

ANITA Malfatti na Alemanha

CARLOS PIRES

ANITA Malfatti in Germany

ANITA Malfatti en Alemania

RESUMO

Este artigo pretende recuperar as escolhas feitas por Anita Malfatti na sua primeira viagem de estudos para a Europa com o objetivo de refletir sobre o campo da pintura moderna na Alemanha e a posição que a artista assumiu em relação a ele.

PALAVRAS-CHAVE Anita Malfatti; Pintura moderna; Modernismo

ABSTRACT

This article intends to recover the choices made by Anita Malfatti in her first study trip to Europe in order to understand the field of modern painting in Germany and the position that the artist assumed in relation to it.

KEYWORDS Anita Malfatti; Modern Painting; Modernism

RESUMEN

Este texto pretende recuperar las elecciones de Anita Malfatti en su primer viaje de estudios a Europa con objetivo de reflexionar sobre el campo de la pintura moderna en Alemania y el rol que asumió la artista en relación a él.

PALABRAS CLAVE Anita Malfatti; Pintura moderna; Modernismo


Artigo inédito
Carlos Pires*

<https://orcid.org/0000-0001-7596-8241>

*Universidade Federal
do Rio de Janeiro
(UFRJ), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars2022.183760





Mais de meia década antes da sua famosa exposição de 1917, Anita Malfatti viajou em 1910 para a Alemanha com o objetivo de estudar pintura e, nesse momento, entrou em contato com muitas faces do modernismo internacional. Ao que tudo indica, o envolvimento da pintora com o contexto alemão foi intenso e, ao que parece, sua produção nesses primeiros anos de formação também, embora muitas dessas evidências não tenham sido preservadas. A falta de informações sobre o período¹ e as poucas obras que restaram causam certa surpresa. Existem aproximadamente 15 trabalhos catalogados sem a certeza de terem sido de fato produzidos na Alemanha, dos quais parte significativa são pequenos desenhos e algumas gravuras.

Nessa viagem de estudos que fez em 1910 para a Alemanha custeada pela família, a pintora inicialmente procurou uma formação mais tradicional: “[ela] prestou exames em francês, e frequentou por um ano a Academia Imperial de Belas Artes de Berlim,² nas aulas de perspectiva, História da Arte e desenho” (BATISTA, 2006, p. 56). Uma parte desses estudos de perspectiva

aparece com anotações em alemão nas primeiras páginas de um caderno preto que contém o diário que a pintora produziu em 1914 ao longo da sua primeira exposição individual em São Paulo, na qual apresentou parte dos trabalhos produzidos na Alemanha.

Segundo um dos raros estudos relacionados à profissionalização das artistas nesse momento no Brasil:

[...] as mais prestigiadas academias [na Alemanha] eram [...] as de Berlim e de Düsseldorf. Em ambas até a segunda década do século XX, as mulheres foram evitadas entre os discípulos. As razões alegadas eram as de uma suposta inferioridade intelectual do sexo feminino, que, incapaz de criar obras geniais, se dirigia à escola por um simples diletantismo, de sorte a promover a decadência institucional. (SIMIONI, 2008, p. 102)

Essas informações, levantadas por Marina Sauer (1990), que Ana Paula Simioni apresenta para estabelecer o contexto brasileiro comparativamente, parecem indicar que Anita Malfatti não se matriculou em Berlim para ser uma aluna regular da Academia Real de Belas Artes, ou não foi uma “discípula” da instituição. Não fica claro se os “exames em francês” citados por Marta R. Batista em sua pesquisa faziam parte do processo para o ingresso na instituição que a artista frequentou. Simioni, que investiga em seu livro

as dificuldades relacionadas à profissionalização das artistas no Brasil entre o final do século XIX e o começo do seguinte, conclui ao cotejar a realidade nacional com a alemã que “Comparativamente, a abertura dos cursos superiores às mulheres foi muito mais fácil no Brasil” (SIMIONI, 2008, p. 103).

Anita Malfatti muito provavelmente percebeu esse clima desfavorável à sua formação na Alemanha e logo abandonou essa primeira possibilidade que, como apurou a pesquisadora Stephanie Dahn Batista (1999), foi de um semestre no Museu Real de Artes e Ofícios (*Königliches Kunstgewerbemuseum*) em um curso de desenho de modelo vivo, e não na Academia Real de Belas Artes de Berlim (*Königliche Akademische Hochschule der Künste*) que, de fato, não aceitou alunas até a década de 1920. Provavelmente as dificuldades criadas também nesse contexto de ensino mais aberto às mulheres parecem ter levado Anita à procura de outros caminhos.

Depois da passagem pelo Museu Real de Artes e Ofícios, que a pintora recorda como aborrecida em suas memórias, Anita Malfatti procurou outras maneiras de se relacionar com o meio artístico alemão. Ela começou, então, o período de estudos em ateliês com Fritz Burger, que é lembrado por ela como um pintor “que fazia

pontilhismo como quem se apresentava no palco”. Ainda segundo Marta R. Batista, com base em depoimentos da artista:

A conselho do grande professor de piano, comecei, no primeiro inverno, desenhando no ateliê de Fritz Burger, o grande divisionista alemão [...] que fazia pontilhismo como quem se apresenta num palco, em sua casa fora de Berlim [...] Estudou analiticamente a cor, sua composição, sua composição superando a cor local e a construção da superfície por manchas e pontos. (BATISTA, 2006, pp. 56-57)

Com esse professor que, segundo Marta R. Batista, é um “pintor hoje totalmente esquecido” (BATISTA, 2006, p. 56), a artista paulista se iniciou no “segredo da composição da cor” (BATISTA, 2006, p. 57). As informações sobre Burger são, contudo, contraditórias. A própria pesquisadora assinalou as divergências entre sua fonte (a própria pintora) e os dados que levantou e concluiu que “as inúmeras pequenas experiências com a cor, que realizou com Fritz Burger, infelizmente continuam desaparecidas” (BATISTA, 2006, p. 57).

Um marco para uma tomada de posição mais efetiva da artista, para além da saída do Museu Real de Artes e Ofícios e dos estudos com Burger, foi em 1912, quando, segundo a própria pintora, aconteceu o “fim de suas reservas” em relação àquelas novidades “modernas”

que estava vivenciando na Alemanha. Certamente foi central para essa tomada de posição a visita à Sonderbund em Colônia, em meados de 1912, grande exposição de “arte moderna” que serviu de modelo para outras, como o Armory Show nos Estados Unidos em 1913. Anita Malfatti presenciou, de fato, um grande evento de “arte moderna”. A Sonderbund, que ficou aberta de maio a setembro daquele ano, foi financiada e organizada pelo importante mecenas do modernismo internacional e colecionador Karl Osthaus, que fundou, com sua coleção de quadros e obras de arte, o Folkwang Museum, em 1902. A noção de moderno que estava no horizonte do evento de 1912 girava em torno da ideia de “não realismo” e do modernismo internacional como, em boa medida, as exposições da Secessão de Berlin³ estabeleciam desde o final do XIX: El Greco foi o artista escolhido na Sonderbund como o precursor dessa construção de “moderno” que os organizadores procuraram imprimir naquele momento.

A forte aparência de institucionalização que a exposição de 1912 gerou certamente contribuiu para essa tomada de posição de Anita Malfatti, ou, no mínimo, fez com que ela acabasse com as suas reservas em relação à “pintura moderna”. A institucionalização de fato do modernismo⁴ na Alemanha, questão que ultrapassa o

escopo deste artigo, foi um processo bem mais lento e acidentado, que se efetivará apenas após a Segunda Guerra Mundial, depois da perseguição de artistas considerados “degenerados” pelos nazistas e da destruição nesse processo de muitas das obras das primeiras décadas do século XX.⁵

Nessa grande exposição em Colônia em 1912, a pintora pôde de fato entrar em contato com muitas vertentes artísticas que posteriormente foram agrupadas em torno da ideia, um tanto elástica, de arte moderna. Curioso, como ainda destaca Batista (2006, p. 70) sem procurar investigar os motivos, é que no futuro a pintora citaria de maneira dominante em seus relatos o contato que teve nesse momento com as obras dos artistas franceses. Isso provavelmente se deu pelo apelo quase mítico, inclusive para muitos alemães,⁶ de Paris, “capital da arte”, apelo especialmente forte para artistas e intelectuais do modernismo brasileiro, como demonstra Miceli (2003). O prestígio da cidade francesa em relação à realidade cultural acanhada do meio paulista talvez tenha feito a artista reorganizar suas memórias gerando certo esquecimento em relação à Alemanha e seus artistas. Nas lembranças de seus estudos da primeira metade da década de 1910, elaboradas para a historiadora Marta R. Batista ou por ocasião de palestras, Anita Malfatti estava

bem distante temporalmente deles e, entre esses tempos das lembranças e o da Alemanha, existia, ainda, a experiência em Paris da década de 1920 com a bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, de 1923 a 1928. Na década de 1910, no entanto, no diário que começou em maio de 1914, ela mobilizou essas referências e elementos da sua formação em Berlim.

