁶, considerada posteriormente como uma obra que possuía relações com o expressionismo, por Mário de Andrade, por exemplo.

Convém lembrar que, se a artista entrou em contato com as pinturas dos artistas posteriormente considerados como os *expressionistas alemães*, o que é possível, já que circulavam em exposições por toda a Alemanha naquele período, esse encontro dificilmente pode ser diretamente relacionado às obras desse período, pelas distâncias, sejam formais, sejam conceituais, que as separam, olhando, sobretudo, para as obras e para o pensamento artístico de seus maiores expoentes, de Nolde a Kirchner, por exemplo. Tal contato não ficará também evidente nos depoimentos e manuscritos posteriores da artista, como foi citado. Observando as obras de 1910/14 torna-se forçoso vinculá-las de imediato, como pretendeu a artista, a uma “orientação expressionista” de seus professores alemães. Os ensinamentos que a artista recebe na Alemanha, considerando-se aqui também os seus depoimentos já citados, são, por um lado, um primeiro passo de experimentação das possibilidades de composição com as cores, iniciada com o professor Fritz Burger que a artista considerava como um divisionista [Fig. 24, 25, 26]⁴⁷:

“(...) Fritz Bürger ensinava, o segredo da composição da cor. Foi este primeiro mestre, com suas teorias de subdivisão da cor, deixando espaços livres para que este espaço vazio, silencioso, forme a nota livre, igual, necessária para toda a harmonia, que me levou a fazer durante diversos meses, centos de pequenas experiências de separações e misturas, para descobrir qual a regra que rege a harmonia das cores.”⁴⁸

Por outro lado, as lições de Corinth, que todavia não eram aliadas às preceptivas do grupo filiado às tendências “expressionistas”. O artista seguia um método de ensino baseado em sua própria trajetória pictórica, no qual estaria presente o *estudo do natural* para a composição, aliado a técnicas pictóricas de *interpretação da luz e da cor* na execução, e seu diálogo com os recentes “expressionistas” não seria tão estreito, já que o

⁴⁶ Considerada por vários autores como a “exposição histórica da artista”, em que foram apresentadas as obras que marcaram o meio e que são consideradas como o “estopim do modernismo”, nas palavras de Mário da Silva Brito (BRITO, Mário da Silva. *Op. Cit.* pp. 40 – 72).

⁴⁷ Há muito pouca informação sobre esse artista na bibliografia consultada. As poucas obras que se encontrou desse artista se afastam de qualquer tendência expressionista, por mais que se tente pensar o termo de uma forma geral, quando foi utilizado para se referir a todas as tendências que se afastavam do impressionismo, como o próprio divisionismo.

⁴⁸ MALFATTI, Anita. *A chegada da arte moderna no Brasil*, 1951. Arquivo Anita Malfatti IEB/USP.

artista procurou sempre negar tal ligação, mesmo que seu trabalho, a partir de 1917, começasse a evidenciar cada vez mais uma tendência a uma interpretação mais subjetiva de seus motivos ⁴⁹. A respeito da *Secessão* ter exposto, em 1908, ao lado da retrospectiva da obra gráfica do pintor do séc. XIX Franz Krüger, uma pequena mostra da obra gráfica de artistas do *Die Brücke*, Corinth teria exclamado “a Secessão foi arruinada em 1908” ⁵⁰. Corinth era filiado à *Secessão* de Berlim e sempre teve uma postura crítica em relação às novas tendências do momento, como o Cubismo, Matisse e os *Fauves*, ou os Futuristas, as mais recentes manifestações da arte daquele período⁵¹. Demonstrava ainda sua insatisfação em depoimentos (cartas, artigos em revistas, etc.) nos quais lamentava a adesão dos jovens artistas a essas tendências, sobretudo no que para ele dizia respeito à perda da individualidade do artista em prol das novas “leis” pictóricas. No texto de 1951, a artista fará referência a uma certa “inspiração”, ensinada por Corinth:

“Meus dois professores artistas, Fritz Bürger e Lovis Corinth, foram professores de arte, mas não de pintura, ou de técnica, que Corinth desprezava, porque dizia ele: a preocupação com a técnica destrói a inspiração.” ⁵²

Considerando a postura de Corinth em relação à “aventura formal” das vanguardas, como foi discutido acima, a questão da técnica, colocada pela artista nesse trecho, pode estar relacionada à postura de Corinth diante dessas novas experiências artísticas, já que, como demonstra Uhr em sua biografia, a consciência artística e o minucioso envolvimento do artista com sua pintura impedem a conclusão de que este desprezava a técnica. Adiante a artista expõe um pouco mais sobre essa “inspiração”:

“Corinth não explicava a teoria pictórica das cores; para ele existia apenas o instinto e o gosto, que o levaram às alturas que atingiu. Não sabia dizer em palavras qual a regra que nos guia para achar o equilíbrio da composição, a origem da forma, ou (...) o segredo de composição com a cor.” ⁵³

⁴⁹ Cf. UHR, Horst. *Op. Cit.*, p. 225.

⁵⁰ CORINTH, *Selbstbiographie*, Leipzig, 1926, p. 149. Apud SELZ, Peter. *Op. Citada*, p 57.

⁵¹ Cf. UHR, Horst. *Op. Cit.*, p. 214.

⁵² MALFATTI, Anita. *A chegada da arte moderna no Brasil*, 1951. Arquivo Anita Malfatti IEB/USP.

⁵³ Idem.

Finalizando sobre Corinth, nesse texto, a artista deixará transparecer o que já se colocou, sobre a postura do artista em relação à importância da história da arte para o aprendizado de seus alunos:

“(…) Os grandes artistas nunca são mesmo grandes professores ou explicadores de um ofício qualquer; esta parte é, geralmente, preenchida pela própria obra de arte que, com o correr dos séculos, torna-se a grande mestra muda que, sem interrupção, continua a iluminar os povos, ensinando a interpretação espiritual dos sentimentos e emoções”⁵⁴

Por último, a artista se refere à orientação de Bischoff-Culm [Fig. 27], que teria sido “um grande professor de técnica de pintura”⁵⁵, e ainda para Rossetti Batista foi provavelmente professor no atelier de Corinth⁵⁶, em suas ausências. Não foi encontrada nenhuma referência a esse artista na biografia de Lovis Corinth consultada, de 1990. Contudo, o autor comenta as várias viagens feitas pelo artista durante os anos de 1912 e 1913, em decorrência também de sua saúde.

Muitas discussões já se traçaram sobre o termo *expressionismo*, ao qual Anita Malfatti se refere. Este era utilizado na Alemanha daquele período, a princípio, em um sentido mais abrangente, englobando todas as novas tendências da arte que ali aportavam, a partir do pós-impressionismo francês, sendo posteriormente usado para a arte alemã, no sentido de diferenciar a arte nova daquela vigente, da arte tida como “tradicional” ao Impressionismo. Sob o termo *Expressionismo*, Hermann Bahr, por exemplo, agregava vários artistas do período, mesmo com tendências variadas, ainda que reconheça que o ponto comum entre eles estava justamente nas características que os distinguiam do Impressionismo:

“Uma nova forma de arte está surgindo. E aquele que contempla uma *pintura Expressionista* de Matisse ou Picasso, de Pechstein ou Kokoschka, de Kandinsky ou Marc, ou dos Futuristas italianos ou boêmios, concorda; ele os considera praticamente sem precedentes. A mais nova escola de pintura consiste em pequenas facções e grupos que vituperam umas às outras, ainda que tenham todas uma coisa em comum. Só concordam nesse ponto, que *todas se afastem do impressionismo, voltem-se mesmo contra ele: por*

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.* p. 17.

*consequinte, eu as classifico todas juntas sob o nome de Expressionistas, apesar de ser um nome usualmente assumido apenas por uma das facções, enquanto as outras protestam ao serem classificadas sob a mesma categoria.”*⁵⁷

Bahr estaria influenciado pelas idéias de Wilhelm Worringer, que havia editado em 1908 seu ensaio “Abstraktion und Einfühlung”⁵⁸, escrito como tese de doutoramento, no ano de 1906. O texto se tornou absolutamente influente para as reflexões sobre a arte como um todo em seu ambiente cultural, em virtude das considerações que traça em torno de conceitos como o ‘impulso’ à abstração ou à “empatia”⁵⁹, derivados da noção de *Kunstwollen*⁶⁰ de Riegl. As considerações de Worringer abriram o entendimento das novas tendências para a fundamentação teórica, definindo uma arte moderna pela “expressão”, que tomava seu exemplo do impulso à expressão dos primitivos.⁶¹ Worringer teria sido um dos primeiros críticos a compreender profundamente o novo estilo, ao estabelecer certo vínculo entre o expressionismo e o Gótico Alemão, no que tange ao seu fator expressivo, enquanto forma irregular, imaginativa, criativa e dinâmica, além de espiritual⁶².

Se, para além do entendimento que o termo foi adquirindo no contexto alemão, forem consideradas as primeiras utilizações do termo por artistas franceses (primeiro Julien-August Hervée depois Matisse)⁶³, que o usavam para distinguir sua arte daquela do impressionismo, sobretudo na distinção do fator emocional e subjetivo, perceberemos que a postura de Anita Malfatti, nesse período, é regida por certa dualidade: de um lado as orientações técnicas, com as primeiras experiências para o domínio da cor, e uma atenção dada à apreensão dos modelos, parte prezada por seus professores e que se alia de forma mais direta à atividade de artistas como Corinth e Liebermann, cujo trabalho dialogava com

⁵⁷ BAHR, Hermann. “Expressionism” [escrito em 1914, publicado como *Expressionismus* em 1916, Munique], Apud HARRISON, Charles et alii. *Op. Cit.* pp. 116-121. Livre tradução.

⁵⁸ WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung*. Trad. Emmanuel Martineau. Paris: Editions Klincksieck, 1986.

⁵⁹ No prefácio para tradução francesa, Dora Vallier traduz também o termo como uma “communication intuitive avec le monde”.

⁶⁰ As traduções para o termo são inúmeras em textos sobre arte: impulso artístico, propósito artístico, vontade de arte, etc.

⁶¹ GORDON, Donald E. *Op. Cit.*, p. 176.

⁶² Cf. BARASCH, Moshe. *Op. Cit.*, p. 172.

⁶³ Cf. GORDON, Donald E. *Op. Cit.* 176. No capítulo 5 (a partir da p. 174) Gordon faz uma interessante revisão histórica do termo “expressionismo” desde suas primeiras citações na arte, até sua posterior utilização e ampliação na crítica e teoria da arte. O termo foi usado em 1912 na Sonderbund de Colônia, para designar um novo ‘movimento’ nas artes em geral, incluindo a vanguarda alemã: o Expressionismo. Em 1914 Paul Fechter, crítico de arte e amigo de Max Pechstein, publica seu livro, entitulado *Expressionism*, mas inclui no termo unicamente os grupos alemães Die Brücke, Der Blaue Reiter e alguns artistas alemães independentes, deixando de fora os franceses para os quais o termo fora utilizado [GORDON, 176].

o impressionismo; de outro lado, percebe-se ao mesmo tempo uma atitude espontânea e ousada, para o primeiro envolvimento com essas tendências, algo que remete, também, a uma ‘vontade de exteriorizar’⁶⁴, que acaba agregando um fator expressivo, para além da execução técnica, mas que é, ainda em parte, subjugado pelo desejo que a artista expressa nesse momento em dominá-la.

Considerando as discussões colocadas a respeito do ambiente alemão no qual a artista ingressa, e reconhecendo que o desenvolvimento das tendências expressionistas nesse ambiente estiveram vinculadas à atividade de expoentes do pós-impressionismo francês, presentes em exposições, seria razoável supor que Anita Malfatti nesse período provavelmente tenha se impressionado mais com essas fontes anteriores, do Impressionismo e pós-Impressionismo, o que é também declarado em seus depoimentos. As obras *Retrato de um professor*, *Academia (Torso de homem)* ou as paisagens *A floresta* e *O jardim*, apresentam já nesse estágio inicial um experimentalismo inquietante, ocasionado em parte pelo fascínio com a arte vista e o entusiasmo da nova descoberta. Contudo é, nesse estágio, uma atitude que não deve ser confundida com aquele aspecto experimental característico das vanguardas históricas, principalmente se colocada como tentativa de reafirmar, de maneira superficial, a relação da artista com essas manifestações, já que seu envolvimento nesse aprendizado na Alemanha, ainda que um tanto quanto fora dos padrões de iniciação na arte, típicos do ambiente brasileiro, não caracteriza um trabalho conscientemente envolvido com as questões centrais levantadas pela arte moderna, sobretudo a alemã, no sentido mais complexo e abrangente que estes termos englobam, olhando para o longo contexto da arte européia, com suas implicações culturais. Obviamente, a consciência artística da pintora se desenvolverá e se transformará, em sentido crítico, ao longo de sua trajetória.

⁶⁴ A expressão é de Emil Nolde em “Anos de Luta”.

2.3. A recepção no Brasil, 1914

A volta ao Brasil, no início de 1914, coloca a artista em contato com um ambiente muito diverso daquele encontrado em Berlim. Enquanto a Europa vivia um momento de reflexão em torno da arte e seu estatuto, diante de uma sociedade em transformação, no Brasil, cuja história artística era algo recente e as tradições outras, conseqüências de uma formação bastante peculiar, a atividade artística girava, por sua vez, em torno de um conjunto específico de relações, sobretudo pensando particularmente no ambiente artístico paulistano, no qual outras questões eram relevantes. Era um ambiente que, de certa forma, exigia do artista uma postura de diálogo com suas especificidades, sejam elas sociais, políticas, culturais ou artísticas.

Estudos mais recentes sobre a passagem do séc. XIX para o séc. XX têm demonstrado, ao contrário do que normalmente é colocado em relação ao ambiente artístico brasileiro, que o “provincianismo”, referido a São Paulo, ou o “atraso artístico” supostamente imposto pela atuação da Academia do Rio de Janeiro, são considerações pouco fundamentadas e carentes de uma análise que não esteja contaminada pelas suposições de um modernismo em formação e afirmação, carregando como uma das diretrizes principais a negação do passado e de tudo o que a ele se relacionasse. Ao se analisar as tentativas feitas em favor de se criar e desenvolver um ambiente artístico em São Paulo ⁶⁵, quando o Rio de Janeiro já se consolidara como centro artístico no país, percebe-se uma preocupação crescente de setores da sociedade paulistana em dinamizar o ambiente em sentido cultural. A desvalorização dessas tentativas transparece justamente quando tais atitudes são colocadas no intuito de reafirmar uma ausência ou um atraso, o que confirmaria uma *necessidade* de “introdução do moderno”. Seguindo esse caminho, essas atitudes acabam sempre aparecendo como participantes de um ambiente retrógrado, contribuindo dessa forma para uma “história ideal do modernismo”⁶⁶ e não ao contrário do que poderiam ser, atitudes louváveis para aquele ambiente artístico, daquele momento.

Apenas para pontuar, em 1892, é lançado um projeto para criação de um Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, cujo objetivo era realizar o intercâmbio de artistas com o

⁶⁵ Em relação ao ambiente artístico paulistano de início do século XX, ver por exemplo, CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages – Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: USP, 1995 e MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁶⁶ O termo é de Tadeu Chiarelli.

exterior e assegurar formação e especialização; em 1893, surge também o projeto para criação de um Instituto Paulista de Belas Artes⁶⁷. O projeto do Instituto nunca foi alcançado, mas o Estado criou de fato o Pensionato Artístico (reformado em 1912), importante conquista para os artistas locais, pois propiciou um intercâmbio que trouxe ao ambiente artístico paulistano um dinamismo maior, aumentando também o número de artistas profissionais residentes em São Paulo. Já o Liceu de Artes e Ofícios foi fundado em 1882, a partir da Sociedade Propagadora da Instrução Popular, instituição criada em 1873. Essa instituição, a princípio, estava ligada ao ensino primário e gratuito. O Liceu propunha novos cursos, de “artes e ofícios”, comércio e agricultura, cujo objetivo principal era formar profissionais especializados. O Liceu aos poucos passa a atuar na formação de artistas paulistas, substituindo o papel que deveria ser dos institutos projetados em 1892 e 1893, que não foram de fato criados. Em 1905 foi criada a Pinacoteca do Estado de São Paulo, outro importante passo para as artes paulistanas.⁶⁸

Além dessas instituições, algumas exposições importantes circulavam por São Paulo, organizadas em sua maioria em conjunto entre artistas e membros da elite local. Entre elas, destaca-se uma Exposição de Arte Francesa, realizada em 1913, no Liceu de Artes e Ofícios, com a organização (idealizadores), de Ricardo Severo e Bettencourt Rodrigues, entre outros. A exposição foi divulgada no jornal O Estado de São Paulo, que sempre comentava e difundia eventos artísticos. Essa exposição tinha caráter pedagógico, mas também comercial, e foi concebida em três seções distintas, uma primeira, retrospectiva, composta por reproduções (fotos, gravuras e modelagens) de obras francesas do século XVIII ao XIX, que seriam cedidas posteriormente à Pinacoteca; a segunda, com obras de pintores, escultores e arquitetos contemporâneos franceses, totalizando 255 obras, entre as quais algumas assinadas por Maurice Denis, Henri Manguin, Albert Marquet, August Rodin, Henri Rousseau e Felix Vallotton. A última seção, de artes decorativas, continha peças de decoração e jóias. As obras da segunda e terceira seções estavam à venda. Paralela à exposição foram organizados concertos e conferências sobre a arte francesa. O que demonstra o interesse da elite paulista em promover exposições e eventos culturais.⁶⁹ Concluindo, “o excedente financeiro possibilitava conceber eventos que trouxessem para São Paulo o que de *mais apreciado existia em termos de artes plásticas*

⁶⁷ Cf. CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, p. 47. e MICELI, S. *Op. Cit.* pp, 19-32.

⁶⁸ CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, p. 48.

⁶⁹ CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, p. 50-52.

para aqueles apreciadores de arte, ajudando, em contra partida, a atualização do gosto estético da população”⁷⁰.

No sentido de reafirmar essa situação sócio-cultural emergente do ambiente paulistano, analisando principalmente a partir do surgimento de um mercado de arte, Sérgio Miceli coloca:

“Nas quatro décadas de transição entre os séculos XIX e XX (1885 – 1925), paralelamente à expansão acelerada da industrialização, dos fluxos migratórios, e de maciços investimentos em benfeitorias e prédios urbanos, propiciados pela valorização crescente do café, constituiu-se na cidade de São Paulo *um embrião avantajado de mercado de arte* dotado das principais características de seus congêneres estrangeiros. *A capital paulista passou a abrigar instituições especializadas na formação, treinamento e orientação da produção artística local e estrangeira e um grupo destacado de entusiastas colecionadores privados*, os mesmos que freqüentavam exposições e atuavam como patronos e incentivadores das principais iniciativas institucionais no campo das artes plásticas.”⁷¹

Conclui-se, portanto, que os esforços para viabilizar em São Paulo um meio cultural à altura do seu crescente desenvolvimento econômico eram notáveis na atitude da elite. Outro ponto interessante a se destacar é o fato de que os artistas que compunham esse cenário também estavam à par de algumas tendências da arte internacional, o que pode ser confirmado por depoimentos, mesmo de artistas que se ligaram posteriormente ao modernismo. Di Cavalcanti, por exemplo, atribui a Fischer Elpons, artista atuante em São Paulo nessas décadas nebulosas que compõem a passagem do XIX ao XX do ambiente paulista, seu encontro com a obra de Van Gogh: “Freqüentava o atelier do professor Elpons, *alemão da escola impressionista*, (...) que ficou no Brasil de onde nunca mais saiu por causa da guerra e aqui morreu cego na maior miséria. (...) Pobre Elpons, *que me ensinou a amar Van Gogh!*”.⁷²

Quando Anita Malfatti inaugura sua primeira individual, decorrente do retorno da Alemanha, na qual além das obras feitas na viagem expõe algumas realizadas já no Brasil após o seu retorno, é possível perceber, através de seus comentários, parte do pensamento

⁷⁰ Idem, *ibidem*. Grifo nosso.

⁷¹ MICELI, Sérgio. *Op. Cit.* p. 21.

⁷² DI CAVALCANTI, Emiliano. *Viagem da minha vida*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1955, p. 87. Apud AMARAL, Aracy. *Op. Cit.* p. 85, nota 70. Grifos nossos.

artístico que caracterizava os diferentes setores nessa sociedade (os artistas, a crítica jornalística, a elite) e que o desconhecimento de certas manifestações artísticas só era plausível no que tange à necessidade do meio de se ater a suas próprias características, pois alguns movimentos não eram de todo ignorados, como erroneamente se interpreta. É possível confirmar tal idéia em alguns comentários da artista: “(...) Parlagreco também gostou muito. *Falou-se sobre divisionismo, impressionismo* (...). Dr. Brenno Muniz de Souza se entusiasmou com o retrato de Tatá, apreciou muito tudo e acha meu trabalho muito superior a de todos os pensionistas do Estado em Paris. (...)”⁷³. Por outro lado, em outra passagem a artista deixa transparecer a idéia de que o meio exercia de fato certa influência sobre o trabalho dos artistas: “(...) Pedro Alexandrino falou muito gostou disto tudo, disse que ele *pinta é para o gosto do público daqui para ganhar a vida*, mas que para ele era um martírio estar aqui e que eu voltasse para a Europa mais que depressa e que meu princípio era esplêndido e que eu seguia a escola de Simon de Paris (...)”⁷⁴.

