



O HOMEM-ESPIGA

LUIZ ARMANDO BAGOLIN

THE SPIKE-MAN

EL HOMBRE ESPIGA

Artigo Inédito
Luiz Armando Bagolin*

<https://orcid.org/0000-0001-6513-2846>

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.177124

RESUMO

A produção de Anita Malfatti, feita em seu período norte-americano, escandalizou o meio cultural brasileiro em 1917, embora estivesse em total consonância com a experimentação das vanguardas de início do século, já sedimentadas e passíveis de serem ensinadas na Independent School of Art, sob direção de Homer Boss.

PALAVRAS-CHAVE modernismo; futurismo; desenho; cor local

ABSTRACT

Anita Malfatti's production made during her stay in United States scandalized the Brazilian cultural milieu in 1917, although it was in complete harmony with the experimentation proposed by the avant-garde of the beginning of the century – already sedimented and suitable for being taught at the Independent School of Art, under the direction of Homer Boss.

KEYWORDS Modernism; Futurism; Drawing; Local Color

RESUMEN

La producción de Anita Malfatti de su período estadounidense escandalizó el medio cultural brasileño en 1917, aunque estuviera en total consonancia con la experimentación de las vanguardias del inicio del siglo, ya sedimentado y enseñado en la Independent School of Art, bajo la dirección de Homer Boss.

PALABRAS CLAVE modernismo; futurismo; diseño; color local

O *homem amarelo* arrancou gargalhadas de Mário de Andrade assim que o viu pela primeira vez. Anita relembra:

Dias depois, ele voltou numa chuvarada, respingando água de todos os lados – só o ataque de riso havia acabado. Deu-me um cartãozinho: ‘sou o poeta Mário Sobral, vim despedir-me. Vou sair de São Paulo’. Então, muito sério e cerimoniosamente ofereceu-me um soneto parnasiano sobre a tela *O homem amarelo* e acrescentou: ‘Estou impressionado com este quadro, que já é meu, mas um dia virei busca-lo’. (GREGGIO, 2013, p. 52)

Representa um imigrante pobre que posou para Anita Malfatti no período em que ela estudava nos Estados Unidos. Ela se recorda do seguinte: “Era um que entrou para posar. Tinha uma expressão tão desesperada!”. O olhar de desalento em direção a parte alguma, as roupas baratas, desarranjadas, roídas pelo uso, nada disso causou grandes comoções. O tema, atualíssimo, com o mundo ainda hoje assolado por guerras, fome e pandemia (a deles era a gripe espanhola), não produziu tanto estranhamento em seus contemporâneos quanto a maneira inusitada e ousada pela

qual a forma e a cor foram tratadas na pintura. Produzida entre 1915 e 1916, no momento em que Anita esteve sob a orientação de Homer Boss (1882-1956), essa pintura pertence ao conjunto considerado mais significativo e radical da produção da artista, no qual estão incluídos *O japonês*, *A estudante russa* e *A mulher dos cabelos verdes*, entre outras. A maior parte dessas obras foram apresentadas em sua segunda exposição individual, montada em São Paulo no final de 1917, cuja recepção foi desaprovada pela crítica jornalística à época. O marco histórico dessa oposição foi o artigo “A propósito da exposição Malfatti” (LOBATO, 1955), escrito por Monteiro Lobato para o jornal *O Estado de São Paulo* em 20 de dezembro daquele ano. Nele, Lobato reconhece e elogia o grande talento e a inventividade de Anita, mas os acha desperdiçados numa jovem artista que dá sinais de inclinação à arte moderna, para ele, uma arte caricatural que visa “atordoar a ingenuidade do espectador”. De modo geral, usa-a para atacar a arte de “Picasso & cia”, que julga fruto de uma visão anormal. Para Lobato, essa visão distorcida não era acarretada pela paranoia das gentes internadas em manicômios, o que seria compreensível e aceitável, mas tão somente fruto da mistificação por intelectuais falsos que queriam apenas chocar a burguesia. Segundo o crítico:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência 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 dos que veem anormalmente a natureza e a interpretam 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 [...]. (LOBATO, 1955, p. 59)

O crítico não analisou, em seu artigo, especificamente as obras expostas, com exceção de um desenho a carvão do “cubista Bolynton” – Abraham S. Baylinson (1882-1950) –, trazido por Anita de Nova York¹, que Lobato chama de “gatafunhos com um pedaço de carvão em movimento” e o equipara aos efeitos de uma experiência anedótica feita em Paris, quando amarraram uma brocha à cauda de um burro (Ibidem, p. 63). Oswald de Andrade respondeu à crítica de Lobato em janeiro de 1918, no último dia da exposição de Anita, com uma nota “tímida” no *Jornal do Comércio*. Nela, Oswald elogia a sua “originalidade e visão diferente”, enaltecendo a recusa pela reprodução fotográfica da realidade, propondo que “a sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia” (ANDRADE, 1918, não paginado).



O homem-espiga
Luiz Armando Bagolin



FIGURA 1.

Anita Catarina Malfatti,
O homem amarelo, 1915/16.
Óleo sobre tela, 61 x 51 cm.
Coleção de Artes Visuais -
Instituto de Estudos Brasileiros
da Universidade de São Paulo
(IEB-USP), Brasil.

FIGURA 2.

Anita Catarina Malfatti,
O homem amarelo, 1915/16.
Óleo sobre tela, 61 x 51 cm.
Coleção de Artes Visuais -
Instituto de Estudos Brasileiros
da Universidade de São Paulo
(IEB-USP), Brasil.

Anita, assim como outros integrantes do modernismo brasileiro, viram-se numa situação em que tiveram que digerir rapidamente a primeira fase das vanguardas e ainda enfrentar um meio cultural local muito conservador, avesso a mudanças que questionassem de maneira muito radical os padrões de visualidade aceitos à época. No máximo, além do academicismo e do naturalismo, fora admitido em São Paulo naqueles anos o impressionismo². Anita debutou como artista pelo pós-impressionismo. A sua primeira estadia na Europa se deu entre 1910 e 1914, quando esteve sob orientação de Fritz Burger, Ernest Bischoff-Culm e Lovis Corinth. Nesses anos, entrou em contato com as produções de diversas secessões artísticas alemãs, em sua grande maioria, pós-impressionistas. Lovis Corinth (1858-1925), em particular, exerceu uma forte impressão na jovem Anita nesses anos³, além, é claro, de sua relação com a pintura de Ernest Bichoff-Culm, um pintor do círculo de Corinth e seu principal professor durante o período de permanência na Alemanha. Note-se, por exemplo, o quadro *Garota holandesa*, de Bischoff-Culm, no qual há uma estrutura de pinceladas miúdas, espargidas, que divide a figura e a cena, eliminando sombras e linhas de contorno e enaltecendo o campo cromático. Entretanto, essa e outras produções foram compreendidas, à época, pelo termo

“expressionismo”, que passou a ser genericamente empregado, por um lado, como sinônimo de arte moderna (ou moderna alemã); por outro, como concernente a um tipo de movimento estético focado na angústia existencial e nas consequências da crise, em vários níveis sociais, gerada pela Primeira Grande Guerra⁴. Em sua conferência proferida em dezembro de 1917, Kasimir Edschmid (in MICHELI, 1991, pp. 75-77) propõe o expressionismo como um movimento que nasceu a partir de uma crise profunda da sociedade burguesa, tendo ultrapassado o naturalismo, que teve a sua hora e lugar. Para o crítico:

Depois do romantismo houve uma estagnação, o espírito burguês começou a sua parábola que agora está se concluindo. A onda do naturalismo, abatendo-se sobre os epígonos exaustos, desnudou a realidade sem enfeites, nem máscaras, nem folhas de parreira. Porém não chegou a colher a sua essência, não entendeu a mensagem guardada nos objetos sensíveis; trabalhou com base em notícias externas, ou seja, em aparências, mas com que força! Houve uma luta e um esforço autênticos, ainda que todos voltados para o objeto, irrelevante para os fins da verdadeira obra de arte. A ação do naturalismo não deve ser julgada em si, mas pelo despertar que provocou, pois devolveu vida às coisas: habitações, doenças, homens, miséria, fábricas. Mesmo sem reuni-las com o eterno, sem impregná-las com a Ideia, mencionou-as, indicou-as. (Ibidem, p. 74)

