

Marta Rossetti Batista

Anita Malfatti e o início da arte moderna no Brasil

Dissertação de Mestrado em Artes

Volume I



Esta obra não pode ser emprestada

Escola de Comunicações e Artes, USP.
1980

Em memória de meus pais ,
Jenny e Sérgio Rossetti .

ÍNDICE

vol. 1

Agradecimentos	1.
Introdução	3.
Parte I. VIDA E OBRA	
Cronologia	9.
1. Em família	17.
2. A festa da cor	35.
3. São Paulo, 1914	63.
4. A festa da forma e a festa da cor	78.
5. Brasil, 1917	136.
6. Isolamento e conformismo	196.
7. Com os modernistas	207.
Conclusão	254.

vol. 2

Parte II. CATÁLOGO DA OBRA	
A. Óleos	2.
B. Pastéis e aquarelas	28.
C. Desenhos	33.
D. Gravuras	41.
Exposições	47.
Parte III. DOCUMENTAÇÃO	
A. De Anita Malfatti	55.
B. Sobre Anita Malfatti	59.
C. Correspondência	108.
D. Bibliografia Geral Consultada	113.

A G R A D E C I M E N T O S

No levantamento do material sobre Anita Malfatti, valemo-nos de várias fontes, sendo as principais :

Para documentação da vida e da obra: Acervo Anita Malfatti, guardado por Georgina Malfatti; Acervo Guilherme Malfatti; Acervo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, USP .

Pesquisa de documentação: Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros e Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, ambas da USP; Biblioteca Municipal de São Paulo; Arquivo do Estado; Escola Americana e Colégio Mackenzie; Instituto Hans Staden; Arquivos dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de São Paulo* .

Pesquisa da obra: Museu de Arte Contemporânea, USP; Museu de Arte Brasileira, FAAP; Pinacoteca do Estado; Museu de Arte Sacra; Palácio do Governo, todos em São Paulo. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Coleções particulares e Galerias, de São Paulo e Rio de Janeiro, cujos nomes estão citados no Catálogo da obra.

Entrevistas com: Anita Malfatti, Georgina Malfatti, Guilherme Malfatti, Maria Stella Krug Hermeto, Bety Malfatti e Silvia R. de Souza; Hermantina Shalders, Hilde Zschöckel Opitz; Flávio Motta, Sophia Tassinari , Dora Villalva; Marino Gouvea, Carolina Silva Telles, Nicanor de Miranda, Jorge de Campos Mello; Menotti del Picchia, Rubens Borba de Moraes. Conversas informais com: Paulo Mendes de Almeida, Flávio de Carvalho, Sérgio Milliet e diversos colecionadores .

A todos, agradecemos a constante boa vontade e auxílio que presta-

ram. Agradecimentos que estendemos às mais diversas pessoas que, numa ou outra fase, prestaram informações esclarecedoras, ou se interessaram pelo trabalho. Somos gratos especialmente àqueles que mais de perto acompanharam a pesquisa :

À família Malfatti, que nos possibilitou o acesso a todo o Acervo da pintora, principalmente os irmãos Georgina Malfatti (já falecida) e Guilherme Malfatti, e as sobrinhas Bety Malfatti e Silvia R. de Souza .

Ao prof. Flávio Motta, que além de nos ensinar a pesquisar, sempre contribuiu com observações tão ricas e importantes .

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela bolsa inicial .

Às bibliotecárias da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, em particular D. Eunice R. Ribeiro Costa, que acompanhou a documentação inicial .

Aos integrantes do Instituto de Estudos Brasileiros, onde trabalho : ao seu diretor, prof. Dr. José Aderaldo Castello, aos pesquisadores e aos funcionários. Em especial às bibliotecárias Rosemarie Erica Horch - principalmente pelo grande auxílio com relação ao material alemão - Catarina Cristóforo e Maria Itália Causin - pela ajuda no levantamento de bibliografia - e às minhas companheiras de trabalho mais constantes, Yone Soares de Lima e Telê Porto Ancona Lopez - pela discussão contínua do tema .

À minha amiga, Ana Maria Rossi, pelo auxílio e troca de idéias .

Ao meu marido, Luiz Olavo, pelo apoio de sempre e pelo auxílio inestimável em relação ao material norte-americano .

Finalmente, quero agradecer à minha orientadora, prof. Dra. Francesca Cavalli, pelo exame atento do meu trabalho, criticando-o proveitosamente, desde sua estrutura até a redação final .