As disputas em torno do campo moderno em formação na Alemanha tiveram desdobramentos importantes em 1912 para pensar a posição de Anita nele, ou para pensar em que medida se dava o fim de suas reservas em relação à pintura moderna. Os principais conflitos nesse campo aconteciam entre os diferentes agentes ligados à Secessão de Berlim, associação de artistas livres criada no final do século XIX. Ou livres, em um primeiro momento, em relação à Associação de Artistas de Berlim, entidade estatal vinculada ao sistema acadêmico que tinha como principal centro a Academia Real de Belas Artes de Berlim, dirigida por Anton von Werner, pintor fortemente nacionalista que chegou a dar aulas de desenho e pintura para Guilherme II. Sistema esse que era em alguma medida periférico⁷ em relação ao francês, ou assim era visto por muitos artistas alemães, que procuravam complementar a formação e desenvolver suas carreiras em Paris. Essas disputas,

como argumentou Paret (1980), extravasaram o campo artístico e ganharam contornos políticos, embora não radicais, nos conflitos por reconhecimento desses artistas modernistas contra esse ambiente conservador e fortemente nacionalista organizado em torno da Academia Real e de Anton von Werner.

Sobre como se estabeleceu esse desenho policêntrico da arte moderna na Europa no começo do século XX e o papel que as Secessões tiveram na sua internacionalização, Catherine Dossin e Béatrice Joyeux-Prunel (2015, p. 185) argumentam:

The dynamism of these so-called peripheries was important not only for Parisian art but more generally for all innovative European art. An international elite of art collectors progressively recognized that modern art was not necessarily a Parisian production. The Groupe des Vingt, for instance, founded in Brussels in 1883, was an essential platform for the internationalization of Postimpressionism, Symbolism, and decorative arts coming from France, as well as those coming from Britain, Austria, or Germany. The foundation of the Secessions in Europe further contributed to the internationalization of modern art and its polycentric structuration: Berlin in 1892 and 1899, Munich in 1893, the Libre Esthétique in Brussels in 1893, the Venice Biennale in 1895, the Wiener Sezession in 1897, the World of Art in St. Petersburg in 1902, etc. At the end of the nineteenth century, a Secession belonged to the “kit” of any modern cultural capital.

Esse sistema da arte moderna identificado pelas pesquisadoras, que promove sua internacionalização por meio de certos padrões de funcionamento,⁸ estabeleceu um progressivo atrito com outros “produtos modulares”, ou outros “kits”, os nacionalismos, criados no final do século XVIII e que também se internacionalizaram “transplantados com diversos graus de autoconsciência para uma grande variedade de terrenos sociais, para se incorporarem e serem incorporados a uma variedade igualmente grande de constelações políticas e ideológicas” (ANDERSON, 2015, p. 30). Essa tensão latente entre a internacionalização da arte moderna, com características cosmopolitas muitas vezes, e os nacionalismos, em seus diferentes graus dentro da Alemanha, acentuou-se até a Primeira Grande Guerra.⁹ Catherine Dossin e Béatrice Joyeux-Prunel localizam, então, um momento chave nesse processo de, ao mesmo tempo, conflito e acomodação entre, simplificando, o cosmopolitismo modernista e os nacionalismos:

By 1908, the circulation of international exhibitions and press reviews materialized the polycentric reality of the modernist field in the context of growing nationalism. In every country, foreign modernist exhibitions triggered national polemics, and encouraged modernist milieus to propose national versions of modernity. Yet Modernism

was displayed, marketed, and encouraged in an international system.
(DOSSIN, JOYEUX-PRUNEL, 2015, p. 185)

Em meados de 1912, retomando, Anita Malfatti visitou a Sonderbund e teve uma boa amostra desse modernismo internacional, fortemente enraizado em Berlim por meio da Secessão e de seu principal mecenas, Paul Cassirer,¹⁰ que desde a virada para o século XX expunha e comercializava sistematicamente obras de artistas que a pintora viu em Colônia:

In his gallery, Paul Cassirer mounted on the average six major exhibitions a year. He regularly featured the leading exponents of the Berlin Secession and reinforced the organization's international outlook by opening his gallery to artists from abroad. In 1903 he showed works by Munch, Bonnard, Vuillard, Degas, and Monet, and with an exhibition of paintings by El Greco next hit he revived interest in a master whose idiosyncratic style was being revalued as younger artists pursued an analogously expressive use of color and form. In the spring of 1904 Cassirer held the first major exhibition in Germany of oils and watercolors by Cézanne. In 1908 he showed paintings by van Gogh and Jawlensky as well as a series of landscapes by Christian Rohlf; in 1910 he organized the first major exhibition of works by Kokoschka. Soon Paul Cassirer's salon was known as the country's leading gallery of modern art and the main source for French

Impressionist and Post-Impressionist works for museums, galleries, and private collections in central Europe. (UHR, 1990, p. 130)

O que levou Anita Malfatti ao seu principal professor nesse momento, o pintor Lovis Corinth, foi uma disputa interna na Secessão de Berlim na qual Paul Cassirer desempenhou um papel central. Corinth foi, antes da mudança para Berlim, um ativo membro na fundação da Secessão de Munique, em 1892, e participou também dos seus desdobramentos. Em 1899, ele foi chamado para participar da recém-fundada Secessão de Berlim por Walter Leistikow, artista que conhecera brevemente em uma passagem pela cidade no inverno de 1887 para 1888. Leistikow e Corinth estreitaram relações quando o pintor de paisagens e artista gráfico foi passar um tempo com ele em Königsberg, cidade na qual Corinth estabeleceu raízes, deslocando para lá seu pai de Tapiau, sua cidade natal, situada a leste da Prússia. Em 1893, Leistikow e Corinth viajaram juntos para pintar paisagens próximo a Dachau e no lago Starnberger. Muito provavelmente nesse momento Corinth pintou o retrato de seu amigo e principal interlocutor naquele e nos próximos anos.



Figura 1.
Lovis Corinth,
Portrait of Walter Leistikow, 1893.
Óleo sobre tela, 124,5 x 100 cm.
Acervo: Berlin, Stiftung Stadtmuseum.

Leistikov trabalhou ativamente no final da década de 1890 para trazer Corinth para Berlim e para os embates em torno da recém-fundada Secessão na cidade. A estratégia do paisagista foi conseguir encomendas de retratos e espaços para Corinth expor, o que já aconteceu em dezembro de 1899 – mesmo ano da primeira mostra da Secessão de Berlim, realizada em maio – com a sua participação em uma exposição na galeria de Paul Cassirer sobre o realismo alemão.

Corinth animou-se com o contexto artístico berlinense e mudou-se definitivamente para a capital do Reino da Prússia convencido de que isso seria vantajoso para a sua carreira. Virou, então, um membro bastante ativo da Secessão de Berlim e abriu, em 1902, uma escola de pintura para mulheres, que logo passou a ser frequentada também por alguns alunos.

Figura 2.
Escola de pintura para
mulheres de Lovis Corinth, 1902.
Acervo: Wilhelmine Corinth Klopfer.



A carreira de Corinth esteve fortemente vinculada à Secessão de Berlim desde sua mudança para a capital.¹¹ Em 1902, ele se tornou membro do comitê executivo vinculado ao grupo do pintor Max Liebermann e, nesse mesmo ano, assinou contrato com a galeria de Cassirer, a outra figura de peso na Secessão, como dito. Ao longo da primeira década, Corinth publicou na editora do próprio Cassirer um manual de ensino de pintura (*Das Erlernen der Malerei*, de 1908) e uma biografia, em 1910, do amigo Walter Leistikow, que havia morrido em 1908.

