

**Pontifícia Universidade Católica**  
do Rio de Janeiro



**Elizabeth Gondim Pereira Nunes Ferrante**

**Anita Malfatti e a Arte Moderna:**  
a chegada do modernismo brasileiro

**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**Coordenação Central de Extensão**

**Curso de Pós-graduação em Historia da Arte e da  
Arquitetura no Brasil**

**Orientador: Antonio Edmilson Martins Rodrigues**

Rio de Janeiro  
Maio de 2011

**Pontifícia Universidade Católica**  
do Rio de Janeiro



**Elizabeth Gondim Pereira Nunes Ferrante**

**Anita Malfatti e a Arte Moderna:**  
a chegada do modernismo brasileiro

Monografia apresentada ao Programa de  
Pós Graduação em Historia da Arte e da  
Arquitetura no Brasil da PUC-Rio

**MONOGRAFIA**

**Coordenação Central de Extensão**

**Curso de Pós-graduação em Historia da Arte e da  
Arquitetura no Brasil**

Orientador: Antonio Edmilson Martins Rodrigues

Rio de Janeiro  
Maio de 2011



## **Agradecimentos**

Sou grata ao mestre, orientador e principalmente sensível amigo, professor Antonio Edmilson.

Sou igualmente grata a minha família, meus filhos e meu marido.

Agradeço a todos os professores e amigos do departamento de História, que foram sempre muito gentis comigo.

## **Resumo**

O início do século XX, compreende uma época importantíssima na história cultural do Brasil. O modernismo brasileiro é abordado neste texto e foi investigado a partir da exposição de Anita Malfatti, em 1917, para que se pudesse evidenciar a construção histórica da nossa modernidade. O assunto é tratado no campo da historiografia através das vanguardas europeia e norte americanas para levantar questões sobre o nosso modernismo. Considerou-se a polêmica em torno da exposição de Anita Malfatti como geradora da força responsável pela renovação das artes brasileiras, culminando na Semana da Arte Moderna, em 1922. Diante dessa constatação buscou-se entender como ocorreu esse processo de transformação, quais os processos que advém dele e por consequência constrói a identidade brasileira..

## **Palavras-chave**

Modernismo; vanguarda; arte moderna.

## **Abstract**

The beginning of the twentieth century was an important era in the cultural history of Brazil. The Brazilian modernism is discussed in this text and has been investigated since Anita Malfatti's exhibition, in 1917, in order to illustrate evidences of the historical construction of our modernization. The issue is treated in the field of historiography through North America's and Europe's vanguards to raise concepts about our modernism. Anita Malfatti's controversy exhibition was considered the starting point of the reconstruction of the Brazilian arts, culminating in the celebration of the 1922 Week of Modern Art. Based on this observation we sought to understand the transforming process, which processes that came from it and as a consequence the construction of the Brazilian identity..

## **Keywords**

Modernism; vanguard; modern art.

## **Sumário**

I – Introdução	9
II – Vanguarda Europeia/Modernismo Brasileiro	13
III – A exposição de Anita Malfatti	22
III – 1 – A polêmica em torno da exposição	30
IV - Análise estética de alguns quadros de Anita Malfatti	34
V – Conclusão	38
Referência Bibliográfica	39

## **Lista de figuras**

Figura 1: O farol, 1915	34
Figura 2: A japonesa, 1924	35

*“Todas as belezas contêm, como todos os fenômenos possíveis, algo de eterno e algo de transitório, de absoluto e de particular. A beleza absoluta e eterna não existe, ou melhor, ela não é mais que uma abstração que desflora na superfície geral das diversas belezas. O elemento particular de cada beleza provém das paixões e, como temos nossas paixões particulares, temos nossa beleza”.*

Charles Baudelaire



## I. Introdução

Anita Malfatti (São Paulo, 1889 – 1964) foi uma artista plástica brasileira, que fez os seus estudos no exterior, precursora da Semana da Arte Moderna Brasileira, em 1922. Sua “Exposição de Arte Moderna Anita Malfatti”, no final de 1917, marcou um fato inusitado e provocou uma polêmica em torno de sua obra. A pintora, então jovem e desconhecida, decidia mostrar 53 de seus trabalhos, obras modernas, de tendência expressionista, incompreensíveis para nosso meio artístico unicamente acadêmico. O fato inusitado – uma mostra de arte moderna – gerou atitude também inédita na cidade: uma polêmica artística. Aquelas figuras deformadas causavam indignação: população e crítica reagiram, não perdoaram a ousadia daquela paulista, e mulher. Foram da irritação à revolta, atacada contundentemente pelas críticas do escritor Monteiro Lobato. Frente ao crescente clamor contrário, alguns futuros modernistas apoiaram a exposição e se definiram pela pintora e suas obras. Viram nelas um exemplo da arte nova que procuravam. Iniciava-se a polarização e Anita Malfatti abria uma brecha na arte acadêmica, apontando novos caminhos para a arte brasileira.

A partir de 1917, o grupo modernista se formou, atualizou-se, realizando anos depois sua primeira manifestação coletiva, a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922. E, na exposição de artes plásticas que montaram no saguão do Teatro Municipal de São Paulo, reservaram a Anita Malfatti a maior representação, verdadeiro resumo da mostra de 1917, que os marcara. Com a pequena retrospectiva, homenageavam e reconheciam o papel pioneiro da pintora, de “estopim do modernismo”.

Em 1949 realizou-se em São Paulo a primeira retrospectiva de Anita Malfatti e os seus quadros foram revistos e reanalisados. Com surpresa até, constatou-se que a obra pioneira, causadora da polêmica, resistira ao tempo, era produção de alto valor plástico. Anita Malfatti permanecia como marco histórico, não só pela polêmica que suscitara em 1917, mas também pela qualidade da obra produzida.

Registra-se também que, com a mostra de 1917, Anita Malfatti tornou-se a “protomártir do movimento modernista”. Acrescenta-se que, intimidada frente a críticas e pressões, a pintora recuou e perdeu importância. Entretanto, é preciso marcar, a polêmica não a afastou da arte, a pintura já se tornara sua própria vida. Era pintando que conseguia se comunicar e se inserir na humanidade. Sua carreira se desenvolveu continuamente de 1911 a 1964. Por mais de cinquenta anos trabalhou em seu meio, incentivando artistas e manifestações, ensinando pintura e desenho com respeito à liberdade de criação, e pintando – comprava o pão de cada dia com sua profissão. E depois de 1918 ainda surpreende, seja com fases de uma pintura que pede reavaliação, seja com outras prováveis manifestações inovadoras – como sua atividade no ensino escolar do desenho. Esses anos de lutas e/ou indecisões são, no mínimo, um exemplo de carreira de um pintor paulista significativo em sua época.

A personalidade de Anita Malfatti, vista hoje, surpreende por suas características opostas, uma certa dualidade de comportamento que se percebe em sua vida e obra. Desde pequena tinha manifestações de curiosidade, independência e determinação não comuns numa menina paulista do começo do século. Entretanto necessitava de aconchego familiar e ambiental. Demonstrou persistência para escolher seu caminho artístico, mas se ressentia com a incompreensão. Quando acuada pelo meio, cedia, calcando mesmo suas tendências – porém, quando menos se esperava, deixava marcas de reafirmação. A tenacidade ao se afirmar e a necessidade de compreensão ambiental conviviam nela, alternando-se ou sobrepondo-se, em sua vida e obra.

Depois de 1917, persistiu em viver de sua pintura e de suas aulas. Aos alunos concedia liberdade de criação, mas tinha ciúmes próximos de uma mãe protetora. Incentivava artistas e movimentos, contudo não se permitia criticá-los – e não conseguia se manifestar sobre os que a criticavam. Tinha medo de magoar e ser magoada. E, auxiliando no desenvolvimento do ambiente artístico foi, paradoxalmente, uma figura isolada.