INTRODUÇÃO

A artista paulistana Anita Malfatti, como tantos de seus contemporâneos, havia estudado pintura no exterior. Mas, diferentemente de todos os artistas brasileiros da época, unanimemente acadêmicos, dirigira-se decididamente para a arte moderna, na época da I Guerra Mundial. De volta ao Brasil, expôs seus trabalhos, de cunho claramente expressionista, em dezembro de 1917 e janeiro de 1918, em São Paulo, provocando com eles um fato também inédito na cidade: uma polêmica artística. Em meio à reação do meio acadêmico, violenta, alguns escritores e artistas, os futuros modernistas, colocaram-se a favor da pintora e de suas obras. Iniciou-se com esta exposição a polêmica entre arte acadêmica e arte moderna; o primeiro grupinho de artistas e escritores que se interessou pelas pesquisas da pintora cresceu e se atualizou até eclodir, quatro anos depois, em sua primeira manifestação coletiva, a Semana de Arte Moderna de 1922. O fato é bastante conhecido e citado; a "Exposição de Arte Moderna Anita Malfatti" já faz parte de nossa História da Arte, num ponto bem definido: encerrando o capítulo da arte acadêmica e abrindo o da arte moderna no Brasil.

O interesse pela vida e pela obra da pioneira da arte moderna no Brasil surgiu há anos quando, junto à Cadeira de História da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, com bolsa da FAPESP, trabalhamos com outros colegas na documentação da vida e obra de artistas do modernismo brasileiro, um trabalho pioneiro, planejado e coordenado pelo prof. Flávio Motta. O material coletado se encontra na Biblioteca daquela Faculdade, aberto aos estudiosos: consta de fichas de obras, documentação fotogrâfi

ca, microfímes com artigos e documentos vários. O levantamento sobre Anita Malfatti ficou sob nossa responsabilidade e, terminada a bolsa, prosseguiu de forma intermitente por alguns anos .

O material encontrado mostrou que , apesar das muitas citações existentes, a pintora Anita Malfatti ainda não havia sido objeto de um só estudo monográfico. Pensou-se assim na possibilidade de desenvolver um trabalho, enfocando globalmente sua vida e obra. Do plano inicial, optou-se finalmente por um exame detalhado de seu período historicamente mais importante: sua fase pioneira e seu papel de "estopim do modernismo brasileiro" .

Como foi dito, as citações sobre Anita Malfatti são freqüentes, em livros sobre arte brasileira e em periódicos, de 1917 até hoje. Grande parte delas simplesmente repete os dados mais conhecidos, divulgados por alguns textos básicos .

Dois importantes escritos biográficos de Anita Malfatti servem sempre como guia no estudo de seus anos de formação: o artigo "1917", publicado em *RASM, Revista Anual do Salão de Maio*, 1939, e a conferência *A chegada da arte moderna no Brasil*, feita em 1951 e transcrita em folheto da Pinacoteca do Estado. Nos dois, a pintora descreve seus estudos na Alemanha e Estados Unidos e, no segundo deles, a exposição de 1917/18 e a Semana da Arte Moderna. É também de grande valor o depoimento de Mário de Andrade *O movimento modernista*, feito em 1942, onde o escritor, historiando o movimento, mostra a importância da exposição de 1917/18. Mário de Andrade publicou também, a partir de 1921, diversos artigos esclarecedores sobre a pintora; o mesmo se pode dizer de alguns outros textos e depoimentos dos modernistas .

Mário da Silva Brito, com sua fundamental *História do movimento modernista - Antecedentes*, estuda, no capítulo "O estopim do modernismo", a

trajetória inicial de Anita Malfatti: descreve seus estudos - baseado no texto *1917* - e depois, pela primeira vez, enfoca de maneira esclarecedora e bem documentada a exposição de 1917/18, a polêmica que gerou e a adesão dos modernistas. Ainda trazem dados interessantes as publicações de Paulo Mendes de Almeida - *De Anita ao Museu*, cujo primeiro capítulo enfoca a exposição de 17/18, descrevendo depois os acontecimentos artísticos que se sucederam em São Paulo; e a de Aracy Amaral - *As artes plásticas na Semana de 22*, que mostra aspectos do ambiente artístico de São Paulo na época e enfoca a obra de Anita Malfatti na exposição histórica e na *Semana de Arte Moderna* .

Há também o catálogo *Anita Malfatti (1889-1964)*, publicado quando da exposição retrospectiva da pintora no Museu de Arte Contemporânea da USP em 1977, com informações bio-bibliográficas, ilustrações e referências às obras expostas .

A documentação inicial sobre Anita Malfatti foi completada com pesquisa em diversos arquivos e bibliotecas de São Paulo; também foram feitas várias entrevistas com pessoas relacionadas com a artista, além da catalogação da obra, espalhada em museus e em coleções particulares. A cotação de todo o material levantado permitiu o estabelecimento mais preciso de fatos importantes; possibilitou uma biografia-roteiro de Anita Malfatti (Cronologia das atividades: viagens, endereços, obras, estudos, aulas, exposições, artistas relacionados, etc). Tornou possível o esclarecimento de pontos obscuros ou controvertidos - entre eles, as questões de datas, da vida e da obra, tão conflitantes nos dados mais conhecidos. Com o passo seguinte, o estudo exaustivo dos três ambientes artísticos nos quais viveu neste período histórico - arte alemã, arte norte-americana e arte brasileira - situou-se melhor a vida e a obra de Anita Malfatti no espaço e no tempo. Por isso, no presente trabalho, muitas vezes enfoca-se em de-

talhe certos ambientes artísticos .