Figura 3.
Júri da exposição Berlin
Secession 1908. A partir da esquerda:
escultores Fritz Klimsch e
August Gaul, pintores Walter Leistikow e
Hans Baluschek, marchand Paul Cassirer,
pintores Max Slevogt (sentado)
e George Mosson (em pé),
escultor Max Kruse,
pintores Max Liebermann (sentado),
Emil Rudolf Weiss e Lovis Corinth.



Corinth, com efeito, dedicou-se ao ensino de pintura não só com a escrita de um manual. Nas primeiras décadas do século XX, deu aulas em seu estúdio, na Klopstockstrasse, e em outro que alugou em 1904. E, ainda, na escola do escultor Arthur Lewin-Funcke,¹² que Anita Malfatti começou a frequentar a partir, provavelmente, da primavera de 1913, no seu último ano na Alemanha, depois de ver uma exposição de Corinth, segundo os relatos da pintora.

A individual de Corinth que muito provavelmente Anita Malfatti relatou em suas memórias aconteceu como resultado de um conflito interno na Secessão de Berlim. O pintor assumiu, em dezembro de 1910, a presidência da associação depois do comitê executivo ter sido fortemente pressionado pelos jovens artistas expressionistas, principalmente do Die Brücke, que ficaram de fora da seleção para a exposição daquele ano.¹³ Um conflito que era latente pelo menos desde 1905 entre distintas concepções artísticas¹⁴ ficou explícito com as decisões do comitê executivo e gerou o rompimento dos expressionistas no final de 1910. A exposição sob a responsabilidade de Corinth em 1911 não agradou e, nesse contexto de crise institucional, os conflitos ganharam, ainda, matizes nacionalistas:

Tensions in the modern movement were heightened still further by *Ein Protest deutscher Künstler*, written and published in 1911 by the landscape painter Carl Vinnen, accusing German critics, dealers, and museum officials of promoting French works of art, thereby depriving German artists of much-needed support. The Protest, signed by 140 supporters, lamented that young German artists, to gain recognition, were forced to imitate the French models and in the process lost their cultural identity. (UHR, 1990, p. 177)

O derrame cerebral que Corinth sofreu em dezembro de 1911¹⁵ não permitiu que ele presidisse a exposição da Secessão de 1912, que foi organizada por Liebermann e Cassirer. Quando Corinth, depois de recuperado, tentou se reeleger em 1912, não conseguiu, e Cassirer assumiu o posto em um espírito mais conciliatório em relação às outras vertentes artísticas que estavam em conflito com a instituição nos últimos anos. O comerciante de arte, no entanto, como uma espécie de compensação ao antigo aliado, organizou uma exposição individual de Corinth em sua galeria que foi inaugurada no final de janeiro de 1913. Muito provavelmente foi nessa exposição que Anita Malfatti entrou em contato com o trabalho do pintor:¹⁶

Tive ocasião de visitar uma exposição muito discutida. Lá levei um choque. Eram quadros enormes. A tinta era jogada com tal impulso, com tais deslizos e paradas repentinas, que parecia a própria vida a fugir pela tela afora.

Perguntei na saída da exposição se este artista era professor. Logo na primavera entrei no curso da Academia Lewin Funcke, cujo professor era este célebre artista Lovis Corinth. Era um ‘massa’ o tal professor.¹⁷

A pintora, então, procurou uma posição naquele contexto que a colocou no centro dos confrontos que estabeleciam o campo modernista, confrontos amplificados progressivamente desde a década anterior.¹⁸ O grupo de Lovis Corinth assumiu uma posição conservadora nesse arranjo, defendendo a manutenção de saberes artísticos relacionados à formação que tiveram, com o desenho de modelos vivos em chave mais realista desempenhando um papel central – além de um uso mais convencional da cor e da representação do espaço. Conservador em relação aos novos atores de outros estratos sociais, muitas vezes, e sem essa formação esperada, não em relação ao contexto oficial da Academia Real de Belas Artes de Berlim. Paul Cassirer, que era um comerciante de arte, além de editor, quando assume a presidência da associação nesse momento, negocia com essas tendências de vanguarda de maneira menos rígida.

Os principais professores de Anita Malfatti nesse momento, Corinth e Bischoff-Culm – este aparece como membro da Secessão a partir de 1909 (KATALOG..., 1909, p. 54), provavelmente o ano em

que se mudou para Berlim –, faziam parte desse grupo “conservador”, ou que tentava conservar uma forma artística “realista”, no sentido mais imediato da representação, principalmente dos corpos, mas não só, já que esse “realismo” podia se dar por meio de construções bastante idealistas. O mundo no qual esses artistas com mais de 40 anos se formaram estava, ao que parece, ameaçado por uma nova geração que entendia o fazer artístico em outras chaves.

Lovis Corinth tinha aproximadamente 55 anos em 1913 e teve uma formação mais tradicional na Academia de Königsberg de Munique, com uma passagem entre 1884 e 1887 pela conhecida Académie Julian em Paris, lugar procurado por brasileiras e brasileiros¹⁹ para estudos. Essa instituição se destacou no mercado privado de ensino artístico que se proliferou na década de 1870 por meio do auxílio de professores ilustres como William-Adolphe Bouguereau, principal referência de Corinth em seu tempo de Paris, Tony Robert-Fleury e Alexandre Cabanel (cf. SIMIONI, 2007, p. 91). Nessa passagem pela Académie Julian, o pintor sentiu o peso dos nacionalismos já na sua chegada:

On his arrival he was greeted with deafening noise, followed by caustic remarks intended to unnerve a newcomer. Troubled by the attention, Corinth thought it wise to keep his East Prussian origins a secret and responded to his fellow students' insistent questioning about his background and training

by implying that, having studied in Munich, he was a “Bavarois.” He was formally initiated into the group at an “altar” of atelier stools quickly set up for the occasion, a ceremony recorded in an old photograph. A few days later he was sketched in caricature on the studio wall in the uniform of a Bavarian soldier against a red background and with bloody hands. The pithy inscription under it, “Quand même” (in spite of everything), indicated that for his French fellow students he was still a German. (UHR, 1990, p. 30)

Nesse momento, meados da década de 1880, Corinth encontrou em Paris uma forte discussão nos círculos impressionistas em torno da luz, da decomposição da cor, pontilhismo e divisionismo. Georges Seurat foi um artista-chave nesse contexto. Na Académie Julian, o pintor presenciou, ainda, um ambiente que desde a década anterior comportava turmas mistas, o que não acontecia no ensino oficial francês. A instituição incorporou mulheres em turmas separadas na década em que o pintor frequentou a escola:

Pouco depois de sua [Académie Julian] fundação, em 1873, já assinalava a existência de turmas mistas, o que era então um gesto ousado por mesclar alunos e alunas em um mesmo recinto recebendo formação igualitária. A partir de 1880, o diretor deu-se conta de que as turmas exclusivamente femininas teriam ainda mais sucesso em virtude da pudicícia de muitas alunas francesas, as quais não negavam seu desconforto em coabitarem o mesmo espaço de colegas homens diante de modelos total ou parcialmente despidos.

Nas novas turmas, as jovens encontraram uma formação equiparável à dos homens. (SIMIONI, 2007, p. 91)

Corinth teve um papel central no ensino de pintura. Já em 1902 ele montou, como vimos, uma escola para mulheres em Berlim, escreveu um manual, lecionou em diferentes contextos etc. Teve, também, um papel central na definição e acomodação do que se entendia como pintura moderna em Berlim. Isso se deu pela sua atuação como professor, mas também, de maneira mais ampla e intensa, pelo papel institucional assumido nos conflitos internos que aconteceram na Secessão de Berlim, que incorporava um espírito cosmopolita do modernismo internacional em progressivo contraste com diferentes faces dos nacionalismos emergentes na Alemanha. Arno J. Mayer esboçou uma leitura sobre a Secessão de Berlim na qual posiciona Corinth como central nos embates acadêmicos e como um dos responsáveis por uma direção pós-impressionista, ou francesa, para a pintura “moderna” nesse contexto alemão:

Com certeza, a dissidência [Secessão] de Berlim de 1898, como a de Viena do ano anterior, pretendia antes afrouxar do que romper as restrições acadêmicas. Max Liebermann, membro da academia de Berlim, e Julius Meier-Graefe, o respeitado crítico de arte, simplesmente solicitaram que fosse incluído um salon de refusés, com júri separado, na exposição anual da Academia Prussiana em Berlim. Quando Anton von Werner,

respaldado pelo imperador, recusou, Liebermann liderou a organização de um salão próprio dos dissidentes, em que modernos franceses serviam para legitimar a mostra de impressionistas alemães, como Lovis Corinth e Max Slevogt. Na realidade, esses desertores não eram totalmente radicais em termos artísticos, pois seu objetivo era o de se emparelhar com o impressionismo. Com poucas exceções, repudiavam a política e a crítica social. (MAYER, 1990, p. 222)

Esses conflitos de caráter reformador, como Arno J. Mayer assinala, tinham como objetivo, em um primeiro momento, abrir algum espaço institucional em relação à Academia Real de Belas Artes de Berlim para os, digamos assim, pós-impressionistas alemães, grupo do qual Corinth era um dos principais representantes.