Edschmid afirmava que apenas o investimento no visível a partir do sensível dos sentidos, feito pelo impressionismo, igualmente não foi suficiente para plasmar uma nova arte que traduzisse aquele momento de questionamento do espírito. Para o autor:

O recém-chegado impressionismo tece a síntese por sua aspiração e dentro de certos limites a realizou: mas, reunindo-se, as correntes da vanguarda da época só faltaram faíscas instantâneas. Foi a arte do golpe de vista. Não faltaram os sujeitos, nem faltou a habilidade. Com ligeira inquietação colheram-se e se descompuseram os objetos, através de uma técnica avançada foi possível colocar-se em contato com as coisas; todavia, muitas vezes apenas se conseguiram efeitos descritivos: a essência dos objetos, seu significado último, não eram alcançados porque o lampejo da criação os havia iluminado apenas um instante. (EDSCHMID in MICHELI, 1991, p. 75)

Em 23 de maio de 1914, após o seu retorno ao Brasil, Anita abriu uma exposição individual em São Paulo com o propósito de mostrar a sua produção da fase alemã e com o intuito adicional de conquistar uma bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Entretanto, o senador Freitas Vale, a quem cabia a indicação dessa bolsa, visitou a exposição e reprovou as obras expostas⁵. Uma das razões era justamente a oposição ao expressionismo, que,

por ora, havia ganho a simpatia da jovem artista brasileira: algo tratado assim como um roubo da juventude ou uma simples ousadia de iniciante⁶.



Depois da primeira grande guerra, entre 1915 e o final de 1916, Anita viajou aos Estados Unidos, a fim de completar os seus estudos em pintura. Lá, foi confrontada com as discussões e produções artísticas que giravam em torno da Independent School of Art⁷, em Nova York, após uma breve passagem pela Art Students League. A Independent reunia então algumas posições nomeadas modernas, porquanto divergentes da arte acadêmica ou praticadas nas escolas convencionais de arte. O professor de Anita, Homer Boss, havia sido aluno do celebrado pintor Robert Henri (1865-1929), assumindo a direção de sua escola, em 1910⁸. Henri, por sua vez, tinha sido discípulo de Bouguereau na França e possuía profundos conhecimentos das técnicas acadêmicas, assim como do impressionismo e do pós-impressionismo. Também

foi um dos fundadores da Ashcan School, de Nova York, mas manteve sempre um espírito de moderada abertura em relação às vanguardas europeias, tais como o cubismo, o fauvismo e o futurismo. Na verdade, o que o atraiu mais em sua experiência europeia foi o realismo de Gustave Courbet e, principalmente, de Édouard Manet, chegando a propor aos seus alunos que pintassem apenas o mundo cotidiano, que “fizessem na América aquilo que ele [Manet] fez na França”.

Anita teve contato, nesse ambiente⁹, mais frequentemente com os colegas da Independent: Sara Friedman, Floyd O’Neale, Evelyn Hope Daniels, Abraham S. Baylinson¹⁰ (aquele cujo desenho despertou a censura de Monteiro Lobato), além de Marcel Duchamp (1887-1968). O pastel de Anita intitulado *O homem de sete cores* (1915), o *Nu cubista número 1* (1915) e a primeira versão d’*O homem amarelo* (1915), também em pastel, são exemplos do impacto sobre ela causado pela arte do criador do *ready-made*, a quem chamava de “o bonito Duchamp” (ROSSETTI BATISTA, 1985, p. 42). O artista francês iniciara a sua carreira como um pintor pós-impressionista e admirador do simbolismo, em especial da arte de Odilon Redon, tendo frequentado a Académie Julian, em Paris, entre 1904 e 1905. Aproximou-se nesses anos dos artistas cubistas Picabia, Delaunay, Fernand Léger, Albert Gleizes,



FIGURA 3.

Marcel Duchamp, *Nú descendo uma escada n.2*, 1912. Óleo sobre tela, 147 x 89,2 cm. Coleção Philadelphia Museum of Art, Estados Unidos. This image is also in copyright. The rights are managed by the Artists Rights Society (ARS) and their affiliate, Associação Brasileira dos Direitos de Autores Visuais (AUTVIS).

Jean Metzinger, Juan Gris, Alexander Archipenko e outros que participaram do grupo nomeado *Puteaux Group* ou *Séction d'Or*. Gradualmente, Duchamp foi se tornando cada vez mais obcecado com a possibilidade de representação do movimento e, principalmente, da quarta dimensão, conceito de Henri Poincaré apresentado aos artistas cubistas pelas obras dos matemáticos Maurice Princet e Esprit Jouffret. As suas pinturas entre 1910 e 1912, tais como *Retrato de jogadores de xadrez* e *Nú descendo uma escada n. 2* (1912), além dos estudos para as suas “máquinas de pintura” – *O moinho de café* (1911) e *O moedor de chocolate* (1913) –, que seriam mais tarde acopladas ao *Grande vidro* (1915-1923), revelam uma velocíssima transformação da forma de pintar, da matéria e também dos assuntos da pintura, em vista de seu caráter inquieto e altamente investigativo.

No primeiro quadro citado acima, há elementos cromáticos *fauves* fundidos a uma noção de solidez, típica da primeira pintura de Cézanne. As cores parecem se destacar do gramado no qual se encontra a mesa dos jogadores e a do chá, ao lado das senhoras que os acompanham (uma delas descansa deitada à relva), preenchendo todo o quadro. Da mesma data, e na mesma chave pictórica, temos também *Retrato do pai do artista* (1910), que traz um esquema de divisão entre linha de contorno da figura



FIGURA 4.

Marcel Duchamp, *Retrato do dr. Dumouchel*, 1910. Óleo sobre tela, 100,3 x 65,7 cm. Coleção Philadelphia Museum of Art, Estados Unidos. This image is also in copyright. The rights are managed by the Artists Rights Society (ARS) and their affiliate, Associação Brasileira dos Direitos de Autores Visuais (AUTVIS).

e campos de cor, dentro e fora dela, muito semelhante ao adotado por Anita em suas pinturas de 1915 e 1916. Em especial, também devemos considerar o quadro *Retrato do dr. Dumouchel* (1910) como uma referência para o esquema de cromatismo posto em prática pela pintora nesses anos, com uma espécie de paleta que muda constantemente de lugar, ocupando todos os planos, além da fatura de pinceladas aparentes e rudimentares. Dumouchel, que havia sido colega de *licée* de Duchamp, é retratado de perfil nesse quadro, com pouco mais de meio corpo, olhando da direita para a esquerda, com a mão esquerda aberta, dedos espalmados, como num gesto de cumprimento a alguém que se dirige a ele. Há dois halos ou auréolas de cor, uma vermelha e uma rosa, que se sucedem em torno da mão, assim como uma outra, em tons de fúcsia, em torno da cabeça e tronco da figura, contrastando com o paletó verde. Esses halos aludiriam à radiação de raios-X (a invenção havia sido descoberta em 1895, inflamando a imaginação dos artistas como um instrumento que tornava possível enxergar através das coisas)¹¹.

A representação da radiação criada por Marcel Duchamp é um dos estratagemas utilizados pelo artista naqueles anos a fim de buscar novas formas de percepção da realidade, trazendo-a para o interior das artes plásticas. A estilização das marcas

faciais do modelo, o exagero na denotação do osso zigomático e a simplificação do restante da anatomia, desproporcional em relação ao real, a divisão entre figura e fundo com linhas de contorno pintadas de cores mais escuras, às vezes espessas, e de cores laterais que deslizam umas sobre as outras com o auxílio de uma fatura picada e aparente, espargida dentro e fora da figura, produzindo uma mesma textura ou atmosfera em todo o quadro, são qualidades que estão presentes também n'*O homem de sete cores*, no estudo em pastel para *O homem amarelo* e também em sua versão final, entre outros trabalhos.