Olhando a bibliografia existente, constata-se que alguns fatos vem sendo repetidos, muitas vezes, sem que se atente para sua veracidade ou exatidão. Assim, sendo esta a primeira monografia sobre o período pioneiro de Anita Malfatti, procurou-se redigi-la sempre dando grande atenção à documentação. Seguindo passo a passo a trajetória de Anita, foram incluídos, no próprio trabalho, os textos esclarecedores, opção que permite leituras as mais diferentes, facilitando a discussão, contestação, ampliação ou confirmação dos pontos de vista aqui expressos. Ainda, no sentido de abrir documentação e fontes de pesquisa, foram organizadas as partes II e III , essencialmente documentais .

O presente trabalho se atém ao papel pioneiro de Anita Malfatti na implantação da arte moderna no Brasil. Tomando como ponto central a exposição de 1917/18, as obras e a polêmica que gerou, procura estudar de perto seus antecedentes e conseqüências - e esta é a contribuição nova da pesquisa. Antecedentes: quem foi Anita Malfatti, qual seu meio e sua formação, como e por que optou pela arte moderna, construindo uma obra de características marcadamente expressionistas - tão diferente da dos brasileiros seus contemporâneos - e de um modernismo tão prematuro na arte brasileira. Conseqüências: de um lado, a extensão e a importância da reação do meio à exposição histórica, a influência sobre os modernistas até à eclosão coletiva; de outro, os problemas enfrentados pela pintora depois de 1917/18.

O texto, examinando em conjunto a *Vida e Obra* de Anita Malfatti, de seu nascimento, em 1889, até a primeira manifestação coletiva do modernismo brasileiro, em 1922, constitui a Parte I. Procura-se, sempre, confrontar as atividades da pintora, o meio artístico em que viveu e a obra produzida - tanto nos anos de estudo no exterior, como depois de 1917/18. A

seqüência seguida foi determinada pela própria movimentação da pintora na época. Primeiro, a pintora "em família", de seu nascimento, sua adolescência em São Paulo até a partida para a Alemanha em 1910. Seus primeiros estudos de pintura na Alemanha, entre 1910 e 1913, relacionados com o panorama do expressionismo alemão na época, em especial em Berlim; também um perfil de três mestres e da exposição de Colônia, que a marcaram. Voltando, em 1914 Anita Malfatti realizou uma primeira individual em São Paulo - examinada ao lado de alguns aspectos da arte na cidade. Depois, seus estudos nos Estados Unidos tendo como pano de fundo aquele ambiente artístico, durante a I Guerra Mundial: dentro dele destaca-se, muito especialmente a *Independent School of Art* e seus integrantes - a história da escola de Homer Boss, em boa parte inédita. Só assim pôde-se entender em que ambiente Anita Malfatti desenvolveu sua obra polêmica, produzindo as telas mais importantes de sua carreira - entre elas, *O homem amarelo*, que escandalizou São Paulo e entusiasmou os modernistas, de 1917 a 1922. A exposição pioneira e os fatos a ela relacionados são confrontados com o academismo e o meio artístico brasileiro da época. Finalmente, descrevem-se as consequências da exposição de 17/18, para Anita Malfatti e para o meio. Tenta-se ver os anos em que Anita Malfatti recuou em suas pesquisas, trabalhando em meio à reprovação geral e grande isolamento; a seguir, sua atuação, paralelamente com a formação do grupo modernista - da organização à eclosão na Semana de 1922. A partir de 1923, a vanguarda da arte moderna brasileira passou para outras mãos; um grupo de artistas brasileiros assumiu o papel inovador, equivalente ao que Anita Malfatti exercera, solitariamente, até 1922.

Na Parte II, o *Catálogo da obra* produzida entre 1909 e 1922, foi organizado cronologicamente e por técnica. Contém parte significativa dos trabalhos deste período. Além dos dados técnicos usuais, documenta o his-

tórico de cada obra, construído a partir dos dados encontrados; é puramente documental (a análise está englobada no texto geral, Parte I).

Na Parte III, está relacionada a documentação levantada, dividida em quatro itens: *De Anita Malfatti* (ilustrações, textos publicados e inéditos encontrados na residência da pintora); *Sobre Anita Malfatti* (livros e artigos de periódicos - estes, em ordem cronológica, classificação que se mostrou mais útil à pesquisa); *Correspondência* (de e para Anita Malfatti); e *Bibliografia Geral Consultada* (segundo os assuntos tratados no texto) .

