



DESTAQUE



ANITA MALFATTI E A PINTURA MODERNA

Luis Augusto Contador Borges*

Imagine-se a ousadia de uma jovem que aos treze anos amarra cuidadosamente as tranças e se deita nos trilhos da estrada de ferro para uma aventura breve, mas excessiva, mediante a qual possa olhar o fundo de sua sensibilidade e encontrar uma resposta, nada menos que a razão de sua vida. Podemos vê-la imóvel, olhos fechados, à espera do trem, concentrada em si mesma, ouvindo os rumores de seu coração, no limiar do inesperado. Eis Anita Malfatti, em dúvida quanto à natureza de seu talento. Quem sabe “a sensação absorvente da morte”, aproximando-a do perigo, poderia ajudá-la a decifrar o enigma. Anos mais tarde evoca essa “experiência horrível, o barulho ensurdecedor, a deslocação de ar, a temperatura asfixiante”, culminando numa “impressão de delírio e loucura”. E finalmente: “Eu via cores, cores e cores riscando o espaço, cores que eu desejaria fixar para sempre na retina assombrada. Foi a revelação: voltei decidida a me dedicar à pintura” (Malfatti apud Rossetti, 1985, p.10). Essa certeza ficaria ainda mais patente em seus tempos de estudante, no Mackenzie College.

A atitude extrema dessa experiência, na linha da vida com a morte, talvez só se compreenda pela intuição de que a resposta procurada teria de ter uma base sensível, aflorar-lhe num jorro multicolor de sensações inequívocas. Não é esse o viés do fluxo do pintor? E a obra, o quadro, não é esse composto carregado de afetividade, esse “bloco de sensações”, na expressão de Gilles Deleuze? O corpo, afinal, está por trás de tudo. É com o corpo que se pinta, antes mesmo da paleta e do pincel. Ou antes: é o fluxo do corpo que se converte em tinta, pigmento, forma, na metamorfose da obra. Toda técnica é “técnica do corpo”, diz Merleau-Ponty (1964, p.33):

* Mestre em Filosofia e doutorando em Estética pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – SP.

“Ela figura e amplifica a estrutura metafísica de nossa carne”. Afinal, “nenhuma pintura pode eludir o ser” (ibidem). Por mais disforme ou abstrata que seja uma obra, ela encanta ou perturba, choca ou incita, convida à reflexão, quanto mais imantada de substância corpórea.

Há em certos indivíduos uma inquietação inexplicável, uma fúria que os atira ao desconhecido. Levados por uma disposição absurda e uma necessidade imperiosa, mobilizam todas as forças na realização suprema de seus fins, sem que nada no mundo possa detê-los. Enquanto persistem em suas metas, nem sempre claras e aceitas pela maioria, conseguem dissipar todo embaraço e dar forma ao inconcebível. Os grandes artistas recusam fórmulas prontas, soluções confortáveis, preferindo meios estranhos e caminhos obscuros para conduzi-los em sua aventura. Criam assim as condições materiais do próprio empreendimento.

O desejo de pintar, em Anita, sua paixão pelas cores, sua incrível intuição levam-na a estudar na Europa (Berlim), em 1910, enquanto assiste aos desdobramentos mais revolucionários da arte moderna: o expressionismo, Kandinsky, os “fauves”, Picasso. Anita encontra nessa efervescência todos os elementos de que precisa para materializar suas idéias.

Desde o impressionismo, quando começa a emancipar-se, e principalmente nas artes que o sucedem, o fauvismo, o expressionismo, a cor se impõe como elemento essencial da revolução pictórica, abandonando um papel secundário, meramente coadjuvante, ornamental, na composição, em meio ao claro-escuro e o primado da ilusão estabelecido pela tradição da perspectiva, a partir do século XVI, para tornar-se ela própria a essencialidade da expressão. A pintora brasileira fica atônita com o que vê. Na grande exposição de Colônia, impressiona-se com Cézanne, Gauguin, Maillol, Matisse, os “fauves”, com Picasso e Braque, entre outros cubistas, e, além deles, Schieller, Kokoschka, Munch (Cf. Rossetti, 1985, p.18).