Há, em Anita, assim como em Duchamp e em muitos outros artistas desse período, um caráter urgente de experimentação e de abolição de cânones, ainda que estes fossem constantemente atualizados. É uma arte de deslizamentos frequentes e de coexistência de vários estilos. O quadro de Anita intitulado *A mulher de cabelos verdes* (1915-1916), que rendeu inúmeros comentários sarcásticos na sua exposição de 1917, em São Paulo, é mais um exemplo de como a artista rapidamente incorporara essas experiências à sua volta, notadamente, o desenho anguloso e potente, com a valorização dos volumes, dos cubistas e de seu amigo Baylinson, e a maneira de divisão de cores que se lançam do fundo à figura, sem compromisso com a verossimilhança

buscada, por exemplo, pela pintura naturalista. Em um artigo datado de 1921 escrito para o *Jornal de Debates*, Mário de Andrade propôs, a respeito dessa pintura:

Se Anita Malfatti vê uns cabelos brancos e neles sente o verde frustrado das esperanças partidas, respeite sua comoção, a sua fantasia e será grande como foi pintado 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. (ANDRADE, 1921, não paginado)

Mário não entende a pintura como um campo de investigação formal e pictórica. Prefere aludir aos sentimentos da artista em relação ao tratamento do tema e, ao fazê-lo, novamente reafirma o lugar-comum do expressionismo. Este tipo de discurso, que alimentou uma nova espécie de romantismo, foi libertário quanto à defesa do artista moderno, mas serviu também de argumento limitador para a compreensão verdadeira dos dispositivos pertencentes ao campo estrito da execução artística, que estavam então sendo então reexaminados e recombinaados em novas fórmulas e formas. É certo que o público brasileiro ainda não detinha condições para compreender essas pesquisas no final

da década de 1910, mas a crítica modernista do decênio seguinte igualmente não as possuía. De todo modo, os instrumentos mediadores entre as experiências vagamente nomeadas como expressionistas e a arte aceita pela crítica, especialmente a naturalista, foram o desenho e a fatura aparente no processo de execução da pintura. Robert Henri costumava dizer que “um estudante de arte deve ser um mestre desde o início”, mas que “o defeito comum no estudo da arte moderna é que muitos [estudantes] não sabem porque desenham” (HENRI, 1923, p. 13, tradução minha). Só se pode realmente capturar aquilo que se ama quando se o desenhou. Ele estimulava os seus alunos a perambular pelas ruas, com um caderno de esboços, perseguindo os assuntos de seu interesse, “podendo acertar ou errar”. Para uma artista tornar-se interessante para nós, deve antes “ser interessante para si mesmo”. “Não se preocupe com as rejeições”, dizia ele; “não importa se seus trabalhos não forem aceitos de uma só vez” (Ibidem, p. 14, tradução minha). Quanto ao campo executivo da pintura, para Henri, toda a expressão, seja no desenho, seja na pintura, dependeria dos gestos e de se “acabar rapidamente o trabalho”. A composição do quadro deve ser muito simples, com uma paleta econômica. Henri propõe-lhe o passo a passo:

Você começa fazendo um desenho muito simples no seu quadro, prestando especial atenção à localização exata, tamanho e forma de todas as massas maiores: o rosto, suas massas de luz e sombra, o cabelo, a gola e a camisa, a gravata, o casaco e o fundo. Nele, citei sete áreas, e elas cobrem a área total da tela. Você não entra em detalhes, mas se dedica a criar o melhor *design* possível com as sete formas nomeadas. Sua paleta é limpa. Então você estima o valor e a cor de cada uma dessas sete áreas e mistura um tom para cada uma delas, permitindo a cada quantidade de pigmento um pouco excedendo sua estimativa da quantidade necessária para cobrir generosamente a área em questão. Você trabalha com esses sete tons na sua paleta até ter certeza de que fez misturas com cores aproximadas e valoriza a (1) luz do rosto, (2) tonalidade do rosto, (3) cabelo (4) gola e camisa, (5) gravata, (6) casaco, (7) fundo. É claro que cada uma dessas áreas, ou partes da imagem, tem variações de luz, sombra e cor, mas, nesta fase do seu trabalho, você as desconsidera. Sua paleta apresenta apenas sete notas, cada uma representando a sua área correspondente. (Ibidem, p. 31, tradução minha)

Esse tipo de trabalho é o que os pintores chamam de “cor local”. A fatura do pincel é veloz, com um desenho preliminar que serve para estruturar brevemente a composição, e servindo-se sempre do preceito de que “a paleta se assemelha ao assunto”. Henri dizia aos seus alunos: “a cor somente é bela quando significa alguma coisa, vale dizer, quando desperta determinados sentimentos em alguém”. Há como um destacamento da paleta a



FIGURA 5.

Anita Catarina Malfatti,
Autorretrato, 1922.

Pastel sobre cartão rígido,
36,5 x 25,5 cm. Coleção de Artes Visuais
- Instituto de Estudos Brasileiros da
Universidade de São Paulo (IEB-USP),
Brasil.

partir do tratamento livre e expressivo do assunto que depende e não depende da cor, porquanto ela está sempre em trânsito entre o olho do espectador e o assunto. Em sua obra *Tam Gan* (1914), por exemplo, um retrato de uma jovem de traços orientais, vemos o tratamento dado pelo pincel com gestos largos e rápidos, com a cor saltando da tela. O pintor contrasta a cor do fundo do quadro com o brilho da imitação do roupão de cetim, enfatizando o exotismo da menina, ao mesmo tempo que perscruta, pela pose, o seu ânimo. Segundo Henri:

Por outro lado, estou pronto para dizer que, com a paleta cuidadosamente construída sobre esse princípio, o fundamento de uma imagem que deve ser uma declaração brilhante e vigorosa em cores, vibração de cores, massa, organização de massa, caráter, caráter-significação e, após a primeira instalação dessa paleta, ela pode ser aumentada e organizada da mesma maneira que antes, com divisões adicionais de cor e valor, para vitalizar e concluir o trabalho já estabelecido em seus planos mais amplos”. (HENRI, 1923, p. 33, tradução minha)

No *Retrato de uma mulher, Gertrude Vanderbilt Whitney?* (1911), Robert Henri nos apresenta uma mulher jovem em pose a três quartos, olhando da esquerda para a direita do observador. As suas feições são percebidas ligeiramente, atrás de pinceladas

largas, gestuais, feitas por uma fatura caudalosa que se espraia por todo o quadro. O esquema cromático é muito simples: a mulher veste uma blusa em amarelo ouro que permite ver seu pescoço, parte de seu colo, ombros e parte dos braços desnudados; há um xale vermelho pendendo de seu braço, um pouco acima do ombro (apenas um pequeno pedaço dele se vê no canto inferior da pintura), que contrasta, em complementariedade, com os dois tons de verde do fundo. Há tons alaranjados na blusa amarela representando as sombras das dobras do tecido, e esses mesmos tons são esfregados nas bochechas da figura, fazendo alusão à maquiagem, conveniente a uma jovem dama. O caráter do quadro é completado com um toque de vermelho, o mesmo usado para pintar o xale, na boca da mulher: o seu *batom* conclui toda a obra.