A crítica que se seguiu no Estado de São Paulo assim interpreta os trabalhos expostos:

“Para os que acompanham o movimento artístico europeu, não seria preciso dizer que os seus estudos foram feitos na Alemanha. Todos esses trabalhos denotam flagrantemente a influência da moderna escola alemã que levou às últimas conseqüências o impressionismo em pintura. (...) É incontestável que a senhorita Malfatti possui um belo talento. Os seus estudos *tem uma espontaneidade, um vigor de expressão e uma largueza de execução*, de que só dispõem os temperamentos verdadeiramente artísticos, nos quais o poder de síntese logo se revela nos menores estudos e esboços. Além disso o seu *senso de colorido é rico e equilibrado, e os seus meios de expressão limitados ainda por uma técnica incipiente, embora notável para o seu tempo de estudo*, são já poderosos pela emoção que conseguem despertar”.⁷⁵

Se a passagem é lida com atenção percebe-se que o crítico está certo em várias de suas considerações. Apesar de colocar como “*moderna escola alemã*” as tendências que

⁷³ MALFATTI, Anita. “O que aconteceu de mais interessante durante os dias em que minha 1ª. Exposição de “Estudos de Pintura” esteve aberta”. Manuscrito, 1914. Apud BATISTA, Marta Rossetti. *Op. Cit.* p. 27. Nos remetemos aqui à biografia, porque apesar de constar no Catálogo dos documentos da artista do Arquivo do IEB/USP, esse documento não foi encontrado pela funcionária do arquivo, durante o período da pesquisa.

⁷⁴ Idem, ibdem. Grifo nosso.

⁷⁵ O Estado de São Paulo. 29/05/1914. Grifos nossos.

“levaram às últimas conseqüências o impressionismo em pintura”, talvez desconhecendo as manifestações em torno das conseqüências desenvolvidas na arte a partir de um pós-impressionismo — o que é compreensível — pode-se interpretar a partir do termo *moderno* colocado pelo crítico do jornal, uma referência às tendências ligadas ao impressionismo, ou seja, no caso da Alemanha, essas tendências seriam aquelas vinculadas aos artistas da Secessão e, conseqüentemente, às suas preceptivas, das quais a artista se aproximou, tendo em vista as obras do período. O Impressionismo, bem como outras tendências de fins do XIX, era por aquela época conhecido no Brasil, como podem demonstrar as produções de vários artistas, de Eliseu Visconti a Belmiro de Almeida, dentre outros, como Lucílio de Albuquerque [Fig. 28, 29], por exemplo. Assim, o crítico acertadamente reconhece nas obras de Malfatti algumas das ligações *possíveis* de serem traçadas com uma pintura alemã, já que esse vínculo poderia ser traçado pelo conhecimento que o público tinha sobre a passagem da artista por esse país, tendo assim o crítico relacionado a passagem com as tendências que lhe eram familiares.

Tendo intitulado a exposição como de “estudos de pintura”, as críticas que se seguiram apontavam, nesse sentido, para o caráter inicial dos trabalhos, reconhecendo, todavia, algumas características “novas” presentes nessas obras, relacionando-as com os movimentos conhecidos por essa crítica, como o Impressionismo.

III – O estágio nos Estados Unidos, 1915-16

*Começo por conta de somar: Necessidade de expressão
+ necessidade de comunicação + necessidade de ação +
necessidade de prazer = Belas Artes.*

Explico: o homem pelos sentidos recebe a sensação.

*Conforme o grau de receptividade e de sensibilidade produtiva
sente sem que nisso entre a mínima parcela de inteligência
a NECESSIDADE DE EXPRESSAR a sensação recebida por meio do gesto
(seria talvez mais exacto dizer: necessidade de exteriorizar)*

Mario de Andrade

3.1. Arte americana e o ecletismo pós Armory Show

Algumas das obras mais conhecidas de Anita Malfatti foram feitas durante o período em que a artista morou nos Estados Unidos, a partir de 1915. Tendo passado um pequeno período no Brasil, após o retorno da Alemanha, pretendia continuar seus estudos na Europa, chegando a tentar o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, mas sem sucesso. Patrocinada mais uma vez pela família, e seguindo de perto o roteiro de migração de sua família, a artista decide partir para os Estados Unidos, em consequência também das notícias da Primeira Guerra, que chegavam da Europa.

No contexto da arte americana, poucos anos antes do desencadear da Guerra, artistas também se deslocavam para a Europa, para buscar no velho continente as fontes para sua arte. Começavam assim a entrar em contato com as tendências da virada do século, a partir do pós-impressionismo, passando a ter conhecimento de movimentos como o Fauvismo e o Cubismo. Artistas como Max Weber (1881-1961), Morgan Russel (1886-1953) e Patrick Henry Bruce (1881-1936), estavam entre os estrangeiros que freqüentaram o curso de Matisse, a partir de 1908. Com o início da guerra, esses artistas retornam ao seu país, e essa

iniciação nas preceptivas modernas encontra espaço entre algumas iniciativas que começavam a insistir no contato com as novas tendências da arte européia. Uma delas seria o ‘salão’, criado por Leo e Gertrude Stein; a outra, em 1905, na cidade de Nova Iorque, quando Alfred Stieglitz abre sua galeria, a Photo-Secession Gallery, mais conhecida como 291, por se situar nesse número da *Fifth Avenue*. Essa galeria começa a expor obras de arte moderna, tanto de estrangeiros quanto de americanos.

O ano chave do processo de transformação da arte americana é 1913, com a inauguração, em fevereiro, do Armory Show. A exposição foi organizada seguindo o exemplo da *Sonderbund* de Colônia, pelo artista Arthur B. Davies. Este artista havia sido eleito presidente de uma nova associação, a *Association of American Painters and Sculptors*, cuja preocupação se centrava em promover exposições, numa tentativa de contrapor a posição ‘tradicional’ e dominante da *National Academy of Design*. A idéia, a princípio, era promover uma exposição que mostrasse o progressivo desenvolvimento da arte americana. Mas Davies havia visto um catálogo da *Sonderbund*, naquele momento em Colônia, por coincidência, a mesma visitada por Anita Malfatti quando na Alemanha, e, impressionado, resolve seguir o seu modelo. A exposição tinha um caráter didático, procurando esboçar historicamente o desenrolar da arte moderna, com o intuito de legitimá-la, através de exemplos que iam desde Ingres a Delacroix, Corot, Daumier, Courbet, passando pelo Impressionismo, pós-impressionismo, aos movimentos mais recentes, como o Fauvismo, o Cubismo e o Futurismo¹. O sucesso do Armory Show, em comparação a outras iniciativas em favor da arte moderna nos Estados Unidos, deve-se também ao fato da exposição, além de agrupar vários exemplos da arte moderna européia, organizados em um grande espaço, ter atraído desde o princípio um grande público.

Para entender o impacto de uma exposição de tais proporções, centrada nos ícones da arte moderna européia, é preciso lembrar que a *National Academy of Design*, como instituição oficial, era constituída por uma elite conservadora, que organizava uma exposição anual, em que um grupo seletivo escolhia os trabalhos a serem expostos, isentando os seus próprios trabalhos de julgamento. Segundo Green, a orientação estética que guiava tal seleção era baseada na crença à composição, o estudo da figura humana, o primado do

¹ BROWN, Milton W. “The Armory Show and its aftermath” in, HELLER, Adele et alii. *1915 – The Cultural Moment: the new politics, the new woman, the new psychology, the new art and the new theatre in América*. New Brunswick: Rutgers Univ., c. 1991. p. 168.

desenho sobre a cor e a utilização dos modelos tradicionais.² A arte deveria ser, nesse sentido, o veículo para ‘embelezar, dignificar e realçar as cerimônias institucionais.’³ A *Association* surge como um grupo que quer contestar as escolhas da exposição oficial, formada por artistas que reivindicavam, ao fim do XIX e início do XX, além de novas orientações para a arte, espaço para expor seus trabalhos.

Como uma grande exposição de arte que encerrava exemplos da arte moderna, alguns ainda desconhecidos do público americano, o Armory Show rendeu diversas críticas e comentários, que aprovavam ou desaprovavam os artistas e as obras expostas. Apenas os ‘velhos mestres’ da arte moderna, como Cézanne, Van Gogh, Gauguin e Seurat, foram seriamente tratados pela crítica, ainda considerando que estes não estavam tão bem representados quanto deveriam.⁴ De qualquer forma, a exposição marcou profundamente a nova geração de artistas americanos. Aqueles que já haviam travado contato com algumas das novas tendências aprovaram esses novos caminhos, inspirando-se neles para testar novas experiências em seus trabalhos. Outro ponto importante do Armory Show foi o sucesso de vendas que a exposição obteve, trazendo como principal consequência a inauguração de um verdadeiro mercado americano para a arte moderna, já com importantes aquisições, como o *Colline des Pauvres* de Cézanne⁵ [Fig. 30], primeira aquisição de uma obra do artista por um museu americano, o *The Metropolitan Museum of Art*. Outra importante aquisição foi o *Improvisation* de Kandinsky, por Alfred Stieglitz, como colocado, um dos incentivadores da arte moderna nos Estados Unidos. Mas a aquisição mais importante talvez tenha sido o *Nu descendant une escalier* [Fig. 31] de Duchamp, a obra que causou maior agitação entre os americanos:

“O escândalo da exposição foi *Nu descendant une escalier*, de Duchamp, que foi a vítima favorita dos piadistas. Era uma “explosão em uma fábrica de telhas”, ou “Rude descendant une escalier”; um prêmio foi oferecido a quem encontrasse o nu, jingles foram compostos,

² GREEN, Martin. “The New Art” in, HELLER, Adele et alii. *Op. Cit.* p. 157.

³ Idem, ibdem. Livre tradução.

⁴ Idem, ibdem.

⁵ Segundo Brown: “The Metropolitan Museum of Art paid the highest price for a single work, \$6,700, for the *Colline des Pauvres* (...)”. BROWN, Milton W. *Op. Cit.* p. 172. De acordo com o Metropolitan: “It is his first work to enter an American museum: the Metropolitan acquired it from the historic Armory Show in 1913, at a price higher than that of any other work in the exhibition. Painted in 1887, according to Cézanne's son, the picture is a view of a hill, the *Colline des Pauvres*, on the road between Aix-en-Provence and the village of Le Tholonet.” in, http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/viewOne.asp?dep=11&viewmode=1&item=13.66 consultado em 15/05/2006.

cartoons foram desenhados, pessoas vinham encarar e dar risadinhas, e alguém decidiu que o nu não era feminino, mas masculino”⁶

Em resposta direta ao Armory Show, diversas galerias de arte vão se abrindo e exibindo obras da arte contemporânea americana e do pós-impressionismo internacional.⁷ Os exemplos da arte moderna européia, trazidos com a exposição, passaram a exercer uma forte influência nos caminhos da arte americana. Mas a resposta ao ‘novo’ começava a ser expressa de uma forma geral e mesmo eclética nos trabalhos dos americanos:

“(...) o desenvolvimento do Modernismo nos anos pós-Armory Show foi mais geral (...) Nem os círculos do 291, nem de Arensberg eram agências esteticamente unificadoras, nem seus participantes eram estilisticamente homogêneos. A evolução do Modernismo nos Estados Unidos não segue padrões rigidamente definidos, talvez porque a história do Modernismo europeu chegou aqui de forma telescópica e filtrada. A maioria dos artistas americanos não tinha tomado parte nos mais recentes desdobramentos, exceto em um sentido periférico. Ter participado de uma aula de Matisse não é ter sido um Fauve, ter visto um Picasso não é a mesma coisa que ter sido um Cubista. Assim, os americanos eram essencialmente derivados e ecléticos, mesmo que tenham desenvolvido variações particularmente originais e estilos particularmente pessoais. É impossível e realmente não é válido caracterizar artistas americanos individualmente como Fauves, Cubistas ou Futuristas, mas é possível rastrear a influência de várias tendências européias nos artistas americanos.”⁸

Apesar da grande abrangência do Armory Show em termos das tendências expostas, o Cubismo teria sido o movimento que mais diretamente impressionou os artistas e o ‘gosto’ americano com um todo, pelo menos até o fim da década de 1920⁹. Uma grande quantidade de artistas passou a experimentar as possibilidades estéticas iniciadas por esse movimento, o que pode ser observado nas obras dos artistas americanos desse período. Esse grande interesse pelo cubismo pode ser entendido considerando a proposta de revolução estética, que continha ao mesmo tempo uma significação direta com os novos elementos da vida contemporânea:

⁶ Idem, p. 170. Livre tradução.

⁷ Idem, p. 174.

⁸ Idem, p. 175-176. Livre tradução.

⁹ GREEN, Martin. “The new art” in, HELLER, Adele et alii. *Op. Cit.* p. 158.

“Parecia que os Cubistas tinham criado um mundo totalmente novo, um que não era sem analogias visuais com a vida industrial contemporânea. Como resultado o Cubismo recebeu, se não aceitação, ao menos um tratamento tolerante [principalmente dentro das críticas do Armory Show]. O controle intelectual e a precisão técnica do cubismo impediram a acusação de incompetência geralmente dirigida contra os pós-impressionistas e os Fauves. (...) O cubismo parecia ser uma busca por fundamentos, por verdades essenciais do mundo material e contemporâneo, colocando os artistas, de alguma forma, em uma condição comparável à dos cientistas.”¹⁰

Um bom exemplo dessa influência cubista seriam as transformações apresentadas nos trabalhos do artista Max Weber. Durante certo período Weber estudou com Matisse, mas já em seu trabalho inicial, é possível indicar certas afinidades com transformações cubo-futuristas. Em trabalhos de 1912 e 1913, percebe-se que tal construção já lhe serve de suporte para a apreensão de aspectos da paisagem urbana [Fig. 32, 33], mas é possível verificar a referência a Matisse e seu círculo, no jogo de cores que compõem, por exemplo, a paisagem *Connecticut Landscape*, de 1911 [Fig. 34]. As duas tendências podem ser observadas também em temáticas como a da maternidade [Fig. 35], na qual a construção geometrizar do fundo e da figura se alia às tonalidades densas do exemplo cubista. Mas o impacto do Armory Show será mais fortemente sentido em obras posteriores, quando o artista mergulha de fato num experimentalismo próprio da tendência cubista. O resultado são objetos que expõem essa afinidade [Fig. 36, 37], de um ponto de vista particular. Outro artista que se destaca dentre os americanos, na experimentação proposta pelo cubismo, seria Stuart Davis (1894-1964) [Fig. 38, 39], segundo Brown, “o mais original e inventivo artista americano ao assimilar o idioma cubista”.

Nos anos que se seguem logo após o Armory Show, as presenças de artistas como Duchamp e Picabia no ambiente americano serão também definitivas para as características que aos poucos se desenvolverão nesse ambiente. Os dois artistas, por outro lado, já abandonavam por essa época as regras construtivas do cubismo em favor de novas experiências, no desenvolvimento de novos conceitos artísticos, que passaram também a ser considerados pelos americanos. Os próprios Max Weber e Stuart Davis citarão conseqüentemente em seus trabalhos elementos que dialogam com esses novos

¹⁰ Idem, p. 171, 176. Livre tradução.

experimentos, trazidos em parte pelo Futurismo, no caso de Weber, e a utilização de elementos da cultura *pop*, que dialoga com as propostas de Duchamp, no caso de Davis. As obras desse período reforçam a idéia de que o que caracterizou a arte americana após o Armory Show foi um mergulho nas possibilidades de experimentação das várias tendências que chegavam, seja pelas exposições, que só aumentaram, seja pela presença de artistas-chave da vanguarda européia naquele ambiente.

O interesse por experiências diversas é comprovado por trabalhos de outros artistas. Morgan Russel (1886-1953) [Fig. 40] e Stanton MacDonald Wright (1890-1973) [Fig. 41, 42] remetem em algumas obras às experiências de Robert Delaunay (1885-1941) [Fig. 43, 44]. Este artista esteve associado à experiência cubista européia, mas seu trabalho o conduzirá a novas vertentes, baseando sua experiência na cor, resultando em obras em que ‘a cor era dominante sobre a forma’¹¹, dando início ao movimento caracterizado por Apollinaire como *Orfismo*¹². Mas, como sugerem os estudos acompanhados, os dois pintores americanos fundaram seu próprio movimento, o *Sincromismo*, no ano de 1913, em Paris, que derivava também de outras fontes. Na sua base procuravam favorecer tendências abstratas ou semi-abstratas¹³.

Apesar de artistas americanos, que haviam passado pela Europa, terem conhecimento do trabalho de Matisse e estarem cientes das tendências que giravam em torno do artista, a recepção pela crítica de arte à sua obra, no Armory Show, toma uma direção oposta àquela do Cubismo. O artista foi talvez o que teve uma maior representação na exposição, mas as suas experiências com a cor e simplificação da forma estavam além da compreensão de certos críticos e o ‘fauvismo, em sua violência emocional, era estranho ao gosto americano’¹⁴:

“Matisse estava ostensivamente questionando todas as formas aceitas e reconhecidas de arte, o nu, a natureza-morta, o retrato, temas de gênero ou simbólicos. Ele pareceu aos olhos americanos como impertinência voluntariosa, uma negação de todos os padrões estéticos. O que o público viu foi, é claro, não o sensualismo arrebatador dos últimos anos de Matisse

¹¹ GREEN, Martin. *Op. Cit.* p. 158.

¹² HARRISON, Charles et alii. *Op. Cit.* p. 153.

¹³ Idem, *ibidem*.

¹⁴ BROWN, Milton W. *Op. Cit.* p. 171. Livre tradução.

que se tornou tão popular, mas os trabalhos cruelmente iconoclastas de sua juventude mais revolucionária.”[Fig. 45, 46]¹⁵

Tendo como exemplo a *Sonderbund* de 1912, era natural que o Armory Show apresentasse também obras dos expressionistas alemães. Entretanto, ao contrário da recepção e impacto do Cubismo ou ainda da rejeição que o Fauvismo obteve, cada um por suas razões, as tendências alemãs eram menos conhecidas, e tiveram com isso sua importância diminuída nos comentários sobre a exposição. Segundo Brown, os organizadores incluíram Kandinsky e Kirchner, mas o movimento alemão era considerado derivado das tendências francesas e por isso, menos importante ¹⁶. Contudo, é possível destacar alguns artistas americanos que demonstravam ligações com o expressionismo alemão: Arthur G. Dove (1880-1946) e Marsden Hartley (1877-1943). Este último esteve na Alemanha por volta de 1913, tendo exposto com o *Der Blaue Reiter* em Munique e na *Der Sturm* em Berlim, tendo, portanto, conhecimento das experiências de abstração propostas por Kandinsky. Mas algumas obras do artista, de 1914, apresentam uma simbologia, que de certa forma impregna a obra com um conteúdo que parece se ligar diretamente ao contexto emergente da guerra, apesar das cores fortes fazerem a ponte com as experiências abstratas [Fig. 47, 48]. Já Arthur G. Dove teria sido o primeiro artista americano a se direcionar efetivamente para tendências abstratas¹⁷. Algumas de suas obras apresentam, em contrapartida, uma referência direta à natureza, com cores e formas contornadas que são evocativas de um ambiente circundante [Fig. 49, 50].

Nos anos que se seguem após o Armory Show, seria possível concluir que os trabalhos de alguns artistas americanos passaram a oscilar entre duas polaridades, percebidas em conjunto nas atitudes dos artistas e nas obras de arte. ¹⁸ Uma delas estaria relacionada a uma tendência ao *transcendental*, através de um poder evocativo, que encontraria sua primeira expressão artística na paisagem. “No começo do século XX, esse pólo da experiência americana é melhor representado pela linguagem formal do sublime na obra de Geórgia O’Keefe [1887-1986, Fig. 51, 52]” ¹⁹.

¹⁵ Idem, p. 171.

¹⁶ Idem, p. 167.

¹⁷ Idem, p. 177.

¹⁸ JOACHIMIDES, Christos M. “Wrenching America’s Impulse into Art – Notes on Art in the USA” in, JOACHIMIDES, Christos M. ROSENTHAL, Norman. *American Art in the 20th Century – Painting and Sculpture 1913-1993*. Munich: Prestel, 1993. p. 10.

¹⁹ Idem, ibdem.

A outra se basearia na realidade da grande cidade, nos elementos de uma cultura de massa, ou ainda no isolamento das pessoas nas metrópoles, que tem como expoente, por exemplo, alguns trabalhos de Edward Hopper (1882-1967) [Fig. 53, 54]. Tendo Nova York se lançado como centro artístico americano, no qual as novas convergências da arte européia foram recentemente expostas, essa dualidade pode se resumir no paradoxo dado ao artista diante da “cidade do futuro” e a mecanização da vida, que geram ao mesmo tempo como assuntos de interesse artístico os elementos da grande cidade e o refúgio das paisagens e culturas regionais²⁰, a exemplo de Georgia O’Keeffe ou ainda Homer Boss [Fig. 55], com quem Anita Malfatti estuda nesse período. Ambas as tendências, por outro lado, serão receptivas das novas possibilidades estilísticas, apresentadas em sua maioria na variedade de tendências do Armory Show. Se por um lado uma se identifica mais com exemplos trazidos pelo Fauvismo, ou pelas tendências à abstração, a outra encontrará suporte diretamente nos novos elementos de composição, propostos pela estética cubista, futurista e posteriormente, os do próprio Dada.