Após três anos de estudos na Alemanha, retorna em “pleno idílio pictórico”, dizendo que “pintara simplesmente por causa da cor”. E mais tarde, de sua experiência nos Estados Unidos, que “era a poesia plástica da vida ... era a festa da forma e era a festa da cor” (Malfatti apud Rossetti, 1985, p.31).

Se a cor está na origem do projeto estético de Anita Malfatti, se mobiliza seu desejo, é o meio pelo qual a pintora começa a conceber sua linguagem e as forças motrizes de sua composição. “Um estilo não se cria na imitação dos mestres”, diz Cézanne, “ele procede da maneira própria de sentir e de se exprimir do artista” (Cf. Larguier, 1947, p.121). Anita concorda: “O interesse da arte está na sua variedade infinita, é a escrita que cada um de nós tem dentro de si” (Malfatti apud Rossetti et al., 1972, p.44); “Eu nunca havia imitado ninguém ... esperava com alegria que surgisse, dentro da forma e da cor aparente, a mudança” (apud Rossetti, 1985, p.60).

Tal atitude, seu pioneirismo, custa-lhe caro. Sua célebre exposição de 1917, em São Paulo, reunindo 53 trabalhos realizados nos Estados Unidos e após sua chegada ao Brasil, provoca a reação de Monteiro Lobato no artigo que depois viria a se chamar “Paranóia e mistificação”. Anita é acusada de criar uma “arte degenerada”, “anormal”, uma “nova espécie de caricatura” dentro das novas tendências européias ainda malvistas num

país atrasado culturalmente e preso aos cânones do ilusionismo, da arte como imitação da natureza.

Fora desse contexto, a primeira e mais exuberante parte de sua obra, uma síntese pessoal, nasce do fascínio daquelas obras e de seu diálogo com elas.

Não dialoga simplesmente quem quer dialogar. É preciso antes entender, ainda que intuitivamente, o idioma dessa comunidade em trânsito da qual se quer participar por afinidade ou eleição. Anita encontra seus pares e seu olhar sai fortalecido. De volta, todos lhe perguntam pela “glória da Renascença italiana”, e ela responde que só “lembrava da exposição de Colônia” (ibidem, p.25). Anita só vê realmente o que lhe interessa. Mobiliza seu primeiro fluxo, conferindo-lhe sentido, carnalidade, força, expressão, nutrindo-se de algo fundamental para qualquer artista em qualquer campo: o sentimento de afinidade com formas solidárias, a suspeita de que a obra nascente já pertence a um espaço em que a pintura se reconhece a si mesma e o artista não corre risco de se sentir apartado do mundo, de seu engenho e de si mesmo.

É evidente que em seu próprio terreno de expansão a arte moderna européia encontra obstáculos e sofre acusações e protestos. Antes de Anita, pintores como Kokoschka também são acusados de produzir meras caricaturas ou deformações aberrantes com seus retratos. A assimilação do inusitado se faz aos poucos, se o contexto permite, se as condições de apropriação de tais formas são criadas em consonância com as tendências e o desenvolvimento da época. Mas no Brasil de Anita essas condições ainda não existiam. Suas dificuldades, portanto, são maiores, tal o abismo entre sua arte e a cultura do país nesse tempo. Se alguns críticos, como Lobato, faziam idéia das transformações artísticas que aos poucos modificavam a maneira de ver a arte e exigiam uma nova sensibilidade, recusavam todas elas, colocando num mesmo saco artistas de diferentes propostas e tendências, simplesmente pelo fato de não se adequarem à sua estética conservadora. Isso, provavelmente, porque nos contextos em que a distância entre o povo e a elite é maior devido à cultura ser incipiente, todo e qualquer saber adquirido corre o risco de sedimentar-se em conquista definitiva. Nesse aspecto, todo gesto conservador é idealista. O sonho de parte dos críticos brasileiros revelava-se, àquela época, um gesto menos mesquinho do que temeroso em ver dissipar-se um ideal verossímil, uma crença em geral arraigada a princípios universais. É como se tal crítico quisesse dizer: “Não abrirei mão de certezas consagradas universalmente pela irreverência momentânea de um bando de fanáticos”.