Há similaridades entre essa pintura e o quadro *A boba*, de Anita, pintado em 1915-1916, em Nova York, mas que permaneceu desconhecido até pelo menos a década de 1940 (não foi exposto nem em 1917, nem na Semana de Arte Moderna, em 1922). Embora o retrato feito por Anita estilize e deforme a figura, na chave pós-cubofuturista duchampiana, o esquema cromático utilizado em ambas as pinturas é parecido. *A boba* olha da direita para a esquerda (inverte-se a posição do retrato de Henri), dirigindo seu olhar para cima, esboçando um sorriso mascado. Ela se recosta

mal-ajambrada numa cadeira cujo espaldar é pintado de amarelo, a mesma cor usada na blusa e no rosto da figura, com divisões que sugerem o movimento do tecido e os planos anatômicos com pinceladas de um tom esverdeado, além de toques de azul e vermelho que se repetem no fundo. O “método” proposto por Henri de fazer o fundo ser construído a partir da figura também foi utilizado aqui (como nas outras pinturas de Anita do mesmo período), mas de um modo um tanto diverso: há uma rudeza no todo do quadro da pintora, ou uma recusa ao polimento da figuração, que não é verificada no mestre norte-americano, orientado ainda pelo naturalismo. Há claramente um elemento plástico novo nas pinturas de Anita desse período, muito diverso das produções de Henri, especialmente nos retratos do período entre 1915 e 1916. A liberdade ao desenhar a permitiu incorporar a gestualidade para a construção da figura, os “gatafunhos” criticados por Lobato, fazendo-a enfatizar o assunto baixo, qualquer, corriqueiro, um imigrante pobre, uma estudante russa, um japonês, uma boba. Mas há uma radicalidade na forma de construir esses assuntos que não se verifica, seja em Henri, seja nos demais integrantes da Ashcan ou do Grupo dos Oito. Anita parece ter se orientado, sobretudo, pelas pinturas de Duchamp executadas entre 1910 e 1911, em especial os retratos, menos radicais em relação às suas

experiências futuristas posteriores. Morris Kantor, o pintor russo, um dos colegas de Anita na Independent School, resume bem o tipo de estratégia plástica que se desenvolvia na escola, em meio às discussões sobre o legado do Armory Show e as proposições de Boss (Robert Henri e a Ashcan School nunca são mencionados):

A Independent School of Art foi como um novo mundo para mim: a linguagem falada aí era tão estranha para meus ouvidos como o inglês havia sido quando cheguei neste país [...] aqui entrei em contato com um grupo de rebeldes em arte. Eles tinham um gostinho em fugir dos caminhos conhecidos e estavam experimentando com suas próprias formas tão livremente quanto escolhiam. A conversa constante sobre o *Armory Show*, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Picasso, sobre arte boa e má, foram as primeiras opiniões que eu ouvia a respeito. Eu estava impressionado e influenciado pelo ponto de vista liberal. Homer Boss, o instrutor, e A.S. Baylinson, que era nesse tempo o secretário da escola, muito fizeram para me encorajar e eu imediatamente comecei a trabalhar, desenhando e pintando segundo minhas próprias ideias [...] Desde o início pinte com grande liberdade, trabalhando sem hesitação ou medo e inteiramente livre de todas as influências dos mestres, *fazendo com que o fundo seguisse o desenho sugerido pelo movimento da figura.* (ROSSETTI BATISTA, 1985, pp. 41-42, grifo meu)

O homem amarelo e os outros retratos feitos por Anita nesse período só poderiam aparecer como logros ou equívocos para a

pintura tradicional e mesmo para o naturalismo norte-americano, pois neles a distinção operada pela cor não se dá de modo absoluto – a cor não assimila completamente o desenho, e muitas das suas interferências são mantidas evidentes no campo da representação. É como se o desenho fosse reerguido desde os planos inferiores, tornando-se não apenas uma base de sustentação da pintura ou um ponto de partida, mas uma de suas partes constituintes e aparente. Esse tipo de interjeição na pintura, que revela o esqueleto do desenho, destoava da maneira aconselhada por Henri (e também não era vista nas pinturas do próprio Homer Boss). Mesmo na obra de seu amigo A. Baylinson, que também se dedicou às divisões cubofuturistas, vemos um “acabamento” superficial que permite distinguir as linhas de contorno da figura com definições, ainda que estilizadas propositadamente dos planos de composição. Cito aqui dois exemplos: os quadros *Figura reclinada* e *Manhã de luz*. No primeiro, há uma mulher nua, recostada em um sofá; os braços estendidos e colocados sob a sua nuca, em posição de alguém que se espreguiça, os seios e o ventre nus, e a sua anca esquerda segurando uma colcha ou cobertor que recobre as suas pernas. Essa colcha é decorada com um mosaico de cores: triângulos azuis, vermelhos, verdes, laranjas, negros e brancos são derramados por cerca de dois quartos da tela. O efeito, como num caleidoscópio, gera a

sensação de que todo o quadro, incluindo a figura da mulher, está estilizado; no entanto, ao contrário do que vemos em Anita, há um tratamento de claro-escuro nos planos internos, modelados para manter a ilusão quanto ao que está na frente e ao que está atrás, assim como aos volumes.

A segunda pintura de Baylinson, *Manhã de luz* (que lembra muito Matisse), utiliza um tema e um esquema semelhantes: uma mulher seminua, vestida com um roupão azul entreaberto, estampado com motivos florais vermelhos, mangas e barrete de um vermelho encarnado, está sentada numa poltrona (ela se encontra vista de frente para o observador), perto da janela de uma pequena sala; a luz da manhã banha todo o interior desse recinto, multifacetado com lâminas de luzes e sombras; ao fundo, vemos uma cadeira (como aquela utilizada por Anita para *A boba*) pintada de marrom, cujo tom se rebate em outros móveis e objetos espalhados por todo o recinto. De novo aqui, a linha de contorno do corpo da figura tem tratamento distinto daquele dado aos planos que sugerem a volumetria da anatomia, assim como o de outras partes do quadro. O efeito de espelhamentos e rebatimentos múltiplos de planos iluminados com sombras nas suas bordas (técnica típica do cubismo “analítico”, por exemplo) é mantido em toda a pintura, e a figura da mulher vestida em seu

roupão assimila a cor local, ajudando também a refleti-la de volta para o olho do observador.

O que explicaria, então, o esquema gráfico-pictórico de Anita para as pinturas desses anos? Uma hipótese é que essas pinturas tenham sido desenvolvimentos dos seus estudos e desenhos, com a incorporação destes na obra, por assim dizer, “acabada”: algo assim como a aplicação, *a posteriori*, de cores a esses desenhos, feitos com uma dose grande de desenvoltura.

Anita desenhou muito nesse período – sobretudo, a figura do corpo humano. Em especial, distinguem-se os desenhos a carvão de nus masculinos, nos quais as sombras e, conseqüentemente, as divisões internas da figura são obtidas rapidamente com o esfregação da linha, mais grossa, de contorno. Ao que parece, a artista pôs nesses nus o preceito da “anatomia em ação”, de Boss. Porém, a rudimentariedade desses desenhos não nos permite apreender, num primeiro momento, que eles se utilizam de padrões refinados de captação das formas. Anita observa a musculatura, não a descreve de maneira pormenorizada, mas apenas suspende os movimentos musculares. As indicações dadas pelos traços, rápidos e gestuais, às articulações e membros, são suficientes simultaneamente para a delimitação dos planos e seu sombreamento. Uma vez definidos os contornos, parte



FIGURA 6.

Anita Catarina Malfatti,
Nu masculino sentado, 1915/16,
62,4 x 47,5 cm. Coleção de Artes Visuais
- Instituto de Estudos Brasileiros da
Universidade de São Paulo (IEB-USP),
Brasil.

do material do desenho é espargida lateralmente para dentro, definindo a figura, e para fora, integrando-a ao fundo. Em geral, no entanto, Anita prefere manter uma intensidade maior nas próprias linhas de contorno, e a impressão é a de que a figura está quase rasgando o papel, tal é o modo como se destaca do fundo. Ou seja, as áreas ativas na imagem são as áreas que contam com as linhas do desenho; as demais neutralizam-se, ou permanecem quase despercebidas. Não há a presença, nesses desenhos, da fragmentação da figura, à maneira cubista, mas apenas uma simplificação anatômica que busca sintetizá-la, reduzindo-a às suas linhas de força. Depois, em alguns deles, houve o acréscimo de cor com giz pastel, e algumas das linhas e divisões internas são compartilhadas para o fundo, fazendo-o vibrar com a mesma intensidade das linhas de contorno a carvão da figura. Pode-se observar esses efeitos em três exemplos de trabalhos de Anita.