Essa interação quase imediata de novos pontos de vista estético-formais com temas de predileção da arte americana é beneficiada em parte (isolando relativamente o impacto do Armory Show) pelos caminhos abertos anteriormente por Robert Henri (1865-1929) [Fig. 56, 57, 58] e a Ashcan School [Fig. 59, 60]. Apesar de esses artistas contraporem, no início do século, a influência de certas tendências estrangeiras na arte americana, tinham como orientação, por outro lado, uma atitude que negava o gosto burguês, aquele fixado em torno de temas tradicionais, como os que priorizavam como funções específicas da arte a representação do belo, por exemplo²¹. As propostas da Ashcan School buscavam inserir no conjunto da arte americana novos interesses temáticos, centrando sua atenção em motivos como as pessoas comuns da cidade, entre eles imigrantes, ou as paisagens do entorno, abandonando dessa forma as representações heróicas ou alegóricas, assuntos de predileção da ‘arte oficial’. Conhecidos como ‘realistas’, esses artistas procuravam inserir no contexto da arte americana exemplos que iam de Goya a Daumier²². Esse grupo estava também na origem da *Association of American Painters and Sculptors*, ou seja, a associação criada para contrapor a posição hegemônica das escolas oficiais, como a *National Academy of Design*, estando naquele momento, portanto, como os artistas mais avançados do meio. A

²⁰ GREEN, Martin. *Op. Cit.* p. 163.

²¹ Idem, p. 159.

²² Idem, ibidem.

experiência iniciada a partir do Armory Show, com novos elementos estilísticos, dá continuidade, por sua vez, a esse interesse já traçado e sentido na arte americana pelo imediato circundante, com propostas de execução que também procuravam se distanciar de parâmetros mais tradicionais. Se o trabalho dos artistas da Ashcan não consegue atingir transformações estilísticas mais radicais, o exemplo dado com a escolha dos motivos e a liberdade de ação que essa escolha proporciona, preparam o terreno para a recepção das novas linguagens.

O ambiente aberto da *Independent School of Art*, que Anita Malfatti encontra nesse estágio, é derivado da escola do pintor Robert Henri, com quem Homer Boss estudou. Segundo a artista, Homer Boss era um artista-filósofo, que acreditava que a arte era “pura filosofia de vida”.²³ Segundo os depoimentos de Anita Malfatti, é possível concluir o ambiente aberto da escola a partir das personalidades que por lá circulavam, como o próprio Duchamp, além de artistas russos, bailarinos e etc. As tendências apresentadas no Armory Show, sobretudo o Cubismo, eram colocados como linhas de experimentação. A presença de várias personalidades nessa escola propiciava um ambiente rico para discussão das novas tendências artísticas, além do dinâmico debate em torno da arte em linhas gerais, incluindo literatura, dança e música.²⁴

É interessante observar que, dentre os artistas citados, a grande maioria está numa faixa etária semelhante à de Anita Malfatti (1889-1964), com trajetórias que também se aproximam. Esses artistas também estagiaram na Europa, no momento em que as novas tendências de fins do XIX e início do XX estavam em plena circulação. Mas, ao contrário dos artistas americanos, que mergulharão singularmente, pela experimentação, nas propostas cubistas, futuristas e posteriormente conceituais, por um lado, ou desenvolverão, por outro lado, trabalhos baseados nas tendências de abstração, o envolvimento de Anita Malfatti, evidenciado pelas obras do período, demonstra outras linhas de interesse, numa fusão em que várias experiências formais são tomadas, apresentando um resultado plástico original e particular, o que coloca as obras como integrantes do contexto moderno.

²³ MALFATTI, Anita. *A chegada da arte moderna no Brasil; 1917; Notas biográficas de Anita Malfatti*. Op. Cit.

²⁴ Idem. Os depoimentos de Anita Malfatti sobre essa escola, citando personalidades como Duchamp, Isadora Duncan e o escritor Máximo Gorki mostram parte da dinâmica desse ambiente e a influência direta do cubismo na atitude experimentalista da escola. São raras as referências na arte americana para essa escola e para o artista Homer Boss, por isso entendemos esse ambiente através de depoimentos da artista e das contribuições trazidas pelas pesquisas de Marta Rossetti Batista na biografia sobre a artista, p. 37-42.

3.2. As “obras históricas”

Olhando para as obras de Anita Malfatti desse período, a paisagem, o nu e o retrato, continuam se oferecendo como motivos para por em prática o estudo com a cor, que vai se aliar a uma articulação gráfica, na estruturação de suas formas. Mas esse trabalho, enquanto ofício do pintor, não resulta ausente de uma força expressiva que é própria da artista. Nos retratos desse período, como *O homem amarelo (primeira e segunda versão)*, *Uma estudante*, *O Japonês*, *A mulher de cabelos verdes*, *A boba* e *A estudante russa* [Fig. 61, 62, 63, 64, 65, 66 e 67], a experiência com a cor, algo que a artista afirma tê-la impressionado desde as primeiras exposições vistas, passando pelos estudos com Fritz Burger e Corinth, é uma das preocupações mais aparentes da obra, o que a própria artista afirmará posteriormente:

“(...) pintara simplesmente por causa da cor. Devo confessar, não fora para iluminar a humanidade, não fora para enfeitar as casas, nem fora para ser artista.”²⁵.

Se as cores, nesses retratos, remetem às pinturas *fauves*, é possível verificar, antes, um eixo comum entre eles. Uma vivência inicial com o estudo da cor, proposta pelo contato com o divisionismo. Matisse e Derain estiveram interessados em tais estudos e trabalharam de início sob essa orientação. Um bom exemplo dessa influência é *Luxe, Calm e Volupté* [Fig. 68], adquirida inclusive por Paul Signac²⁶. Posteriormente, a cor, que era a princípio estudada nas paisagens a partir do exemplo divisionista, expande-se em superfícies mais amplas, evidenciando ao mesmo tempo uma referência à noção que Van Gogh apresentava sobre a cor expressiva:

“(...) em lugar de tentar reproduzir exatamente o que tenho ante os olhos, uso a cor mais arbitrariamente, para me expressar com força. (...) Gostaria de pintar o retrato de um amigo artista, um homem que sonha grandes sonhos, que trabalha como o rouxinol canta, porque é essa a sua natureza. Ele será louro. Quero colocar no quadro a minha apreciação, o amor que tenho por ele. Por isso, eu o pintaria como ele é, tão fielmente quanto possível para

²⁵ MALFATTI, Anita. 1917. *Op. Cit.*. Grifo nosso.

²⁶ ALTSCHULER, Bruce. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. University of Califórnia Press, 1998. p. 16.

começar. Mas o quadro não termina assim. Para terminá-lo vou passar a ser um colorista arbitrário. Exagero a cor do cabelo, chego a colocar tons laranja, amarelo-cromo, e amarelo-limão pálido. Atrás da parede, em lugar de pintar a parede comum da sala medíocre, pinto o infinito, um fundo simples, a cabeça brilhante contra o rico fundo azul, obtenho um efeito misterioso como uma estrela no azul profundo do céu.”²⁷

A experiência cromática será cada vez mais uma preocupação na pintura de Matisse, tomada de forma mais expressiva. Os trabalhos de Gauguin, dentre eles os realizados no Taiti, também se tornariam fonte de estímulo para sua arte, bem como para os *Fauves*, principalmente quando Gauguin toca na questão do selvagem, instintivo e imaginativo, qualidades que deveriam permear o trabalho do artista, em contraposição às tendências mais científicas de estudo da cor, proposta, por exemplo, pelo *neo-impressionismo*. Nas *Notas de um pintor*, Matisse revela essa intimidade com as cores aliada ao caráter subjetivo, de interpretação do artista:

“Podem obter com as cores, baseando-se no seu parentesco ou nos seus contrastes, efeitos que agradam plenamente. (...) Se, sobre uma tela branca, disperso sensações de azul, verde, vermelho, à medida que junto pinceladas, cada das anteriores perde importância. Tenho de pintar um interior: tenho à minha frente um armário, dá-me uma sensação de vermelho bem vivo, e ponho um vermelho que me satisfaz. Estabelece-se uma relação entre esse vermelho e o branco da tela. Se puser ao lado um verde, se traduzir o chão por meio de um amarelo, haverá ainda entre esse verde ou esse amarelo e o branco da tela relações que me satisfarão. (...) Não me é possível copiar servilmente a natureza, que sou forçado a interpretar e a submeter ao espírito do quadro.”²⁸

A trajetória de Anita Malfatti se tangencia em alguns pontos ao percurso feito por Matisse e Derain, partindo do contato com o divisionismo à admiração em comum por Van Gogh. Esses artistas também eram expostos na Alemanha, paralelamente a seus antecessores imediatos, do Impressionismo ao Divisionismo, de Van Gogh a Gauguin e Cézanne. A artista provavelmente os acompanhou nessas exposições, como a *Sonderbund*, além de afirmar ter passado alguns dias em Paris antes de seu retorno para o Brasil, acompanhando

²⁷ Van Gogh, carta a Theo, Arles, s/data. [c. de agosto de 1888]. Apud CHIPP, H.B. *Op. Cit.* p. 31.

²⁸ MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. Trad. Maria Teresa Tendeiro. Ed. Ulisseia. p. 34-37.

um programa cuidadosamente elaborado²⁹. Pouco tempo após chegar à Alemanha, Anita Malfatti tem aulas com Fritz Bürger, artista que considera, em seus depoimentos, como divisionista e lhe ensina “o segredo de composição com as cores”³⁰. Começaria aí o entusiasmo da artista pela cor. Corinth também esteve sempre ligado ao estudo da luz e da cor, expresso sobretudo em seus retratos e paisagens, indicando, em seu conjunto de referências, certa influência do Impressionismo. E teria sido o fato de o artista ‘não ter misturado as cores’ outro motivo para encantar as primeiras intenções da artista.

Anita Malfatti desenvolverá, no ambiente americano, essas primeiras noções de estudo da cor, ampliando seu universo de expressão. Nos retratos citados, por exemplo, abandona a construção da figura a partir das inúmeras pinceladas paralelas, típicas da dos retratos do período alemão, como o *Retrato de um professor e Academia (Torso de homem)* [Fig. 16 e 21]. Abandona também a ambientação proposta em composições como *Georgina e Meu irmão Alexandre*, próprias das composições de Corinth. De uma maneira que paralela a alguns trabalhos de Matisse [Fig. 47, 69], opta por uma simplificação dos tons, empregados agora em superfícies extensas, em que poucas cores serão suficientes para os contrastes que dão vida a seus modelos. Comparando, entretanto, o tratamento dado ao emprego das cores, este parece adquirir um comportamento mais arbitrário no tratamento dado por Matisse em alguns retratos [Fig. 46, 69], do que nos de Anita Malfatti. Nos retratos da artista as cores se organizam ainda dentro das formas que caracterizam esses modelos, ou estão dispersas no fundo que os completam. As pequenas pinceladas ou pequenas extensões de cores serão ainda utilizadas apenas para reforçar os aspectos das fisionomias. Em Matisse as cores ultrapassam e sobrepõem a referência ao modelo, se expandindo-se por todo o quadro, não havendo o que as limite. Anita Malfatti por outro lado não abandona a estrutura corpórea do motivo, se referindo a ele constantemente, seguindo, portanto, um padrão que pode ser comparado ao gesto de Van Gogh diante de seus modelos, se pensarmos em retratos como *La Mousmé dans un fauteuil* ou *Le Facteur Joseph Roulin* [Fig. 70, 71, 72, 73]. Como em Van Gogh, a apreensão do modelo, que requer um tratamento rápido, é conduzido também pela cor, autônoma do aspecto exterior do modelo. Em Anita Malfatti essa aventura com o colorido se insere numa definição de traços, ainda que flexionados, a contrapor a forma natural. São traços que alteram a estrutura dos modelos, conseqüentes de uma transição rápida e imediata entre a figura e a

²⁹ MALFATTI, Anita. *A chegada da arte moderna no Brasil*. Arquivo IEB-USP.

³⁰ Ver p. 42.

artista. Mas a experiência não está só baseada na cor, pois ainda é necessário, na concepção da artista, seguir a estrutura do seu motivo. A forma está sempre indicando o seu referente, por mais que a distorção a afaste do aspecto natural das figuras. Por outro lado, a utilização da tinta diluída em *Uma estudante* e *O japonês*, por exemplo, em que os contornos seguem também esse padrão, dá às figuras uma presença mais leve e menos concentrada do que nas figuras de Van Gogh, construídas com mais matéria pictórica. Mas Anita Malfatti ainda dialoga com a pintura do mestre no que tange ao apego às fisionomias, quando se concentram em expressar os caracteres mais fortes da figura, numa predileção em eternizar as personalidades comuns do seu entorno, que ilustram as passagens de suas vidas, que se oferecem como exemplos imediatos para por em prática o seu impulso artístico.

As amplas superfícies de cores são, em quase todos os retratos de Anita Malfatti desse período, delimitadas por linhas contínuas, desenhadas com a cor e, no caso de retratos como *Uma estudante* e *O japonês*, por um pincel leve, com a matéria quase diluída em verde, no contorno da blusa e do paletó. A mesma delimitação se mostra mais rígida, mais rigorosa, com traços mais duros, que perdem a leveza daqueles, em retratos como *O homem amarelo*, *A boba* e *A mulher de Cabelos Verdes*. De fato, a interação que parece existir entre a artista e o modelo nas duas primeiras citadas, é regida por uma fluidez de traços e cores que nesses últimos é substituída por uma ação mais concentrada, que impõe mais matéria à superfície, e dá às figuras uma presença mais direta. O auge do abandono da artista à ação do seu pincel parece residir na leveza que conseguiu empregar nas duas primeiras obras mencionadas.

A capacidade particular de se expressar em cores, ponto para o qual são muitos os antecedentes – em alguns depoimentos Anita Malfatti expressa a sua admiração em comum por Delacroix, estudado pelos divisionistas³¹ e admirado também por Van Gogh – parece ter permeado todas as intenções da artista nesse período. Mas ao contrário do mestre holandês, consciente de que cada cor propõe uma função específica na expressão do motivo, em Anita Malfatti elas pareciam se oferecer arbitrariamente no ambiente circundante, de acordo com as impressões do momento, como motivos imediatos para a sua atuação. Em um momento posterior a artista explica essas impressões:

³¹ SIGNAC, Paul. "From Eugène Delacroix to Neo-Impressionism" Apud HARRISON, Charles. *Op. Cit.*, p. 978-985.

“No momento em que vivi absorvida pela arte pura, eu não via o objeto em si: tudo para mim se resumia na “mancha”, na harmonia das cores. Um automóvel vermelho que passasse não era mais do que uma mancha vermelha; em seguida um outro de tonalidade amarela também se me afigurava outra mancha e a minha inquietude artística ficava à procura de outra mancha preta, isto é, um outro auto preto, afim de combinar a harmonia de tons.”³²

Mas esse ver em cores, pelo menos nos retratos desse período, ainda requeria uma delimitação no espaço, em que estas seriam empregadas.

Se a artista carregava na sua bagagem o princípio de composição com as cores, além dos exemplos de Van Gogh a Matisse, o desenvolvimento dessa sensibilidade era algo possível de ser pensado também a partir da escola americana. Como mostram as obras de Georgia O’keefe, dos realistas e mesmo de Homer Boss [Fig. 51, 52, 55, 55a, 56], dentre outros, é possível concluir que essa preocupação a partir da cor também permeava os trabalhos dos artistas naquele ambiente. Essa seria, portanto, uma característica importante para dar uma abertura direta à continuidade desse estudo, iniciada pela artista anos antes. Não apenas pelo fato de seu professor permitir que se pintasse à vontade em sua escola, como também pelo fato da experiência com a cor ser algo que parecia circular e ter uma importância decisiva nesse meio, apesar da posterior concentração em aspectos formais, exemplificados pelo cubismo.

O que dará o toque final à estrutura dos retratos e nus desse período é justamente a articulação do desenho, iniciada com o estudo de nus na escola de Homer Boss e beneficiado pelo contato da artista, através da escola, com as bailarinas de Isadora Duncan:

“Durante três meses que Isadora Duncan alugou o Century Theatre em Nova Iorque, seu irmão Raymondo, diversas vezes deu aulas ilustradas com coreografia na nossa escolinha. Alice Frank, que dirigia as aulas de Isadora, acompanhada pelas extraordinárias meninas e com Temple Duncan, que se tornou grande pianista, muito posaram para nós. Isadora quando dançava com as meninas nos ensaios do Century Theatre, que ela abriu para os estudantes de arte e artistas, nos encantava a tal ponto, que a magia dessa inspiração nunca

³² O Tempo. “Ouvindo Anita Malfatti sobre o momento artístico”. 15-10-1931, entrevista com a artista. Arquivo MAM-RJ.

me deixou completamente. Desenhávamos a tarde toda, incessantemente na temporada de 1915-1916.”³³

Na articulação gráfica dessas figuras, apresentam-se distorções que são características, possivelmente direcionadas, pela influência cubista e pelo conseqüente experimentalismo que o ambiente americano vê crescer a partir do Armory Show. Em seus depoimentos, Anita Malfatti comenta em várias passagens essa onda cubista. Mas em sua experimentação, comparando principalmente com os nus a carvão desse período [Fig. 74, 75, 76], bem como *Torso / Ritmo* e *O Homem de Sete Cores* [Fig. 77, 78], essa tentativa de deformação, que tem sua origem no exemplo cubista e na inspiração do movimento dos corpos, tomará um caráter mais expressivo. A artista consegue impor esse movimento, dado por linhas orgânicas, sobretudo circulares ou curvas, mais fracas ou mais acentuadas, chegando a ser quase triangular, nas extremidades de alguns nus, mas se diferencia da angulação mais rigorosa de algumas obras cubistas. As linhas curvas são colocadas de forma que acentuam os volumes, intensificando as formas comuns dos personagens, o que amplia a sua força expressiva. É uma distorção mais característica de uma identificação com o motivo, numa linha que segue o seu contorno e seu movimento, do que propriamente uma intenção de deformação objetiva, própria do exemplo cubista. Resulta em uma síntese que contém mais força expressiva do que construtiva. Linhas contínuas e flexionadas, nesse sentido, são suficientes para expressar o todo que a artista tem diante de si, ou seja, o seu modelo, a forma que ocupa quase todo o espaço da tela.

Nos retratos, a construção com superfícies amplas de cores dá espaço para poucos detalhes; por vezes a cadeira, por vezes as dobras das roupas ou a gravata. Esses detalhes, elaborados em sua maioria com linhas finas, mas fortemente traçadas, convergem para formar as posturas de seus personagens. Os nus e retratos, colocados em conjunto apresentam, portanto, uma unidade de composição, em que a experimentação cubista da escola de Homer Boss é aos poucos transformada, pela sensibilidade da artista, em ‘distorções expressivas da forma’, na medida em que não se preocupa em ‘geometrizar’, mas em exagerar vigorosamente as curvas que as contornam. A força expressiva desses retratos está justamente na capacidade da artista de aliar a composição com as cores à essa apreensão simplificada do motivo, estudada nos desenhos, mas realçadas também pela

³³ MALFATTI, Anita. *A chegada da arte moderna no Brasil*. Arquivo IEB-USP.

maneira como finaliza os rostos de seus modelos, com uma variação de cores que acentuam alguns detalhes de fisionomia. A atitude de Anita Malfatti nesse momento nos leva novamente de encontro ao pensamento de Matisse:

“Quero atingir esse estado de condensação das sensações que faz o quadro. (...) Tenho de pintar um corpo de mulher: primeiro dou-lhe certa graça, um encanto, e é preciso dar-lhe qualquer coisa mais. Vou condensar a significação desse corpo procurando as suas linhas essenciais (...) e que terá uma significação mais vasta, mais plenamente humana. (...) Não me prendo a pormenorizar todos os traços do rosto, a reproduzi-los um a um na sua exatidão anatômica. Se tenho um modelo italiano, cujo primeiro aspecto sugere apenas a idéia de uma existência puramente animal, descubro todavia nele traços essenciais, penetro entre as linhas do seu rosto, mas traduzem aquele caráter de alta gravidade que persiste em todos os seres humanos. Uma obra deve conter em si própria todo o seu significado, e impô-lo ao espectador mesmo antes de ele conhecer o tema.”³⁴.

A artista se utiliza de poucos traços ao executar o rosto — escuros e precisos, que definem os olhos, sobrancelhas e nariz — legando à diversidade cromática utilizada a sugestão de detalhes dessas fisionomias.

A influência cubista que transparece, sobretudo, nos desenhos a carvão e reflete-se de forma expressiva nos retratos, terá o seu momento auge no *Nu cubista* [Fig. 79] desse período. Por outro lado, os traços que caracterizam as figuras nos retratos e nos desenhos são abandonados, dando lugar a uma construção que se baseia apenas na cor. A figura só se distinguirá do fundo pelo tratamento geométrico que este terá, em vista das pinceladas longas em vermelho e preto que acompanham o corpo feminino. Assim como atestam algumas obras de americanos desse período, experimentar o cubismo não significou abandonar de todo um dos elementos pictóricos de predileção de alguns artistas, a cor, que em Anita Malfatti continua sendo expressiva e rege essa experimentação.