Parte I

Vida e Obra

(1889 a 1922)

Anita Malfatti	Brasil	Exterior	
1889	Filha de Samuel Malfatti, engenheiro italiano, e de Eleonora Elizabeth Krug, norte-americana, Anita Catarina Malfatti nasce em São Paulo a 2 de dezembro, na rua Florencio de Abreu nº 67. Já tem um irmão, Alexandre Samuel (1888c.)	15 nov. Proclamação da República 15 dez. "Grande naturalização" São Paulo: 60.000 habitantes "Chegou a pouco no Rio o 'phonógrafo' de Edison, demonstrado na exposição de Paris."	Paris: Exposição Universal . Salão dos Independentes - exposição Toulouse Lautrec . Van Gogh em Saint-Remy . "Cinematógrafo: Friese Greene faz uma película de 6 metros."
1890	"Babynha" - seu apelido familiar - sofre com o defeito congênito que traz na mão e braço direitos .	Recenseamento: 79% da população brasileira é analfabeta .	Morte de Van Gogh .
1892	O pai é eleito deputado estadual (1892-94). Para tratamento, vai com a família para a Europa (maio c.); mora em Lucca, Itália, por ano e meio; submete-se a exames médicos. Nascimento do irmão Guilherme (jun). O pai retorna ao Brasil (out.)		Paris: retrospectiva Seurat (morte em 1891) . Berlim: exposição de Munch. Fundação da Secessão de Munique . Nascimento de Gromaire
1893	É operada (abr. c.) com sucesso, segundo os médicos; sofre com a adaptação necessária. Verão em Viareggio, para apressar o restabelecimento. O pai na Itália pelo fim do ano .		Munch: <i>O grito</i> Nascimento de Grosz.
1894	De volta ao Brasil, vive em São Paulo. Nascimento da irmã Georgina. A atrofia de mão e braço direito permanece. Prossegue a adaptação e treino da esquerda; recebe cuidados especiais de Miss Browne .	São Paulo: inaugura-se a Escola Politécnica (1894); o Museu Paulista (1895) e a Escola de Engenharia Mackenzie (1896). Consolida-se o Liceu de Artes e Ofícios, sob Ramos de Azevedo .	Nascimento de Soutine .
1897	Primeiros estudos no Colégio São José, na rua da Glória; primeiras medalhas .	Rebelião dos jagunços de Antonio Conselheiro; campanha de Canudos. São Paulo: 2 italianos para um brasileiro .	Fundação da Secessão Vienense .
1899	Morte de Almeida Júnior, Itú, SP		Paris: Santos Dumont contorna a Torre Eiffel, num dirigível . Berlim: 1ª. exposição da Secessão.
1900	Os irmãos Alexandre e Samuel estudam na Escola Americana .	São Paulo: 1º bonde elétrico na Av. Paulista .	Difusão do "art nouveau"
1901	Com a morte do pai (1901 c.), muda-se com a mãe e irmãos para a casa dos avós Krug, no largo Brigadeiro Galvão .		Retrospectiva Van Gogh em Paris : Início de sua influência. Picasso: período azul . Morte de Toulouse Lautrec .

Anita Malfatti	Brasil	Exterior
1903	Frequenta a Escola Americana, "aula secundária" .	Paris: fundação do Salão do Outono. Picasso se estabelece em Paris . Morte de Gauguin .
1904	Entra no "curso de madureza", no Mackenzie College .	Munique: exposição Cézanne, Van Gogh e Gauguin . Berlim: exposição Cézanne .
1905	Morte de Pedro Américo	Retrospectivas de Van Gogh, Paris e Amsterdam . Paris: "fauves" no Salão do Outono . Dresde: exposição Van Gogh. Fundação da <i>Brocke</i> .
1906	Diploma-se no Mackenzie College . Segundo seus depoimentos, começa logo a lecionar; provavelmente já se inicia, seguindo o exemplo da mãe, no desenho e na pintura .	Paris: Salão do Outono, retrospectiva Gauguin . Dresde: I e II exposição ; 1º album <i>Brocke</i> (estilo não angular até 1909) Lasar Segall em Berlim até 1909 . Morte de Cézanne .
1907	Morte do avô William ou Guilherme Krug	Rio: com energia melhor, abrem-se várias salas de cinema .
1908	A mãe, D. Bety, participa da Exposição Nacional, no Rio .	Paris Salão do Outono - retrospectiva Cézanne . Berlim: Macke aluno de Corinth . Picasso: <i>Les demoiselles d' Avignon</i> .
1909	Pinta <i>O burrinho correndo</i> , cópia de uma ilustração, que chama a atenção dos familiares. Pinta outras obras, entre elas a chamada <i>Primeira tela de Anita Malfatti</i> . Quer estudar pintura no exterior , mas não tem recursos econômicos .	Dresde; retrospectiva Van Gogh . Nova York: exposição dos "oito" ; a 291 começa a expor modernistas franceses, e (em 1909) modernistas norte-americanos. Berlim e Nova York: individuais Matisse . Salisburg: I Congresso Internacional de Psicanálise .
		Paris: Salão do Outono: obras cubistas . Balés Russos de Diaghieff . Primeiro manifesto futurista . Munique: 1a. exposição da <i>Neue Kunstvereinigung</i> (dez) Kokoschka: <i>Retrato de Adolf Loos</i>