Se por um lado, podia entender e assimilar teorias artísticas, dar cursos e conferências sobre artes plásticas, por outro, podia cometer ingenuidades surpreendentes. Certa vez Paulo Mendes de Almeida resumiria bem: Anita

Malfatti parecia uma mulher que não acabou de crescer, ou uma adolescente que sabia demais.

Demonstrava grande curiosidade frente às mais variadas manifestações da vida, artísticas ou não, eruditas ou ingênuas. Muito religiosa – de início no catolicismo, depois na Ciência Cristã – rezava horas seguidas pelas pessoas aflitas. Importava-se também com outras manifestações e experiências mentais. Gostava de contar às alunas e às sobrinhas experiências que realizava, como as de “separação do eu”, quando se desligava de si mesma. Ou seus sonhos, como aqueles em que o Aleijadinho lhe dava conselhos artísticos; ou as tentativas que fez para conhecer a fome, a cegueira e outras sensações essenciais; ou fatos a que esteve ligada, que adquiriam aspectos lendários – como a história de seu nascimento.

No exterior ou em casa, junto à mãe e à irmã, convivia com as mais variadas pessoas, intelectuais ou não. Liberal, não as discriminava por idéias políticas ou por conduta social. Mas pessoalmente se exigia comportamento de acordo com os padrões sociais tradicionais. Nesse relacionamento mostrava-se sempre muito sensível ao carinho envolvente, à amizade e compreensão. Com os que assim procediam, ficava “à vontade” – termo que empregou com frequência -, desembaraçava-se mesmo do constante lenço colorido sobre o braço direito, atrofiado desde o nascimento, e trabalhava em paz.

Com essa personalidade peculiar, a pintora agia e reagia ao meio, seja na Alemanha, nos Estados Unidos e na França, seja no seu “habitat” permanente, a cidade de São Paulo do academismo às Bienais. Sobre suas tomadas de posição, seus caminhos e descaminhos, decididos em “discussão consigo mesma”, as lembranças deixadas por seus contemporâneos são raras, pouco mais que indícios. Mas a reação desta personalidade peculiar ao seu meio artístico era traduzida em linguagem plástica – e a obra que produziu, claramente biográfica, permanece como o mais completo depoimento sobre seus dramas íntimos. Arte e vida se fundem, confundem-se mesmo, em Anita Malfatti.

Os anos iniciais foram de conquistas ininterruptas, de formação de uma linguagem própria, caracteristicamente moderna. Principalmente nos Estados Unidos, em 1915/16, sentindo-se feliz e podendo pintar com liberdade, Anita

Malfatti sentia e marcava, com emoção, em figuras distorcidas e agressivas, o drama humano dos “marginais da vida”, identificando-se com eles.

Depois de 1918, ingressou num período de dúvidas, com uma produção de altos e baixos, significativa ou dispersa em veredas. Pressionada, tentou “se conter” – preocupava-se então com os problemas formais da arte. Às vezes em detalhes, às vezes em temáticas que desenvolvia – como suas mulheres solitárias no balcão – novamente deixava um depoimento.

Encontrou a paz consigo mesma afastando-se das polêmicas artísticas, produzindo obras ingênuas – as festas populares, os domingos -, próximas a um primitivismo.

O objetivo deste trabalho é manter vivo o problema do que foi a Semana de Arte Moderna e tentar responder a uma questão. O que revela aquela reação exagerada de Monteiro Lobato diante da exposição de Anita Malfatti? Para essa finalidade analiso esteticamente e comparativamente duas obras da artista: *O farol*, de 1915 e *A japonesa*, de 1924. Todavia, antes da análise estética, torna-se necessário uma visão geral sobre a artista Anita Malfatti, a arte moderna e suas influências no Brasil.

## II. **Vanguarda européia/modernismo brasileiro**

Segundo o verbete “vanguarda” do Dicionário da Língua Portuguesa, Novo Aurélio do século XXI - “deriva do francês *avant-garde*, é a parcela mais consciente e combativa, ou de idéias mais avançadas, de qualquer grupo social e em extensão é um grupo de indivíduos que, por seus conhecimentos ou por uma tendência natural, exerce papel de precursor ou pioneiro em determinado movimento cultural, artístico, científico, etc”.

No final do século XIX e começo do século XX, a evolução aparentemente regular e tranquila no terreno das artes pareceu subitamente rompida. Isso refletia, sem dúvida, uma mudança análoga na visão que o homem tinha do mundo como um todo. Transformações sociais, políticas e econômicas ocorriam paralelamente ao desenvolvimento filosófico e científico. Os valores autoritários tradicionais e os pressupostos aceitos cegamente até então também estavam sendo questionados. Nas artes, a tradição do passado era contestada completamente. Na pintura, os diversos movimentos de vanguarda ocorreram quase simultaneamente, mas principiaram com os impressionistas. Todos esses movimentos tinham em comum a experimentação como método de trabalho. Fizeram-se acompanhar também de manifestos, documentos e declarações programáticas. Cabe ressaltar que muitos artistas entravam e saíam dos movimentos, não sendo exclusivos de qualquer deles.

Segundo Argan, Courbet, em 1847, ao anunciar seu programa “realista”, já estaria superando simultaneamente a arte dita “clássica” e a “romântica”. O problema novo que se colocava era o de enfrentar a realidade sem o suporte de ambos. Além disso, libertar a sensação de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediatez, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico que pudesse comprometer sua representação através de cores.

O movimento impressionista se apresentou pela primeira vez ao público em 1874, com uma exposição de artistas “independentes” no estúdio do fotógrafo Nadar. O conceito de impressão é o inacabamento ou incompletude de pequenas áreas da tela não pintadas.

O nome “Impressionista” foi cunhado por um crítico de arte ao escrever a crítica dessa primeira exposição coletiva sobre um quadro de Claude Monet , *Impressão, sol nascente*, e foi adotada por esse grupo de artistas, pois para eles tinha um valor positivo.

Monet, na sua obra *Impressão, sol nascente*, chama a atenção para o efeito da cena sobre o olhar do observador-artista. A impressão seria também uma experiência pessoal, o processo do artista. Antes de mais nada porém, a impressão era uma sensação em que a aplicação de matizes se harmonizavam produzindo um efeito de todo, de cena inteira. Nesse sentido, a impressão dos sentidos seria o primeiro estágio do processo do conhecimento e mais importante é que esta experiência da sensação se daria sem o julgamento. A impressão para os impressionistas seria então o efeito abrangente (pessoal e influenciado pelo sentimento) de um todo complexo oferecido diretamente à percepção. O fato do olho receber somente cor e luz, fortaleceu o argumento dos impressionistas , priorizando as sensações visuais e não linhas, corpos sólidos e espaço tridimensional. Havia a teoria também de que as sensações visuais não conseguiam nos dar um relato exato do mundo; elas não se assemelhavam estritamente às formas ou qualidades constantes das coisas, mas são signos para os diferentes objetos que desencadeiam essas sensações variadas, emitindo ou refletindo a luz que atinge o olho. Dessa descrição das impressões dos sentidos como “signos”, e particularmente signos coordenados ao longo da experiência e ação, decorre que um pintor moderno, acostumado a investigar a natureza e suas próprias imagens, não se sentirá preso a uma visão ingênua de sua arte como uma réplica exata dos objetos tal como os conhecemos em nossa relação prática com o ambiente. Essa teoria das sensações como signos e não cópias da natureza é compatível com o programa realista de Courbet, como um projeto de exploração da nossa experiência dos fenômenos no sentido de ampliar e aprofundar a nossa consciência das qualidades variáveis das coisas.