A atitude experimental da artista nesse momento conduz de certa forma uma análise que esteja mais voltada para questões estilísticas. Entretanto, tendo em vista as questões levantadas no primeiro capítulo, faz-se necessário inserir nessa discussão uma reflexão sobre os termos de alguns argumentos interpretativos em relação a esses retratos. A questão

³⁴ MATISSE, Henri. *Op Cit.*, p. 35, 40 e 41.

do tema expressionista, referida por Naves³⁵, por exemplo — mas ponto comum em muitos estudos sobre a artista — e que acredita antecipar sua expressão pictórica, estaria indicada na maneira como a artista deixa transparecer alguns “aspectos subjetivos” de seus modelos, no caso dos retratos realizados. Mas diante desses retratos, ressalta a uma primeira vista, ao contrário de qualquer “estado subjetivo”, a força expressiva dada justamente pela convergência entre a pesquisa cromática e as distorções gráficas. São tensões que se completam e formam um todo expressivo, em que participa o rosto da figura, sempre executado com cores fortes, ressaltado com vermelhos nas maçãs dos rostos e pálpebras, em retratos como *O homem amarelo*, *Uma estudante* ou *A estudante russa*. Mas, se ao exemplo do *Retrato de um professor*, a artista busca na composição dos olhos alguma essência própria dessas personagens, elas serão diluídas à medida que o olhar vazio das figuras transporta a atenção para fora da tela, que retorna à artista, e conseqüentemente à estrutura plástica da obra. A postura em geral das figuras demonstra dessa forma uma passividade desses modelos, antes de qualquer *sugestão* de aspectos subjetivos. Está, sobretudo, na força com que transpõe plasticamente a figura, sabendo se utilizar dos exemplos de todo o seu entorno pictórico, levada por uma profunda interação entre a artista e o seu trabalho, o teor expressivo dessas obras.

A triangulação de traços impressos pela artista nos olhos das figuras é o que remete esses olhares para fora da tela, para aquele vazio mencionado que acabará sendo preenchido pela relação ali estabelecida, entre o artista e o seu modelo, na qual este demonstra ser ciente dessa posição passiva. Se insistirmos que a obra só se completa pelo olhar do espectador, e sendo esse olhar algo que exigiria do todo um pronunciamento para além do que é dado visualmente, esse olhar encontraria, por essa exigência, nas linhas flexionadas dos olhos e no vazio mencionado, um espaço propício para *sugestão* de alguns aspectos: certa preocupação nos olhos de *Uma estudante*, alguma confusão no olhar transversal de *A boba*, a postura austera da *Mulher de cabelos verdes* ou ainda a elegância viril de *O homem amarelo*. Mas a enumeração desses aspectos, quando inquiridos pela relação travada no retrato e na posição que essa relação requer, afasta-se rapidamente dessas impressões. Resultariam em especulações que atribuiriam condições a uma pintura que quer ser, o tempo todo, um fim em si mesma.

³⁵ Ver p. 11.

A partir das declarações que a artista faz sobre esse período, confirma-se que esta está sempre expressando momentos de intensa alegria: “eu estava em pleno idílio pictórico, vivia calma e feliz com o meu trabalho” ou “aí começa [nos Estados Unidos] o tempo maravilhoso de minha vida”³⁶. Segundo a artista, nesse período, a arte era a única preocupação, portanto uma absoluta atitude de entrega. A liberdade de ação era o cartão de visita da escola que freqüentava. A partir de tais declarações, se a obra não o reafirma, torna-se cada vez mais difícil acreditar que a preocupação da artista nesses retratos estaria no desenvolvimento de alguns temas subjetivos, ou ainda na carga expressiva que alguns estados subjetivos poderiam conter e servir de conteúdo para a afirmação de sua arte. A preocupação não parecia se centrar no estudo psicológico da figura, não sendo um pretexto para um “tipo” característico, mas o sujeito lhe interessa como possibilidade de estudo formal, de destruição e transformação da realidade, a partir de um vocabulário moderno, como instrumento de composição e experimentação. O desenvolvimento de questões como o sofrimento dos imigrantes, a angústia perante a guerra, o erotismo, a fuga da mecanização da sociedade etc., apesar de estarem circulando no clima do momento, não parecem ser, a princípio, as linhas que regem a composição ou que conduzirão à expressão desses retratos, embora a artista demonstre estar ciente dessas situações:

“Conhecemos de perto os grandes refugiados artistas franceses e russos. A dançarina Napiarkowska, muitos poetas e pintores modernos refugiados da França. (...) Junto a esses expatriados, foragidos e perseguidos, num ambiente como nunca vi igual no mundo, nascia a arte moderna na América.”³⁷

Talvez essas impressões até passassem, apenas filtrados pela expressão quase sempre séria das figuras. Na tensão percebida, por exemplo, nos olhos de *Uma estudante*. Mas a tranqüilidade passada pelo *Estudo para o japonês* [Fig. 79a], reafirma ao mesmo tempo o interesse da artista em apenas fixar na tela, como exercício, os exemplos à sua volta. Essas temáticas poderiam ser novamente subentendidas a partir dos títulos colocados posteriormente³⁸ pela artista (o japonês, a estudante russa, a boba etc.). Mas a presença da

³⁶ Malfatti, Anita. *Notas biográficas de Anita Malfatti; A chegada da arte moderna no Brasil*. Arquivo IEB-USP.

³⁷ Idem.

³⁸ Apud BATISTA, Marta Rossetti, p. 52. A autora afirma que os títulos foram colocados nos preparativos para a exposição de 1917/18.

obra, se aliada à compreensão do momento em que a artista se encontrava, expressa em suas declarações, afasta-se gradativamente de uma possível *vontade* de elaboração de um “tema expressivo”, seja num sentido geral, de um tema coletivo, seja no sentido de um drama particular. Os exemplos de artistas que se debruçaram nesse tipo de elaboração são muitos, principalmente no norte europeu, de Egon Schiele (1890-1918) [Fig. 80] a Kathe Kollwitz (1890-1918) [Fig. 81], cuja intensidade expressiva no desenvolvimento de alguns temas auxilia uma reavaliação da questão da abordagem temática nessas pinturas de Anita Malfatti. Diante da carga expressiva presente na elaboração daqueles artistas, dentre outros, o ponto de vista temático cede à realidade plasticamente rica das pinturas da artista, desse período.

Diante de tamanha “euforia pictórica” e do caráter experimental que a artista deixa transparecer nas suas declarações, faz-se necessário se distanciar também de qualquer alusão a um drama particular, que poderiam estar embutidos em algumas posturas dos retratados, principalmente nas figuras femininas, conseqüentes de questões pessoais. A maneira como a artista descreve o ambiente na escola de Homer Boss, bem como sua postura nesse mesmo ambiente, nega toda e qualquer interpretação da artista como uma personalidade frágil que estaria transpondo em seus retratos aspectos de seu “drama pessoal”. Se há, até esse ponto, algum drama pessoal na trajetória da artista (que não entrará em discussão nesse estudo), este não parece ser o ponto relevante para a artista na execução dessas obras, pois ao contrário, a artista deixa transparecer em seus depoimentos apenas a “alegria” de poder “pintar à vontade”³⁹. Se um “estado subjetivo”, nesse sentido, pudesse ser indicado ele seria, sobretudo, externo, ou seja, colocado de fora para dentro, conseqüente de fatores secundários, como fruto das especulações sobre a vida da artista, principalmente após os acontecimentos em torno da exposição de 1917/18. A partir desse momento, nas críticas do período, surge uma personalidade frágil, que parecia não existir no momento de execução das obras, quando a artista está imersa no ambiente artístico da escola de Homer Boss.

A artista expõe em seus retratos as personalidades que fizeram parte do seu entorno, nesse frutífero estágio de aprendizagem, no qual a troca de informações, internacionalmente falando, talvez fosse o fator mais importante para sua longa carreira. Se por outro lado, a união das cores expressivas com as distorções da forma apresenta-se com

³⁹MALFATTI, Anita. *Op. Cit.*

alguma “violência plástica”, esse caráter tampouco poderia ser interpretado enquanto um “subjetivismo rebelde”, que seria facilmente associado a certo estágio do expressionismo alemão. A distância dessas obras em relação a esses últimos aumenta no que se refere principalmente ao caráter ideológico de sua arte. Se de qualquer forma se insistir em um expressionismo herdeiro das tendências alemãs, elas se distanciam mais uma vez, ao observar-se, por exemplo, a agudeza subjetiva de um Munch [Fig. 82, 83], a elaboração intensa de um Nolde [Fig. 8, 9] ou Erich Heckel [Fig. 84, 85] e ainda a relação homem e mundo posta através da arte, buscada por Kirchner [Fig. 86, 87], Schmidt-Rottluff [Fig. 88] e Max Pechstein [Fig. 89], inspirados em parte pela obras de Gauguin⁴⁰. Ao compararmos por outro lado as formas angulares e cores, nas obras desses mesmos artistas, com os retratos de Anita Malfatti, o exemplo cubista, para as formas angulares, e o tratamento colorístico, igualmente herdeiro do pós-impressionismo, se antecipam e se reafirmam como uma referência anterior. Como bem salienta Gordon, em relação às formas angulares que aparecem nos trabalhos da *Brücke*:

“O modo angular faz sua aparição de forma praticamente abrupta na metade de 1910 e é associado com a crescente fascinação do grupo com a arte tribal da ilha micronésia de Palau, à época uma colônia alemã.”⁴¹

Esse interesse seria também o responsável pelas obras rigorosamente planas e bi-dimensionais desses expressionistas. No caso das obras de Anita Malfatti, quando muito poderia-se referir, ainda bastante filtrada pela arte francesa e pela circulação dessas idéias no período, a uma *descoberta* da arte de povos primitivos ou, por exemplo, à arte japonesa. O tratamento em longas superfícies de cor, na pintura de Anita Malfatti, que a princípio parece buscar o plano, é ao mesmo tempo sempre contraposto pelo desenho, que mesmo ao deformar estilisticamente o motivo ou simplificá-lo, parece sempre querer reafirmar volumes. Mas se a arte dos expressionistas alemães insiste em ir além dos limites do quadro, num leque de referências culturais que é própria desses artistas, os retratos de Anita Malfatti, não supõem, para além da rica elaboração plástica da obra, mais do que as *personalidades* que a artista se interessou em retratar, em um interesse que demonstra ser, antes, pela própria atividade pictórica, como exercício, através do intenso diálogo travado

⁴⁰ Cf. GORDON, Donald E. *Op. Cit.*, p. 93-97.

⁴¹ GORDON, Danald E. *Op. Cit.*, p. 74. Livre tradução.

entre a artista e a seu aprendizado na pintura. Os alemães poderiam ser lembrados em conjunto, com outros artistas da arte moderna européia, como uma inspiração geral para se buscar, como desígnio próprio da atividade artística, uma “relação original do artista com o mundo”⁴², ou ainda, com a própria arte, considerando-se a liberdade de ação que a artista prezava, e que a levava a abandonar as escolas mais tradicionais, como fora na Alemanha, com a Academia, como fora nos Estados Unidos com a Art Students League⁴³. Ao confrontar as obras, percebemos que elas não se referem, ao contrário, a qualquer ideologia, ou qualquer manifestação de caráter coletivo, como as obras dos alemães estão carregadas. Nesses retratos não se poderiam referir tampouco a um tipo de crítica social e, nem mesmo, artística, visto que a postura da artista não se voltava, naquele momento, a um questionamento da própria arte, pois a obra reafirma o tempo todo se referir, antes, a um experimentar aquilo que foi visto e admirado, enquanto novidade estético-formal, portanto enquanto experiência visual, a partir dos motivos do seu entorno. O objeto, na melhor de sua possibilidade plástica, resulta de uma atividade intensa e de um “conhecer” o próprio ofício, remetendo enfim, a uma plástica moderna.

A respeito desse novo visto e experimentado, a sua inserção em um contexto de pintura moderna e o genuíno interesse pelas suas características, a partir da Alemanha, insistem em parecer ter acontecido ao acaso, mas refletem as escolhas da artista nos ambientes estrangeiros em que chega. Anita Malfatti, apesar de suas primeiras referências, no Brasil, não estranha o novo que vê, mas ao contrário, é atraída por ele e o elege como forma para desenvolver suas pretensões artísticas. Mas nessa escolha parece não se lembrar da distância que existe entre dois ambientes, o que vivencia e a impressiona, e aquele que deixara e a espera, no Brasil. Tal idéia pode ser confrontada a partir da decepção que a artista demonstra ter com a recepção dada a suas obras no Brasil. Ao mostrar as obras primeiramente para a família, transparece em seus depoimentos que Anita Malfatti parecia não temer qualquer juízo negativo em relação a elas, já que se tratavam também das obras feitas em sua continuidade de aprimoramento no exterior: “não tive a menor preocupação sobre a natureza do efeito de toda essa pintura. (...)”⁴⁴ ou ainda, “comecei a entristecer-me [após a reação familiar] pois estava certa de que meu trabalho era bom; tanto os modernos

⁴² CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, p. 164.

⁴³ MALFATTI, Anita. 1917. Arquivo IEB-USP; BATISTA, Marta Rosssetti. p. 33. A League foi a primeira escola que a artista se inscreveu ao chegar aos Estados Unidos, mas a abandonou, ao tomar conhecimento da escola de Homer Boss. A artista continuou a freqüentar as aulas de gravura dessa escola até 1916.

⁴⁴ MALFATTI, Anita. *A chegada da arte moderna no Brasil*. Arquivo IEB-USP.

franceses como os americanos o haviam dito espontaneamente, desinteressadamente”⁴⁵. O que transparece nesses textos é que a artista parecia não ter consciência de que aquele resultado plástico, ainda que “bom”, estava distante da aceitação geral de seu ambiente natural. Inserida no contexto experimental americano, que dava de certa forma continuidade à variedade artística encontrada na Alemanha, a artista não coloca em questão as características do meio brasileiro, e sua consciência sobre essa realidade artística talvez só se faça clara a partir do momento em que vê sua obra censurada, reconhecendo a distância que as separavam daquilo que era comum ao gosto do público. Não há, no momento de sua execução, o questionamento desses valores. São obras destituídas dessa intenção. Ao caráter vanguardista dessas obras só será possível se referir, historicamente, a partir da recepção no Brasil. Pois quando colocadas posteriormente na história brasileira como fenômeno cultural, reivindica para a arte uma linguagem que é moderna e toma esse caráter.

Essa interação da artista com os ambientes que vivencia nas suas viagens transparece nas paisagens, através de uma postura que parece ser natural na artista. A partir dessas paisagens é possível verificar o quanto a atividade de Anita Malfatti nesse período está infinitamente atrelada à sua identificação com um meio aberto a novas experiências. A espontaneidade já percebida em *A floresta* [Fig. 22], num objeto de pequena dimensão, se expande em largas pinceladas que se lançam para além dos limites da tela para alcançar a própria natureza que a circunda e continuá-la, no impulso de *A ventania* [Fig. 90]. A artista põe intensamente em prática algumas lições aprendidas, diante do desafio proposto pelo motivo que a cerca, dessa vez a própria agitação da paisagem que está em contato. Seria esta interação uma atitude absolutamente expressiva, em que a artista interpreta o movimento, a partir de pinceladas longas e agitadas que compõem, por exemplo, a árvore. A tela é toda construída com cores vibrantes, e a artista consegue, em um gesto rápido e espontâneo, captar toda essa atmosfera exuberante, empregando também nas cores da terra firme a mesma agitação. O quadro beira à abstração. A urgência em eternizar o momento a partir da paisagem circundante requer um movimento gestual, em que não há tempo para materializar formas, mas apenas dispor alguns elementos em cores vivas, através de um pincel que apenas indica as direções. A separação entre céu e terra se dá apenas pelas diferenciações nas tonalidades em verde, no amarelo e vermelho que retém a árvore. A

⁴⁵ Idem.

artista reconstrói a natureza com a mesma fúria de pinceladas, numa apreensão imediata e direta.

Atitude semelhante está na postura perante *A onda* [Fig. 91], em que pinceladas em branco e amarelo traduzem o momento ápice em que esta se desdobra sobre o mar revolto, expresso por grossas pinceladas em tons claros. Mas dessa vez, as largas pinceladas mais claras que compõem a espuma do mar, são barradas pelos rochedos bem sólidos, que contêm seu movimento, dentro do espaço da tela. O movimento da onda é todo sintetizado por um pincel carregado de matéria, jogado circularmente, que expõe mais uma vez a vontade de controlar rapidamente, na fixação de um instante, a natureza à sua volta. Não há nenhuma preocupação para além das tintas, da natureza que a rodeia e de sua interação com ela, e o resultado é um índice que coloca a postura da artista entre a necessidade atual de aliar a atitude artística aos desígnios próprios da pintura, para além de uma natureza idealizada ou expressa por composições muito articuladas. O resultado plástico por outro lado está além de uma apreensão que poderia ser interpretada como naturalista ou mesmo impressionista. A gestualidade que acompanha o movimento natural mais uma vez tende à abstração do motivo, como comunicação direta entre a artista com o seu meio.

Já em paisagens como *O barco* e *O farol* [Fig. 92, 93], as grandes distorções cedem a uma articulação mais estruturada. Na composição do morro no primeiro plano em direção à vegetação e às casas que circundam *O farol*, a artista reafirma sua crença na composição com as cores, elemento que domina a paisagem e se realça nas diversas combinações de tonalidades entre o céu ao fundo e o farol ao centro. Da agitação de *A ventania* e *A onda* a artista toma uma pausa, desenhando com a cor e estabelecendo a estrutura, dada pelo farol na vertical e o morro com arbustos e casas que se dispõem na horizontal. A luz do sol se espalha de cima abaixo na composição, partindo de um céu envolto em nuvens de diversas cores, em que o branco é pastoso e pinceladas em azul, lilás e amarelo dão o tom do dia quase nublado. As pinceladas claras e dispersas do céu se refletem na presença concreta do amarelo e branco do farol indo pousar no extenso chão amarelo-avermelhado. As sombras são dadas por cores puras, como no verde na parte direita do farol, através de pinceladas vigorosas colocadas lado a lado. Os telhados das casas em rosa entremeiam as duas grandes superfícies, fazendo a passagem entre o céu timidamente agitado para a terra calma, de amplas superfícies de cor. A paisagem silenciosa reflete a vida tranqüila dos

arredores da Ilha de Monhegan⁴⁶, local que o professor Homer Boss costumava levar seus alunos para pintar ao ar livre. Também em *O barco* a artista indica que o impulso pictórico de *A onda* e *A ventania* era intercalado por momentos de calmaria. O barco serenamente flutua sobre um mar de um intenso azul, e a pincelada vigorosa, carregada de matéria, característica desse momento da artista, estará presente, como no céu de *O Farol*, apenas nas velas do barco e nas nuvens amarelas ao fundo. A longa superfície do azul do mar intercala em contraste o caminho em amarelo que o olhar percorre da pequena estrada às velas do barco e às nuvens que se espalham na linha horizontal ao longe.

Diante de paisagens como *A floresta* e *O jardim*, por exemplo, a artista atinge com essas paisagens um momento de síntese, através do desenho em cor, na escolha do espaço pictórico, e a partir de uma paisagem ampla, na tentativa de compreender como os diversos elementos se combinam, na articulação de formas e cores. Essas últimas paisagens, ao contrário das primeiras, mostram como a artista ampliou o espaço em que dispõe os elementos, pois naquelas observa-se uma paisagem mais fechada, entre as árvores de *A floresta* e os arbustos que formam *O jardim*. Se nas primeiras a artista concentra seu esforço nos detalhes das flores e dos arbustos, nessas percebe-se que o domínio da agilidade do pincel permite uma variação mais segura na aplicação das pinceladas, ampliando-lhe esse espaço e saindo dos pormenores para uma apreensão mais aberta. Os limites são expandidos na medida em que se vê em um ambiente livre, em que a ousadia para compor as telas talvez fosse a principal exigência.

Esse período parece ter se configurado como uma fase em que não havia preocupações, por exemplo, com o assunto da composição ou mesmo com uma execução que pudesse estar estritamente vinculada a um estilo pré-estabelecido. Características bem diferentes do que a artista vai encontrar no Brasil, quando retorna, em meados de 1916.