1910 Financiada pelo tio e padrinho Jorge Krug, parte com a família Shalders no navio *Cap Arcona*. Chega na Alemanha a 7 de setembro. Estabelece-se em Berlim, vivendo de início na Pensão Hereforth, com suas amigas Shalders .

1911 Inverno 1910/11: com as Shalders vai a muitos concertos. "A conselho de um professor de piano", estuda com Fritz Burger. Durante 6 meses desenha e faz experiências com a cor (depoimento da pintora). Presta exames e frequenta por um ano a Academia Real de Belas Artes - desenho, perspectiva e história da arte .

São Paulo: I Exposição Brasileira de Belas Artes (1911/12)

Revolução no México .

Manifesto dos pintores futuristas; Manifesto técnico da pintura futurista .

Berlim: primeira exposição da Nova Secessão (abr.); fundação da revista *Der Sturm*; chegada e exposição Kokoschka .

Munique: 2a. exposição *Neue Künstlervereinigung* (set.). Kandinsky : *Composição n. 1*. Dresde: 5a. exposição *Braque* (1a. realmente importante). Lasar Segall chega .

Nova York: exposição dos Independentes (entre mais de 200 artistas, também Homer Boss) .

Delaunay: *La tour Eiffel*

Nolde: pinturas religiosas

Kirchner: primeiras grandes obras

W. Worringer: *Abstração e empatia* .

Paris: Salão dos Independentes - exposição de pintura cubista e retrospectiva Rousseau .

Berlim: Fundação da revista *Die Aktion*. Os integrantes da *Braque* vivem na cidade e colaboram na *Der Sturm*. 3a. e 4a. (última) exposições da *Neue Sezession*. Exposição *Braque* .

Controvérsia na Secessão; Corinth presidente. Inverno 1911/1912 :

Corinth sofre derrame cerebral .

Munique: fundação do *Blaue Reiter* (1a. exposição: dez/jan 1912) .

Segall na Holanda até 1912 .

Amundsen chega no Polo Sul .

1912 Mora com a família Zschöckel, na Grünnewald Strasse, n. 62 (até a volta). Verão em Treseburg nas montanhas Harz (jun-jul), com as Shalders e as irmãs Tarboux. Desce o Reno e vai a Bruxelas, com Lucy e Hermantina Shalders (ago) .
Vai a Colônia para ver a *Sonderbund*, que lhe causa grande impacto. Talvez já se inicie com Lovis Corinth.

1913 Estuda com Lovis Corinth; pinta retratos e academias. Também aluna de Bischoff-Culm. Estuda gravura em metal .
São Paulo: exposição Lasar Segall (mar - abr)
Lucy e Hermantina Shalders voltam ao Brasil . .

1a. guerra balcânica

Paris: exposição futurista (que circula pela Europa durante o ano .

Exposição Section d'Or .

Berlim: Inaugura-se a galeria *Der Sturm* (mar.) - 1a. exposição: Kossokoschka e *Blaue Reiter*; 2a. exposição: futuristas italianos; 8a.: *Die Pathetiker* (nov.); Herward Walden publica o Manifesto técnico da pintura futurista .

Munique: 2a. exposição e *Album Blaue Reiter*. Kandinsky: *A espiritualidade na arte* .

Colônia: *Sonderbund* (maio - set.) ;

Londres: 2a. exposição pós - impressionista .

Marcel Duchamp: *Nu descendo uma escada* .

Delaunay: série *Janelas*

Picasso e Braque: primeiras colagens.

Quo vadis: 1a. super-produção cinematográfica .

2a. guerra balcânica .

Berlim: exposição Corinth na Secessão (jan - fev). Dissolução da *Brücke*. Cisão final na Secessão. Gal.

Der Sturm: *Herbstsalon* (set-dez) : tendência geral para a abstração .

Lovis Corinth: primavera na Riviera, verão em St. Ulrich, outono numa fazenda .

Nova York: *Armory Show* (fev.). Abrem-se novas galerias e algumas antigas expõem também arte moderna .

Apollinaire: *Les peintres cubistes*

Fritz Burger: *Cézanne und Hodler*

Lêchel: *Notre art dément*

Freud: *Totem e tabu*

Garros atravessa o Mediterrâneo com avião .

1a. linha de montagem Ford .