O termo “Expressionismo” surgiu na literatura especializada a partir de 1911, e é atribuído ao comerciante de arte de Berlim, Paul Cassirer que teria utilizado o termo “expressionismo” a propósito dos quadros e desenhos do norueguês Edvard Munch para os diferenciar dos quadros impressionistas. Em agosto de 1911 o historiador de arte Wilhelm Worringer retoma o termo para

qualificar na revista *Sturm* as criações de Paul Cézanne, Vicent Van Gogh e Henri Matisse. No catálogo da exposição da Secessão de Berlim de 1911, estão agrupados sob este vocábulo pintores fauves e cubistas, isto é, jovens franceses e Pablo Picasso. Na obra de Herwarth Walden, publicada em 1918, o conceito inclui os futuristas italianos, os cubistas franceses e o “Blauer Reiter” (o “Cavaleiro Azul”) de Munique. Mas cinco anos antes, em 1913, por ocasião do “Primeiro Salão Alemão de Outono”, Walden caracterizara os representantes do “Cavaleiro Azul” como “expressionistas alemães”, reduzindo assim a denominação estilística aos países germanófonos. Esta tendência irá se tornar em pouco tempo a regra. De um modo geral, essa arte dava mais ênfase à expressão e à temática social. No entanto, tanto no Impressionismo, quanto no Expressionismo, a abordagem direta do real continua fundamental.

Entretanto, enquanto a arte moderna expandia-se na Europa e nos Estados Unidos e a experimentação da vanguarda ia longe, aqui, no Brasil, em meados de 1916, nosso meio artístico conhecia vagamente esses movimentos. Alguns pintores haviam “clareado” suas paletas ou, timidamente, ensaiavam pinceladas aparentadas com a escola impressionista, o futurismo era um termo usado meio nebulosamente para qualificar qualquer manifestação artística fora dos padrões acadêmicos. A verdade é que continuávamos em plena pintura “cópia da natureza”, baseada em fórmulas gastas e repetidas, uma arte acadêmica estereotipada, com produção nem mesmo abundante ou popular. Arte não contestada. Pairava uma sensação de perenidade, de imobilidade na criação.

O mundo acadêmico era rarefeito: raros os museus de arte, raras as publicações sobre arte estrangeira – e mais ainda sobre a brasileira. Não havia uma única revista dedicada exclusivamente às artes plásticas, sendo pequeno o espaço reservado a elas nas publicações diárias. Não tínhamos críticos de arte, e sim, cronistas a escrever, às vezes, uma página em revista ou jornal sobre um evento artístico. As mostras coletivas anuais resumiam-se praticamente ao Salão da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Havia pouco mecenatismo: o oficial, com algumas bolsas de estudo e “encomendas”; o particular, com alguns interessados em um ou outro artista.

As cidades viviam isoladas e se ignoravam; algumas capitais possuíam Escolas de Belas Artes e contavam com exposições esporádicas, sem grandes

repercussões. O Rio de Janeiro, pólo cultural do mundo artístico brasileiro, abrigava as sedes das Academias – de Letras e de Belas Artes – cujos integrantes eram olhados, nos outros centros, como os padrões supremos; aí estavam a Escola Nacional de Belas Artes, o Museu Nacional de Belas Artes, e parte significativa do mecenato oficial. Até suas manifestações culturais – imitações gastas de velhos modelos europeus – achavam-se estagnadas; a pintura, entre as mais relegadas e esquecidas. No ar, pairava saudade indisfarçável do protetor Pedro II, que partira há 26 anos.

Anita Malfatti retorna ao Brasil, em 1916, após seus estudos no exterior, e encontra esse ambiente pouco promissor. Traz consigo o conhecimento das obras de vanguarda.

Para se dimensionar a enorme ruptura que esta bagagem significava, basta lembrar uma coincidência de datas: enquanto a pintora retornava, em agosto de 1916, o Rio de Janeiro comemorava o “centenário do ensino artístico no Brasil”. Os estudos e artigos publicados para celebrar o centenário do ensino acadêmico, iniciado com a Missão Francesa – acontecimento então considerado por muitos como o verdadeiro início da pintura no Brasil – fornecem claramente o panorama artístico da época. Laudelino Freire, historiando este século de pintura regido pelo “ensino artístico”, depois de analisar o período do Império – “que chegara a dar-nos não pequeno número de bons pintores” – e citar algumas figuras da primeira geração da República, concluía, nada otimista:

“Faltando-lhe por outro lado, como lhe tem faltado, o concurso do Estado que se devera concretizar numa real e eficiente proteção – a arte é hoje nau desarvorada, obediente à direção de maus remadores que a ciaram. Iniludível é o seu declínio ao atingir o primeiro marco secular da sua evolução. Há vinte anos ela decai. [...] A República ainda não nos deu um grande artista; e assim como vai, não no-lo dará”

Comemorações de certo modo melancólicas. Na Escola Nacional de Belas Artes – a guardiã e policiadora dos princípios acadêmicos – inaugurava-se solenemente a XXIII Exposição Geral, o *Salon*, pólo máximo e consagrador dos artistas brasileiros. A mostra espantava pela quantidade – catálogo com 671 entradas e um apêndice – que supria a qualidade, comentava-se. Os artistas



consagrados, quase todos não participaram, e o júri havia sido pouco exigente em relação à nova geração. As idéias da época, hierarquizadas e classificadas, eram aí muito claras. Pelas diversas seções – pintura, desenho gravura, medalhas, escultura ou arquitetura – pairava a sensação de repetição, de obras recentes que nasciam já conhecidas; obras comentadas em geral por um único e suficiente artigo nos jornais e revistas; comentários também repetidos de ano para ano.

Os trabalhos expostos mantinham-se realistas, pois se exigia do artista a fidelidade total ao modelo. Os louvores iam para os que, além da “feliz escolha de um tema bonito” – o “Belo”, requisito essencial – conseguissem a carnação “mais verdadeira” do retratado, o verde das matas “daquele intenso característico”, ou para os que transmitissem a sensação do “ar pesado, que prenuncia uma tempestade”. Os temas também se repetiam. O mesmo Laudelino Freire lembraria que, já no advento da República, “cultivavam-se todos os gêneros. Do sacro ao nu; do retrato às batalhas; do gênero histórico ao de natureza-morta”, aos quais se acrescentou logo a paisagem. Cada um dos temas tinha lugar bem definido na rígida hierarquia acadêmica – e por eles, os pintores eram classificados. No mais alto grau de nobreza, o “gênero maior” e seus cultores: o Olimpo e outras mitologias, utilizadas desde o Império para narrar episódios ou construir alegorias diversas; junto a eles, os temas heroicos brasileiros (onde algumas vezes entrava a mitologia alheia), desenvolvidos desde a guerra do Paraguai. Num grau de nobreza abaixo, bem popularizadas e ainda “dignas de um verdadeiro pintor”, duas outras temáticas: o retrato – cabeça, corpo inteiro ou pequenas cenas domésticas – e a paisagem, praticada por muitos a partir de Georg Grimm. Nesta escala de valores colocava-se a seguir a natureza-morta, cultuada por alguns especialistas. As consideradas “artes menores” – ilustração, caricatura, ou as relacionadas à construção – não eram consagradoras e recebiam pouca atenção; por isso, gozavam de maior liberdade, sendo até mais criativas. Na hierarquia das técnicas, evidentemente, vinham em primeiro lugar as pinturas a óleo e, de preferência, em grandes dimensões.

Havia ainda, de interesse aqui, uma clara distinção entre “pintura masculina” e “pintura feminina”. As obras das “artistas-pintoras” – existiam várias – conformavam-se à definição tacitamente aceita no mundo acadêmico do que fosse a “pintura feminina” por excelência restringia-se à temática considerada

própria do seu mundo: os retratos – sobretudo de mulheres, crianças e de pequenas cenas domésticas; ou as naturezas- mortas – de preferência, com flores. Temas que deveriam ser executados com técnica tal que deixasse transparecer toda a delicadeza – de assunto, cor ou pincelada – eminentemente feminina. E os cronistas do Salon comentavam em um único parágrafo especial contribuição das artistas – nele, distribuíam adjetivos ressaltando a suavidade de duas ou três telas e terminavam com um cumprimento às senhoras e senhoritas expositoras:

“Talvez nesta apressada lista feminina, tenhamos omitido alguns nomes. Perdão! Não foi propriamente por querer!”