⁴⁶ MALFATTI, Anita. *Op. Cit.*

3.3. Um período de reflexão

Após esse estágio experimental nos Estados Unidos, que resultou nas obras hoje mais conhecidas da artista, Anita Malfatti volta ao Brasil, e se depara com uma incompreensão em torno da natureza de seus trabalhos. Apesar do crescimento do meio artístico paulistano, através da criação de instituições voltadas para a arte, bem como os ateliês de artistas, as exposições e a crítica de arte, os trabalhos, para o público em geral, estavam além das possibilidades de compreensão. De volta ao Brasil, a artista começa a perceber algumas diferenças fundamentais que o ambiente brasileiro apresentava em relação aos ambientes externos vivenciados. A reação da família ao se deparar com as obras pode ter contribuído para que a artista percebesse essas distâncias:

“Em agosto de 1917 voltava eu ao Brasil, com uma carga de estudos e quadros. Não tive a menos preocupação sobre a natureza do efeito de toda essa pintura. Eram caixões de obras de arte, desenhos, gravuras e quadros de todos os tamanhos. Minha família e meus amigos estavam curiosos para ver os trabalhos. Mas, que efeito. Ficaram desapontados e tristes. Meu tio, dr. Jorge Krug, que tanto interesse teve na minha educação, ficou muito aborrecido. Disse ele: “isto não é pintura, são coisas dantescas”.⁴⁷

Como foi apontado no item 2.3, o clima que regia o ambiente artístico paulistano do período, sobretudo através da crítica de arte⁴⁸, chamava a atenção dos artistas para uma necessidade de alteração de alguns padrões na pintura, no sentido de um olhar voltado para os assuntos brasileiros, tanto do ponto de vista temático, quanto formal, na medida em que esses críticos criticavam também as pinturas que não refletiam na sua execução as cores da terra, sobretudo a partir de uma abordagem naturalista, como pode ilustrar a seguinte passagem de uma dessas críticas:

⁴⁷ MALFATTI, Anita. A chegada da arte moderna no Brasil. *Op. Cit.*

⁴⁸ CHIARELLI, por exemplo, reconhece no ambiente paulistano dois tipos de crítica de arte, ambas veiculadas pelos jornais de maior circulação da cidade: uma *crítica de serviço*, com o propósito de informar sobre as exposições, as obras, o mercado de arte, bem como os visitantes das exposições e uma *crítica militante*, cujo conteúdo procurava intervir no ambiente artístico, denunciando “uma situação de desconforto em relação à arte e à cultura “oficiais” do período”. CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, pp. 69-106.

“O sr. Clodomiro Amazonas desde os seus primeiros trabalhos revelava uma grande riqueza de cor e uma forte intuição da pintura. A sua segunda exposição mostrou-nos o seu esforço; em pouco tempo adquiriu considerável desembaraço na fatura e soube disciplinar a sua paleta. Tudo isso conseguiu sem mestre e sem escola que a observação própria. Os vícios do curioso, que ainda persistiam no seu trabalho, perdeu-os em grande parte o sr. Amazonas, dirigindo-se à natureza, sábia orientação que lhe valeu o grande salto de que a atual exposição é prova.”⁴⁹

A atenção que esses críticos dava para os assuntos próprios do país não se concentrava apenas em relação à paisagem, como poderia ser facilmente deduzido, em decorrência dos comentários direcionados à observação da natureza circundante. A crítica se dirigia também em relação a outros temas, acreditando que em algumas composições, como por exemplo, as de tema histórico, o assunto deveria ser pensado a partir da própria realidade do país, fugindo de um modelo que seria o “oficial”, baseado, sobretudo, na idealização do episódio:

“Fez parte também da exposição Chambelland uma grande tela inspirada no conhecido episódio da vida de Anchieta: o poema à Virgem, que o célebre missionário compôs escrevendo na areia das nossas praias (...) Não há no trabalho erro técnico. Não nos parece, entretanto, que o artista tenha atingido seu objetivo. Seria preciso ao tratar este assunto “criar” um tipo de Anchieta que traduzisse toda a psicologia do missionário jesuíta, a época, a fé, o misticismo, a grande força ideal que o conduzia pelos sertões e, ao mesmo tempo, reproduzisse no seu aspecto físico a vida de privações e sacrifícios a que se entregavam os catequistas do Brasil. Não veremos no Anchieta do sr. Chambelland a indicação precisa desses característicos. Aquela figura tanto pode ser a do santo missionário, como de qualquer outro jesuíta que se pusesse a escrever poesia (...)”⁵⁰

Ao mesmo tempo essa crítica apresentava alguns aspectos contraditórios em seus julgamentos, pois não poupava as obras que se apresentavam como uma “cópia fotográfica” do real, mas não se abria, por outro lado, àquelas que se afastavam demais da apreensão naturalista, como já demonstravam as obras de Lucílio de Albuquerque [Figs. 28, 29], por

⁴⁹ O Estado de S. Paulo, 22-3-1918. Apud CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, p. 72.

⁵⁰ Idem, 1-12-1917. *Ibidem*, p. 81.

exemplo.⁵¹ Chiarelli, em seu amplo estudo sobre a crítica de arte das primeiras décadas do século XX em São Paulo, assim define parte das exigências dessa crítica:

“O desejo de uma arte nacional nessa crítica se manifestou em grande parte pelo apoio dado aos artistas que se mostravam engajados na captação da realidade física e humana do país, sem a preocupação com o “belo absoluto”, típico da estética acadêmica. Porém, essa aderência à “verdade”, pressuposta então nas vertentes naturalistas da pintura, não devia ter o poder, segundo a crítica do jornal, de impedir que, no resultado final do processo pictórico, fosse possível perceber a “mão” do artista. A obra era, portanto, valorizada na crítica do *Estado* quando nela se percebia o assunto tratado através do “temperamento” de seu autor. Caso contrário, a obra poderia se assemelhar em muito a uma “placa fotográfica”, o que a desvalorizaria irremediavelmente.”⁵²

Um dos primeiros exemplos de tentativa de diálogo de Anita Malfatti com a arte em São Paulo seria o quadro *Tropical* [Fig. 94], obra produzida logo que a artista retorna ao Brasil, tendo inclusive participado da “exposição histórica”, e que se encontra hoje no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ao observar, por exemplo, algumas características da tela, percebe-se que *Tropical* consegue dialogar com alguns dos desejos e demandas de uma crítica pró “naturalismo nacionalista”, mesmo que essa não fosse a intenção, e o consegue de uma forma talvez mais direta que outros artistas do meio, pois ao mesmo tempo em que conserva uma certa autonomia pictórica, fazendo referência aos estudos anteriores, se pauta na reação a um novo objeto de interlocução, aquele oferecido pelo próprio ambiente brasileiro, ponto que a crítica normalmente exigia dos artistas que voltavam do exterior:

“O artista formado na Europa de tal modo se habitua àquele meio, onde cada recanto da natureza corresponde mil interpretações já feitas e aceitas a fornecerem fórmulas e indicações inconscientemente seguidas que chegando ao Brasil, achando-se numa terra,

⁵¹ Sobre um quadro de Antonio Parreiras, por exemplo, a crítica do mesmo jornal, após elogiar o pintor, ressalta: “(...) por isso os seus quadros, duma verdade que às vezes excede os limites da arte para quase descair na reprodução da placa fotográfica (...)”. Já em direção a Lucílio de Albuquerque, que já apresentava um certo afastamento das tendências naturalistas, o crítico toma uma outra postura: “(...) Nada de fantasias ou ilusionismos que, fingindo exprimir novas tendências e idéias, não tem na realidade outro fim, (...), que mascarar as insuficiências do desenho, iludir as dificuldades da perspectiva, poupar todo o esforço penoso e sincero que um quadro bem ideado e bem executado exige (...)”. *O Estado de S. Paulo*, 21-11-1903; 9-12-1915. Apud CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, p. 79; 87.

⁵² CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, p. 78.

onde quase tudo tem de ser visto com “os próprios olhos” e interpretado com os próprios recursos, sente, naturalmente, os mais terríveis embaraços (...) Qual o remédio? Que fazer, para conciliar a necessidade de viagem a Europa com a convivência da readaptação ao meio social? (...)”⁵³

Ao que parece a artista logo compreende essa tendência dessa crítica de arte, ou a entende pelas próprias características do ambiente artístico, pois *Tropical*, além da referência a uma paisagem “tipicamente” brasileira, evidenciada pelas folhas de bananeiras que se vê ao fundo, se completa com a composição da figura de uma mulata e uma bandeja de frutas “tropicais”. Essa crítica do período chamava a atenção dos artistas para a necessidade de inserção, em sua atividade, dos assuntos que correspondessem às preocupações que deveriam reger uma arte brasileira, voltadas sobretudo para os assuntos do Brasil e a apreensão da paisagem natural, em vista do desenvolvimento usual de temas e técnicas da pintura internacional. Apesar da inserção de elementos que remetem a uma “temática nacional”, não esquecendo que o retrato é motivo corrente na obra da artista, a execução não deve ser avaliada como uma “concessão formal”, visto que a obra continua apresentando vários indícios de afastamento de uma apreensão “naturalista” ou “realista” e conseqüentemente, de algumas características comumente colocadas naquele meio enquanto “acadêmicas”.

A figura é construída com uma linha mais rigorosa, se pensarmos no contorno colorido e fluido da apreensão imediata e rápida de retratos como *Uma estudante* e *O japonês*. Da mesma forma, a utilização e distribuição de mais elementos no espaço da composição evidenciam uma elaboração mais demorada, não mais característica de um momento de experimentação, mas de pausa e concentração; a cor, antes diluída e portanto, mais transparente e luminosa, dá lugar a uma opacidade que se estende por todos os elementos, e que contribui, ao mesmo tempo, para compor esse espaço condensado, em que se insere a mulata com sua bandeja de frutas. O tratamento dado à mulata é diferenciado, e vemos largas superfícies coloridas substituindo as longas e rápidas pinceladas de cor daqueles retratos do período americano, resultando em um volume massivo e corpulento, acompanhado pelas densas frutas que esta carrega. Dessa forma, a cor dialoga mais diretamente com o motivo escolhido, se afastando gradativamente do colorido contrastante e “não naturalista” dos retratos americanos. Essa diferença na utilização da cor, indica certa

⁵³ O Estado de S. Paulo, 30-04-1920. Apud CHIARELLI, Tadeu. *Op. Cit.*, p. 76.

correspondência com o motivo, mas as tonalidades são ainda intensificadas no corpo e rosto, realçadas em amarelo e vermelho. Os contrastes criados no tratamento da pele do modelo, no verde das sombras dos braços, nas frutas e as linhas fortes do contorno do rosto, retomam as características das obras produzidas no estágio americano. Poder-se-ia dizer que a obra se situa em um estágio intermediário, entre a pesquisa cromática e formal, características dos retratos americanos, mas aliado nesse momento ao interesse por algumas características do meio artístico brasileiro. Seria possível da mesma maneira entender essa alteração enquanto uma característica natural na postura da artista, já que esta já demonstrara buscar nas figuras ou paisagem do entorno os assuntos para suas telas.

A artista prova também com *Tropical* que, se o desafio proposto ao artista no ambiente brasileiro daquele período era resgatar valores próprios dessa cultura, com uma elaboração que também lhe fosse mais familiar, como propunha a crítica, ela estava à altura de responder a esse desafio. O quadro evidencia como os estágios feitos no exterior lhe proporcionaram um amadurecimento para poder, independente do motivo que se expunha, sintetizar períodos de criação, demonstrando mais uma vez a facilidade da artista de se deslocar das características de um ambiente a outro, ao interagir com o novo meio. *Tropical* ao mesmo tempo é facilmente lida segundo uma linguagem moderna, em termos dos elementos que compõem essa linguagem. Está na linha que constrói a figura, está na cor empregada na modelo e nas frutas, no tratamento em superfície, beneficiado, sobretudo, pela utilização da cor opaca, na presença em matéria, dessa pintura.

Tropical não é o único exemplo dessa aproximação. *Índia* [Fig. 95], um pastel sobre papel, mostra também esse diálogo da artista com as temáticas do meio. A obra se concentra na composição da índia, ao centro, com elementos à sua volta que contextualizam seu ambiente natural, como a bananeira, a palmeira, a vitória-régia, o lagarto etc. A disposição desses elementos em torno do motivo central (a índia), de forma anedótica, a afasta da experiência baseada na deformação do referente e das cores naturais. Como que em sentido ilustrativo, as figuras da composição são estilizadas, bem contornadas com uma linha contínua preta. A utilização do pastel em gradações tonais acentua esse caráter ilustrativo. Ao contrário das obras anteriores, essa composição não parece ter sido baseada num modelo natural, imediatamente observado, mas elaborada de acordo com o assunto que a artista se propôs a tratar, no caso, um assunto há muito tratado pela arte brasileira e em voga naquele período. Mas um grande salto pode ser observado

entre essa obra e *Tropical*, por exemplo. A preocupação com a disposição dos elementos em torno da *Índia*, de forma a realçar suas origens, ao lado da paisagem característica desse elemento, faz a artista inserir planos em profundidade, de uma maneira que até então não fora observada em sua obra.

Enquanto se familiariza ao meio, o conjunto de obras desenvolvido nos Estados Unidos permanece guardado. Essas obras do estágio americano serão apenas expostas ao público quando, segundo a artista, Di Cavalcanti, acompanhado por alguns jornalistas, a influencia a fazer uma grande exposição, da qual participam também algumas obras feitas após o seu retorno ao Brasil. A princípio os quadros têm certa aceitação, com a visita de grande parte da elite paulista, dentre artistas, jornalistas e escritores. Como era comum à crítica jornalística, a exposição foi divulgada e o comentário geral era que a artista apresentava uma “arte diferente”, às vezes “avançada” para o meio, ou seja, o público de alguma forma ficava ciente, através dessas críticas, de que naquela exposição figurava uma arte que tinha algumas diferenciações em relação ao que era mais comum nas exposições do período:

“Filiada à mais moderna escola de pintura, a Srta. Anita Malfatti executa com uma largueza e uma liberdade inexcusáveis os seus trabalhos, manchando as paisagens a largas pinceladas violentas, com a segurança de quem se sente absolutamente à vontade na sua arte. Choca, por isso, às vezes, o observador, – pouco afeito àquele gênero de pintura, – mas ninguém, ao fim de algum tempo de observação, deixa de reconhecer na expositora um formoso e original talento e, nos seus quadros, brilhantes qualidades de técnica, de observação e de colorido.”⁵⁴

Mas apesar do autor do trecho fazer alusão a uma “moderna escola de pintura”, o que naquele período poderia ter significados variados, na sua apreciação essas características diferenciadas não estão distinguidas no sentido de compreensão dessa pintura moderna. A carga nova é colocada mais como um talento particular da pintora, do que propriamente como um índice que a aproximaria de algumas das transformações contemporâneas da arte internacional. O fato do autor não tentar entender essas diferenças é o que permite, da mesma forma, para a grande maioria do público, ver a exposição como mais uma das exposições organizadas na cidade, na qual haveria apenas um toque de “liberdade

⁵⁴ Revista Vida Moderna, n. 326 – ano XIV – 27-12-1917. Apud BRITO, Mário da Silva. *Op. Cit.*, p. 51.

pictórica”, característico do “temperamento” de sua protagonista, em relação a outros artistas daquele meio. Esse tipo de apreciação já havia sido feito sobre a artista, em vista de sua primeira exposição, quando do retorno da Alemanha⁵⁵. As primeiras críticas sobre a exposição de 1917/18, que reconhecem algumas diferenciações da sua pintura, não *nega*, talvez por falta de aparato teórico-crítico, tais diferenciações em favor de um outro estilo, ou daquilo que deveria figurar como uma pintura “autenticamente brasileira”. Essa situação será, por fim, colocada por Monteiro Lobato, em seu artigo sobre a exposição. Decorre talvez do papel da *crítica de serviço*, em anunciar os eventos artísticos e principalmente, em convocar o público a freqüentá-la, o grande número de visitantes que a exposição recebe, desde o princípio, mesmo antes de Lobato chamar, de uma forma diferente, a atenção para a natureza diferenciada daquela exposição. Segundo Anita Malfatti, “a sala encheu-se e continuou cheia até o fim da exposição”⁵⁶.

Se por um lado Monteiro Lobato criticou, em seu comentário, os “ismos” tendenciosos da arte moderna, não deixou, por sua vez, de reconhecer o talento da artista, em vários trechos de sua crítica:

“Essa artista tem um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se de qualquer daqueles quadrinhos como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem-número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística.”⁵⁷

Lobato inclusive reconhece Anita Malfatti enquanto artista, fazendo uma diferenciação da atividade da artista do trabalho que comumente era relegado às moças, este mais voltado para uma atividade artesanal:

“Se víssemos na Sra. Malfatti apenas uma “moça que pinta”, como há centenas por aí, sem denunciar centelha de talento, calar-nos-íamos, ou talvez lhe déssemos meia-duzia desses adjetivos “bombons”, que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de moças. Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem que é tomar a sério o seu talento dando

⁵⁵ Ver p. 54.

⁵⁶ MALFATTI, Anita. A chegada da arte moderna no Brasil. *Op. Cit.*

⁵⁷ LOBATO, Monteiro. “A propósito da exposição Malfatti”. *Op. Cit.*

a respeito da sua arte uma opinião sinceríssima, e valiosa pelo fato de ser o reflexo da opinião do público sensato (...)⁵⁸

Mas o autor deixa claro não compactuar com as tendências modernas na arte, pois não via nelas uma linguagem adequada para a arte brasileira, ou que pudesse responder pelas necessidades de uma “arte nacional”. Ao negar os “ismos”, em seu artigo sobre a exposição, o autor está ao mesmo tempo reconhecendo a existência de algumas dessas manifestações de vanguarda, o que por outro lado termina por legitimá-las no meio, colocando-as em debate. E não faltarão adeptos para defendê-la, mesmo que no artigo o autor as desacredite enquanto caminhos válidos para a arte. A negação dessas obras pelo público em geral, que poderia não ter a mesma compreensão de Lobato, vai de encontro ao próprio caráter do meio, que tinha suas dificuldades culturais em absorver de imediato uma linguagem que parecia ser tão avançada. Da mesma maneira, é possível compreender que essas obras só seriam aceitas no meio muito aos poucos, em parte pelo esforço de Mário de Andrade, e na medida em que vão se configurando e se consolidando as linhas do movimento modernista, com a intensificação do debate em torno da arte moderna, culminando na organização da Semana de Arte Moderna e no consecutivo crescimento de uma “linguagem moderna” específica no meio, a partir da atividade de outros artistas nesse ambiente, como Brecheret, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Di Cavalcanti, entre outros.

O debate iniciado em torno da arte moderna após a exposição, agregará próxima a Anita Malfatti algumas das figuras que ficaram mais conhecidas na história do modernismo brasileiro. Será com a exposição que se iniciará a amizade entre Anita Malfatti e Mário de Andrade e posteriormente a ela que Anita e Tarsila se tornam amigas, no então atelier do pintor Pedro Alexandrino e freqüentaram também o atelier de Fischer Elpons. O momento dessa aproximação com figuras que de certa forma se interessavam pelo o “novo” da arte, tira a artista das preocupações com os temas correntes da pintura no Brasil, guiando-a novamente para a agilidade compositiva características de telas anteriores. Atestam o retrato *Mário de Andrade II* e o *Auto-retrato*, ambas feitas em pastel, no ano de 1922. Nessas duas obras a artista retoma o foco na figura e constrói de maneira semelhante aos retratos anteriores, relembando as cores e o desenho deformado, em síntese.

⁵⁸ Idem.

Uma das obras que melhor ilustra o momento de síntese que a artista conseguiu atingir nesse período, entre ambiente brasileiro e a bagagem internacional, é a tela *As margaridas de Mário* [Fig. 96], que foi o mesmo motivo para uma obra de Tarsila do Amaral. Na obra, Anita Malfatti se desfaz de qualquer apego a elementos decorativos e ambientação, tomando em recorte um ponto de vista direto das margaridas, de uma maneira que lembra novamente algumas pinturas de Corinth, sobretudo pela pincelada ágil e pelos contrastes expressivos, da parte superior da tela. A disposição das flores e o próprio caráter de maior deformidade que o objeto apresenta, sugere uma abordagem mais à vontade que a dos retratos, o que permite à artista expressar quase que somente com a força dos contrastes de cor esse recorte tomado. Essa obra sugere um momento de retorno aos desafios próprios da pintura, em uma atitude muito característica da fase anterior da artista, quando esta trabalhava de forma livre com os objetos próprios de seu ofício. *As margaridas* retoma, de uma maneira nova e ao mesmo tempo segura, uma postura semelhante àquela na qual a artista se encontrava nos estágios internacionais, afastada de questões em torno, por exemplo, de como resolver na tela um determinado assunto – não pelas relações cromáticas e formais que esse sugere – mas pela relação entre os símbolos que o compõe, desafio ao qual *Índia* é um bom exemplo.

Considerações finais

Neste trabalho procurou-se refletir sobre algumas pinturas da artista Anita Malfatti, das primeiras fases de sua trajetória: o período em que reside na Alemanha, entre os anos de 1910-1914, aquele em que reside nos Estados Unidos, entre 1915-1916 e o período em que retorna ao Brasil, quando realiza a exposição mais conhecida de sua carreira e começam a surgir no cenário brasileiro as bases para a arte moderna. No âmbito da história da arte brasileira, a artista possui uma posição específica, com importância destacada nos estudos sobre o modernismo brasileiro, a partir do momento em que protagoniza, na passagem do ano de 1917 para 1918, uma exposição em que são expostos trabalhos que apresentam uma natureza plástica diferenciada da arte daquele momento no Brasil. Com a posição de pioneira da arte moderna brasileira, fixada por Mário de Andrade, a artista sempre foi citada nos estudos sobre o modernismo.