Os jovens artistas do Die Brücke tensionaram o campo, pois não entendiam os processos artísticos nas mesmas chaves pós-impressionistas do grupo de Corinth, grupo que em um primeiro momento se articulou em torno de Max Liebermann. O ponto dessa divergência, como vimos, passava por uma representação dos corpos e espaços ainda vinculada em alguma medida ao saber acadêmico, ou a uma formação por meio do desenho de modelos vivos, para colocar o problema em termos simplificados. Ashley Bassie descreve brevemente a origem, a característica e o que esses novos pintores do Die Brücke valorizavam em um tipo de formação

que passava pelo desenho de modelos vivos, mas com outras ênfases na reelaboração artística desses corpos, espaços e cores:

In Dresden, a group of young architecture students at the city's Technical University began meeting to read, discuss and work together in Ernst Ludwig Kirchner's student lodgings. Dissatisfied with conventional academic art training, they organised informal life-drawing sessions using a young model, with short poses that they were only able to capture in quick, decisive, "courageous" lines, as one of them, Fritz Bleyl, put it. This way of working liberated them from the academic practices of drawing meticulously from a model in stiff, eternal poses, working from dirty old plaster casts, or copying slavishly from the Old Masters. (BASSIE, 2005, p. 48)

Anita Malfatti muito provavelmente viu as variadas possibilidades de "pintura moderna" que circulavam na Alemanha, além de outras formas de organizar a composição, o desenho, o uso de cores, embora só anos depois, em seu tempo de formação em Nova Iorque, tenha lançado mão de fato dessas estratégias presentes nos jovens expressionistas e em outras vertentes daquele momento.

Malfatti precisava, na Alemanha, estabelecer algum grau de compromisso com a aprendizagem de estruturação do desenho e de formas de representação acadêmicas, pensando principalmente nas expectativas do seu tio George Krug, que financiou boa parte

de seus estudos em Berlim. Ele era um colecionador de arte e engenheiro-arquiteto formado na Universidade da Pensilvânia, nos Estados Unidos, na década de 1880, com um currículo com muitas disciplinas relacionadas ao desenho (cf. ATIQUÉ, 2009). Malfatti deixou as marcas de estudos de proporção, perspectiva, geometria etc. no começo do caderno em que escreveu seu diário, o que parece indicar que ela procurou algum estudo formal além das aulas de desenho de modelo vivo no Museu Real – ou, outra possibilidade, essas folhas do diário podem ser os registros de aulas que ela teve nos ateliês de pintura.

A artista muito provavelmente entrou em contato nesse momento em que esteve na Europa com os trabalhos dos jovens expressionistas alemães do Die Brücke. Eles, que oficializaram o grupo em 1905, mudaram-se de Dresden para Berlim no outono de 1911 e se separaram em 1913, momento em que a artista estava na cidade. Caso Anita Malfatti não tenha visto alguma exposição do grupo em Berlim, o que parece improvável, possivelmente entrou em contato com as pinturas do grupo na Sonderbund, em 1912. Alguns quadros mais marcadamente expressionistas que Anita Malfatti pintou depois da exposição de 1914, em Nova Iorque, remetem a esse contexto alemão, que tinha, em muitos momentos, Van Gogh no horizonte:

Figura 4.
Erich Heckel, *Windmill in Dangast*, 1909.
Óleo sobre tela, 70,5 x 80,5 cm. Acervo:
Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg.

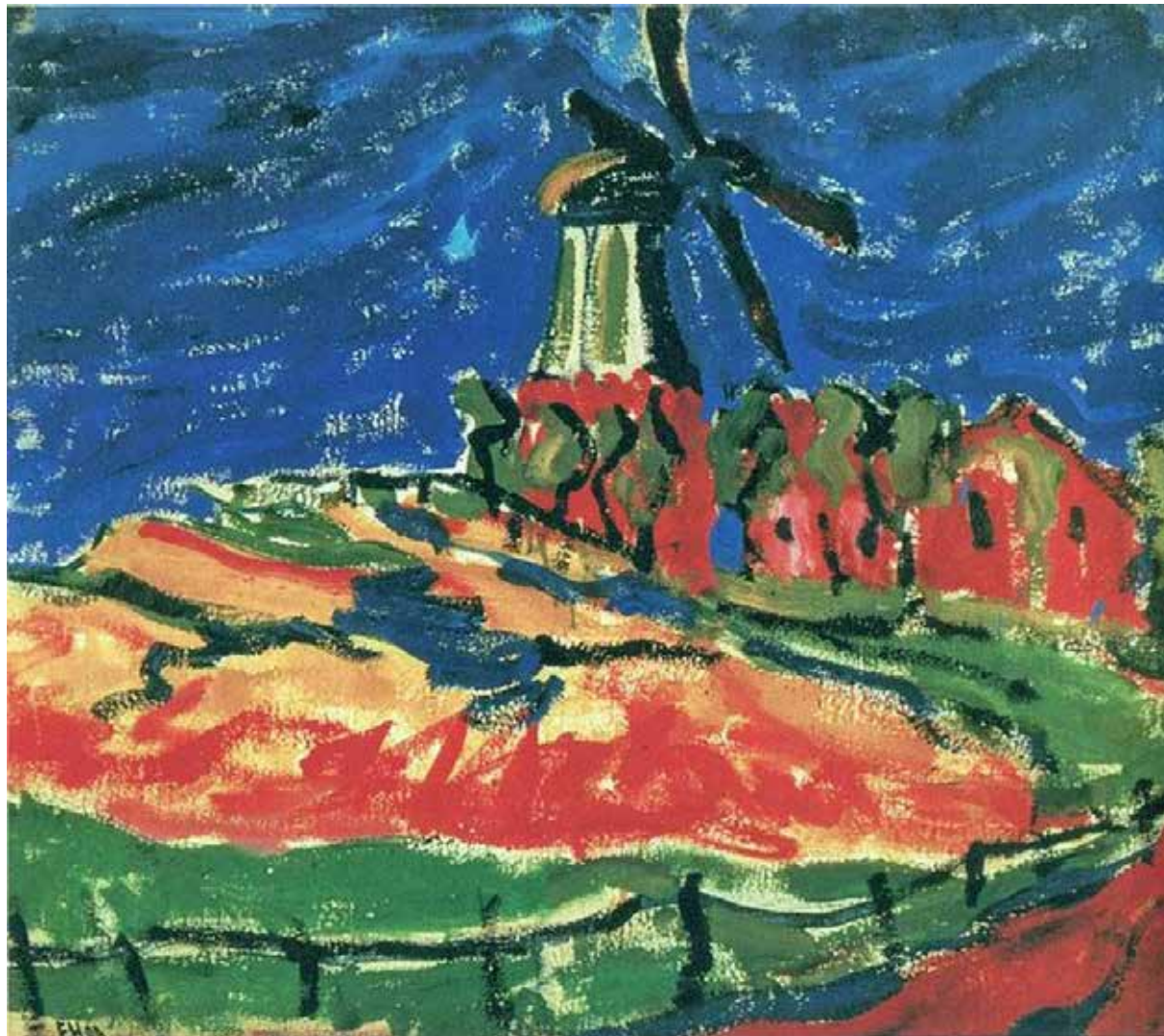
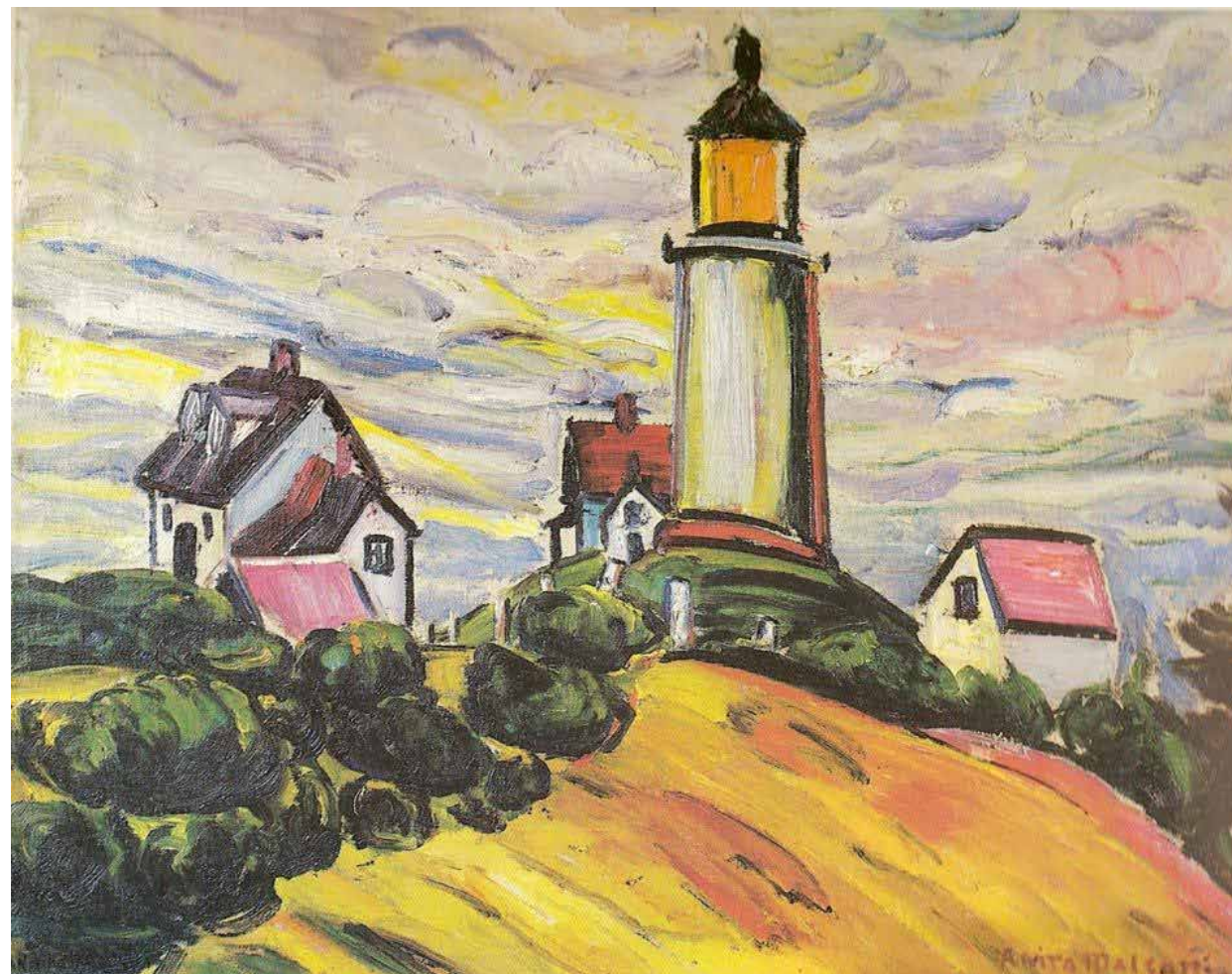