Neste ano de 1916, os artistas brasileiros mais conceituados atuavam junto à Escola Nacional de Belas Artes, Eliseu Visconti, Belmiro de Almeida, os irmãos Bernadelli, Antônio Parreiras, Rodolfo de Amoedo ou o prestigiado paisagista Batista da Costa, então diretor da Escola – como foi dito, a maioria deles já ultrapassando os 50 anos, estava ausente do Salão comemorativo. Firmavam-se alguns artistas nascidos nos últimos anos do Império, como: Lucílio e Georgina de Albuquerque, Carlos Oswald, Hélio Seelinger. Como novos promissores, eram citados Henrique Cavalleiro, Pedro Bruno, Rocco, Leopoldo Gotuzzo e os paisagistas Levino Fanzeres, Marques Campão, Anibal Mattos, Edgard Parreiras, Paulo do Valle Júnior – pintores da geração de Anita Malfatti. Entretanto, os maiores expoentes do mundo acadêmico ainda eram Victor Meirelles e Pedro Américo, já falecidos.

Visconti foi um dos raros artistas brasileiros que se interessou pelos movimentos contemporâneos que encontrou em Paris, no fim do século. Belmiro de Almeida – talvez por se sentir mais livre, por sua atividade de ilustrador – também experimentou, em algumas obras, soluções vindas da vanguarda. Sua pintura e a de Arthur Timóteo – ainda mal documentadas – têm sido apontadas como portadoras de inovações para a época, também ainda não suficientemente pesquisada. Novos estudos podem revelar outros possíveis sinais inovadores. Mas, se existiram, foram bastante ignorados e não abalaram o mundo acadêmico. Não tivemos, por exemplo, movimentos de recusados dos Salões oficiais, como aconteceu na Europa.

Os artigos sobre o *Salon* do centenário destacavam a contribuição dos paulistas, numerosa. São Paulo não parava de crescer. Com seus 300 mil habitantes, continuava “em construção”: abriam-se ruas e grandes avenidas, expandiam-se as construções governamentais, e os palacetes e os bangalô; pequenas fábricas estavam ativas; não era mais o burgo quase colonial de 1889. Mas, no campo das artes, reduzido e pouco importante, ainda não se interessava pela atividade artística. Os artistas mais famosos da cidade permaneciam os mesmos do início do século. Despontavam diversos novos artistas, da geração de Anita Malfatti, Wash Rodrigues e Paulo do Valle Júnior, chegados de estágios na Europa. Wash Rodrigues era considerado por alguns intelectuais – entre eles Oswald de Andrade e Monteiro Lobato – como o mais promissor artista de São Paulo.

O contato com as obras de arte não era fácil. Se no Rio de Janeiro existia uma atividade estruturada, isto não se verificava em São Paulo. As poucas tentativas de estabelecimento de galerias dedicadas ao comércio de objetos de arte tinham falhado até então. Também não se viam exposições coletivas; as exposições Brasileiras de Belas Artes, de 1911/12 e de 1913, não prosseguiram. O Liceu de Artes e Ofícios mantinha cursos de arte, mas a cidade não possuía uma Escola de Belas Artes. A Pinacoteca do Estado, fundada há poucos anos, às vezes aumentava seu acervo adquirindo obras dos pintores-viajantes; não se podia ver aí nem mesmo o melhor da produção acadêmica brasileira.

Paradoxalmente, o aparecimento do modernismo no Brasil ocorreu dentro de um conjunto de profundas modificações, pelas quais passava a sociedade brasileira. Em algumas décadas, a escravatura havia sido abolida, a República proclamada, a imigração crescera, as indústrias surgiram e as cidades se modernizavam. O marasmo que ia pelas letras e artes nacionais criava alguns insatisfeitos, dos quais diversos começaram a identificar a renovação desejada com o sentimento nacionalista que, devido à guerra vinha à tona. Dentro deste contexto havia ainda uma oposição de pensamentos, de um lado uma corrente tradicional de proprietários rurais e de outro, de uma burguesia emergente tipicamente urbana.

“O movimento modernista começava como uma onda de oposição e de revolta que, refletindo as agitações da Europa, se erguia sobre o marasmo das letras e das artes nacionais” (Mario de Andrade, 1942, p.232)

Ao lado de campanhas civilistas, apareciam indícios de fermentação, no sentido de voltar os olhos para as características do país. Na arquitetura, após a conferência de Ricardo Severo sobre “A arte tradicional no Brasil”, arquitetos como Victor Dubugras e Georg Przyrembel tentavam projetos e estudos do colonial, a volta ao nosso passado considerada uma resposta aos múltiplos estilos importados. Em 1915, Oswald de Andrade escrevera “Em prol de uma pintura nacional”, na sua revista *O Pirralho*. E neste 1916, a Revista do Brasil – fundada em São Paulo no início do ano – batalhava com um propósito bem definido, o de “formar uma consciência nacionalista”.

A temática “nacionalista”, bem ou mal, estava presente no academismo, na pintura histórica, o índio também aparecia em obras acadêmicas, em diversos episódios desde a época do romantismo, mas sempre com composição e características bastante europeias. Entretanto, a pregação nacionalista se exarcebou nestes anos de guerra e propunha a substituição dos temas ainda dominantes, dos deuses do Olimpo e paisagens europeias, pelo homem brasileiro e pelas nossas paisagens. Esta tentativa de renovação da arte nacional seguia ainda a ótica da época, isto é, tentativa de mudança temática dentro de uma continuidade técnica, das mesmas normas acadêmicas da representação realística usual.

“Almeida Junior, revalorizado, tornava-se modelo. O tema central da obra de Almeida Junior, o caboclo em seu “habitat”, foi realmente um repertório inovador de tipos, já não ligados a modelos europeus” (Rossetti, p.182)

A Semana de Arte Moderna se realizou nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. A coincidência de datas entre as comemorações do centenário da Independência e a Semana de Arte Moderna não foi inteiramente ao acaso. Mário de Andrade nos diz que “há uma vontade expressa dos modernistas de marcar as comemorações da Independência com um acontecimento cultural capaz de libertar a cultura do tradicionalismo”. A Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal de um movimento prenunciador, preparador e criador de um estado de espírito nacional. A

transformação do mundo impunha a criação de um espírito novo e exigia a reavaliação e remodelação da “Inteligência Nacional”.

A participação das artes plásticas se deu através de uma exposição no saguão de entrada do Teatro Municipal. De seus participantes, rigorosamente, Anita Malfatti era a única artista moderna entre os expositores. Se tomarmos como exemplo um de seus trabalhos expostos, o conhecido *Homem amarelo*, de 1917, veremos que nele já estão incorporados princípios básicos da arte moderna. A ocupação que a figura faz da tela, valorizando o seu espaço, ao mesmo tempo que cria com o fundo, orientado no sentido oposto, uma dinâmica interna de tensão; o desenho deformado de modo a dar um ritmo expressivo ao espaço; o tratamento sem distinção entre figura e fundo, através de uma pincelada extremamente livre e capaz de valorizar cada pequeno pedaço da superfície; a sugestão da luz obtida por diferentes tonalidades de terras sem apelar para o claro-escuro. Todos estes procedimentos atestam uma coerência que não se encontra em qualquer dos outros componentes da Semana (Zilio, 1982:43).

Mário de Andrade divide o modernismo em três fases: a primeira, chamada de *heróica*, corresponde ao período que vai da exposição de Malfatti, em 1917, até a Semana de Arte Moderna, em 1922. A segunda, chamada de *destruidora*, a partir de 1922 até 1930, e, a terceira, chamada de *construtiva*, de 1930 até 1945.