O primeiro é um desenho a carvão colorido com pastel intitulado *Torso/Ritmo*, datado de 1915-1916. Nele aparece um nu masculino visto de costas, de baixo para cima, apoiado a um pedestal recoberto com o que parece ser um pano. As cores que o preenchem, ocre e amarelo, são atenuadas por brancos e azuis lançados no fundo. A artista parece ter se dado conta disso e acrescentou a ele algumas nesgas do mesmo ocre utilizado no

interior da figura. Nesse fundo há um movimento obtido com os golpes de pastel e tinta a óleo diluída (ao modo de uma aquarela), como se ele fosse feito também do tecido do pano, parecendo desdobrar-se para trás, jogando a figura para a frente. Os traços originais de carvão são mantidos em meio a todo o corpo de cor. O desenho parece ter sido cortado um pouco na base e um pouco na cabeça, reforçando o foco no torso que se divide na parte superior, nas costas e na parte inferior, com nádegas e pernas como se fossem o desenho de um oito.

O segundo exemplo, já referido aqui, é também um carvão colorido com pastel intitulado *O homem de sete cores*, datado do mesmo período. A figura, também masculina, aparece de pé, em perfil, pernas afastadas (quase pose de um bailarino) e os braços estendidos para trás. A pose é bem comum aos modelos acadêmicos ou escolares. As linhas principais a delinear a musculatura, as partes anatômicas e os planos do corpo são desenhadas a carvão e depois o âmago da figura é colorido com giz pastel, utilizando-se basicamente um amarelo limão, verde, azul e traços de vermelho. Mas o fundo, dessa vez, não “nasce” da figura: é um trecho de uma paisagem estilizada, um pouco surreal, com grandes folhas de bananeira que brotam diretamente de hastes do chão, dois troncos de árvores “vermelhas” e uma estranha flor verde com auréola rosa;

tudo é contornado por desenho com carvão. A cabeça da figura está cortada. Esse fundo tem sido interpretado como um cartão de visitas de Anita, algo assim como “sou uma artista brasileira, embora moderna”. Voltando ao desenho/pintura, há sete cores para a composição: preto, amarelo, azul, vermelho, verde-claro, verde-escuro e branco. Contam, para além do título, as fusões ou misturas destas, por exemplo, branco e vermelho (rosa), branco e preto (cinza). O interessante é perceber que elas sempre vêm conjugadas em duplas a partir da ênfase numa primeira: assim, amarelo, amarelo-verde; verde, verde-azul; preto, preto-vermelho etc.

Anita parece ter encontrado seu próprio modo de fazer vibrar a cor, a sua paleta, não eliminando o desenho de base, o ponto de partida original; toma-o, ao contrário, como um elemento reforçador na operação de representação da imagem visível. Nos referidos desenhos coloridos a pastel parece ter havido uma acomodação entre o desenho e seu caráter afirmativo, delimitador (tenha-se por exemplo os mencionados estudos de nus), e a cor, buscada nas relações intrínsecas entre os matizes e os tons. A pintura seria o campo de encontro e pesquisa das duas situações. Justapostos, desenho e cor passam a significar *per se*, vibrando de maneiras distintas nesse mesmo campo. Tanto que

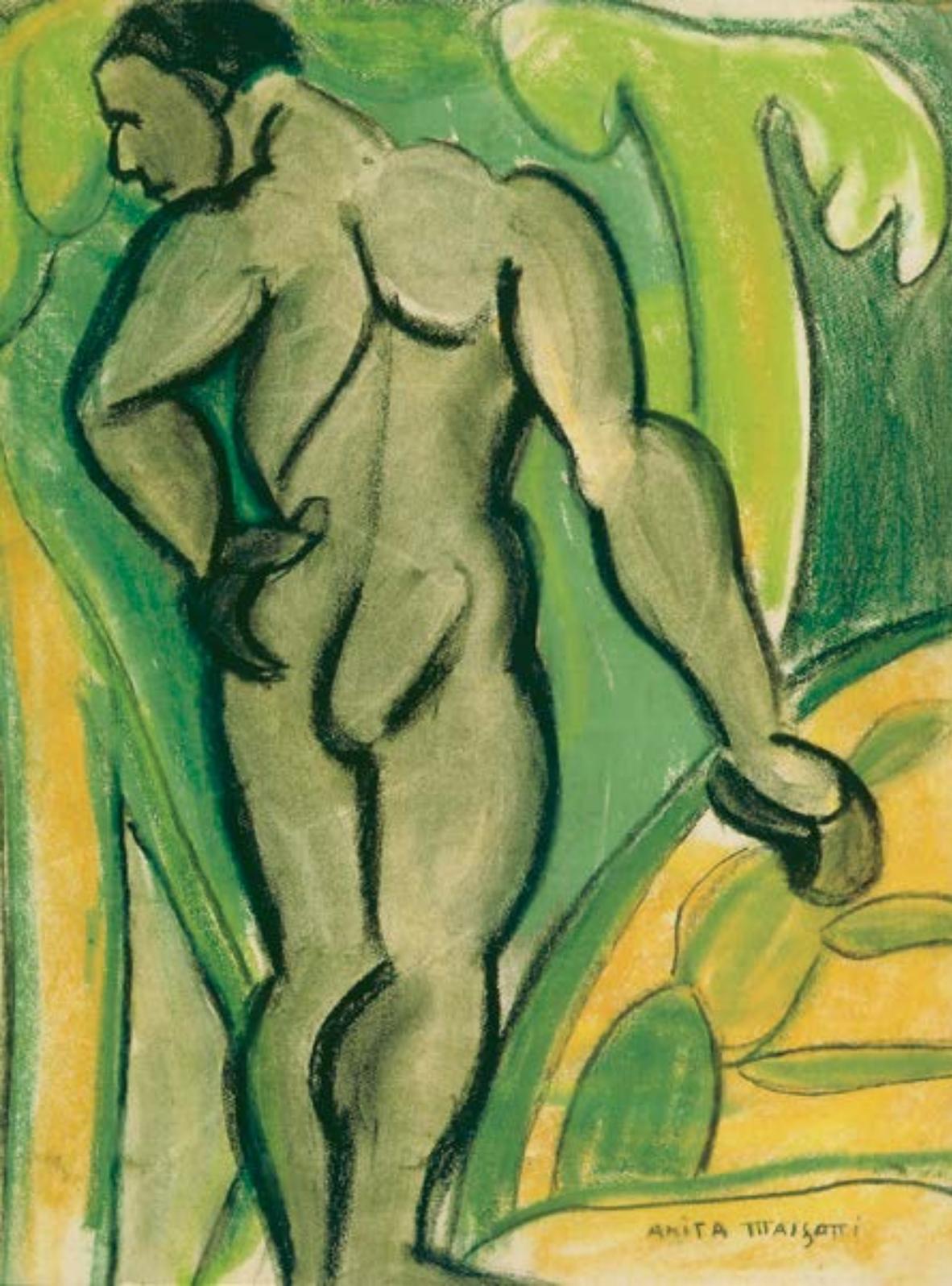


FIGURA 7.

Anita Catarina Malfatti,
Estudo de homem, 1915/16.
Carvão e pastel sobre papel,
62,5 x 47,2 cm. Coleção de Artes Visuais
Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros
da Universidade de São Paulo (IEB-USP),
Brasil.

passa a ser difícil dizer se tal obra (independentemente do seu suporte – tela ou papel) se trata inicialmente de um desenho ou de uma pintura. Anita parece tê-los entendido apenas como “estudos” para a pintura.

O homem amarelo possui um carvão a pastel anterior à pintura ou à sua “versão final”. Também datado de 1915-1916, a figura do imigrante é apresentada de perfil, olhando da direita para a esquerda, casaco marrom e gravata de listras; sua camisa é amarela, com o colarinho branco, o rosto é preenchido com cores laranja e amarelo, o contorno do queixo, nariz, olhos e boca, de preto; a barba por fazer e o zigoma (o osso malar) são coloridos de verde. Esta também ocupa a maior parte do fundo, o qual tem um de seus cantos superiores preenchido de azul, à direita, e outro, de laranja, à esquerda. Essa mesma cor laranja contorna os ombros da figura (ao invés do preto de costume), criando uma aura luminosa em seu entorno. Parte da cabeça, como nos exemplos anteriores, está cortada.