Tendo em vista a grande quantidade de estudos existentes sobre esse período, propôs-se revisar, em um primeiro momento, as formas pelas quais a artista e sua obra são tratadas ao longo da história da arte brasileira. Em consequência dessa revisão surgiram várias questões, como exemplo, aquelas que se referem às diversas classificações que essas obras vão recebendo ao longo dessa historiografia e em vista das fases das quais fazem parte, na trajetória da artista. Tais questões foram julgadas relevantes para a continuidade desse estudo sobre a obra da artista. Outro ponto que foi observado, nessa revisão, diz respeito a uma grande quantidade de estudos que apenas situam a artista no início do movimento modernista, levando em consideração apenas os acontecimentos que se sucederam com a exposição já citada, de 1917/18, e sua posterior participação na Semana de Arte Moderna. Nesses estudos, quase sempre não é contemplada a atividade posterior da artista. Os comentários sobre a artista aparecem como uma passagem obrigatória do período, abrindo os estudos sobre o modernismo. Observou-se, como consequência dessa situação, uma ausência de reflexão sobre a própria obra e as relações que foram traçadas sobre elas, quando relacionadas à trajetória da artista, ao longo desses estudos.

O levantamento dessas questões foi auxiliado por um contato com novas pesquisas sobre o período, do fim do século XIX e o início do século XX, que lançam novas luzes sobre as características do ambiente artístico brasileiro e, sobretudo, retomam os

fundamentos críticos de grande parte dos escritores que compunham esse ambiente. Sendo, portanto, estudos que se concentram na revisão da crítica de arte, que procuram reavaliar as posturas desses críticos.

A partir dessas questões, percebeu-se também a necessidade, para auxiliar a reflexão sobre a obra, de uma avaliação sobre os ambientes artísticos internacionais que fazem parte da trajetória da artista e que ajudam a compreender parte das considerações que são propostas sobre sua obra, em que normalmente essas passagens são atreladas ao entendimento da obra, entretanto de uma forma superficial, sem uma análise mais aprofundada dessas relações.

A partir do momento em que se situaram algumas problemáticas que acompanham os estudos sobre a artista, proposta do primeiro capítulo, foi possível dar continuidade ao estudo da obra em particular, procurando relacionar suas características aos exemplos dos meios artísticos por onde a artista passa e à postura da mesma nesses ambientes. Assim sendo, no segundo capítulo procurou-se, em um primeiro momento, estudar em parte as manifestações artísticas ocorridas na Alemanha, com o fim do séc. XIX e início do século XX. Da mesma forma, buscou-se compreender a posição em que se situavam, em relação a essas manifestações, alguns dos artistas com os quais Anita Malfatti manteve contato nesse estágio. Em seguida propôs-se uma reflexão sobre as obras desse período, procurando ampliar as relações que são comumente colocadas sobre a artista. Muito ainda pode ser estudado nesse sentido, ao se observar que há ainda poucas informações disponíveis no Brasil sobre dois dos artistas com os quais a artista manteve contato, Fritz Bürguer e Bischoff-Culm. Uma maior quantidade de fontes atuais sobre o artista Lovis Corinth permitiu levantar comparações entre suas produções e, sobretudo, ampliar a questão, sempre situada na história da arte brasileira, sobre a relação da artista com as tendências expressionistas, em sua maioria colocadas nesses estudos de forma que consideram apenas o fato de que Anita Malfatti esteve na Alemanha, no momento em que essas manifestações se expandiam, para estabelecer essas relações.

Como forma de relacionar as características do ambiente artístico, na recepção das obras de arte no Brasil, propôs-se, na seqüência desse capítulo, uma reavaliação do ambiente artístico paulistano do período, a partir de fontes mais atuais, que ampliam a discussão sobre o aparecimento de novas tendências na arte brasileira e modificam aquela visão solidificada que coloca o meio como ultrapassado e carente de manifestações

artísticas. Essa reavaliação tornou possível também analisar algumas críticas do meio em relação a essas primeiras obras.

A partir das análises das obras desse primeiro período da trajetória de Anita Malfatti, passou-se para as considerações sobre sua passagem pelos Estados Unidos, momento em que são desenvolvidas algumas das obras que estão hoje entre as mais conhecidas da artista no âmbito da arte brasileira. Para esse terceiro capítulo, um esquema semelhante ao segundo capítulo foi seguido, procurando compreender as características daquele ambiente artístico. Após essa avaliação, propôs-se uma discussão sobre as obras, partindo-se primeiramente de uma análise formal, para posteriormente refletir sobre alguns conceitos cristalizados na historiografia da arte brasileira sobre essas obras. Essa reflexão foi proposta também em função de algumas das questões levantadas no primeiro capítulo, como o fato das relações dessas obras com as manifestações de vanguarda serem quase sempre colocadas nessa historiografia de forma superficial, sem que se interrogue devidamente na obra a intensidade dessas relações.

Como fechamento, propôs-se um último subcapítulo, levando-se sempre em consideração as discussões apresentadas no primeiro capítulo, contendo uma pequena análise de algumas obras produzidas pela artista após o retorno dos Estados Unidos, como *Tropical*, *Índia* e *As margaridas de Mário*, na tentativa de refletir sobre as novas relações que a artista começa a traçar, a partir das novas obras, com algumas das questões em debate sobre a arte no ambiente artístico brasileiro.

É necessário ressaltar que várias questões em torno da abordagem da artista na historiografia da arte brasileira permanecem em aberto, tendo sido este estudo apenas uma proposta inicial para se ampliar as discussões em torno das obras de Anita Malfatti. O estudo não teve, por outro lado, a pretensão de agregar todas as possibilidades de abordagem que essas obras oferecem, compreendendo ser essa uma tarefa quase impossível. A partir do estudo desses períodos iniciais, acredita-se ser ainda necessário outros estudos que se concentrem em outros conjuntos de obras da artista, por exemplo, aquele desenvolvido entre os anos de 1923-1928, fase que a princípio fazia parte dos interesses desse trabalho, mas que foi protelada, em vista do interesse que surgiu face à grande quantidade de questões que os períodos iniciais já ofereciam, e que exigiram, em conseqüência, um estudo demorado de várias fontes, seja sobre a arte no Brasil, seja sobre a arte internacional, que impuseram o próprio limite do trabalho. Esse estudo sobre os

períodos iniciais e as questões que esses oferecem foi enfim julgado de maior interesse para esse momento e necessário para uma reflexão mais ampla sobre a continuidade da obra da artista, que continua merecendo, no âmbito da história da arte brasileira, outras e novas abordagens. Apesar desses limites, espera-se que esta pesquisa possa acrescentar para o pensamento sobre a pintura da artista, no conjunto de estudos sobre o modernismo brasileiro.

Referências Bibliográficas

- ADES, D. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- AGUILAR, Nelson Alfredo. “Mário de Andrade: Percorso crítico de Anita a Vieira da Silva”. In: *Revista do IEB*, São Paulo, n. ° 30, 1989.
- *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação nas artes do Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Tenenge, 1986.
- American Art in the 20th century: painting and sculpture 1913-1993*. Edited by Christos M. Joachimides and Norman Rosenthal. Co-ordinating editor David Anfam; essays by Brooks Adams et alii. Munich: Prestel, c. 1993.
- ANDRADE, Mario de. *Mario de Andrade, cartas a Anita Malfatti*. Org. Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- “*O movimento modernista*”. Conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério de Relações Exteriores do Brasil no dia 30 de abril de 1942. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.
- Seleção de notas, textos e estudos biográficos* (por João Luiz Lafeta). São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- Será o Benedito! artigos publicados no Suplemento em rotogravura de O Estado de SP*. São Paulo: EDUC: Giordano, 1992.
- O Baile das quatro artes*. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975.
- O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Taxi crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas cidades, 1976.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica* (Obras completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Globo, 1995.

AQUINO, Flávio de. *Três fases do movimento moderno*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura, Serviço de Documentação, 1952.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna/ Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. D. Bottman e F. Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BARASCH, Moshe. *Theories of art 3 – From Impressionism to Kandinsky*. NY and London: Routledge, 2000.

BARR, Alfred Hamilton. *La peinture moderne, qu'est-ce que c'est?* Paris: Reunion des Musées Nationaux, 1993.

BARRON, Stephane (org.). *German Expressionism 1915-1925 – The second generation*. Los Angeles County Museum of art, 1988.

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: IBM Brasil, 1985.

-----et alii. *Brasil: 1º tempo modernista 1917/25: documentação*. São Paulo: IEB, USP, 1972.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Modernidade: Vanguardas artísticas na Am. Latina*. São Paulo: Ed. Unesp, 1990.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.

----- *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BRITO, Ronaldo. “A Semana de 22 – O trauma do Moderno” in, TOLIPAN, Sergio et alii. *Sete Ensaio sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Inst. Nacional de Artes Plásticas, 1983.

CALVO SERRALLER, F. *Imágenes de lo insignificante: el destino histórico de las vanguardas en el arte contemporáneo*. Madrid: Taurus, 1987.

Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Coordenação geral: Luiz Marques; textos: Antonio Brancaglioni Jr et alii. São Paulo: MASP, 1998.

Catálogo Geral de Obras - Pinacoteca do Estado. São Paulo: Imprensa oficial do Estado AS, IMESP, 1988.

- CHAIA, Miguel. *As dimensões urbana e industrial na pintura figurativa paulista*. São Paulo: Traço Galeria de Arte: Clock, 1981.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: USP, 1995.
- Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.
- CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. Trad. W.Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- COCTEAU, J. *Le rappel a l'ordre*. Paris: Paris Stock, 1948.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004.
- FABRIS, Annateresa. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994.
- Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- O futurismo paulista : hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo : Perspectiva : EDUSP, c1994.
- FAURE, Elie. *A arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FEHLEMANN, Sabine. *Expressionismo Alemão= Deutscher expressionismus*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000.
- Figures du moderne: l'expressionisme en Allemagne: 1905-1914: Dresde, Munich, Berlin*. Paris: Musee d'Art Modern de la ville de Paris, c. 1992.
- FRANCASTEL, P. *O Impressionismo*. Trad. M. S. Mendonça e Rosa Carreira . São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- GILLOT, Françoise. *Matisse e Picasso*. Trad. J.E. Smith Caldas. São Paulo: Ed. Siciliano, 1992.
- GOLDWATER, Robert John. *Le primitivisme dans l'art moderne*. Paris: Univ. de France, 1988.
- GOHR, Sigfried. *Museum Ludwig Cologne – Paintings, Sculptures, Environments from Expressionism to the present days*. Munich: Prestel-Verlag, 1986.
- GORDON, Donald E. *Expressionism: art and idea*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- GREEN, Christopher. *Art in France 1900-1940*. Yale University Press/ Pelican History of Art, 2000.

- Cubism and its Enemies: modern movements and reaction in French art, 1916-1928*. New Heaven ; London : Yale Univ., 1978, c1977.
- GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. Trad. O. Nunes. São Paulo: Ática, 1996.
- GUINSBURG, J (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- GULLAR, Ferreira. “150 Anos de Arte Brasileira” in, *150 anos de pintura no Brasil 1820 / 1970*. Rio de Janeiro: Colorama, 1989.
- Etapas da arte contemporânea. Do Cubismo à arte neococreta*. Rio de Janeiro: Revau, 1999.
- HAMILTON, George Heard. *Painting and sculpture in Europe 1880 – 1940*. Yale Univ. Press/ Pelican History of art, 1993.
- HARRISON, Charles et alii. *Art in Theory. 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*. Cambrigde: Blackwell Publisher Inc., 1998.
- *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Cambrigde: Blackwell Publisher Inc., 1992.
- HARTLEY, Keith et alii. *The romantic spirit in German Art 1790-1990*. New York: Thomas and Hudson, c.1994.
- HASKELL, Bárbara. *The american Century – Art & Culture 1900-1950*. New York: Whitney Museum of American Art, 1999.
- HELLER, Adele et alii. *1915, the cultural moment: the new politics, the new woman, the new psychology, the new art and the new theatre in America*. New Brunswick: Rutgers Univ., c. 1991.
- HUNTER, Sam. *American art of the 20th century: painting, sculpture, architecture*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973.
- HUYGHE, René. *Les signes du temps et l'art moderne*. Paris: Flammarion, c.1985.
- IKEDA, Marilda A. Balieiro. *Revista do Brasil, 2^a. Fase: contribuição para o estudo do modernismo brasileiro*. São Paulo: FFLCH-USP, 1975.
- KLINTOWITZ, Jacob. *Mestres do desenho brasileiro*. Volkswagen do Brasil S.A.
- KOLINSKY, Eva. WILL, Wilfried Van der. *Modern German Culture*. Cambridge Univ. Press, 1998.
- LEE, Jane. *Derain*. Oxford : Phaidon ; New York : Universe, c1990.
- LEGER, F. *Fonctions de la peinture*. Paris: Denoel, 1984, c.1965.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeandrando*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996.

- LUCIE-SMITH, Edward. *Latin American art of the 20th century*. London: Thames and Hudson, 1997.
- MAKELA, Maria Martha. *The Munich Secession: art and artists in turn- of- the- century*, Munich. Princeton ; New York : Princeton Univ., c1990.
- MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. Trad. Maria Teresa Tendeiro. Ed. Ulisseia.
- MENDELOWITZ, Daniel. *A history of American art*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1970, c1960.
- MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro – História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- MICHELI, M. de. *As vanguardas artísticas*. Trad. Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1999.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.
- NOVAIS, A.(org.). *Artepensamento*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- *O Olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- PARET, Peter. *The Berlin Secession: Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- *Art as history; episodes in the culture and politics of Nineteenth- Century Germany*. Princeton: Princeton Univ., 1989, c.1988.
- PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.
- RICHARD, Lionel. *D'une apocalypse a l'autre: sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles de Guillaume II aux années vingt*. Paris, Union generale d'editions, c. 1976.
- RIEGL, Alois. *Grammaire historique des arts plastiques – Volonté artistique et vision du monde*. Paris: Ed. Klincksieck, 1978.
- ROGOFF, Irit. *The divided heritage: themes and problems in german modernism*. Cambridge, Mass: New York: Cambridge Univ., 1991.

- ROSENBERG, Harold. *The de-definition of art*. Chicago: University of Chicago, 1983, c. 1972.
- RUBIN, William Stanley. *Picasso et Braque: l'invention du cubisme*. Paris: Flammarion, c.1990.
- RUSKIN, John. *Arte primitiva y pintores modernos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1944.
- RUSSEL, John. *The meanings of modern art*. London: Thames and Hudson, 1981.
- SABARSKY, Serge. *La peinture expressionniste allemande*. Paris: Éditions Herscher, 1990.
- SCHAEFFER, J.-M. *L'art de l'âge moderne- L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Gallimard, 1992.
- SCHNEIDER, René. *La formación del ideal moderno en el arte de occidente: artes plásticas, arte literário*. Trad. Jose Almoína. México: Union Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1958.
- SCHAPIRO, M. *A arte moderna: séculos XIX e XX*. Trad. L.R.Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1996.
- SELZ, Peter. *La pintura expressionista alemana*. Versão espanhola de Carmen Bernárdez. Madrid: Alianza Forma, 1989.
- Spirit of an age: nineteenth-century paintings from the Nationalgalerie, Berlin*. London: National Gallery, 2001.
- STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.
- TAYLOR, Joshua C. *The fine arts in America*. Chicago: University of Chicago, c.1979.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- UHR, Horst. *Lovis Corinth*. Berkeley: University of California Press, c.1990.
- VAN GOGH, Vincent. *Lettres a son frere Théo*. Paris : Gallimard, c1988.
- VERGO, Peter. *Twentieth-century german painting/ general editor Irene Martin*. London: Sotheby, 1992.
- VOUGHAN, William. *German romantic painting*. New Haven: Yale Univ., 1994.
- WOOD, Christopher S (org.). *The Vienna Scholl Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*. New York: Zone Books, 2000.

WOOD, Paul et alii. *Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the wars*. New York: Yale Univ., 1993.

WORRINGER. Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung*. Trad. Emmanuel Martineau. Paris: Editions Klincksieck, 1986.

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2 v.

-----*As artes no Brasil nas décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel: USP, 1991.

Anexo: Imagens

Lista de Imagens

1-Max Liebermann. *On the Way to School in Edam*, 1904. Óleo s/ tela. Oskar Reinhart Foundation, Winterthur.

2-Max Liebermann. *Country Tavern at Brunnenburg*, 1893. Óleo s/ tela. Musée d'Orsay, Paris.

3-Max Slevogt. *The Day's Work Done*, 1900. Óleo s/ tela, 127,0 x 155,2 cm. Neue Pinakothek, Munique, Alemanha.

4-Max Slevogt. *Park Landscape in the Palatinate*, 1909. Óleo s/ tela, 62 x 75 cm. Coleção Particular.

5-Edvard Munch. *The Storm*. 1893. Óleo s/ tela, 91.8 x 130.8 cm. The Museum of Modern Art, NY.

6-Edvard Munch. *Evening on Karl Johan*, 1892. Óleo s/ tela, 84.5 x 121 cm. Rasmus Meyer Collection, Bergen.

7-Hans von Marées. *Auto-retrato*, 1861. Óleo s/ tela, 41,4 x 33,5 cm. Neue Pinakothek, Munique, Alemanha.

8-Emil Nolde. *Christ Among the Children [Christus und die Kinder]*, 1910. Óleo s/ tela, 6.8 x 106.4 cm. The Museum of Modern Art, NY.

9-Emil Nolde. *Wildly Dancing Children*, 1909. Óleo s/ tela , 73 x 88 cm. Kunsthalle zu Kiel.

10-Ernst Ludwig Kirchner. *Panama Girls*, 1910. Óleo s/ tela, 150.5 x 50.5 cm. North Carolina Museum of Art.

11-Ernst Ludwig Kirchner. *Girl Under a Japanese Parasol*, c.1909. Óleo s/ tela, 92.5 x 80.5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.

12-Karl Schmidt-Rottluff. *Houses at Night*, 1912. Óleo s/ tela, 95.6 x 87.4 cm. The Museum of Modern Art, NY.

13-Karl Schmidt-Rottluff. *Rising Moon*, 1912. Óleo s/ tela, 88.6 x 96.2 cm. Saint Louis Art Museum, Missouri.

14-Wassily Kandinsky. *The Garden of Love (Improvisation Number 27)*, 1912. Óleo s/ tela, 120.3 x 140.3 cm. The Metropolitan Museum of Art, NY.

15-Franz Marc. *Yellow Cow (Gelbe Kuh)*, 1911. Óleo s/ tela. Guggenheim Museum, NY.

- 16-Anita Malfatti. *Retrato de um professor (Cabeça de velho)*, 1912/13. Óleo s/ tela, 50,5 x 40 cm. Coleção Particular, São Paulo.
- 17-Lovis Corinth. *Auto-retrato*, 1912. Óleo s/ tela, 49 x 36 cm. Coleção Particular, New Haven, Connecticut.
- 17a-Lovis Corinth. *Portrait of Count Eduard Keyserling*, 1900. Óleo s/ tela, 99,5 x 75,5 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munique.
- 18-Lovis Corinth. *Donna Gravida*, 1909. Óleo s/ tela, 95 x 79 cm. Nationalgalerie, Berlim, Alemanha.
- 19-Lovis Corinth. *Morning Sun*, 1910. Óleo s/ tela, 68.5 x 80.5 cm. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Alemanha.
- 20-Lovis Corinth. *Portrait of Mother Rosenhagen*, 1899. Óleo s/ tela, 63 x 78 cm. Nationalgalerie, Berlim, Alemanha.
- 21-Anita Malfatti. *Academia (Torso de Homem)*, 1912/13. Óleo s/ tela, 72 x 48 cm. Col. Museu de Arte Brasileira, FAAP.
- 22-Anita Malfatti. *A floresta*, 1912. Óleo s/ tela colada em cartão, 20,5 x 29 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM/RJ.
- 23-Anita Malfatti. *O Jardim*, 1912. Óleo s/ tela colada em cartão, 23,5 x 29,5 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM/RJ.
- 24-Fritz Bürger. *Schönheit um 1900*. Litografia, 52,2 x 37,7 cm. Coleção Particular.
- 25-Fritz Bürger. *Junge frau auf rotem untergrund*, s.i.d. Litografia, 82 x 57 cm. Coleção Particular.
- 26-Fritz Bürger. *Junge dame auf grauem grund*, s.i.d. Litografia, 82 x 57 cm. Coleção Particular.
- 27-Ernst Bischoff-Culm. *Porträt eines jungen Mädchens*. Óleo s/ tela, 62,5 x 84,5 cm. Coleção Particular.
- 28-Lucílio de Albuquerque. *Cabeça*, 1907. Óleo sobre tela, 61 x 50 cm. Pinacoteca do Estado, SP.
- 29-Lucílio de Albuquerque. *Ponte sobre o Sena*, 1909. Óleo sobre madeira, 24 x 19 cm. Museu de Arte de São Paulo.
- 30-Paul Cézanne. *View of the Domaine Saint-Joseph*, 1880. Óleo s/ tela, 65,1 x 81,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, NY.