Anita Malfatti

Brasil

Exterior

- 1914 Rumores de guerra fazem-na retor-
nar; em Paris visita os museus .
Em São Paulo, mora na Av. Angélica nº 92, com a mãe e irmãos; pin-
ta familiares e amigos .
1a. individual em São Paulo (maio-
jun); tenta o Pensionato Artístico
do Estado. Parte para os Estados
Unidos, a bordo de um navio in-
glês .
- 1915 Mora em Nova York, na rua 85 nº211
West. Estuda na *Art Students Lea-*
gue pintura (jan-mar) e gravura à
tarde (jan -maio) .
Verão na ilha de Monhegan, no Mai-
ne, com Homer Boss e seus alunos.
Pinta uma série importante de pai-
sagens, entre elas, *Rochedos, O*
barco, O farol .
No outono, volta a Nova York .
Mora na rua 85, nº 327 West .
Continua a estudar gravura na
League (até mar. 1916) .
Por todo o ano letivo de 1915/16
estuda com Homer Boss na *Indepen-*
dent School of Art, no edifício
Lincoln Arcade, Broadway, n.1947.
Torna-se amiga de A.S.Baylinson, en-
tão secretário da escola. Conhece
artistas refugiados que frequentam
a *Independent School*: Isadora Dun-
can e seu grupo, Máximo Gorki, Mar-
cel Duchamp e Jean Crotti, Diaghieff
e outros integrantes dos Balés Rus-
sos .
Em 1915/16, faz ilustrações para
Vogue, Vanity Fair e outras revis-
tas. Trabalha muito com o carvão e
o pastel. Pinta a série de óleos
mais importante de sua carreira :
O japonês, O homem amarelo, A boba,
A mulher de cabelos verdes, entre
outros .
- São Paulo: conferência de Ricardo
Severo: "A arte tradicional no Bra-
sil" .
Monteiro Lobato publica em *O Esta-*
do de S.Paulo "Uma velha praga" e
"Urupês" .
- São Paulo: Oswald de Andrade - Em
prol de uma pintura nacional. *O*
Pirralho, 2 jan. 1915 .
Monteiro Lobato conclui o estudo
"A caricatura no Brasil" .
- San Francisco, E.U.A.: *Panama -Pa-*
cific International Exhibition .
(maio)
Nova York: primeiro número de *291*
(mar) (que substitui *Camera Work*)
de Stieglitz. W.R.Wright publica
Pintura Moderna: elogia o sincro-
nismo. Duchamp chega (jun.) e se-
une a Picabia, Man Ray e outros
frequentadores do salão dos Arens-
berg - atividades proto-dada. Ma-
rius de Zayas abre sua galeria
(out) .
Várias exposições de interesse, en-
tre elas: Jan-Picabia, Modernistas
franceses, Matisse, Hartley, Ma-
rion Beckett e Katherine Rhoades;
fev - Max Weber, Pascin; maio -
Modernos americanos; out. - Man
Ray, Picabia - Braque - Picasso -
Stieglitz - escultura africana ;
nov. - O. Bluemer, Van Gogh; dez. -
Max Weber, Picasso .
Einstein: teoria da relatividade
generalizada .

Anita Malfatti

Brasil

Exterior

- 1916 Continua a estudar gravura na *League* (até mar.) e a trabalhar na *Independent School* (primeiro semestre) .
Volta ao Brasil, descendo em Santos a 19 de agosto .
Em São Paulo, suas obras são mal recebidas pela família: Jorge Krug as qualifica de "coisas dantescas". Guarda as telas .
Vive em São Paulo, com a mãe e irmãos, na Av. Angélica nº 92 .
A pregação nacionalista a atinge ; pinta, entre 1916/17, composições como *Tropical* .
- Rio: comemorações do centenário do "ensino artístico no Brasil" (ago.)
São Paulo: fundação da *Revista do Brasil* .
- Batalha de Verdun.
Zurich: abertura do Cabaré *Voltaire - Dada* .
Nova York: *Forum Exhibition* (200 obras de 17 norte-americanos da vanguarda) .
Entre outras exposições no 1º semestre: jan. - Cézanne, Marin; fev. - Picabia - Cézanne - Van Gogh - Picasso - Braque - Rivera; mar. - Homer Boss; abr. - Crotti - Duchamp - Gleizes - Metzinger, Cézanne - Van Gogh - Picasso - Pia - Rivera; maio - em honra aos Balés Russos (*Thumb Box* - alunos de Boss participam) .
Exposição dos alunos de Homer Boss (maio) .
Romain Rolland - prêmio Nobel da Paz .
Bahr - *Expressionismus* .
Morte de Boccioni, de Franz Marc e de Bischoff - *Culm* .
- 1917 Expõe no Salão Nacional de Belas Artes, Rio (ago) .
Participa do concurso sobre a imagem do saci; sua obra é exposta com as concorrentes, na rua Líbero Badaró nº 111 (out-nov), Monteiro Lobato, pela *Revista do Brasil*, crítica a obra da pintora .
Di Cavalcanti, Arnaldo Simões Pinto e outros jornalistas a visitam, examinam suas obras e insistem para que exponha .
12 dez. - inaugura a "Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti" na rua Líbero Badaró nº 111. Visitam-na artistas, jornalistas, políticos. Vende algumas obras, recebe críticas até compreensivas .
20 dez. Sai o artigo de Monteiro Lobato: "A propósito da exposição Malfatti", na edição da noite de *O Estado de S. Paulo*. Reação contrária à pintora e suas obras. Surgem novos artigos contrários, quadros vendidos são devolvidos .
Alguns futuros modernistas - em especial Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Di Cavalcanti - admiram a exposição e estão ao lado da pin-
- O Brasil declara guerra (out.)
Surto industrial; primeiras greves.
Rio: Milhaud chega (fev) e permanece até nov. 1918 - conhece Villa Lobos .
Na ENBA, exposição dos aliados (jul)
São Paulo: chegam Di Cavalcanti e Monteiro Lobato. Abertura da Galeria Artística, que dura mais de um ano .
Exposições em São Paulo: Di Cavalcanti, Helios Seelinger (set), Parreiras (out.)
Discurso de Eloi Chaves no Conservatório Musical (nov.): aproximação de Oswald de Andrade e Mário de Andrade .
Diversos modernistas publicam suas primeiras obras .
Tarsila aluna de Pedro Alexandrino.
- Os Estados Unidos entram na guerra (abr.) .
Rússia: revolução de outubro .
Nova York: I exposição da Sociedade dos Artistas Independentes (presentes: Boss, alunos e amigos) - na inauguração, manifestações de caráter *Dada* .