A arte para Monteiro Lobato, como para todo o pensamento dominante da época, deveria imitar com precisão a natureza, a exemplo dos “sóis imorredouros” de todos os tempos como Praxíteles, Rafael, Rembrandt, Rubens, Reynolds, entre outros, nos quais “todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis que não dependem do tempo nem da latitude” (ibidem, p.69-70). Para Lobato, bom eleata, a maneira de sentir dos futuristas ou cubistas dependia de alterações sofridas pela harmonia do universo para ser admissível, ou de alguma doença degenerativa do cérebro. Daí admitir que só a gente do manicômio poderia prestar-se a tais coisas (ibidem, p.70).

Apesar de tanta indignação e revolta, a exposição é acolhida pelos futuros modernistas brasileiros: “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 estudante russa*, *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”, conta Mário de Andrade (1978, p.232).

Anita não pinta conforme os cânones da “grande arte”, não se enquadra no grupo de artistas que para Monteiro Lobato “vêm normalmente as coisas”. Sua arte é vista como “mistificação”. Logo, também não poderia ser considerada “genuinamente brasileira”, arte naturalista e referencial, que para Lobato contempla temas locais e enaltece aspectos representativos da pátria. Mas a exibição de tais ícones ou lugares-comuns será suficiente para demarcar um território original que se sustenta por si mesmo? Em outros termos: como desenvolver a partir de uma identidade temática a singularidade, sendo que somente a singularidade de um grande artista em seus diversos matizes pode enriquecer a arte de um país? A defesa efusiva de valores nacionais não poderia estar disfarçando, no fundo, certo rancor ou ressentimento pela modesta projeção mundial de uma cultura ainda em formação? O “nacional” na arte é antes de tudo um valor, sobretudo visto por esse ângulo, e valores de caráter reativo, desde Nietzsche, não convivem com a lucidez da crítica, nem costumam produzir formas de criação transformadoras.



“A boba”, Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1916.

Em sua *Teoria da arte moderna*, Paul Klee (1985, p.20) observa que a cor, sendo também uma forma de luz, sensibiliza as coisas ao torná-las visíveis. Exprime assim sua medida, seus contornos, sua extensão. Klee e Matisse, aliás, acreditavam nas cores mais do que ninguém. Ao ganhar ênfase na pintura moderna, a cor revela-se um dos principais veículos da forma. Tal empreitada conhece diversas facetas complementares ao desenvolvimento dessa idéia: Cézanne, Matisse e os “fauves”, os expressionistas. As cores não tinham muita importância para os clássicos (Pedrosa, 1979, p.135). Com a modernidade, descobre-se nos experimentos cromáticos uma palpitante “arte das cores”, que se inicia quando sua essência secreta pode se desenvolver livremente (ibidem). A exploração da cor é inerente ao trabalho das formas por meio das quais

ela se expressa. Os artistas passam a extrair suas formas diretamente das massas de cor que espalham sobre as telas. Descubrem assim modos surpreendentes de expressar suas idéias mediante combinações inusitadas.

De um lado do processo de destruição do naturalismo está a revolução da cor expressionista e do fauvismo; de outro, a nova visão do espaço, disseminada com o cubismo a partir de uma inspiração de Cézanne de que o mundo se reduz a esferas, cones e cubos. Há que explorar o novo universo. “A natureza está no interior”, afirma Cézanne. Comparando a pintura à fotografia, e, por extensão à arte ilusionista da representação, Merleau-Ponty (1964, p.81) reformula essa idéia: “A pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas”. Conforme o olhar moderno vai tornando visível os meandros dessa realidade imanente, também desnuda os mecanismos implícitos no processo à luz da nova sensibilidade.