- 31-Marcel Duchamp. *Nude descending a staircase n. 2*, 1912. Óleo s/ tela, 147 x 89,2 cm. Philadelphia Museum of Art.
- 32-Max Weber. *Interior of the Forth Dimension*, 1913. Óleo s/ tela, 75,7 x 100,3 cm. National Gallery of Art, Washington.
- 33-Max Weber. *New York (The Liberty Tower from the singer building)*, 1912. Óleo s/ tela, 46,35 x 33,34 cm. Museum of Fine Arts, Boston.
- 34-Max Weber. *Connecticut Landscape*, 1911. Óleo s/ tela. Coleção Particular.
- 35-Max Weber. *Mother and Child*, 1911. Guache s/ papel. Montclair Art Museum, New Jersey.
- 36-Max Weber. *Chinese restaurant*, 1915. Óleo s/ tela, 101,6 x 121,9 cm. Whitney Museum of American Art.
- 37-Max Weber. *Slide Lecture at the Metropolitan Museum*, 1916. Pastel s/ papel, 62,2 x 47,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, NY.
- 38-Stuart Davis. *Lucky Strike*, 1921. Óleo s/ tela, 84,5 x 45,7 cm. The Museum of Modern Art, NY.
- 39-Stuart Davis. *Odol*, 1924. Óleo s/ cartão, 60,9 x 45,6. The Museum of Modern Art, NY.
- 40-Morgan Russel. *Synchromy number 4 to form*, 1914. Óleo s/ tela. Walker Art Center, Minnesota.
- 41-Stanton MacDonald-Wright. *Conception Synchromy*, 1914. Óleo s/ tela, 91,3 x 76,5 cm.
- 42-Stanton MacDonald-Wright. *Synchromy in purple minor*, 1918. 61 x 51 cm. Blanton Museum of Art at the University of Texas.
- 43-Robert Delaunay. *Sun, Tower, Airplane*, 1913. Óleo s/ tela. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY.
- 44-Robert Delaunay. *Windows open simultaneously 1st Part, 3rd Motif*, 1912. Óleo s/ tela, 57 x 123 cm. Guggenheim Museum, NY.
- 45-Henri Matisse. *Blue Nude (Souvenir de Biskra)*, 1907. Óleo s/ tela. The Baltimore Museum of Art.
- 46-Henri Matisse. *Femme au chapeau (Woman with the Hat)*, 1905. Óleo s/ tela, 80.65 cm x 59.69 cm. San Francisco Museum of Modern Art.
- 47-Marsden Hartley. *Portrait of a German Officer*, 1914. Óleo s/ tela, 173,4 x 105,1 cm. The Metropolitan Museum of Art, NY.

- 48-Marsden Hartley. *The Aero*, 1914. Óleo s/ tela, 100,3 x 81,2 cm. National Gallery of Art, Washington.
- 49-Arthur G. Dove. *Nature Symbolized #3: Steeple and trees*, 1911-12. Pastel s/ prancha montado em painel de madeira, 45,7 x 54,6 cm. Terra Fundation for American Art, Chicago.
- 50-Arthur G. Dove. *Sails*, 1911-12. Pastel s/ prancha montado em painel de madeira, 45,4 x 54,6 cm. Terra Fudation for American Art, Chicago.
- 51-Georgia O'Keefe. *Music- Pink and Blue II*, 1919. Óleo s/ tela, 88,9 x 74 cm. Whitney Museum of American Art, NY.
- 52- Georgia O'Keefe. *Purple leaves*, 1922. Óleo s/ tela. Dayton Art Institute, Ohio.
- 53-Edward Hopper. *Drug Store*, 1927. Óleo s/ tela, 73,66 x 101,92 cm. Museum of Fine Arts, Boston.
- 54-Edward Hopper. *Night Shadows*, 1921. Gravura em metal/Água-forte, 176 x 20,7cm. The Museum of Modern Art, NY.
- 55-Homer Boss. *Abiquiu Hills*. Óleo s/ tela. Zaplin Lampert Gallery, Santa Fe, New México.
- 55^a- Homer Boss. *Portrait with Red Chair (Mrs. A.S. Baylinson)*, 1920. Óleo s/ tela, 76.2 x 101.6 cm. University of Michigan Fine Art.
- 56-Robert Henri. *Girl seated by the sea*, 1893. Óleo s/ tela, 45,7 x 61 cm. National Gallery of Art, Washington.
- 57-Robert Henri. *The Little Dancer*, 1916-18. Óleo s/ tela, 102,87 x 82,55 cm. Butler Institute of American Art.
- 58-Robert Henri. *The Masquerade Dress*, 1911. Óleo s/ tela, 194,2 x 92 cm. The Metropolitan Museum of Art, NY.
- 59-William Glackens. *Rocks and Lighthouse*, c. 1908. Óleo s/ tela, 63.5 x 76.2 cm. Fine Arts Museum of San Francisco.
- 60-George Wesley Bellows. *Geraldine Lee #2*, 1914. Óleo s/ painel, 96.52 x 76.20 cm. Butler Institute of American Art, Ohio.
- 61-Anita Malfatti. *O Homem Amarelo (1ª Versão)*, 1915/16. Carvão e pastel sobre papel, 61 x 45,5 cm. Coleção de Artes Visuais do IEB – USP.
- 62-Anita Malfatti. *O Homem Amarelo*, 1915/16. Óleo sobre tela, 61 x 51 cm. Coleção de Artes Visuais do IEB – USP.

- 63-Anita Malfatti. *Uma Estudante*, 1915/16. Óleo sobre tela, 76 x 61 cm. Museu de Arte de São Paulo.
- 64-Anita Malfatti. *O Japonês*, 1915/16. Óleo sobre tela, 61 x 51 cm. Coleção de Artes Visuais do IEB – USP.
- 65-Anita Malfatti. *A Mulher de Cabelos Verdes*, 1915/16. Óleo sobre tela, 61 x 51 cm. Coleção particular, SP.
- 66-Anita Malfatti. *A Boba*, 1915/16. Óleo sobre tela, 61 x 50,6 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- 67-Anita Malfatti. *A Estudante Russa*, c. 1915, Óleo sobre tela, 76 x 61 cm. Coleção de Artes Visuais do IEB– USP.
- 68-Henri Matisse. *Luxe, Calm et Volupté*, 1904/05. Óleo s/ tela, 98,5 x 118 cm. Musée d'Orsay, Paris.
- 69-Henri Matisse. *Portrait of Madame Matisse (Green Stripe)*, 1905. Óleo s/ tela, 40,50 x 32,5 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen.
- 70-Vincent Van Gogh. *La Mousmé dans um fauteuil*, 1888. Óleo s/ tela, 73.3 x 60.3 cm. National Gallery of Art, Washington.
- 71-Vincent Van Gogh. *Le Facteur Joseph Roulin*, 1888. Óleo s/ tela, 81.3 x 65.4 cm. Museum of Fine Arts, Boston.
- 72-Vincent Van Gogh. *An old woman from Arles*, 1888. Óleo s/ tela, 58 X 42.5 cm. Museu Van Gogh, Amsterdam.
- 73-Vincent Van Gogh. *O Escolar (O filho do carteiro - Gamin au Képi)*, 1888. Óleo sobre tela, 63 x 54 cm. Museu de Arte de São Paulo.
- 74-Anita Malfatti. *Academia XI*, c.1915/16. Carvão e pastel s/ papel, 57 x 47,5. Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna, RJ.
- 75-Anita Malfatti. *Nu masculino capinando*, 1915/16. Carvão s/ papel. 60,5 x 43 cm. Coleção Particular, SP.
- 76-Anita Malfatti. *Nu feminino sentado*, 1915/16. Carvão s/ papel. 60,5 x 45,5 cm. Coleção Particular, SP.
- 77-Anita Malfatti. *Torso / Ritmo*, 1915/16. Carvão e pastel sobre papel, 61 x 46,6 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- 78-Anita Malfatti. *O Homem de Sete Cores*, ca. 1915/16. Carvão e pastel sobre papel, 60,7 x 45 cm. Col. Museu de Arte Brasileira FAAP.

- 79-Anita Malfatti. *Nu Cubista Nº 1*, 1915/16. Óleo sobre tela, 51 x 39 cm. Coleção particular, SP.
- 79a-Anita Malfatti. Estudo para o japonês, 1915/16. Carvão s/ papel. 57 x 47,5 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna, RJ.
- 80-Egon Schiele. *Agony*, 1912. Óleo s/ tela, 70 x 80 cm. Neue Pinakothek, Munique.
- 81-Kathe Kollwitz. *Portrait of a working-class woman with blue shawl*, 1903. Lithografia impressa em azul claro, escuro e morrom em papel japonês, 55.9 x 45.1 cm. Los Angeles County Museum of Art.
- 82-Edvard Munch. *Girls on a Bridge*, c. 1904. Óleo s/ tela, 80.5 x 69.3 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas.
- 83-Edvard Munch. *The scream*, 1893. Tempera s/ prancha, 83.5 x 66 cm. Munch Museum, Oslo, Noruega.
- 84-Erick Heckel. *Bathers*, 1914. Óleo s/ tela. Kunstmuseum Bonn.
- 85-Erick Heckel. *Mann und Mädchen*, 1909. Óleo s/ tela. Brücke museum, Berlim, Alemanha.
- 86-Ernst Ludwig Kirchner. *Bathers Throwing Reeds* do portfólio *Brücke 1910: E. L. Kirchner*. Xilogravura, 20 x 28.9 cm. The Museum of Modern Art, NY.
- 87-Ernst Ludwig Kirchner. *Street, Berlin*, 1913. Óleo s/ tela, 120.6 x 91.1 cm. The Museum of Modern Art, NY.
- 88- Karl Schmidt-Rottluff. *Pharisees [Pharisäer]*, 1912. Óleo s/ tela, 75.9 x 102.9 cm. The Museum of Modern Art, NY.
- 89-Max Pechstein. *Three Nudes in a Landscape*, 1911. Óleo s/ tela. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
- 90-Anita Malfatti. *A Ventania*, 1915/16. Óleo s/ tela, 51 x 61 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo/Palácio dos Bandeirantes.
- 91-Anita Malfatti. *A Onda*, 1915/16. Óleo s/ tela, 26,5 x 36 cm. Coleção particular, SP.
- 92-Anita Malfatti. *O Barco*, 1915. Óleo s/ tela, 41 x 46. Col. Museu de Arte Moderna, RJ.
- 93-Anita Malfatti. *O Farol*, 1915. Óleo s/ tela, 46,3 x 61 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna, RJ.
- 94-Anita Malfatti. *Tropical*, c. 1916. Óleo s/ tela, 77 x 102 cm. Col. Pinacoteca do Estado, SP.

95-Anita Malfatti. *Índia*, 1917. Pastel s/ papel, 60 x 46 cm. Col. Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna, RJ.

96-Anita Malfatti. *As margaridas de Mário*, 1922. Óleo s/ tela, 51,5 x 53 cm. Coleção de Artes Visuais do IEB– USP.