Para o poeta de *Paulicéia Desvairada*, a realidade que o movimento modernista impunha, era a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.

Segundo Alfredo Bosi, o fato cultural mais importante antes da Semana e que serviu de barômetro da opinião pública paulista em face das novas tendências foi a Exposição de Anita Malfatti em dezembro de 1917. Quem lhe deu, paradoxalmente, certo relevo foi Monteiro Lobato que a criticou de modo injusto e virulento em um artigo intitulado “A propósito da exposição Malfatti”, mas tarde transcrito em livro com o título mais explícito de “Paranóia ou mistificação?”.

### **III.**

#### **A exposição de Anita Malfatti, de 1917**

Anita Malfatti faz parte do grupo de pintores modernos brasileiros que tiveram seu aprendizado artístico no exterior. Mas, ao invés de Paris, a artista paulistana estuda, primeiramente, na Alemanha entre 1910 e 1914 e, depois, em sua segunda viagem, em final de 1914 a 1916, nos Estados Unidos. O fato de não ter se decidido pela França favorece o seu contato com a arte moderna, pois os artistas brasileiros que se dirigiam para Paris, muitos com prêmios de estudos, eram orientados a realizar seus estudos nas renomadas Academias, e portanto, se distanciavam do ambiente mais comprometido com as revoluções estéticas que estavam ocorrendo na cidade.

Nos anos em que Malfatti permanece em Berlim, entra em contato com o melhor do momento do “Expressionismo”. O ano de 1910 é considerado, por estudiosos do movimento alemão, o ano do amadurecimento do expressionismo como um todo: literatura, música, teatro e artes plásticas. Desde 1899, as exposições da Secessão Berlinense mostrava obras dos modernos franceses, disseminando seu conhecimento, e também trabalhos de Munch e dos jovens alemães. Tornaram-se entretanto um feudo, domínio de pintores já consagrados ditos do grupo impressionista alemão – muito diferente do impressionismo francês -, associados com a tradição realista. Berlim foi propícia ao impressionismo pela necessidade de fazer frente ao gosto acadêmico e autoritário da corte berlinense.

A Secessão Berlinense teve sua raiz na polêmica exposição das obras de Munch, na Associação dos Artistas de Berlim, em 1892, fechada uma semana após a abertura. Em protesto, um grupo de pintores abandonou a Associação, adotando logo mais o título de seus colegas de Munique, Sezession, e organizando sua primeira exposição em 1899, já em prédio próprio e com grande sucesso.

Apesar de inicialmente liberal, a Secessão era dominada pelos “impressionistas alemães” – clube exclusivo de artistas bem sucedidos, que não deixava a liderança. Mas aí sempre se podiam ver obras de modernos franceses e mesmo, no início do século, de artistas de vanguarda alemã, como em 1905, Nolde, Nauen, Kandinsky e Jawlensky; em 1908, alguns trabalhos gráficos da Brücke. Considera-se encerrado seu papel de vanguarda em 1910, quando a

Secessão rejeitou trabalhos de vinte e sete artistas novos, inclusive Nolde, membro do grupo desde 1907 – e que foi expulso. Os recusados se uniram para expor, formando a Neue Sezession. A Nova Secessão tornou-se assim, até 1912, o primeiro “foyer” da pintura expressionista na capital – e em especial do grupo Brücke, cujos integrantes se transferiam para Berlim.

O grupo Brücke fazia uma oposição à visão impressionista profundamente. Segundo Argan, o Impressionismo “captava” o realismo, e o Expressionismo do grupo Brücke “criava” a realidade. Portanto, para ser criação do real, a arte devia prescindir de tudo o que preexiste à ação do artista, precisando recomeçar a partir do nada.

Anita Malfatti, nessa época, frequenta assiduamente os museus tentando entender as grandes obras: “foi uma época de auto-indagação e perplexidade frente à pintura”, diria mais tarde. Frequentou por um ano a Academia Imperial de Belas Artes de Berlim e começou a desenhar, “desenhei seis meses dia e noite”.

Em seguida, iniciou aulas com Fritz Burger (Munique, 1867 – Lindau, 1927). Fritz Burger havia estudado na Academia de Munique e, em Paris. Sua habilidade artística foi reconhecida por grandes nomes, como Wölfflin. Com ele, a estudante iniciou seus estudos sobre “o segredo da composição da cor”

“Foi este primeiro mestre, com suas teorias da 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 regra que rege a harmonia das cores. O mesmo fiz com os espaços livres e os encerrados pela linha. O mesmo com as sombras. Aí foi que procurei obter o máximo do efeito, no mínimo da forma e da cor. Nesta experiência não deve haver hesitações, dúvidas, arrependimentos ou fraquezas. Nesta arte a inspiração inicial deve ser conservada a todo custo” (Rossetti, 2006:57).

Anita Malfatti passou do desenho para problemas pictóricos, iniciando seu treinamento nas pesquisas modernas de cor, vindas do impressionismo. Segundo suas palavras, a primeira etapa para a conquista marcante que trouxe da Alemanha, foi “a festa da cor”.

Nesse segundo momento, iniciou aulas com Lovis Corinth (1858 – 1925). Lovis Corinth estabelecera-se no início do século em Berlim e abrira uma academia particular de grande sucesso. Ligado ao grupo da Secessão, relacionado com os artistas do dito impressionismo alemão, esse pintor exuberante e desmedido, dono de uma produção numerosa e variada, admirador dos pintores holandeses, nunca pôde ser enquadrado em qualquer escola. Sua pintura sofrera no início a influência das correntes do fim do século. Mas, no final de 1911 – ano em que chegou à presidência da Secessão, representando o grupo que se opunha mais violentamente aos jovens expressionistas -, Corinth sofreu um derrame cerebral que o afetou seriamente, impossibilitando-o para a pintura por alguns meses, foi nessa época, pós-doença que Anita estudou com ele. Lovis Corinth ressurgia vigoroso e sintético, exprimindo-se por uma escritura mais livre, fixando violentamente respostas rápidas a impressões visuais, fundindo na tela todo o espaço, frente e fundo, num só movimento colorido. Começou a pintar com urgência suas impressões visuais e sua arte ia se centrando nas imediações do impacto emocional. Lutava para readquirir o domínio da mão e que, opondo-se aos expressionistas na Secessão, aproximava-se, entretanto, deles com sua pintura – e nessa última fase, seria admirado por eles.

As obras de Lovis Corinth podiam ser vistas com relativa facilidade em Berlim. Anita Malfatti viu suas obras no próprio recinto da Secessão, numa marcante individual de Corinth, uma exposição muito discutida.

“Lá levei um choque. Eram quadros grandes. Havia emprego de quilos de tinta e de todas as cores. Um jogo formidável. Uma confusão, um arrebatamento, cada acidente de forma pintado com todas as cores. O artista não havia tomado tempo para misturar as cores, o que para mim foi uma revelação e minha primeira descoberta. Pensei, o artista está certo. A luz do sol é composta de três cores primárias e quatro derivadas. Os objetos se acusam só quando saem da sombra, isto é, quando envolvidos na luz. Tudo é resultado da luz que os acusa, participando de todas as cores. Comecei a ver tudo acusado por todas as cores. Nada nesse mundo é incolor ou sem luz. Procurei o homem de todas as cores, Lovis Corinth, e dentro de uma semana comecei a trabalhar na aula desse professor”(Rossetti, 2006:62).

Um terceiro mestre alemão teve papel influente sobre Anita Malfatti, Ernst Bischoff – que acrescentou a seu nome o de sua cidade natal, Culm – havia estudado na mesma Academia de Königsberg, por onde passara Corinth. E, como



ele, fixara-se há alguns anos em Berlim, ligando-se ao grupo do “impressionismo alemão”. Atuou por longos anos na Secessão Berlinense.