“A cor é o ponto em que nosso cérebro e o universo se encontram”, diz uma intuição profunda de Cézanne. Todo o universo pode estar contido numa mancha colorida. É tentador deixar ecoar nessa frase um pensamento de Deleuze & Guattari (1992, p.253): “A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas”. A arte é um elo entre o ser e o infinito.

Eis o móvel da arte moderna. A cor do mundo exterior é reação do olho à luz, mero efeito óptico. Mas na pintura se torna linguagem, prenhe de afetos e motivações corporais. A pintura se faz no embate sensível consigo mesma. É por meio da cor que o homem intensifica sua relação com o mundo e o transforma pela carne da pintura. A cor leva ao paroxismo seu duplo aspecto assinalado por Goethe (1996, p.13): ação e paixão. “As cores são ações e paixões da luz”.



“O homem amarelo”, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1916.

Uma das maiores conquistas sinalizadas pela pintura moderna é a eleição da tela como espaço dinamizador de fluxos. Ela deixa de representar o mundo exterior para converter-se em pura produção de si mesma. Não se trata mais de iludir o espectador com a pintura, mas tornar a pintura o meio formal de expressão de sua própria realidade. Esse ser de cores insurgente não representa nada e ao mesmo tempo é mais do que um aglomerado de materiais. Das telas desprendem-se figuras estranhas, aberrações anatômicas, verdadeiros monstros de beleza, às vezes meros pretextos para aventuras cromáticas e experimentos formais. Na pintura

moderna as referências do mundo se rarefazem, se diluem nas cores que ganham relevo, e raramente passam de vestígio ou espólio do mundo esquecido da representação. Doravante o figurativo é abordado criticamente como um elemento que retorna de um passado remoto e que só deve ser enfatizado para iluminar as relações com outros elementos, como o espaço, as linhas em polvorosa em meio às ondas de cor. Mais do que nunca era preciso “fazer sonhar uma linha”, como diz Henri Michaux a propósito de Klee. O que está em jogo é a singularidade com que o artista cria suas próprias regras e leis na abordagem dos materiais e na dinâmica das formas em processo, uma linguagem que não apaga as marcas ou etapas de sua execução. Ao contrário: as marcas, o rastro das pinceladas, integram os elementos da obra, duração e estilo confundidos à luz dos efeitos.

A despeito da grande variedade de estilos, da valorização de elementos preferencialmente a outros, como o espaço e as formas no cubismo e as cores no fauvismo, essas ações têm em comum a consciência das possibilidades de jogar livremente com os elementos constitutivos da pintura, de modo a ampliar seus horizontes e atribuir-lhe novos significados. O campo a ser explorado é imenso, onde, segundo Merleau-Ponty (1964, p.32), “a visão do pintor é um nascimento continuado”. O processo de pintar é interminável. Cézanne é exemplar quanto a isso. A pintura para ele é um processo mediante o qual o artista propõe e resolve questões relativas à linguagem pictórica. Uma pintura sai de outra, ou continua em outra, porque os quadros são anteparos de um fluxo que só se interrompe para ser retomado em seguida. Recortes, porém, que demarcam unidades adquiridas nas composições em harmonia de cores e linhas. Voltada para sua realidade própria, a pintura moderna, que não mais representa, não terá se revelado por isso mesmo um excelente veículo para o corpo?