Figura 5.
Anita Malfatti, *O Farol (Monhegan)*, 1915.
Óleo sobre tela, 46,5 x 61 cm.
Acervo: Coleção Gilberto Chateaubriand,
MAM, Rio de Janeiro.



No começo do século XX, retomando, Lovis Corinth, que assumiu um papel importante nas disputas e acomodações do campo artístico da arte moderna, foi para Berlim e abriu escolas, escreveu um manual e atuou como artista. Corinth tinha admiração pelos pintores holandeses e nunca, segundo Marta R. Batista (2006, p. 59), foi enquadrado em uma escola artística. Com efeito, Corinth foi uma figura de destaque no “impressionismo alemão”. O adjetivo “alemão” marca, no entanto, uma diferença em relação ao contexto francês, que dá a perspectiva do enfoque “impressionismo alemão” e, ao que parece, traz a dificuldade para o enquadramento do pintor em escolas artísticas. Ou, em termos mais simples, Corinth não é visto em seus próprios termos, ou dentro dos problemas de época aos quais ele se relaciona, que, de qualquer maneira, passam, embora de maneira específica, pela França, pelo pós-impressionismo e pela maneira de organizar a representação dos corpos bastante em voga no seu período formativo. Sua produção de retratos com pinceladas aparentes naquele momento, em alguma medida similar ao pintor norte americano John Singer Sargent, foi o que parece ter atraído a jovem aspirante a retratista Anita Malfatti.

Marta R. Batista utiliza duas referências para justificar essa dificuldade para entender Corinth dentro das vertentes

modernistas daquele momento. A primeira é Ernest Harms (1958), uma aproximação biográfica que procura entender o pintor por meio das diferenças nacionais. A segunda é Peter Selz (1974), o principal divulgador do expressionismo alemão nos Estados Unidos na segunda metade do século XX.²⁰ Este constrói seu argumento procurando indícios da pintura expressionista nos “pré-expressionistas”, o que indica a direção do seu enfoque que acontece em boa medida com clareza em relação à artificialidade dessas classificações. Essa perspectiva está muito provavelmente relacionada ao papel que o historiador ocupou na divulgação do expressionismo: “[Corinth] é frequentemente classificado como impressionista alemão, mas a força violenta e qualidade sensual de seu trabalho mostram uma afinidade muito maior com Rubens do que com o mais sereno Monet [...]”. E acrescenta: “manifestação final de impressionismo [...] ao mesmo tempo um degrau intermediário entre as duas classificações artificiais (impressionismo e expressionismo)” (BATISTA, 2006, p. 34).

Colocando de lado a comparação um tanto elástica entre Rubens e Monet, que descarta determinações históricas fundamentais para a compreensão desses pintores, o “impressionismo” de Lovis Corinth, mesmo nesse diálogo que estabelece com o francês, acentua nos

retratos pintados com “emoção”, ou na demonstração de vigor ou temperamento do artista, ao que parece, não algo “nacional”, mas uma das tendências que se fortaleceu dentro do contexto internacional da arte moderna no período das secessões, tendência que o próprio Corinth e seu grupo formado em torno de Max Liebermann ajudaram a consolidar na Alemanha. Peter Selz procurou estabelecer uma diferenciação entre uma pintura mais fria, racional, francesa, e outra mais “vigorosa”, com paixão, alemã, algo que não parece se sustentar da perspectiva do processo de internacionalização da arte moderna descrito por Joyeux-Prunel. A Sonderbund, para ficar nos exemplos próximos, tinha, como dito, El Greco na origem da sua construção mitológica. Essa diferença “nacional” correspondia, com efeito, a um processo transnacional de acomodação do pós-impressionismo em diferentes contextos na virada do século XIX para o XX e a um rearranjo complexo que aconteceu no campo modernista no final da década de 1910, ainda segundo Joyeux-Prunel.²¹ O primeiro momento desse processo se deu, retomando, com os “modernos” alemães da Secessão de Berlim, do grupo de Max Liebermann e Cassirer, buscando o prestígio externo francês para se posicionar em relação ao meio acadêmico nacional organizado em torno da Academia Real de Belas Artes de Berlim.