Bischoff-Culm, segundo a artista, seria o seu grande professor de pintura:

“Meus dois professores, artistas, Fritz Burger e Lovis Corinth, foram professores de arte, mas não de pintura, ou de técnica, *que Corinth* desprezava porque, dizia ele, a preocupação da técnica destrói a inspiração[...]. Meu grande professor da técnica da pintura, não de arte, foi Bischoff-Culm”(Rossetti,2006:66).

Durante o período em que esteve em Berlim, a cidade continuava em ebulição, entre manifestações marcantes, polêmicas e reagrupamentos. Anita Malfatti vai então, a conselho de Bischoff, ver a quarta Sonderbund, em Colônia, uma exposição ordenada e didática. As três primeiras Sonderbunds de Düsseldorf tinham mostrado aos organizadores a necessidade de esclarecer pintores e público sobre as origens e a evolução da arte moderna. Assim sendo, montaram uma exposição com quase seiscentas pinturas e meia centena de esculturas, todas modernas, exceto El Greco, apresentado como precursor, o primeiro “não realista”. Logo de início destacava-se a grande retrospectiva de Van Gogh, considerado o personagem central do movimento. A seguir vinham óleos e aquarelas de Cézanne, pinturas de Gauguin, continuando pelos neo-impressionistas, por Maurice Denis, Bonnard, Vuillard, Maillol, além de Matisse e os “fauves”, Picasso, Braque e outros cubistas.

Representando outros países, viam-se obras de Van Dongen e um desenho de Mondrian, Schiele e Kokoschka. A galeria da Noruega exibia 32 obras de Munch, uma retrospectiva cujo impacto só foi menor do que a de Van Gogh. As quatro galerias reservadas à Alemanha apresentavam um bom corte da atividade artística no país, desde pinturas conservadoras até os trabalhos mais radicais. viam-se obras dos membros da região do Reno, de Nolde – e ele mesmo seria bastante influenciado pela Sonderbund --, de todo o grupo da Brücke, dos pintores da Nova Associação de Artistas de Munique e do Blaue Reiter – com um trabalho não-objetivo de Kandinsky.

É interessante notar que a artista indo estudar na Europa, optou pela arte moderna. A estudante paulista viu aí toda uma história, uma longa evolução, dos

impressionistas aos cubistas e expressionistas. Descobriu que aquela era a arte de seu tempo - e a sua. “Foi o fim de minhas reservas. Estava feliz”, escreveria mais tarde.

De volta à São Paulo, em 1914, realiza sua primeira exposição individual, mas a crítica artística paulistana, orientada pelos cânones acadêmicos, vê na pintora apenas uma iniciante talentosa.

Pouco depois de encerrada a exposição Malfatti em São Paulo, chegavam as notícias: a guerra eclodira e envolvia a Europa. Anita Malfatti pensava em partir para continuar seus estudos e devido à guerra se decidiu pelos Estados Unidos. No final de 1914, viajou auxiliada economicamente por um tio.

Os Estados Unidos atravessavam uma fase de otimismo e de progresso. Época de industrialização crescente, de expansão das cidades e da imigração; também, época de fermentação social, intelectual, cultural e artística. Nova York era o centro da renovação. Nos anos anteriores à I Guerra Mundial, a pintura norte-americana transformara-se radicalmente, indo, por saltos em sua evolução, do academismo da passagem do século, para uma arte moderna influenciada por fauvismo, cubismo, produzindo até obras abstratizantes – e logo, participaria de manifestações Dadá.

As leis rígidas da National Academy of Design, que orquestravam uma produção artística estereotipada, aglomerado de muitas tendências, pintura amarrada a um realismo de fórmulas, não dominavam mais o mundo artístico norte-americano. A partir de 1908, ano-marco, as manifestações inovadoras haviam-se acelerado; logo, duas correntes polarizavam o ambiente artístico, em renovação. De um lado – uma revolução temática – o pintor Robert Henri e seu círculo; de outro – uma revolução formal – o fotógrafo Alfred Stieglitz e os pintores de sua galeria.

Em 1913, a Associação dos Pintores e Escultores Americanos organizaram uma grande exposição, em Nova York, tendo, principalmente, a Sonderbund de Colônia como modelo. Esta grande mostra de arte moderna internacional também intencionava educar e esclarecer o público. Ficou conhecida como Armory Show. Ao lado das obras de norte-americanos – que ocupavam dois terços da mostra e cobriam uma gama variada de estilos, mas pareciam tímidas e ultrapassadas -, o

grande público pôde ver, pela primeira vez nos Estados Unidos, um retrospecto da arte moderna europeia. Partindo de Goya, mostrava obras dos românticos, dos realistas, dos impressionistas, de Cézanne, Seurat e neo-impressionistas, de Van Gogh, Gauguin, Lautrec, chegando às tendências atuais, com Matisse, Picasso, Braque, Duchamp, Picabia e Delaunay. Estas, principalmente as francesas, estavam admiravelmente representadas e completas; o cubismo, bem exemplificado, causou impacto, tornando-se a maior revelação do Armory Show. Marcel Duchamp, com seu “Nu descendo a escada n.2”, transformou-se no escândalo do dia em Nova York.

Esta exposição, vinda após um certo número de mostras de caráter anti-acadêmico, foi aquela que reuniu força suficiente para dar um golpe fatal à Academia. Influenciou intensamente o ambiente artístico, durante anos. Os artistas procuravam assimilar as vanguardas europeias recém-descobertas, o que os levava à apreensão superficial de diversos “ismos”, produzindo obras muitas vezes ecléticas. Os pintores de vanguarda, e também os realistas, mostravam-se suscetíveis ao fauvismo e principalmente a Cezanne e aos cubistas. A arte norte-americana passara de um tímido impressionismo a obras abstratizantes. Semelhante ao que sucederia no Brasil, a arte moderna aí chegava, não por evolução, mas por revolução.

Anita Malfatti cursa por um breve período a Art Students League, mas, sentindo-se com pouca liberdade para pintar, deixa-a para estudar com Homer Boss. Esse artista, fora um pintor realista, seguidor de Robert Henri. Estava agora, como a maioria dos pintores, experimentando os “ismos”. Mas o que interessava Anita Malfatti era o fato de ser um professor que respeitava e incentivava a criação artística individual de seus alunos e de outros pintores. Mais tarde, Anita Malfatti afirmaria que o maior progresso que realizou na sua vida foi neste período.

Depois de seu retorno e de um bom tempo de relutância para expor suas telas, Di Cavalcanti(1897-1976) convence Malfatti a organizar o que seria a sua segunda individual, a “Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti” em 1917.

Para sua segunda individual, a 12 de dezembro, em São Paulo, Anita Malfatti usou uma grande sala, na rua Líbero Badaró, no 111. As obras foram

expostas segundo sua temática: “figuras” e “paisagens”. Nas “paisagens”, apresenta a obra “O farol”.

Desde o início, examinavam os quadros de Anita Malfatti diversos jovens, da geração da pintora, que mais tarde formariam o grupo modernista. Alguns já se conheciam, por trabalhar na imprensa; outros foram levados pela curiosidade que se difundia. Na primeira semana, assinaram o “registro”, além de Di Cavalcanti, o arquiteto Przyrembel, o poeta Guilherme de Almeida, o escritor Ribeiro Couto e o então jornalista Oswald de Andrade, que teria sido apresentado à pintora por Di Cavalcanti. Oswald de Andrade, dias antes, publicara o discurso patriótico de um jovem poeta estreante. Este, Mário Sobral – pseudônimo de Mário de Andrade -, a partir do segundo dia da mostra, tornou-se um dos mais assíduos visitantes. No dia 18, uma aluna, surpresa, examinava as obras e assinava o livro de presença: Tarsila do Amaral. A reação inicial dos futuros modernistas frente aos quadros de Anita Malfatti não parece diferir muito dos demais visitantes: em meio à curiosidade e surpresa gerais, alguns deles tentavam “decifrar” a nova mensagem, o que não era tarefa fácil.