Anita Malfatti	Brasil	Exterior
<p>1918 10 jan. Encerra-se a exposição . 11 jan. Artigo de Oswald de Andrade - "A exposição Anita Malfatti" , no <i>Jornal do Comércio</i>, defendendo a pintora e suas obras . Expõe no Salão Nacional de Belas Artes, Rio (ago.) De 1918 a 1920, pressionada pelo meio artístico e familiar, faz , como diria Mário de Andrade, "im pressionismo colorido para conten tar os silvícolas" .</p>	<p>Rio: Balês Russos . Portinari e Ismael Nery alunos da ENBA . São Paulo: exposições freqüentes de pintores acadêmicos - entre eles, Tullio Mugnaini, Carlos Oswald (jan), Clodomiro Amazonas(mar), Roberto Mendes, Oscar Pereira da Silva e Torquato Bassi (mar-abr), Henrique Vio (abr.) e Norfini(maio). Monteiro Lobato publica <i>Urupês</i> , com grande sucesso . Epidemia de gripe espanhola . Recife: exposição Rego Monteiro .</p>	<p>Nov.: fim da guerra . Revolução alemã; República de Weimar . Tzara - <i>Manifesto Dada</i> Ozenfant e Jeanneret - <i>Après le cubisme</i> Grosz - <i>Os funerais do poeta Oskar Panizza</i> Morte Apollinaire .</p>
<p>1919 Estuda com Pedro Alexandrino. Conhece Tarsila, tornam-se amigas . Expõe no Salão Nacional de Belas Artes, Rio (ago) . Morte de Jorge Krug . Monteiro Lobato publica o artigo contra a pintora em <i>Idéias de Jeca Tatu</i> .</p>	<p>São Paulo: Brecheret chega da Europa (mar.). Ximenes ganha o concurso para o Monumento da Independência (jun.)</p>	<p>Tratado de Versailles . Fim da revolução alemã . México: assassinato de Zapata Fundação da Bauhaus . Os refugiados começam a retornar a Paris . O jazz chega na Europa . Estados Unidos - lei seca . Weine - <i>O gabinete do dr. Caligari</i></p>
<p>1920 Individual em São Paulo - revê os modernistas. Primeiro artigo de apoio de Menotti del Picchia .</p>	<p>São Paulo: Monteiro Lobato editor. Brecheret, descoberto pelos modernistas, é sempre elogiado pela imprensa; em jul, expõe o projeto do Monumento às Bandeiras . Chegam John Graz e Regina Gomide . Di expõe <i>Os fantoches</i> . Revista <i>Papel e Tinta</i> . São Paulo e Rio - exposições Rego Monteiro .</p>	<p>Paris: Salão dos Independentes : última manifestação conjunta dos cubistas . Revista <i>Esprit Nouveau</i> . Atividades dada . Morte de Modigliani . Primeiras transmissões radiofônicas .</p>