A sensibilidade artística moderna assim encontra novos vetores de expressão plástica. A economia dos artifícios forja o estilo que vai se refinando e produzindo singularidades, estilemas, tal a dança furiosa de um pinheiro de Van Gogh ou a pele de manchas das banhistas de Cézanne, como se cobrissem sua nudez original. Esse pesquisador meticuloso da linguagem pictórica, que durante toda a vida buscou a profundidade, vê na pintura um ser orgânico independente de qualquer coisa. É a pintura elevada ao extremo enquanto as linhas do mundo exterior se esvanecem. Ou antes: é a realidade que se revela transubstanciada em pintura como se, para exprimi-la verdadeiramente, fosse preciso recobri-la com véus coloridos. Com Cézanne, dirá Merleau-Ponty (1964, p.71), a realidade ressurgir dessa “animação interna, [dessa] fulguração do visível que o pintor busca sob os nomes de profundidade, de espaço e de cor”. Liberada nas relações entre os elementos do quadro, a profundidade emerge como um efeito plástico que nasce do jogo de fundo e superfície. O véu com o qual o pintor vela suas figuras ao mesmo tempo lhes confere carnação vigorosa: enquanto uma pele reveste outra, o referente que a transparência acusa, a nudez primeira, ressurgir sob o efeito de irrealidade das cores e camadas de luz.

Em Munch as paisagens se tornam irreais e mais vivas como as planícies de um sonho, mas também sobrenaturais, com luas corpulentas, dilatadas, e fortemente espiritualizadas como totens fincados na areia. À medida que incorporam seu reflexo na água como parte constituinte de sua massa, adquirem volume irreal, tornando-se uma espécie de objetos fundantes, marcos referenciais do ritual, da pintura dessa nova era, pintura que, por assim dizer, reverencia a si mesma na libertação de seus meios de expressão.

Livre do embaraço da tradição da perspectiva, a pintura moderna se abre para um “outro olhar”, que se volta para o inconsciente. Na definição de Jacques Lacan, o olhar é o sujeito se sustentando na função do desejo. Essa função parece mais evidenciada na modernidade, já que, para Lacan (1985, p.88), “olhar é desfazer-se”. O pintor vê “fora da perspectiva”, e o olhar, desfazendo o sujeito, deformando a visão e a consciência, redimensiona as relações intrínsecas da linguagem pictórica. Segundo ainda Lacan, o olhar serve para compensar o desejo, a falha e a insatisfação do sujeito. Por isso existe a pintura. É “num apelo todo direto ao olhar que se situa o expressionismo” (ibidem, p.107). Expandindo o olhar, a pintura moderna se torna um suporte para o fluxo do desejo criando as condições de sua visibilidade em complexos de formas e cores. Cada pintor encontra um modo de codificar as ações secretas de sua arte, resultando em estilo o fator diferencial de articulação do desejo com os materiais em movimento na pintura.

A crítica de que a pintura moderna mistifica o mundo e conseqüentemente o adultera não se sustenta porque ela lida com outros critérios de verdade. Suas linhas não demarcam mais um campo de representação com vistas a perpetuar a natureza que encerram, mas fazem afluir sobre a tela diretamente a substância corpórea, abolindo a fronteira entre o mundo representado e a linguagem que o representa. O olhar que a pintura moderna implanta e desenvolve em suas produções é um dispositivo que se abre para relações profundas entre o pintor, o mundo e a obra. Os corpos disformes, borrados, e as cores artificiais das figuras decorrem da eleição de outras combinações que necessariamente implicam outra visão da arte. Importa desenvolver novas relações entre os elementos da pintura, o que fizeram Cézanne, Matisse, Munch, Klee e Picasso, entre tantos outros, ao demonstrarem que a verdade da arte só se afirma sob o empenho de uma experiência transformadora. Quanto ao expressionismo, trata-se de uma arte deliberadamente excessiva, hiperbólica, na medida em que tende a explorar ao máximo a ação dos efeitos das linhas e cores sobre as figuras, trans-tornando-as de todas as formas. Munch, Kokoschka, Soutine são exímios nesse procedimento.

Anita Malfatti começa a “pintar à vontade”, conforme suas próprias palavras, na Independent School of Art, em Nova York, onde convive com duas influências dominantes entre os norte-americanos, o fauvismo e o cubismo (Rossetti, 1985, p.32).