A segunda versão (definitiva?) d’*O homem amarelo*, uma pintura a óleo um pouco maior que o carvão/pastel de mesma data, traz a figura de frente, ligeiramente inclinada para a esquerda, com os referidos cortes nas laterais e na parte superior (parte da cabeça é novamente suprimida). A figura veste o paletó marrom

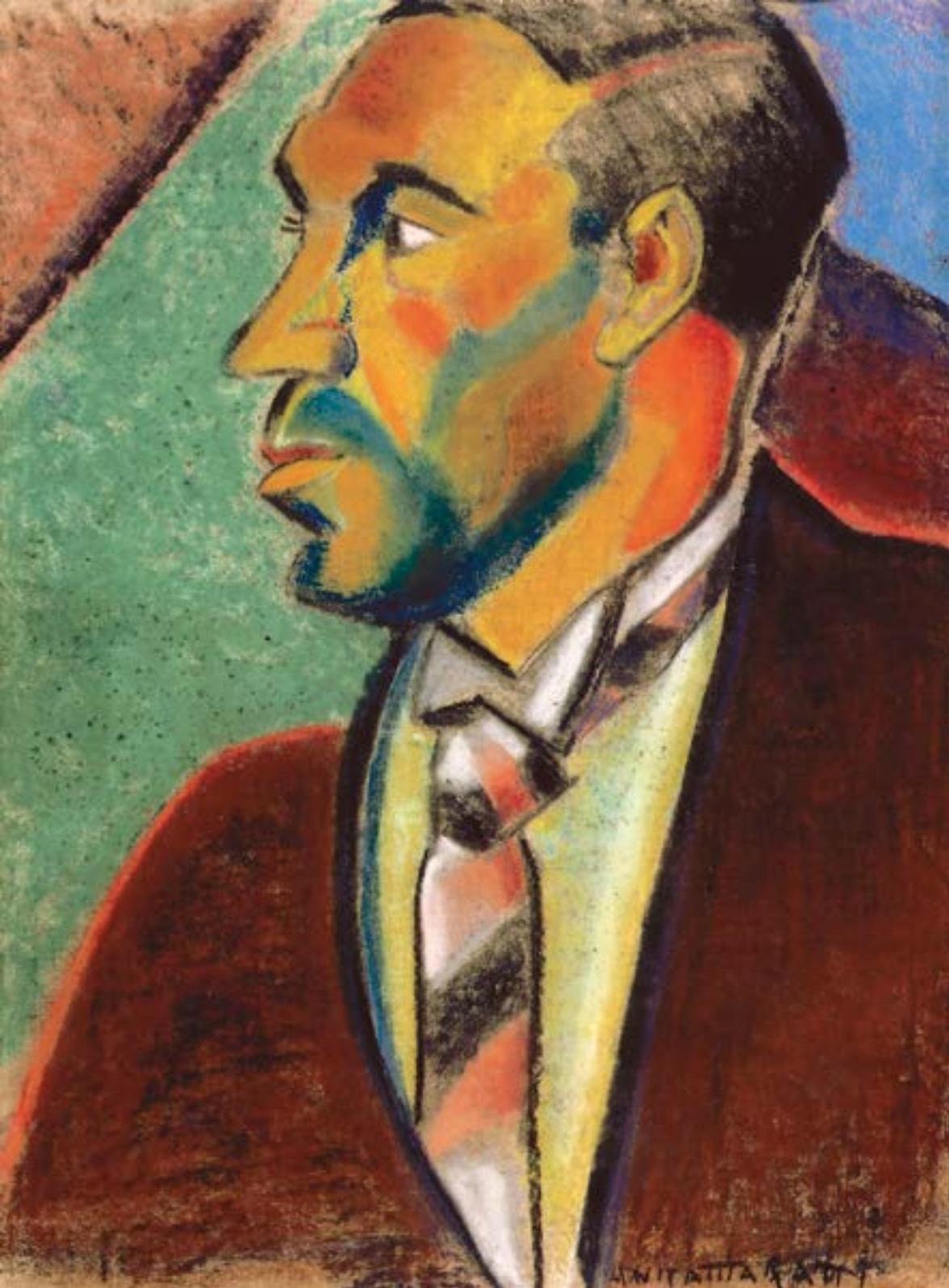


FIGURA 8.

Anita Catarina Malfatti,
O homem amarelo (primeira versão), 1915/16.
Carvão e pastel sobre papel, 61,0 x 45,5 cm.
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos
Brasileiros da Universidade de São Paulo
(IEB-USP), Brasil.

e a gravata listrada da versão anterior e há uma maior economia nas cores. Dessa vez, o marrom é misturado ao vermelho, há o amarelo e o verde, principalmente na face da figura (daí o nome do quadro), com toques de laranja e vermelho (os seus lábios)¹² e é possível ver as linhas de força do desenho traçadas em preto, como se o desenho a carvão estivesse sendo recolocado ou não tivesse submergido totalmente no processo de consecução da pintura. Do lado direito, ao fundo, houve uma tentativa de divisão, ao que parece, com uma rajada de cor laranja mais clara e nêgas de branco nas bordas. Essa área cria uma diagonal oposta à da lapela esquerda do paletó feita com uma linha preta que desce suavemente e num só gesto até a borda inferior do quadro, acompanhando e servindo de anteparo à gravata. A camisa está pintada de branco, o que confere uma luminosidade maior à pintura, mesmo usando menos cores do que o carvão/pastel. A fragmentação do fundo em cores que são repetidas a partir daquelas que integram a figura, no primeiro plano, atenua aquele efeito de recorte que era obtido pelo contorno a carvão dos desenhos: a cor divide com o desenho a atenção dada às formas, sendo o tema da pintura subsumido à gestualidade e à fatura.

Muitos obstáculos surgiram no caminho da artista, muitas foram as suas dúvidas; *O homem amarelo* sinaliza essa angústia e

aponta para o problema do ponto de vista das escolhas que devem ser feitas por um artista no momento de construção plástica de seu trabalho¹³. Anita aparentemente necessitava do apoio do seu grupo artístico e social (coisa que não conseguiu muito por aqui, após a sua volta), mas não só. Ela demonstrou que estava interessada nas muitas e diversas posições relativas à arte moderna, cuja definição se mostraria tão somente com uma ampla exposição de possibilidades para o desenho e a pintura.

É nesse ambiente de “abertura” que se apreende as distinções entre os retratos coetâneos a *O homem amarelo* (*O japonês*, *A mulher de cabelos verdes*, *A estudante russa* etc.), além das paisagens de Monhegan, que seguiram numa outra direção. Não houve, como tem sido repetido à exaustão, uma mudança de seu “estilo expressionista”, após seu retorno ao Brasil e a crítica de Lobato. A artista trazia consigo na bagagem uma diversidade de direções e experimentações quanto à pintura e ao desenho que hoje são classificadas e compartimentadas em estilos estanques, mas não o eram bem assim naquele momento: o quadro *Tropical* (exposto em 1917 com o título *Negra baiana*), por exemplo, demonstra a preocupação em acomodar essas experiências quanto ao desenho e à cor às diretivas nacionalistas em voga por aqui, ao gosto não só de Lobato, mas também de Mário de Andrade e de muitos

modernistas. A figura de uma mulher negra segurando um cesto de frutas tropicais, com “abacaxis bem desenhados”, chamou a atenção de outro crítico d’*O Estado de São Paulo*, Nestor Pestana, que argutamente viu a “incoerência” entre a deformação da figura feminina e a descrição pormenorizada das frutas à sua frente, quase “naturalista”. *Tropical* traz algo remanescente do esquema cromático e da fatura d’*O homem de sete cores*, embora o contraste ali seja atenuado, e a figura seja mais modelada, com passagens mais sutis, menos abruptas, de claro-escuro.