Anita Malfatti abandonou os estudos mais, digamos assim, acadêmicos no Museu Real de Artes e Ofícios por uma posição ainda em alguma medida conservadora de formação artística, tendo em vista os embates que se davam nesse campo modernista em formação na Alemanha e os tensionamentos que os novos agentes, principalmente os jovens expressionistas, imprimiram nele. Essa escolha da artista remete em boa medida a um contexto francês da década de 1880 em que o pós-impressionismo, o pontilhismo e o divisionismo tiveram seu auge²² – momento do período formativo de Lovis Corinth em Paris, como vimos. Boa parte desses grupos e obras da primeira década do século XX alemão passou a ser reunida sob o elástico rótulo de expressionismo alemão, ou começou a ser considerada tendo o “expressionismo” como marco, principalmente por meio da sua internacionalização posterior à Segunda Guerra Mundial.

Esse movimento artístico do início do XX se tornou marca, em muitos casos, afirmativa da identidade nacional alemã, embora essa construção tenha se consolidado de fato na chave da, para usar o termo um tanto banalizado cunhado por Adorno e Horkheimer, indústria cultural estadunidense na segunda metade do século XX.²³ Anita Malfatti parece ter percebido certa solidez,

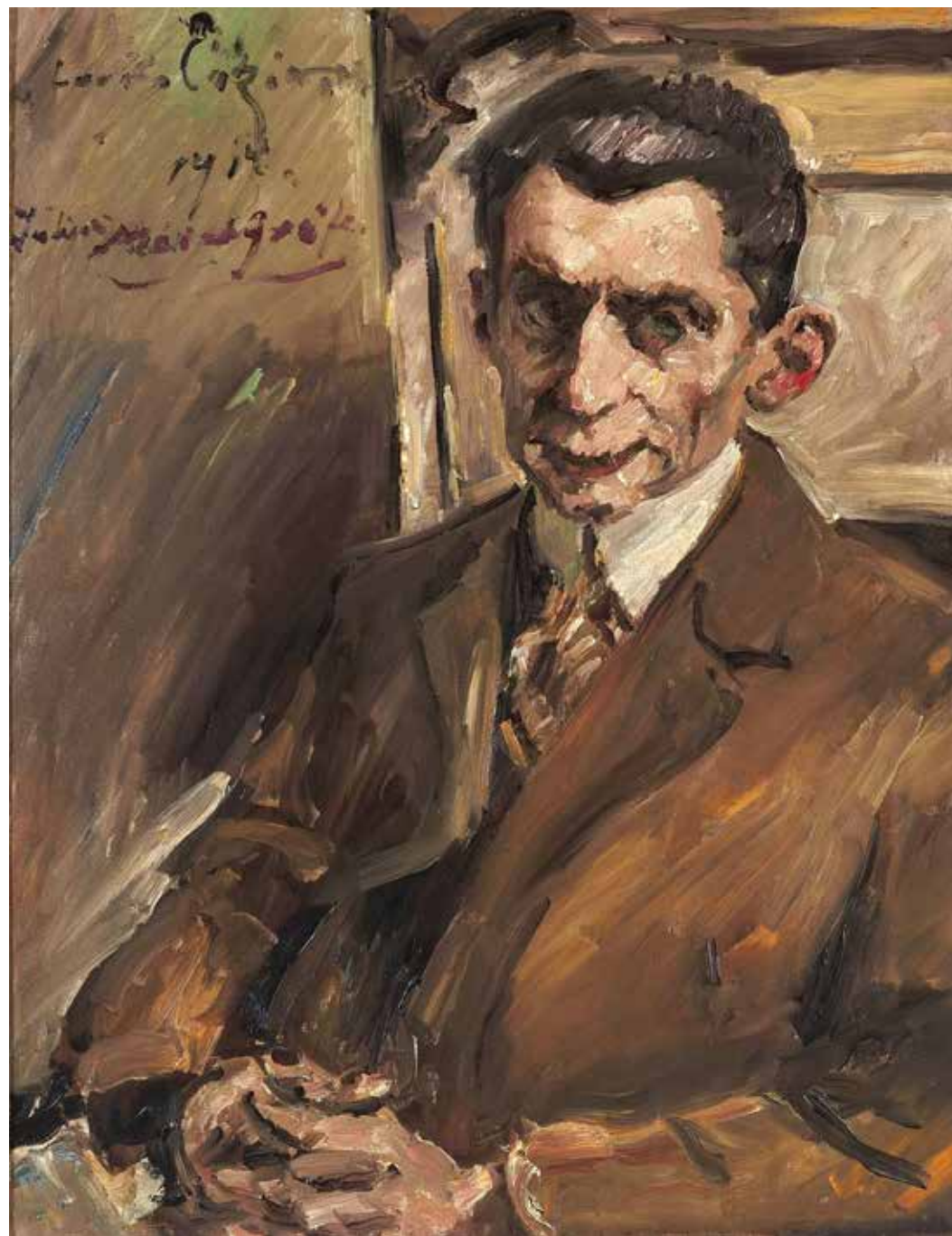
ou certa consistência, naquele espaço com professores na faixa dos 50 anos ensinando “arte moderna” por meio de determinados métodos aparentemente consolidados, como ela assinala em relação ao estudo “divisionista” das cores que fez com Burger. Além de, muito provavelmente, ter recebido como mulher um tratamento mais igualitário – a maneira como ela organiza suas lembranças sobre esse momento, as entradas do seu diário de 1914 e as escolhas que fez para sua formação indicam que ela estava bastante atenta às questões de gênero.

Corinth, então, estudou em um contexto na década de 1880, na Académie Julian, em que as mulheres tiveram um tratamento mais equiparável ao dado aos homens do que em outras instituições na França. De fato, esse grupo de professores carregava uma “tradição”, naquele momento, da “arte moderna” que remetia aos desdobramentos do impressionismo da década de 1880. “Tradição” que entrou em tensão com o ensino acadêmico alemão no final do século XIX em um processo de internacionalização do modernismo. O grupo de Corinth, depois, na primeira década de 1910, estabeleceu um conflito, agora de uma perspectiva da conservação de valores, com os novos atores modernistas, que passaram a disputar o campo em um contexto de acirramento

dos nacionalismos e de transformação desses valores artísticos. Esse novo grupo tinha, além da diferença geracional, outras maneiras de perceber a arte e a realidade social.

Anita Malfatti parece ter procurado, depois do período no Museu Real de Artes e Ofícios, uma pintura “avançada”, embora não “radical”,²⁴ nos ateliês privados, ou foi buscar algo que ela julgou ser possível negociar com a realidade do meio artístico paulista – além de muito provavelmente ter encontrado, como dito, um tratamento mais igualitário dado por esses professores, segundo seus relatos indicam. Ela procurou um espaço onde pudesse se exercitar na produção de retratos²⁵ produzidos com “temperamento” por meio da pincelada com muita tinta aparente, como os retratos que ela viu na exposição de Corinth em, muito provavelmente, 1913.

Figura 6.
Lovis Corinth, *Julius Meier-Graefe*, 1912.
Óleo sobre tela, 90,4 x 70,4 cm.
Acervo: Musée d'Orsay, Paris.



Da ótica brasileira, ou como aparece nas narrativas sobre Anita Malfatti, a Alemanha funciona como a “Europa”, um “centro” no qual a pintora, uma artista de um país periférico, foi em busca de uma formação “avançada”. Ela já trazia uma perspectiva “europeia”, “italiana”, de São Paulo, pelo contato que teve com a pintura de manchas, com tinta aparente, dos pintores, principalmente Carlo de Servi e Alfredo Norfini,²⁶ que deram aulas para a sua mãe, Eleonora E. Krug Malfatti, sua principal professora até a Alemanha. Um pintor como Corinth, que acomodava um retratismo com uma estrutura de desenho acadêmica e uma fatura que foi deixando a pincelada mais aparente ao longo da primeira década, como de certa forma John Singer Sargent, pareceu fornecer a Anita Malfatti o caminho a ser seguido naquele momento, caminho que de fato se confirmou com os quadros que ela apresentou em sua primeira individual em maio de 1914 na sala de chá das lojas Mappin.