Desde o início, a exposição despertou muita curiosidade, “O Estado de São Paulo” escrevia a 18 de dezembro: “Continua a ter enorme concorrência de visitantes a excelente exposição”. Dentre os visitantes, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti.

A exposição “continua a ser o acontecimento artístico de maior interesse destes últimos dias”, comentava o “Correio Paulistano” a 16 de dezembro, pois nesta primeira semana, o público era numeroso e os comentários da imprensa também. A maioria dos artigos, é verdade, mantinha o tom tradicional: depois de poucas linhas sobre a mostra, seguiam-se os nomes dos quadros expostos e/ou a relação dos visitantes ilustres presentes no dia anterior. Por outro lado, alguns artigos tentaram comentar o acontecimento inusual. Porém, ao analisar uma produção, o crítico procurava nas telas as qualidades e os defeitos valorados pelo padrão acadêmico: elogiava a fidelidade da reprodução de formas e cores, a correção das proporções, o “clima” da obra que levava o observador a “acreditar” na existência da cena. Como aplicar tal critério aos óleos de Anita Malfatti? Eles fugiam a todos esses padrões. Os que viam qualidades positivas no trabalho, sem precedentes, da pintora, encontravam-se sem instrumentos capazes para analisá-lo.

Houve assim um primeiro esforço da crítica para compreender e explicar a obra nova, talvez baseado exclusivamente nas explicações da própria pintora. Logo a 14 de dezembro o Correio Paulistano, em certo trecho comentava:

“ A exposição da senhorita Malfatti, toda ela de arte moderna, apresenta um aspecto original e bizarro, desde a disposição dos quadros aos motivos tratados em cada um deles. De uma rápida visita ao catálogo, o visitante pode inteirar-se logo do artista que vai observar. “Tropical” e “Sinfonia colorida”, são nomes que qualquer pintor daria até a uma paisagem, menos a uma figura, como tão bem o fez a visão impressionista da sua autora. Essencialmente moderna, a arte da senhorita Malfatti se distancia consideravelmente dos métodos clássicos. A figura ressalta, do fundo do quadro, como se nos apresentasse, em cada traço, quase violento, uma aresta do caráter de retratado. A paisagem é larga, iluminada, quase sempre tocada de uma luz crua, meridiana, que põe em relevo as paredes alvas, num embaralhamento de vilas sertanejas, onde a minudência se afasta para a mais forte impressão do conjunto. Assim é a gravura, a aquarela, a caricatura, o desenho. Tudo num traço largo e rápido, como se a artista tivesse receio de que o detalhe prejudicasse a emoção. Essa é arte que se faz atualmente nos mais adiantados meios de cultura”(Rossetti, 2006:202).

Os acontecimentos que se sucederam a partir do oitavo dia de exposição, no entanto, surpreenderam a pintora:

“A princípio foram os meus quadros muito bem aceitos, e vendi nos primeiros dias oito quadros. Em geral depois da primeira surpresa, acharam a pintura perfeitamente natural. Qual não foi a minha surpresa, quando apareceu o artigo crítico de Monteiro Lobato”(Rossetti, 2006:203)

### **III-1.**

#### **A polêmica sobre a exposição de Anita Malfatti**

A edição vespertina do jornal O Estado de S. Paulo, “O Estadinho”, de 20 de dezembro de 1917, estampava extenso comentário sobre o acontecimento inédito. Intitulava-se “A propósito de exposição Malfatti” assinado por M.L. e escrito na linguagem inconfundível e conhecida de Monteiro Lobato (Batista, 2006, p.204).

O crítico, se preocupava com a debilidade da arte brasileira na época, mas não aceitava a arte moderna como caminho para a renovação artística brasileira. Assim, escreveu um artigo, que começava definindo “arte normal” e “arte anormal”:

“Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres”[...] “A outra espécie é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro”[...] “Enquanto a percepção sensorial se fizer normalmente no homem, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá “sentir” senão um gato, e é falas a “interpretação” que do bichano fizer um totó, um escaravelho ou um amontoado de cubos transparentes”(Zílio, 1982:41).

Esta crítica de Monteiro Lobato nos permite ter uma idéia do pensamento acadêmico dominante da época. As telas expressionistas de Anita compunham um conjunto totalmente inédito para o olhar do público e dos intelectuais paulistas. Monteiro Lobato era uma nome que crescia nas letras nacionais, sua crítica teve enorme repercussão, houve compradores que devolveram seus quadros, os poucos amigos influentes de Anita, os futuros modernistas que saíram em sua defesa o fizeram tardiamente ou timidamente.

O artigo de Oswald de Andrade “Anita Malfatti” saiu no “Jornal do Comércio” de 11 de janeiro de 1918, assinando pelas iniciais O.A. Procurava “explicar” aos leitores, e a si mesmo, aquela arte nova. Tem, no entanto, colocações intuitivas sobre o acontecimento, percebe que a polêmica não poderia ser evitada e porquê:

“Encerra-se hoje a exposição da pintora paulista sra. Anita Malfatti, que durante um mês, levou ao salão da rua Líbero Badaró, 111, uma constante romaria de curiosos.

Exigiria longos artigos discutir-se a sua complicada personalidade artística e o seu precioso valor de temperamento. Numa pequena nota cabe apenas o aplauso a quem se arroja a expor no nosso pequeno mundo de arte, pintura tão pessoal e tão moderna.

Possuidora de uma alta consciência do que faz, levada por um notável instinto para a apaixonada eleição de seus assuntos e da sua maneira, a vibrante artista não temeu levantar com os seus cinquenta trabalhos as mais irritadas opiniões e as mais contrariantes hostilidades. Era natural que elas surgissem no acanhamento da nossa vida artística. A impressão inicial que produzem os seus quadros é de uma originalidade e de diferente visão. As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia”

Oswald de Andrade tocava assim no ponto principal de toda a polêmica: a mostra de uma arte “negação da cópia, a ojeriza da oleografia”. Continuando, o jornalista tentava “desfazer a confusão” reinante, pretendendo explicar a criação artística. Percebe então que Anita Malfatti, numa linguagem atual, construía seu próprio universo. Mas, a referência direta com a realidade é necessária para Oswald de Andrade: procura a “realidade” na obra da pintora – “na ilusão que ela constrói” – mesmo que fosse individual:

“Diante disso, surgem descontraídos comentários e críticas exacerbadas. 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 as próprias virtudes e os próprios defeitos da artista.

Onde está a realidade, perguntarão, nos trabalhos de extravagante impressão que ela expõe?

A realidade existe mesmo nos mais fantásticos arrojados criadores e é isso justamente o que os salva.

A realidade existe, estupenda, por exemplo, na liberdade com que se enquadram na tela as figuras 11 e 1; existe, impressionante e perturbadora na evocação trágica e grandiosa da terra brasileira que é o quadro 17; existe ainda, sutil e graciosa, nas fantasias e estudos que enchem a exposição.

A distinta artista conseguiu, para o meio, um bom proveito, agitou-o, tirou-o da sua tradicional lerteza de comentários e a nós, deu uma das mais profundas impressões de boa arte.”

Em 1919, Monteiro Lobato publicaria *Idéias de Jeca Tatu*, transcrevendo nele o artigo contra Anita Malfatti, agora com o título “Paranóia ou Mistificação?”; o livro trouxe novamente à baila a polêmica de 1917. Por todos os anos 20, pelo menos, pode-se encontrar ataques violentos à “futurista” Anita Malfatti – e elogios também – não pelas obras novas que iria apresentando, mas justamente devido à permanência dos fatos de 1917, e da lembrança de um Homem amarelo ou a mulher de cabelos verdes. Aliás, em todas as exposições subsequentes da artista, a primeira referência da imprensa seria sempre sobre a exposição pioneira. A mostra de 1917 ficaria para Anita como um estigma e uma glória.