Aparentemente, esse quadro foi desenvolvido como uma tentativa de assimilação e, ao mesmo tempo, de moderação entre as exigências formais do modernismo pós-impressionista e as diretivas naturalistas-nacionalistas aplaudidas pelo gosto do público e da crítica paulista. Não mais Duchamp, mas os brasileiros Brecheret e Antonio Gomide, assim como os franceses Derain, Lothe e Matisse, passaram a ser algumas de suas principais referências no campo executivo após seu retorno ao Brasil e, depois, durante sua terceira viagem, à França, no início da década de 1920. Contudo, bem antes disso, a artista já havia tentado adaptar os preceitos da orientação liberal da escola de Homer Boss (que contou indiretamente com as experiências de Robert Henri e os pintores do Grupo dos Oito) às experiências mais radicais

com as quais travou contato no ambiente artístico nova-iorquino, expressionistas, cubistas, *armorystas* e cubofuturistas.

O homem amarelo e as outras obras da exposição de 1917 dirigiam-se a uma nova maneira de pintar, pautada principalmente por um ato disruptivo em relação à forma e ao colorido convencionais: o desenho fora libertado então do compromisso com a reprodução do visível, e não houve comprometimento algum de antemão mesmo com o conteúdo, mas com uma interpretação singular das principais estruturas plásticas da figura. O mesmo valeu para o colorido. Não é de se admirar que essas obras tenham causado estranhamento numa figura como Monteiro Lobato e também (apesar de amá-las) em Mário de Andrade, admiradores, cada qual ao seu modo, da ordem e harmonia plásticas, por assim dizer, “clássicas”¹⁴. Porém, colocadas no contexto de sua época, comparadas com trabalhos de outros artistas que lhe foram contemporâneos, essas obras não podem ser encaradas como signos de uma ruptura extremamente radical com toda a tradição pictórica. O ambiente da Independent revelava já a sua posição eclética, acolhedora de inúmeras possibilidades no campo expressivo, somada à defesa do “temperamento” de cada artista – por ironia, conforme a máxima do principal defensor da estética naturalista, Émile Zola.

A experiência mais radical de Anita em relação ao desenho, à linha e à cor não pôde ser continuada, infelizmente, mas revelou que era possível a uma artista e mulher, no início do século passado, ir além dos limites estabelecidos como expectativas sociais à sua condição¹⁵. Ao fim, Anita revelou que estava disposta a seguir o *establishment* do modernismo em sua segunda fase, ou seja, depois das vanguardas, contanto que tal atitude fosse ainda considerada moderna¹⁶ ou estivesse em consonância com a de outros artistas modernos, que necessitavam que sua arte sobrevivesse àquela primeira derrisão das vanguardas das quais haviam participado. Numa carta a Mário, datada de fevereiro de 1924, ela então declara: “Vou dar uma notícia ‘bouleversante’. Estou clássica! Como futurista, morri e fui enterrada”¹⁷.

NOTAS

1. “A mostra, que foi intitulada ‘Exposição de Pintura Moderna – Anita Malfatti’, apresentou 53 trabalhos, entre pinturas, desenhos e gravuras de Anita, além de incluir trabalhos de alguns de seus colegas em Nova Iorque como Floyd O’Neale, Sara Friedman e A. S. Baylinson. A pesquisadora Marta Rossetti Batista sugeriu que a mostra individual com a inclusão de alguns trabalhos de seus colegas norte-americanos foi feita para ela não parecer a única a pintar ‘diferente’, ou seja, dava a transparecer que havia um movimento acontecendo lá fora do qual Anita estava ou esteve participando” (GREGGIO, 2013, p. 20).

2. Ao apresentar o *status* da crítica de arte “de serviço” no jornal *O Estado de São Paulo*, no início do século 20, Chiarelli sugere que “N” (identificado como o editor do jornal Nestor Pestana) critica a arte moderna, salvaguardando, contudo, o impressionismo: “[...] a arte jamais poderá reproduzir o movimento integral. O seu papel é sugerir aos que contemplam uma obra, uma figura, por exemplo, a série de movimentos que essa figura faria para realizar determinada intenção ou para dar a impressão de vida, pois que a vida é movimento. [...] Toda escola moderna, sobretudo depois do triunfo do ‘ar livre’ e do impressionismo, tende para esse fim e já alcançou resultados extraordinários [...]” (CHIARELLI, 1995, pp. 88-89) Cf. ainda a crítica feita à exposição de Anita, antes de sua viagem à Alemanha, no *Mappin Stores*, em 23 de maio de 1914, intitulada “Exposição de Estudos de Pintura de Anita Malfatti”, na qual Nestor Pestana escreveu: “Exposição de estudos de pintura, diz o programa, e ela de fato não é mais do que isso [...] Para os que acompanham o movimento artístico europeu, não seria preciso dizer que os seus estudos foram feitos na Alemanha. Todos estes trabalhos denotam flagrantemente a influência da moderna escola alemã que levou às últimas consequências o impressionismo e em pintura [...]” (PESTANA, 1914, não paginado).

3. “Nos seus escritos, Anita Malfatti não se referia ao clima efervescente de Berlim no pré-guerra, às suas polêmicas, publicações, exposições ou associações. Mas, estudando com o controvertido Corinth, ela certamente conheceu pelo menos as polêmicas que abalaram a Secessão que, neste ano de 1913, chegaria à sua crise final. No início do ano, por impacto da *Sonderbund*, o grupo mais conservador, com Corinth, caiu, tendo sido eleito para a presidência o ‘marchand’ Paul Cassirer [...]” (ROSSETTI BATISTA, 1985, p. 20)

4. Mário de Andrade, por exemplo, possivelmente apreendeu o termo a partir da leitura da obra de Wilhelm Worringer, *Abstração e empatia*. Cf. ANDRADE (1990, pp. 96-7): “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, evoluciona 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”.

5. Cf. o diário de Anita Malfatti, de 1914 (arquivo IEB/USP), em que se lê: “Trinta de maio foi sábado e dele só me lembro quando ao lusco-fusco apareceu Freitas Valle com todos seus satélites, sendo os principais Zadig e Elpons [...] quando mamãe perguntou se ele gostava do retrato de Georgina, disse ele – Minha senhora, não se ofenda se sou franco, mas esse quadro está crivado de erros, o desenho é fraco e é um carnaval de cores. O valor artístico não tem nenhum”.

6. Cf. ROSSETTI BATISTA (1985, p. 29). Nestor Pestana se refere com tolerância à exposição de Anita somente porque ela se apresenta como uma “estudante”. Ainda assim, faz algumas ressalvas: “Naturalmente os seus estudos não estão isentos de defeitos; mas como se trata de uma principiante que modestamente se apresenta ao público com o único fito de provar a sua capacidade para a carreira que escolheu e a boa aplicação do tempo em que permaneceu na Europa, é natural que apontemos, de preferência aos defeitos, as suas qualidades”.

7. A Independent School of Art de Nova York foi, na verdade, o desdobramento da Henri School of Art, aberta por Robert Henri na Lincoln Arcade. A partir de 1910, com o novo nome, a escola antiacadêmica estará sob a direção de Homer Boss, que foi o principal professor de Anita, entre 1915 e 1916.

8. Cf. ROSSETTI BATISTA (1985, p. 38). Segundo a autora, “Por [volta de] 1912, Henri perdera muito de seu ‘momentum’, não era mais o líder progressista incontestado; muitos artistas de seu amplo círculo dele se afastavam. Também em sua própria pintura notam os historiadores, parecia procurar novas certezas. Esquecido da própria pregação, deixara-se entusiasmar por teorias pseudocientíficas aplicadas à arte, em especial as de Maratta sobre cor e composição [...] teria sido justamente essa a causa do rompimento entre ele e Homer Boss [...] Depois de séria desavença, Henri retirou-se definitivamente da escola. E Homer Boss, agora dono e único instrutor, reafirmando seus princípios, rebatizou-a como Independent School of Art – e sob esta denominação funcionou pelo menos entre 1912 e 1917”.