NOTAS

- 1.** Assim como restam poucos dados sobre a vida e as atividades de Anita Malfatti na Alemanha entre 1910 e 1914, também são escassas as obras da época hoje conhecidas. Ignora-se como eram e qual o destino que tiveram, por exemplo, os muitos desenhos que fez “dia e noite” nos seis meses iniciais de estudo e os “centos de pequenas experiências” com a cor que realizou sob orientação de Fritz Burger. Entre os raros desenhos localizados, encontra-se uma rápida caricatura num caderno de anotações. Cf. BATISTA (2006, p. 74).
- 2.** Veremos que Marta R. Batista se engana em relação à instituição que a pintora frequentou.
- 3.** Embora a Sonderbund seja considerada a maior exposição de arte moderna na Alemanha – “In Cologne Karl Osthaus organized the monumental fourth exhibition of the Düsseldorf Sonderbund [...] the most important German exhibition of modern art ever held” (UHR, 1990, p. 203) –, muitos desses artistas, inclusive El Greco, estavam sendo expostos pela Secessão de Berlim e pela galeria de Paul Cassirer, o principal patrono da Secessão, desde o começo do século XX (UHR, 1990, p. 130). Voltaremos a isso.
- 4.** Evidentemente, entre 1848 e 1914 as culturas oficiais da Europa conheceram movimentos modernistas dissidentes nas artes, assim como nas igrejas e escolas “superiores. Mas essas defecções eram facilmente controladas, sobretudo por não constituírem páreo para os centros culturais reinantes. Com efeito, a maioria dos desertores eram experimentalistas e jovens inovadores, espirituosos e agressivos, e muitos deles afinal obtiveram reconhecimento. Mesmo assim, ondas sucessivas de vanguarda se chocaram contra as culturas oficiais que, como quebra-mares, sobreviveram intactas. A longo prazo, a vitória dos modernistas pode ter se mostrado inevitável. A curto prazo, porém, os modernistas foram refreados e isolados de forma efetiva, se necessário com medidas jurídicas e administrativas de controle. Apesar de, ou devido aos incessantes desafios e escárnios por parte das vanguardas, os produtores e guardiães das tradições acadêmicas oficiais se mantiveram ao mesmo tempo autoritários e inflexíveis” (MAYER, 1990, pp. 187-188.). Certamente a Sonderbund marca algum grau de institucionalização da “arte moderna”, ou um momento dessa institucionalização, mas a entrada dessas obras em museus e a criação de museus específicos para abrigá-las foi um processo bem mais lento, que aconteceu ao longo do século XX. A Alemanha estava, no entanto, particularmente acelerada nesse processo, já que abriu em 1902, por meio de Osthaus, o Folkwang Museum,

que adquiriu obras de expressionistas – e de outros artistas do modernismo internacional do começo do século XX. Mas um exemplo daquela lentidão, ligado a esse contexto específico, foi a fundação do Brücke Museum, que se deu em 1964 e cuja inauguração aconteceu de fato em 1967, quando os integrantes do grupo Die Brücke estavam ou com idade bastante avançada ou já mortos. O pequeno museu abriga obras relacionadas a esse grupo formado em meados da primeira década do século XX e dissolvido em 1913. O Die Brücke e a história de sua dissolução revelam uma complexidade de disputas dentro do “campo moderno” em formação na Alemanha importante para entender a posição de Anita nele. Voltaremos a isso.

5. Em muitos momentos, o expressionismo foi colocado fora da “arte moderna” – o termo foi usado antes do movimento existir no título do livro de 1904 de Julius Meier-Graefe – nas disputas de formação desse campo. Os expurgos nazistas podem ter contribuído, talvez, para a colocação de maneira mais estável desses trabalhos dentro da “arte moderna”. Como mostra Ashley Bassie (2005, p. 72), a aceitação do “moderno alemão” se deu, para Clement Greenberg, com restrições. O caminho para essas restrições passa por Paris. Bassie comenta que Greenberg diz que o trabalho de Kandinsky, russo nacionalizado alemão, não teve a “sorte” de Picasso, que adquiriu sua formação modernista diretamente da França. A má sorte de Kandinsky foi, segundo o argumento de Greenberg que a historiadora recupera, o modernismo ter chegado a ele por meio do contexto alemão.

6. Paula Modersohn-Becker, figura central nesse contexto, falecida precocemente em 1907, referia-se a Paris como “mundo”. Cf. BASSIE (2005, p. 34).

7. Pensando, aqui, centro e periferia de maneira relacional, ou pensando que essa situação hierárquica se estabeleceu por meio da importância que outras capitais europeias adquiriam aos olhos de muitos artistas alemães que buscavam principalmente a França como centro de referência para aprimorarem suas formações e estabelecerem suas carreiras. Max Pechstein, futuro integrante do Die Brücke, recebeu em 1905 o Rome Prize, similar em outros lugares da Europa, concedido pela Academia Alemã, e participou da Sonderbund em 1912. Karl Schmidt-Rottluff recebeu um prêmio em 1930 para uma viagem de estudos na Itália (MOELLER, 2001, p. 47), já com as características dessas premiações significativamente alteradas incorporando artistas “modernos”, como também começou a acontecer no Brasil desde a década de 1920, como os casos da própria Anita Malfatti e de Victor Brecheret comprovam. Franz Nölken, conhecido pintor que também fez parte do Die Brücke, possuía características naturalistas até viajar para Paris

em 1907 por recomendação de Julius Meier-Graefe. Além do impressionismo, ele presenciou o cubismo e o trabalho dos fauves (MOELLER, 2001, p. 91). Veremos adiante o caso de Lovis Corinth, o principal professor de Anita Malfatti nesse momento.

8. Béatrice Joyeux-Prunel traçou o perfil social desses agrupamentos internacionais do modernismo na virada para o século XX por meio de um estudo transnacional envolvendo seis cidades: Berlim, Bruxelas, Londres, Paris, Veneza e Weimar. Ela chega à conclusão, em um estudo de fôlego, que não existiu a tão propagada centralidade de Paris no campo modernista, mas uma complexa rede social composta por artistas, críticos, *marchands* e compradores que se repetiam, ou se sobrepunham, nas diferentes exposições de arte moderna nessas cidades, o que aponta uma organização policêntrica do modernismo. Para um resumo de seus achados, cf. JOYEUX-PRUNEL (2015).

9. Nacionalismos que já haviam entrado em conflito no XIX, pensando nas relações entre o Reino da Prússia e a França, na Guerra Franco-Prussiana. Veremos como esses conflitos marcam a posição de artistas alemães na França nas últimas décadas do século XIX.

10. “In its efforts to introduce modern art to Berlin, the Secession found continued and energetic support in Bruno and Paul Cassirer. The two dissolved their partnership in 1901 and henceforth each worked independently. Bruno Cassirer took over the publishing firm and in 1902 founded the journal *Kunst und Künstler*, which developed into Germany’s leading art periodical under the editorship first of Emil Heilbut and then of Karl Scheffler. The journal also became an eloquent proponent of the Berlin Secession. Until shortly after the First World War, Bruno Cassirer continued to publish important books on art and aesthetics as well as illustrated books still acclaimed for their handsome typography and design. Paul Cassirer, in turn, assumed responsibility for the Cassirer gallery and remained the sole business manager of the Berlin Secession. After 1908 he reentered the publishing business. In addition to the Paul Cassirer Verlag, he started the Pan Presse, which specialized in luxury editions of books, graphics, and print portfolios; and he created Pan, a cultural and political periodical named for the journal founded in 1895 by Julius Meier-Graefe and his two friends the poets Otto Julius Bierbaum and Richard Dehmel. All of these operations came to be closely associated with the Berlin Secession” (UHR, 1990, p. 130). As informações biográficas de Corinth que seguem adiante no texto são quase inteiramente do livro de Uhr.

11. “Corinth’s rise to fame in Berlin was closely linked to the growing importance of the Berlin as the strongest and most influential artists’ association in Germany” (UHR, 1990, p. 129).

12. Os anúncios das aulas aparecem no final de catálogos da Secessão de Berlim durante os últimos anos da primeira década do século XX. Cf. KATALOG... (1908, p. 101).

13. “The 1910 exhibition organized by the executive committee turned out to be a disaster. Eighty-nine works by twenty-seven Expressionists, including Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein, and Nolde were rejected by the jury, among them Nolde’s famous canvas of 1909, Pentecost” (UHR, 1990, 176).

14. A principal divergência passava pela questão da representação dos corpos e, em menor medida, dos espaços. Para o grupo de Max Liebermann, do qual Corinth fazia parte, a representação dos corpos precisava ter verossimilhança, ou precisava ser mais realista, entendendo esse realismo na direção de uma forma de desenho que implicava uma formação mais próxima à acadêmica, que precisava acontecer por meio de estudos com modelos vivos – ou passava por um saber fazer que implicava uma formação específica como a ensinada nos ateliês que Corinth dava aulas. A cor “realista” ou não também passou a ser um forte ponto de disputa naquele contexto.