Em *A boba*, que fica de fora da exposição de Malfatti em 1917, a cor predominante é o amarelo que quase indistintamente tinge o rosto da mulher

e a blusa em meio a outras manchas menores, vermelhas e verdes. O amarelo do rosto lembra uma doença estranha que se alastra indiscriminadamente por todas as áreas do quadro, empestando-as no segredo da demência. Ressalta-se incontinentemente o olhar alheio da mulher que parece esvaziá-la de sentido e abortá-la do mundo.

Em *O homem das sete cores*, uma silhueta cubista amarelada e suja de vermelho, azul e verde caminha entre bananeiras. Sua cabeça está cortada no alto pela extremidade da tela como várias de suas figuras, recorrência anotada por Marta Rossetti em seu estudo (ibidem, p.47). A obra hoje parece uma bem-humorada resposta aos nacionalistas radicais e seus reclamos. A cabeça cortada é uma moderna versão da “mula-sem-cabeça” e do folclore nacional revisto criticamente pela arte. As cores da bandeira (amarelo, azul e verde) se sobressaem na figura entremeada pela folhagem típica e flutuante que, ironicamente, parece desfilar no tempo em direção ao futuro (onde nos encontra), atropelando maledicências e inserindo o Brasil na cultura moderna.

Já em *Nu cubista*, cuja ausência na exposição de 1917 também é fácil de entender, o plano de cores ao fundo parece escorrer livremente em linhas verticais. Uma delas, vermelha, coincide com a cabeça da figura, acrescentando-lhe um cabelo pastoso e sanguinolento. Fundem-se nessa imagem metonímia e metáfora, ou, se apreciada em ângulos distintos, ora tinta escorrida ora penteado aderente. E a figura, um corpo de mulher olhando de perfil, parece aludir a uma pose egípcia, a mão direita aparando o ar afastada do corpo na altura das coxas, e a esquerda espalmada no braço flexionado em sentido inverso, para o alto, um composto de manchas coloridas e vivas, predominantemente amarelas, mas que jamais deixam de ser o que são, ao denunciar o material, a tinta, o pigmento de que são feitas, jamais perdendo sua identidade como pintura. Se elas se aglutinam em torno de um referente, se lhe conferem um aspecto “humano”, é o que menos importa. O quadro nos mostra que a figura é apenas um de seus elementos, entre outros, geométricos ou abstratos, ainda que domine todo o plano central, mas um elemento que, por assim dizer, denuncia seu sacrifício ao triunfo do agenciamento das cores.

Em *O homem amarelo*, que tanto encantou Mário de Andrade, o modelo é um pobre imigrante italiano que, segundo a pintora, ao entrar para posar, tinha “uma expressão tão desesperada!” (Malfatti apud Rossetti, 1985, p.52). No quadro, é *outro* que surge: um “homem de cor” a serviço da pintura e glorificado por ela. A relação de hierarquia entre os elementos se inverte, ao contrário da era clássica: o referente torna-se secundário e a operação cromática, o principal acontecimento da obra. Não se representa na tela um imigrante. O homem do quadro não é propriamente um homem, ou sua caricatura, mas ato potencializado em cor sob máscara humana, levemente sóbria, quase indiferente a si mesma, e uma das figuras mais expressivas de Anita Malfatti.

Se a obra dessa artista não causa o mesmo impacto em suas fases posteriores, ela nos deixa, sobretudo em seu período expressionista, um legado de grande força e invenção. A beleza de sua arte é dessas que sempre surpreendem por conservar em si mesmas uma interrogação permanente.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, M. de *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1978.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. Apres. e trad. Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- KLEE, P. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël, 1985.
- LACAN, J. *O seminário: livro 11 – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LARGUIER, L. *Cézanne, ou la lutte avec l'ange de la peinture*. Paris: Julliard, 1947.
- MERLEAU-PONTY, M. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.
- PEDROSA, M. *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.
- ROSSETTI BATISTA, M., PORTO ANCONA LOPEZ, T., SOARES DE LIMA, Y. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/1929 (documentação)*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- ROSSETTI BATISTA, M. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: IBM Brasil, 1985.