9. “[...] as recordações de Anita Malfatti sobre a Independent School of Art dão-nos ideia de um ambiente dinâmico, de um organismo vivo e liberal. No ateliê, ‘grande, escuro e sujo de tinta, como os de Paris’, diria, ‘o trabalho nunca era interrompido por horário fixo”. As visitas frequentes eram bem-vindas e se integravam naturalmente: ‘alguns aproveitavam o modelo, coisa que nunca faltou em hora alguma, outros escreviam num canto; qualquer pequena dançarina ensaiava uma composição de passos novos”. (Ibidem, pp. 38-39)

10. “[...] o pintor A.S. Baylinson – cujo nome, posteriormente, apareceria muitas vezes ligado ao de Morris Kantor – provavelmente foi um dos polarizadores da escola e o foi, efetivamente, para Anita Malfatti. Era sempre citado e lembrado pela brasileira, que dele deixaria a impressão de uma figura atuante dentro da Independent School. Às vezes carinhosamente chamado de Baylie, era ele o secretário da escola, quem corria o chapéu para o dinheiro do almoço e quem controlava a ‘gaveta mágica’. [...] Anita Malfatti traria para o Brasil um óleo de seu colega. De dimensão média, enquadra de forma pouco usual um torso de mulher – chamado por Anita ou por Baylinson? – *Nu cubista*, a tela reforça a impressão da importância de Baylinson para Anita. Apresenta semelhanças com a obra da pintora quanto ao enquadramento – fragmento da figura – e quanto à técnica; óleo usado com parcimônia, ‘aquarelado, deixando visível a tela suporte; a figura também é delimitada com linhas sinuosas e coloridas [...]”. (Ibidem, p. 42)

11. Cf. HENDERSON (1988).

12. Para Mário: “[...] 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”. (ROSSETTI BATISTA, 1985, p. 91)

13. Sobre a exposição de 1917, Marta Rossetti Batista cita pelo menos um artigo de jornal que foi respeitoso (à exceção do de Oswald, já mencionado), considerando as qualidades técnicas do desenho e da pintura, mas de acordo com as premissas ainda da crítica de arte naturalista. Trata-se de “A vida moderna”, de 27 de dezembro de 1917: “Filiada à mais moderna escola de pintura, a srta. Malfatti executa com 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; pois só quem possui em alto grau essas qualidades e é capaz de transportar para a tela aquela admirável *Paisagem de Santo Amaro*; [...] aquela primorosa cabeça de *Egípcia*, ou a *Lalive magnífica* tão admiráveis de cor e frescura; só quem possui em alto grau essas qualidades, dizíamos, é capaz de se aventurar a pintar e a expor a *Ventania*, de uma técnica que não pode ser compreendida senão pelos adeptos da sua arte; *O homem amarelo*, de colorido tão cru e tão violento, embora bem desenhado e de excelente pose; ou ainda a *Paisagem moderna*, de fatura primitiva [...] com as suas casinholas rígidas de madeira, os seus barrancos de pasta de papel e a sua vegetação artificial muito verde, sem maciez e sem ambiente. Talvez sejamos injustos nas observações que aqui ficam, mas, a arte cada um compreende a seu modo, cada um a sente de acordo com a sua cultura, e principalmente com o seu temperamento; e a arte da srta. Malfatti se, não raro, nos fala à alma e consegue transmitir-nos um bocado de emoção e sonho, também às vezes se nos apresenta num terreno diametralmente oposto àquele de onde nos é dado observar e sentir a natureza”. (ROSSETTI BATISTA, 1985, p. 72)

14. Annateresa Fabris propõe o descompasso entre Brecheret e Anita aos olhos da crítica de sua época. Para a historiadora: “as referências históricas que não existem para Anita Malfatti são, ao contrário, abundantes para Brecheret, colocado – apesar de sua juventude – na plêiade dos Rodin, Bourdelle, Wildt, Mestrovic, numa clara demonstração

de que os modernistas pretendiam investir em seu exemplo de artista que fazia “a sua escultura endireitar para o futuro apoiando-se proficuamente nos preconceitos ancestrais, no alicerce de uma tradição re florida na saudade”. (FABRIS, 1994, p.73.)

15. “As obras que a pintora trouxe dos Estados Unidos deixaram, em sua família e em seus amigos, uma sensação tão desagradável, que o mal-estar perdurou por anos – o assunto tornou-se um tabu para alguns deles. Bem mais tarde, Anita Malfatti deporla laconicamente: ‘Quando viram minhas telas, todos acharam-nas feias, dantescas, e todos ficaram tristes, não eram os santinhos dos colégios. Guardei as telas’. [...] Então, pela primeira vez na vida, comecei a entristecer-me pois estava certa de que meu trabalho era bom; tanto os modernos franceses como os americanos o haviam dito espontaneamente, desinteressadamente. Só desejei esconder meus quadros já que, para me consolar, os outros acharam que eu podia pintar como quisesse. Eles estavam desconsolados, porque me queriam bem. Entretanto eu sabia que aquela crítica não tinha fundamento, especialmente porque estava dentro de um regime completamente emocional. Eu nunca havia imitado ninguém; só esperava com alegria que surgisse, dentro da forma e da cor aparente, a mudança; eu pintava num diapasão diferente e era essa música da cor que me confortava e enriquecia minha vida’[...]” (ROSSETTI BATISTA, 1985, p. 60)

16. Para Mário de Andrade: “O que se sabe por enquanto sobre a nova pintura dela [o trabalho realizado no estúdio 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” (ANDRADE, 1928 apud ROSSETTI BATISTA, 1989, pp. 69-70). Cf. também CARDOSO (2008, p. 139).

17. Mário demonstrou de início um incômodo com o recuo e a acomodação da artista após as críticas sofridas pela exposição de 1917: “[...] 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 [...]” (ANDRADE, 1924 apud ROSSETTI BATISTA, 1972, pp. 69-70).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Anita Malfatti. **Jornal de Debates**, São Paulo, outubro de 1921, não paginado.

ANDRADE, Oswald de. A exposição Anita Malfatti. **Jornal do Commercio**, São Paulo, 11 de janeiro de 1918, não paginado.

CARDOSO, Renata Gomes. **A crítica de arte no entorno de Anita Malfatti e seu reflexo na história da arte brasileira.**

CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos vernissages:** Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1995.

FABRIS, Annateresa. Modernismo: Nacionalismo e Engajamento. In AGUILAR, Nelson (org.). **Bienal Brasil Século XX.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, pp. 72-82.

GREGGIO, Luzia Portinari. Anita Malfatti. **Folha de São Paulo/Itaú Cultural**, Coleção Grandes Pintores Brasileiros v. 9, São Paulo, 2013.

HENDERSON, Linda D. X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists. **Art Journal**, 47(4), 1988, pp. 323-340.

HENRI, Robert. **The Art Spirit**. Filadélfia: J. B. Lippincott, 1923.

LOBATO, Monteiro. Paranoia ou Mistificação? (A propósito da Exposição Malfatti). In LOBATO, Monteiro. **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1955, pp. 59-66.

MICHELLI, Mário de. **As vanguardas artísticas do século XX** / trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

PESTANA, Nestor. Exposição de Estudos de Pintura de Anita Malfatti. **Correio Paulistano**, São Paulo, 26 de maio de 1914, não paginado.

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

ROSSETTI BATISTA, Marta (org.). **Mário de Andrade: Cartas a Anita Malfatti**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ROSSETTI BATISTA, Marta. **Brasil, 1º Tempo modernista - 1917/29: documentação**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

SCHWARTZ, Jorge. O expressionismo pela crítica de M. de Andrade, Mariátegui e Borges. In BELUZZO, Ana Maria de M. **Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Unesp, 1990.

SOBRE O AUTOR

Luiz Armando Bagolin é docente e pesquisador do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, ex-diretor da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo.

Artigo recebido em
4 de novembro de 2020 e
aceito em 13 de novembro de 2020.