Quanto aos futuros modernistas, a exposição, “o fecundo escândalo público”, persistiu como um símbolo de arte atual, realizada, que alimentava suas aspirações de inovação.

Três anos depois destes acontecimentos, quando Anita Malfatti se apresentou em novas individuais, a permanência do escândalo – entre os modernistas e a imprensa local – ficaria marcada e desde já se estabeleceria a importância da exposição de 1917.

Mário de Andrade, em 1942 escreveria:

“De primeiro foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um...estado de poesia. Com efeito: educados na plástica “histórica”, sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e



cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam *O homem amarelo*, *A mulher de cabelos verdes*. E a esse mesmo Homem amarelo de formas tão inéditas então. Eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima... Éramos assim”

#### IV.

#### Análise estética de alguns quadros de Anita Malfatti



Figura 1: O farol, 1915.  
Óleo s/ tela, 46,5 x 61 cm

Coleção de Gilberto Chateaubriand Bandeira de Mello/Museu de Arte Moderna,  
RJ.



Figura 2: A japonesa, 1924.  
Óleo s/ tela, 98,3 x 80 cm

Coleção de Gilberto Chateaubriand Bandeira de Mello/Museu de Arte Moderna, RJ.

As afinidades e as divergências surgem na comparação entre as obras *O farol*, de 1915, época anterior à exposição de 1917, período em que se encontrava nos Estados Unidos e considerado “fértil” pela artista e a obra *A Japonesa*, de 1924, posterior à Semana de Arte Moderna, período mais influenciado pelo ambiente artístico brasileiro.

A obra *O farol*, retrata o farol da ilha de Monhegan. Monhegan era uma ilha na costa do Maine, distante do litoral e da civilização, refúgio predileto de muitos artistas norte-americanos. A artista em seus depoimentos recordaria que longe da civilização e dos condicionamentos familiares e paulistanos se sentia mais à vontade e livre para pintar.

De fato há uma divergência no interesse psicológico em ambos os quadros. Nota-se na obra *O farol*, o deleite da artista ao pintar ao ar livre.

Em *O farol*, a categoria histórica é uma paisagem (um mundo, a cena do mundo), em *A Japonesa*, a categoria histórica é um retrato (um sujeito, a cena do homem).

As evidências de espaço plástico moderno na obra *O farol*, o artigo definido “O” define de modo insuficiente o “farol”. Que farol? O farol da Barra? O farol do Maine? Não se pode saber, logo a identificação é problemática.

As evidências do espaço plástico moderno na obra *A japonesa*, o artigo definido “A” também define do modo insuficiente o sujeito, não é capaz de identificar a retratada (determinar a identidade). Se as identidades não se fixam (não se precisam) o sujeito é ao mesmo tempo identificado e anônimo.

Em *O farol*, a manipulação de cores vibrantes sugere turbulência visual e expressividade, mas a cor é usada segundo os princípios impressionistas sugerindo metáfora da objetividade do artista. A artista usa as cores quentes e frias equilibradamente, impedindo que um dos dois registros dominem a composição. Variedades tonais são destacadas traduzindo mais do que uma sensação visual, uma reação afetiva da artista. Os registros cromáticos ampliados sugerem um intenso interesse psicológico pelo motivo. Os contornos azuis e vermelhos do farol tem uma função plástica modelando marginalmente os volumes, intermediando a relação figura e fundo sem, no entanto, distingui-los.

Há áreas recessivas sem trabalho de pintura evidenciando o suporte.

Essas características se apresentam nas referências históricas da arte mais como uma intensificação do impressionismo, se aproximando de um expressionismo “fauve”.

E o que se destaca é a estrutura autônoma e auto suficiente do quadro, como realidade em si.

Em contrapartida, a imagem sendo esculpida pela tinta com um certo grau de violência e as pinceladas brutas são características próprias dos expressionistas.

Ou seja, essa obra apresenta ambiguidades, ora se apresentando como impressionista, ora como expressionista.

Na obra *O farol* e *A japonesa*, ambas apresentam uma assimetria da figura em relação aos limites do quadro. Na primeira deslocada pela ocupação à esquerda de uma casinha, e na segunda pela ocupação à esquerda da gola do quimono, em ambos os casos provocando uma tensão visual. O espaço se determina na obra pela relação de seus elementos constitutivos.

Em ambas, também, a pincelada (a carga de matéria) é homogênea em toda a superfície do quadro, valorizando sem distinção o assunto e o seu contexto.

Na obra *A japonesa*, as cores não são vivas e nem apresentam contrastes como na obra *O farol*, diferindo então na intencionalidade do artista. Antes, sugerem metáfora da subjetividade do retratado e evidenciam o plano da tela (a planificação).

De alguma maneira essa obra da Anita Malfatti é mais clássica e mais simples e remete-se a um momento anterior ao impressionismo, ao anti-realismo de Edouard Manet. A artista, nesse momento, já inserida na realidade brasileira apresenta também uma obra mais equilibrada e harmônica, não mais refletindo as agitações européias e norte-americanas.

## **V. Conclusão**

A Semana de Arte Moderna nos atingiu e sensibilizou.

Sabendo-se que a Semana de Arte Moderna remete sempre a uma pergunta ou a uma interrogação, podemos concluir que qualquer resposta será sempre relativa e incompleta, e como A Semana de Arte Moderna participa da modernidade ela será sempre uma questão em aberto, assim como as obras de Anita Malfatti. Ela será sempre estranha e incompreensível, apresentam tantas contradições e nos causam tanto estranhamento que se tornam arte dita moderna.

O Brasil de Anita era um Brasil controverso e confuso, suas dualidades e contrariedades sociais evidenciam um tempo que se faz presente por suas profundas transformações. Todas essas questões/contradições só poderiam ocorrer dentro de uma sociedade que já contivesse em estado latente a semente da modernidade. A exposição de arte da Anita Malfatti de 1917, com toda a sua repercussão, representa um marco na tradição artística brasileira, justamente por revelar essa face até então obscura da modernidade brasileira.

Ao analisar as duas obras de Anita Malfatti, a primeira, anterior à exposição de 1917 e a segunda, posterior à Semana de Arte Moderna, podemos constatar que assim como no Impressionismo e no Expressionismo as motivações e interesses dos diversos componentes dos grupos não eram os mesmos, Anita também realizou suas obras conforme seus próprios interesses. No entanto, é importante demonstrar que em todos os casos a experiência da realidade que se realiza com a pintura é uma experiência plena e legítima, que não pode ser substituída por experiências realizadas de outras maneiras. Nesse sentido, há a afirmação da arte como disciplina autônoma de conhecimento do mundo. A técnica pictórica é, portanto, uma técnica de conhecimento que não pode ser excluída do sistema cultural do mundo moderno, eminentemente científico. Essa autonomia em relação ao seu referente se dá por conta do anti-naturalismo, essencial/fundamental às tendências da arte moderna.

## Referencias bibliográficas

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo: Martins Editora, 1942.

\_\_\_\_\_. *Aspectos das artes Plásticas no Brasil*, Belo Horizonte : Ed. Itatiaia, 1984.

\_\_\_\_\_. *O movimento modernista*, Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1942.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*, Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Imagem e Persuasão*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

BATISTA, Marta Rosseti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*, São Paulo: Ed.34; Edusp, 2006.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo: Ed. Pensamento-Cultrix Ltda, 1994.

BURKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento italiano*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

BRITO, Ronaldo. *O trauma do moderno*. In: A experiência crítica: textos selecionados. Sueli de Lima ( org. ), São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CHIARELLI, D.Tadeu. *Um jeca nos vernissagens*, São Paulo: Edusp, 1995.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. Ensaios sobre a arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

STANGOS, Nikos ( org. ). *Conceitos de Arte Moderna*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas Européias e Modernismo Brasileiro*, Petrópolis: Vozes, 1986.

ZÍLIO, Carlos. *A Querela do Brasil: A questão da identidade na arte brasileira*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1982.