Imagens



Fig. 1

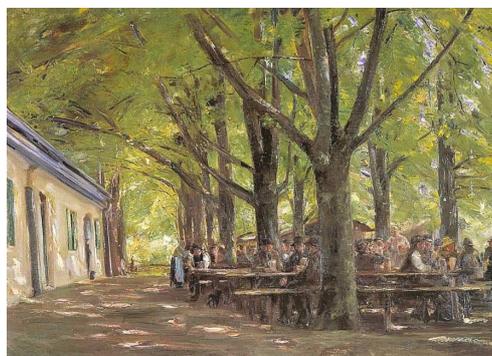


Fig. 2



Fig. 3

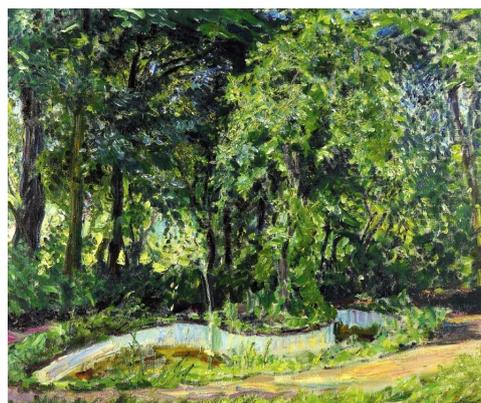


Fig. 4



Fig. 5

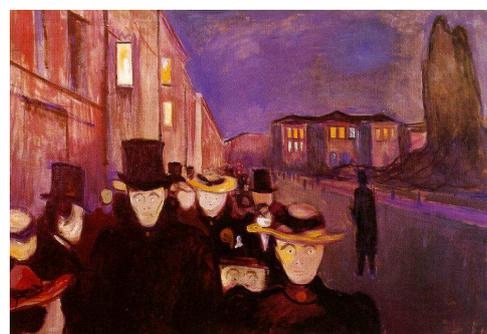


Fig. 6



Fig. 7

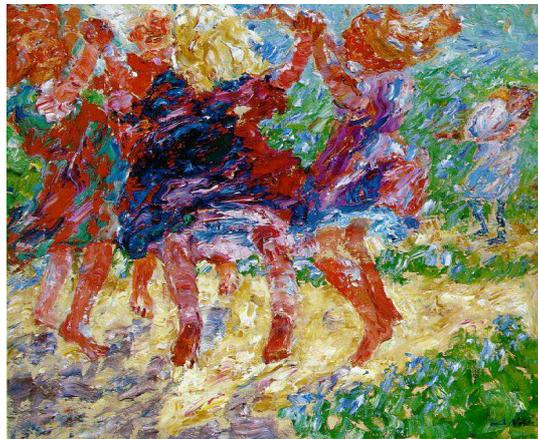


Fig. 8

Fig. 9

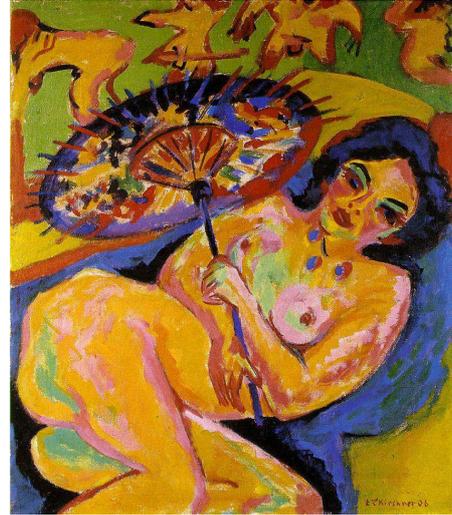


Fig. 10

Fig. 11

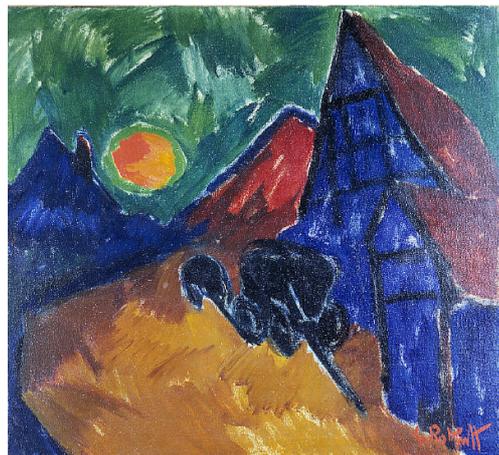


Fig. 12

Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

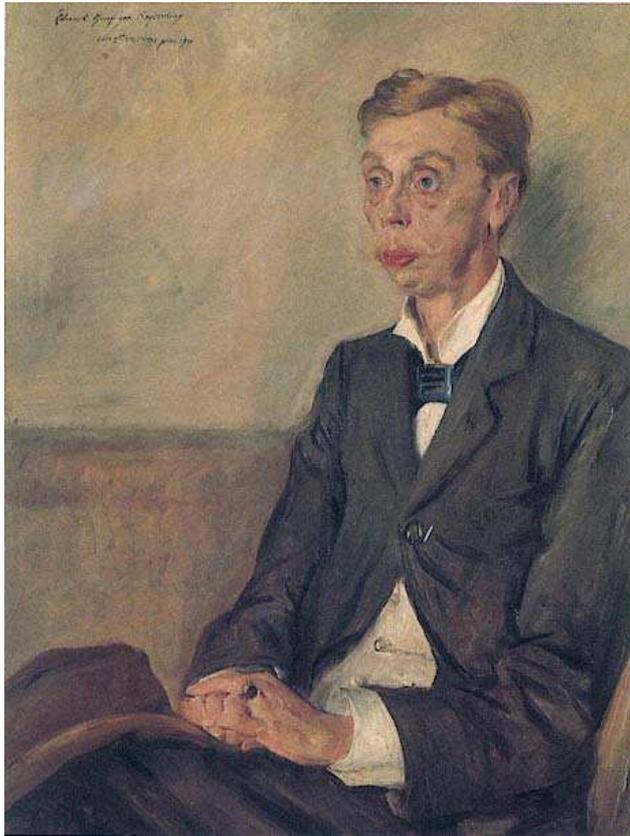


Fig. 17a



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

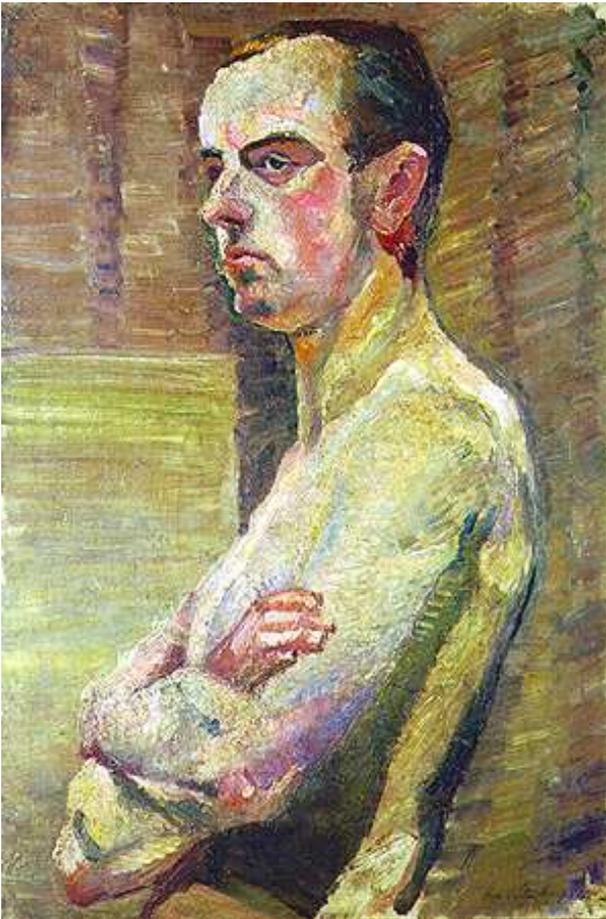


Fig. 21



Fig. 22

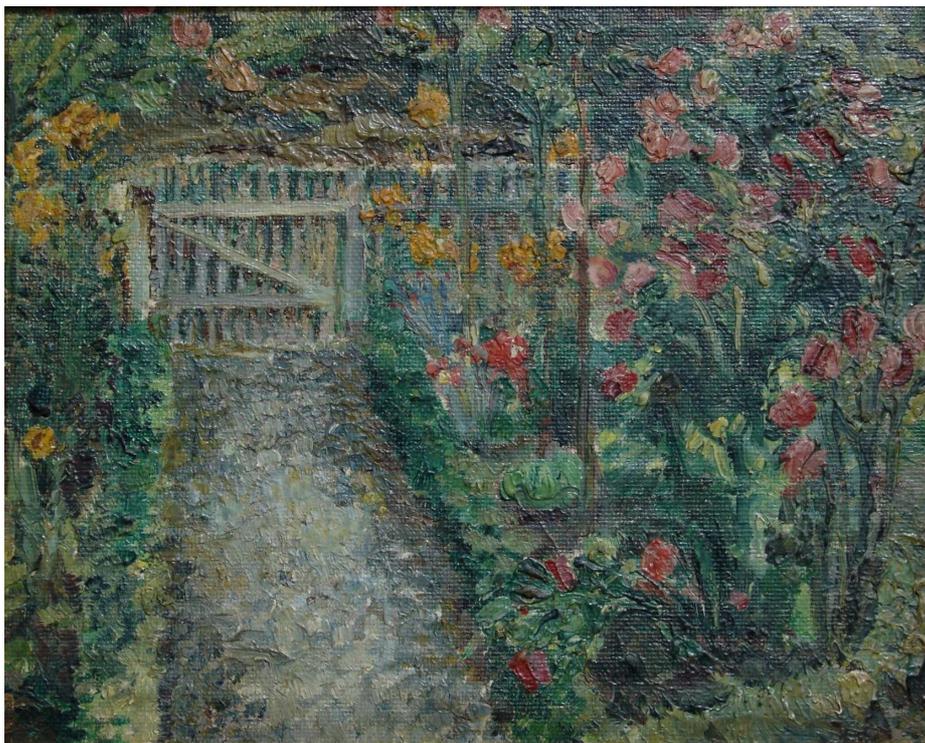


Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36

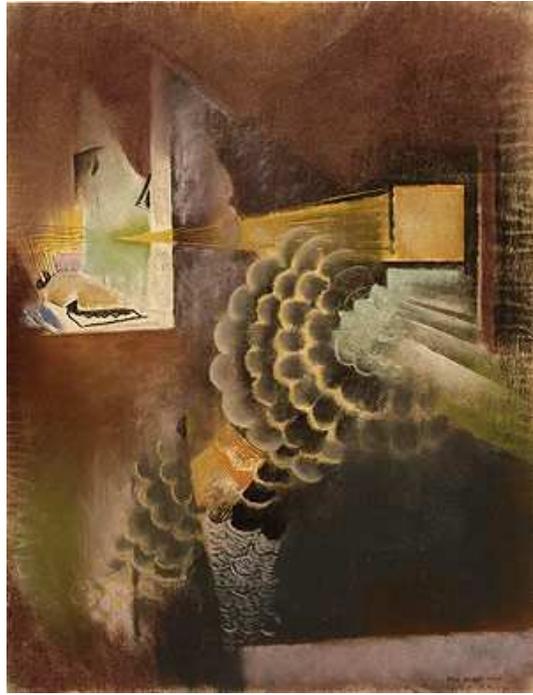


Fig. 37



Fig. 38

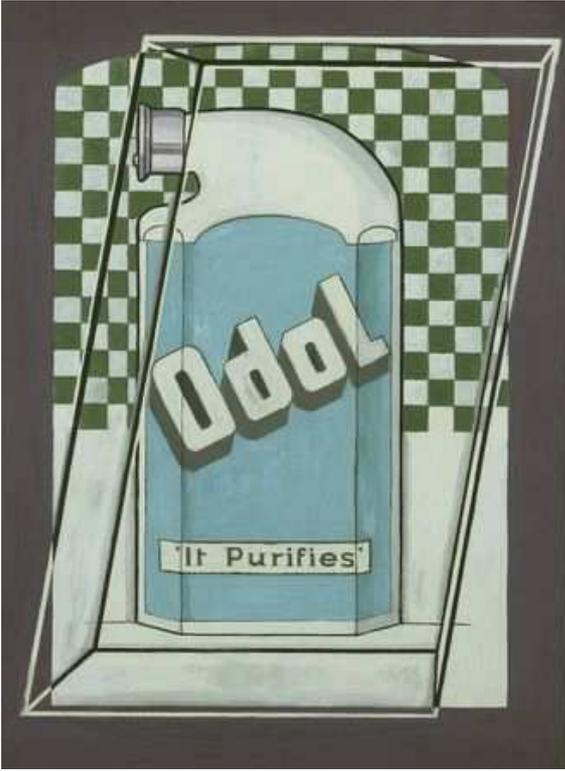


Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51

Fig. 52

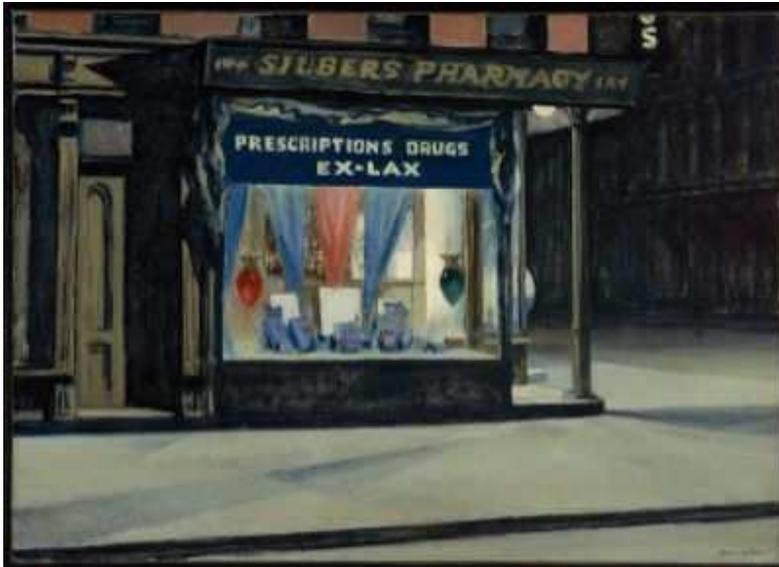


Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 55a



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58

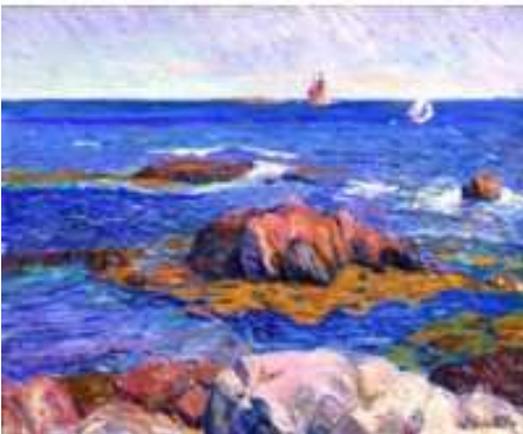


Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65

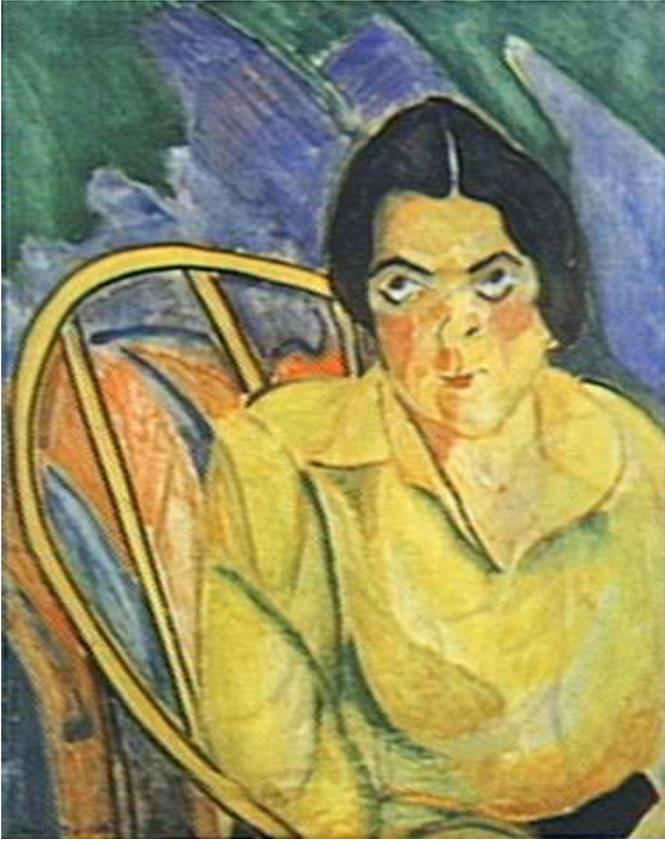


Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68

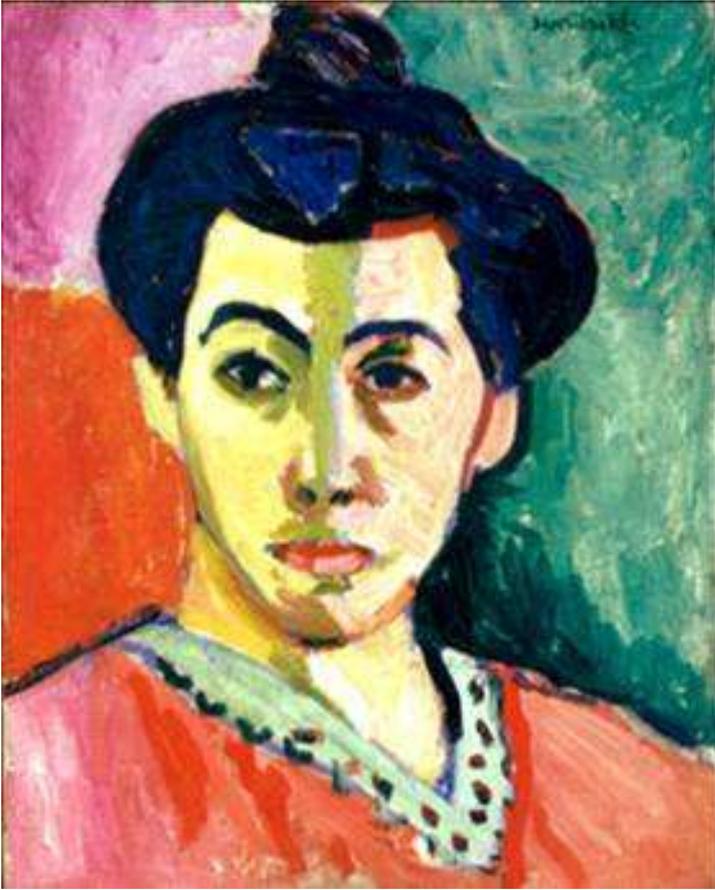


Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75

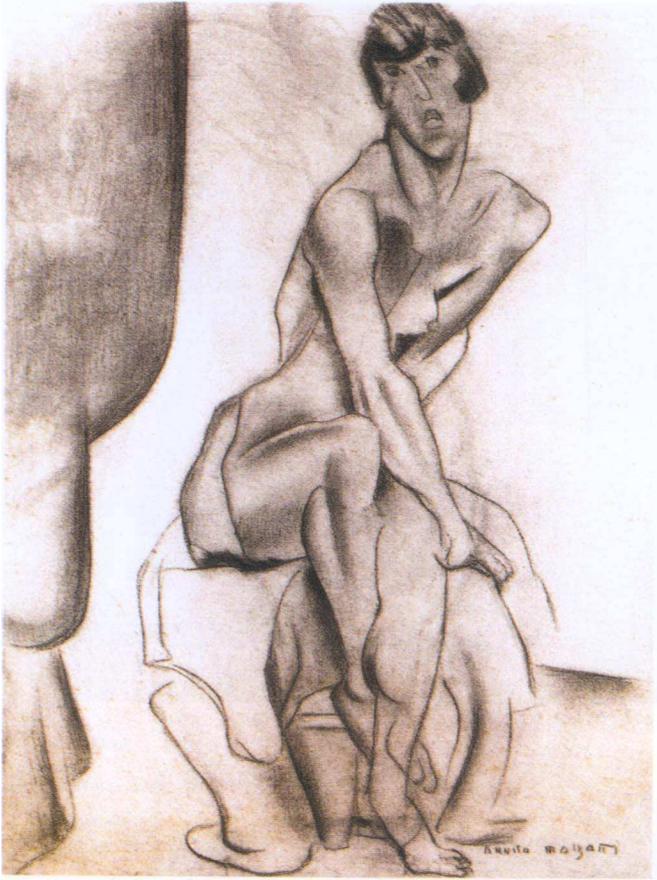


Fig. 76



Fig. 77

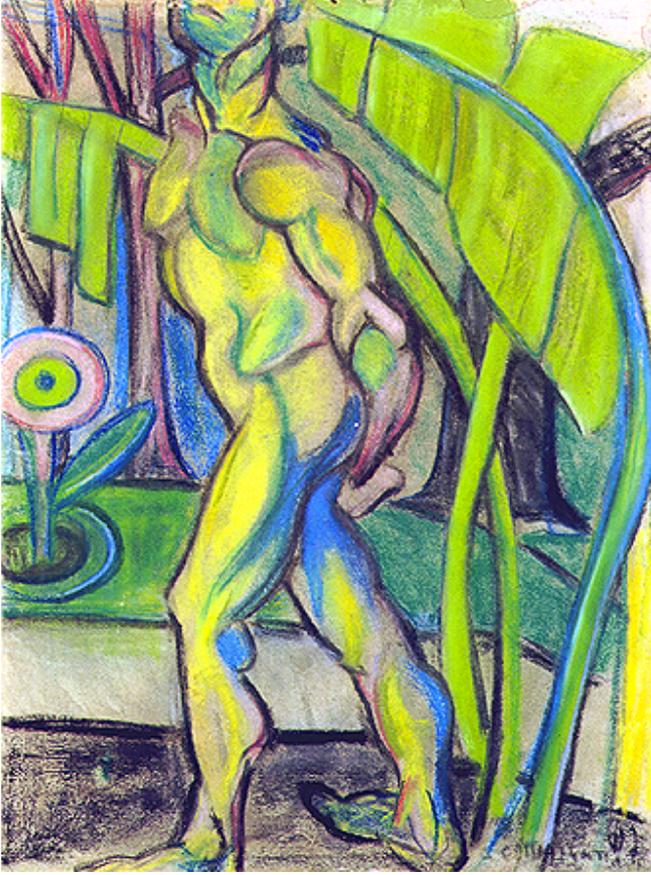


Fig. 78

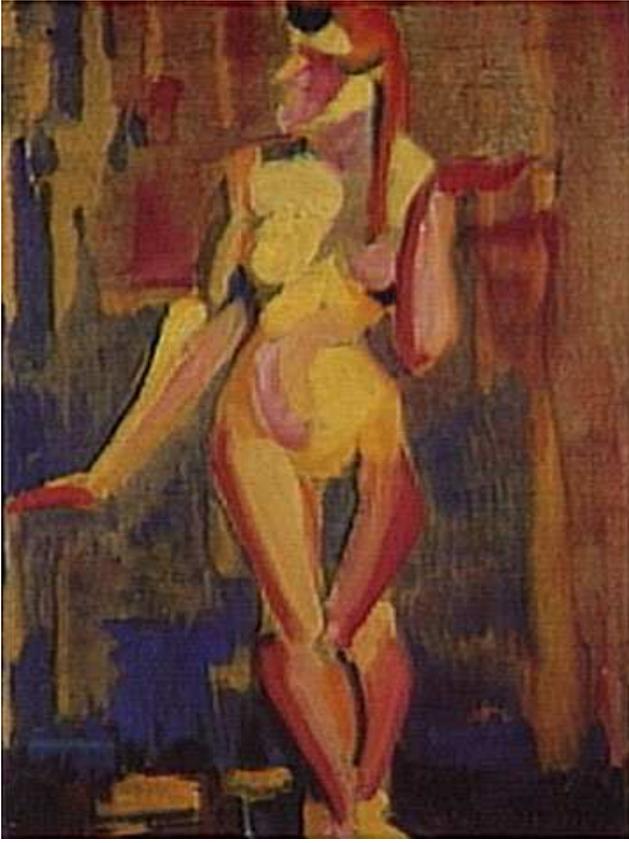


Fig. 79



Fig. 80



Fig. 81

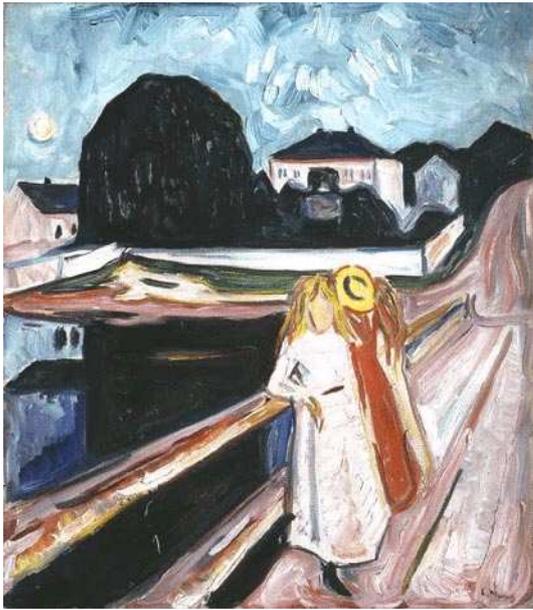


Fig. 82

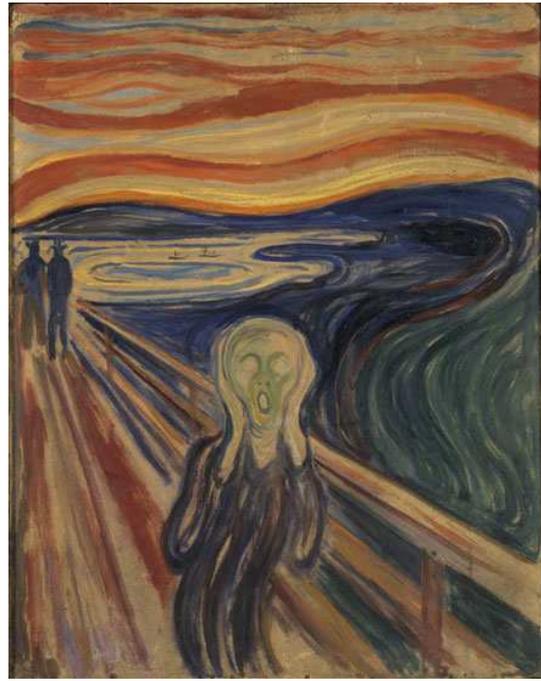


Fig. 83

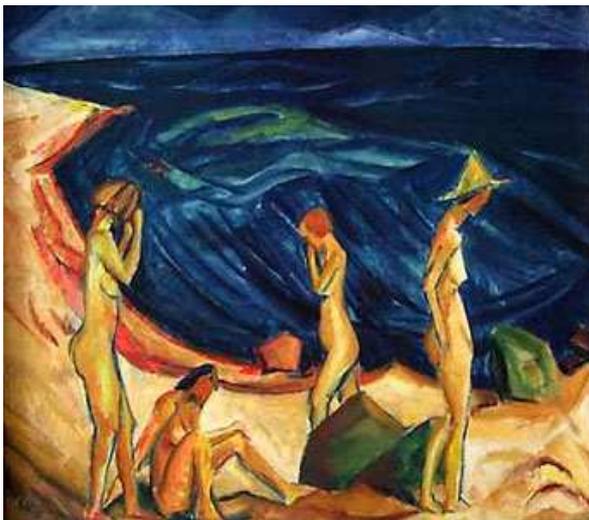


Fig. 84



Fig. 85

Fig. 86



Fig. 87



Fig. 88

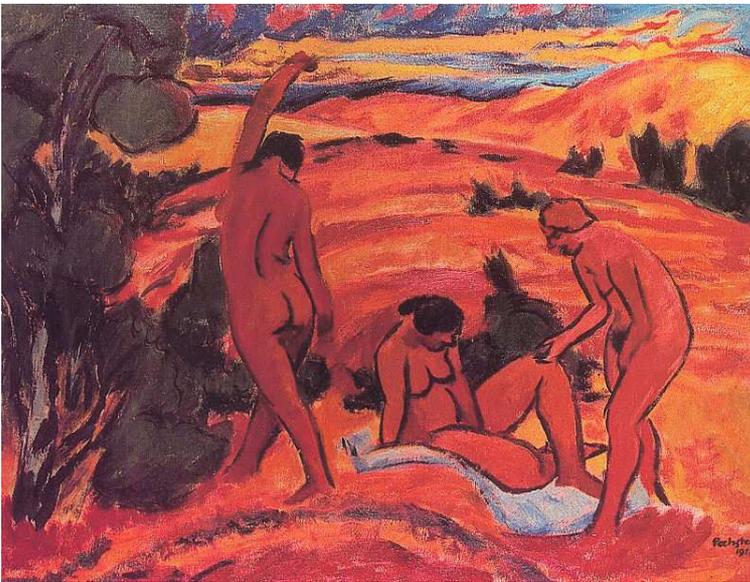


Fig. 89



Fig. 90



Fig. 91

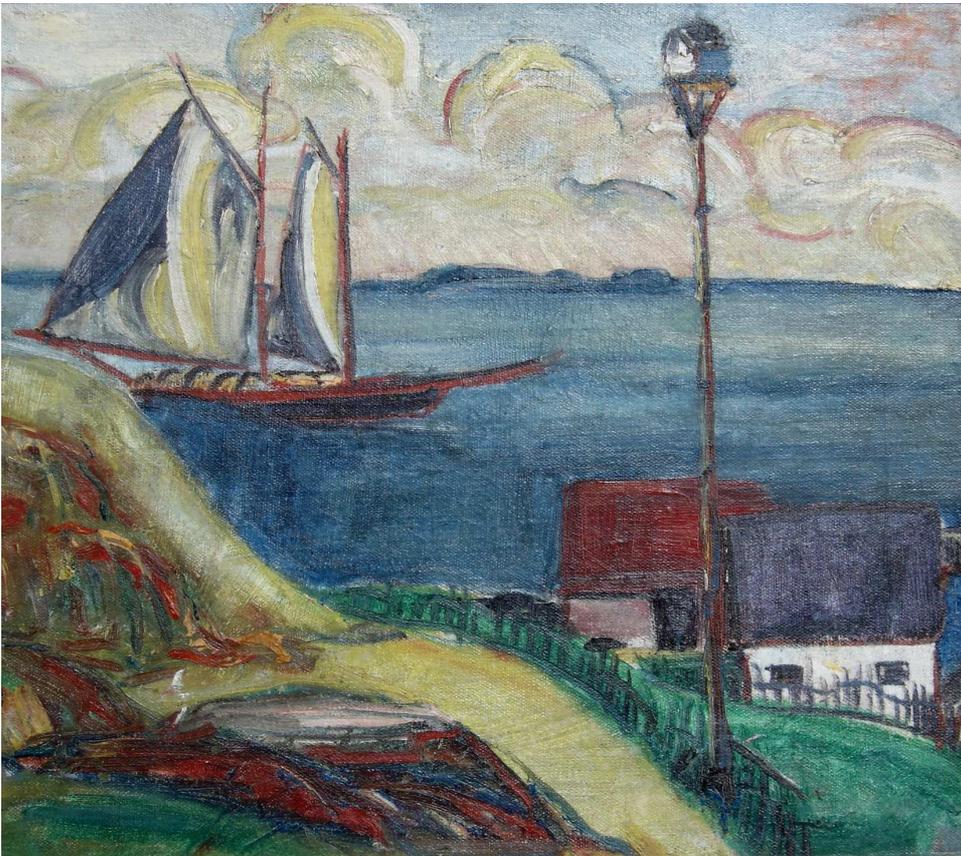


Fig. 92



Fig. 93



Fig. 94



Fig. 95



Fig. 96