15. Em 1911, Corinth teve um derrame e precisou se afastar da presidência da Secessão. Anita relata o temperamento do professor, que chegou a expulsar alguns alunos quebrando seus quadros em aulas, e comenta que ele era muito bondoso com ela, talvez, especulando, em função de estar em período de recuperação do movimento do braço e ver a pequena “canhota brasileira” com o braço direito atrofiado. As lembranças de Anita revelam, de qualquer maneira, uma consideração por ele: “Nada nesse mundo (da pintura de Corinth) 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”, relembra com entusiasmo a pintora. Cf. BATISTA (2006, p. 62).

16. Comentando essa exposição: “Havia emprego de quilos de tinta e de todas as cores. Um jogo formidável. Uma confusão, um arrebatemento, 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” (BATISTA, 2006, p. 62).

17. O manuscrito original da conferência proferida em 25 out. 1951 está no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP): Fundo Anita Malfatti, AM-02.02.09.

18. “The social reassessment of ‘who ruled modern art, and from where’, helps understand why an international reaction against the system of the Secessions happened around 1905-1906. This upheaval was led by young artists from socially lower strata, who didn’t pass the ‘social exam’ required to enter the networks of modern art. All over Europe, these artists reacted against the way “secessionism” blocked social progression. This can explain the striking similarities between Fauvism in Paris (1905) and Expressionism in Dresden (1906)”. (JOYEUX-PRUNEL, 2015, p. 49)

19. Sobre o assunto, ver SIMIONI (2004-2005).

20. O historiador Peter Gay (2008, p. 542) considera Selz pioneiro na divulgação do expressionismo alemão nos Estados Unidos com a primeira versão do seu livro *German Expressionist Painting* em 1957. Selz foi importante nas décadas seguintes também pela colocação de artistas alemães das primeiras décadas, muitos expressionistas, em museus nos Estados Unidos. Além de atuar como professor de história da arte na Universidade da Califórnia, em Berkeley, ele foi, de 1965 a 1973, diretor na fundação do hoje Berkeley Art Museum.

21. “After 1908-1909, European avant-gardes realized they had to reclaim public space over one another: with the internationalization of modern art markets, geopolitical questions interfered. The ‘international war of the avant-gardes’ — that some artists already felt before 1900 — became generalized around 1909-1910, when artists like the Futurists openly used nationalist mottos, published their manifestos in many different places, and travelled all over Europe to organize thunderous performances and exhibitions. In this artistic war, many avant-gardes chose nationalism against their foreign counterparts, even more so when nationalist polemics against Modernism occurred at home”. (JOYEUX-PRUNEL, 2015, p. 50).

22. T.J. Clark localiza a crise desse momento em 1891, quando acontece uma importante inflexão no modernismo, no seu artigo “We Field-Women” (cf. CLARK, 2001, p. 71).

23. Theodor Adorno, em sua *Teoria estética*, comenta o processo complexo, lento e contraditório de afirmação do movimento na Alemanha: “que o expressionismo alemão se tenha, na sua época, volatizado tão rapidamente talvez tenha as razões artísticas no conflito entre a ideia de obra que

ele no entanto visava e a ideia de grito absoluto. Um outro efeito foi que o gênero envelheceu politicamente quando seu ímpeto revolucionário não se realizou e quando a União Soviética começou a perseguir a arte radical. Contudo, não é preciso esquecer que os autores do movimento na altura mal recebido – só o foi quarenta ou cinquenta anos mais tarde – eram forçados a viver e, como se diz na América, *to go commercial!* [...] Sociologicamente, o destino dos expressionistas fornece-nos o exemplo do primado do conceito burguês de profissão sobre a pura necessidade de expressão que, embora de modo ingênuo e turvo, os inspirava. Na sociedade burguesa, os artistas, como todos os produtores intelectuais, são compelidos a continuar desde que assinam como artistas. Não foi sem amargura que expressionistas eméritos escolheram temas comerciais prometedores. A falta de necessidade imanente para a produção, juntamente com a simultânea pressão econômica para a sua continuação, repercute-se no produto sob a forma de indiferença objetiva” (ADORNO, 2006, pp. 257-258).

24. As aspas são para marcar uma proposital simplificação.

25. E pintar propriamente, não apenas desenhar com carvão ou lápis.

26. A formação dos dois tem como origem o pai de Alfredo Norfini, Luigi Norfini (1825-1909). Este foi um importante professor em Luca, Itália, que pertenceu à mesma geração de Giovanni Fattóri (1825-1908), pintor central entre os *macchiaioli*, a pintura de manchas italiana praticada na maioria das vezes ao ar livre desenvolvida na segunda metade do século XIX paralelamente ao impressionismo francês. Alfredo estudou com seu pai, e Carlo de Servi, também nascido em Luca, teve o seu primeiro período formativo na Argentina, antes de receber uma bolsa e estudar quatro anos em Roma, com seu irmão, Luigi de Servi, que foi aluno de Luigi Norfini.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2006.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ATIQUÉ, Fernando. Os elos entre a University of Pennsylvania e a arquitetura do Brasil, através da trajetória profissional de George Henry Krug. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/atique_krug.htm>. Acesso em: 4 nov. 2022.

BASSIE, Ashley. **Expressionism**. New York: Parkstone International, 2005.

BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Editora 34 / Edusp, 2006.

BATISTA, Stephanie Dahn. **Anita Malfatti**: Die Bildnisse von 1910 bis 1925. Magister, Philosophischen Fakultät zu Münster, Münster, 1999.

CLARK, T.J. We Field-Women. In **Farewell to an Idea**: Episodes from a History of Modernism. New Haven and London: Yale University Press, 2001, pp. 55-137.

DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. The German Century? How a Geopolitical Approach Could Transform the History of Modernism. In KAUFMANN, Thomas DaCosta *et al.* **Circulations in the Global History of Art**. Farnham Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate, 2015, pp. 183-201.

GAY, Peter. **Modernism - The Lure of Heresy**: From Baudelaire to Beckett and Beyond. New York: W.W. Norton, 2008.

HARMS, E. Lovis Corinth, 1858–1925, **Art News**, v. 57, 1958.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches. **Artl@s Bulletin** 4, no. 1, 2015, Article 4. Disponível em: <<https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss1/4/>>. Acesos em: 4 nov. 2022.

KATALOG DER SECHZEHNTE AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION. Berlin: Paul Cassirer, 1908.

KATALOG DER ACHTZEHNTE AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION BERLIN 1909. Berlin: Paul Cassirer, 1909.

MAYER, Arno J. **Força da tradição**: a persistência do antigo regime (1848-1914). São Paulo: Cia das Letras, 1990.

MICELI, Sérgio. **Nacional estrangeiro**: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MOELLER, Magdalena. **The Brücke Museum Berlin, Munich, London**. New York: Prestel, 2001.

PARET, Peter. **The Berlin Secession**: Modernism and its Enemies in Imperial Germany. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

SAUER, Marina. **L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts 1880-1923**. Paris: Ensba, 1990.

SELZ, Peter. **German Expressionist Painting**. Berkeley: University of California Press, 1974.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Le voyage à Paris: L'Académie Julian et la formation vers 1900. **Cahiers du Brésil Contemporain**, Paris, Maison des Sciences de L'Homme, n. 57/58-59/60, 2004-2005, pp. 261-281. Disponível em: < <http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/D-5-Simioni.pdf>>. Acesso em: 4 nov. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, 2007, pp. 83-97. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1450>>. Acesso em: 4 nov. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**, São Paulo: Edusp, 2008.

UHR, Horst. **Lovis Corinth**. Berkeley: University of California Press, 1990.

SOBRE O AUTOR

Carlos Pires é Professor Adjunto de Literatura Comparada do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordena o *Laboratório da Palavra do Programa Avançado de Cultura Contemporânea* da UFRJ. Atua de maneira interdisciplinar nos seguintes temas: literatura brasileira, modernismo, artes plásticas, canção popular, ensino de literatura e literatura para crianças.

Artigo recebido em 4 de
abril de 2021 e aceito em 13 de
maio de 2022.