Anita Malfatti	Brasil	Exterior
1921 Individual em Santos (fev.):Obras recentes . Dá aulas de desenho na Escola Americana (também em 1922) . Frequenta o atelier de Elpons, exercitando-se no modelo nu . Liga-se mais efetivamente ao grupo modernista; reage às concessões, procurando voltar "às coisas muito modernas", como escreve para Tarsila (set.) . Primeira análise de Mário de Andrade sobre a pintora .	São Paulo: fundação da Sociedade Paulista de Belas Artes . Arregimentação modernista . Brecheret expõe <i>Eva</i> (abr.), ganha o Pensionato Artístico e parte para Paris (jun) - expõe no Salão do Outono (nov.) . Mário de Andrade publica "Os mestres do passado" (ago). Em outubro, a "bandeira futurista"vai ao Rio . Di Cavalcanti expõe os primeiros óleos . Mário de Andrade crítico de arte no <i>Jornal dos Debates</i> . São Paulo e Rio: aparecem ilustrações de Rego Monteiro, Di Cavalcanti, Brecheret e Goeldi, em revistas . Rego Monteiro viaja para Paris .	Alemanha: Hitler dirige o Partido Nacional-socialista . Severini - <i>Do cubismo ao classicismo</i> .
1922 Participa da Semana de Arte Moderna, expondo 20 trabalhos, segundo o catálogo (12 óleos, 8 desenhos, pastéis e gravuras). Vende <i>O homem amarelo</i> para Mário de Andrade e <i>A onda</i> para Paulo Prado . Com TARSILA - que volta da Europa e é apresentada pela pintora aos modernistas Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia formam o "grupo dos cinco" (2º semestre). Estão constantemente juntos . Tenta voltar à pintura de tendência expressionista . Mário de Andrade é o companheiro que, a partir deste ano, acompanha mais de perto sua carreira artística .	Levante do Forte de Copacabana (jul) Estado de Sítio (até 1926) . São Paulo, fev.:Semana de Arte Moderna . Exposição Zina Aita (mar.) Primeiro número da revista <i>modernista Klaxon</i> (maio) . Rio e São Paulo: visita de Antonio Ferro (jun-jul e set - início 1923). Set: Centenário da Independência . Rio: Exposição do Centenário . São Paulo: I Exposição Geral de Belas Artes .	Roma: Mussolini no poder . Rússia: Stalin, secretário geral do PC . Paris: Salão Dada . Abertura do Cabaré <i>Le boeuf sur le Toit</i> . Descoberta do túmulo de Tutan-Kamon
1923 Ganha o Pensionato Artístico do Estado e parte para Paris, a bordo do vapor <i>Mosella</i> (ago) .		

1. E M F A M Í L I A

"Nasci já na República em São Paulo
antigo na rua Florêncio de Abreu 67"

(Anita Malfatti)¹

Anita Catarina Malfatti nasceu em São Paulo e cresceu com a cidade crescendo à sua volta, vendo o burgo, o "São Paulo antigo", tornar-se metrópole cosmopolita. Acompanhou, como lembraria, "o começo de um enorme progresso, o qual fugiu para além da mais alta fantasia ou de qualquer expectativa, na tremenda evolução que se desenvolveu em todos os setores, tanto do Comércio, Indústria, Ciência, como também nas Artes" ². Com exceção de dez anos de estudos no exterior, trabalhou sempre em São Paulo. Não só viu e acompanhou a "tremenda evolução" da cidade e do país - participou dela, com papel destacado no campo da Arte Brasileira. Uma vida longa que, curiosamente, se desenvolve, coincide e interfere, com um período completo da própria História do Brasil pois, nascendo com a República, viria a falecer em 1964.

Cidadã característica da cidade no fim do século XIX, essa paulistana de nascimento, vida e morte, era filha dos imigrantes Eleonora Elizabeth e Samuel Malfatti, que se encontraram em Campinas.

Campinas, Krugs e Malfatti

Seus pais, vindos de terras e por caminhos diferentes, tinham pontos semelhantes em sua história. Tanto a família materna, os Krug, de origem alemã e protestante, quanto o pai, italiano e católico, fixaram-se em Campinas

numa segunda etapa migratória; tinham deixado a Europa por motivos políticos e não econômicos. Na raiz das duas imigrações estavam idéias de liberdade, desejos de democracia e regime republicano.

O pai, Samuel Malfatti, engenheiro civil natural de Lucca, Itália, era republicano, por isso estava no Novo Mundo. Quando estudante, manifestara-se a favor da República indo recepcionar Mazzini, e fora expulso da Universidade de Pisa; só conseguira prestar os exames finais em Bolonha, graças ao prestígio do pai, professor, engenheiro e monarquista. Recém-formado, por imposição paterna partiu para a Argentina, onde trabalhou em estradas de ferro; veio depois para o Brasil, fixando-se em Campinas nos últimos anos do Império. Nesta cidade, Malfatti continuou seu trabalho em ferrovias e na construção civil; foi sócio de Moranci e, além de amigo, um dos primeiros parceiros de Ramos de Azevedo³. Republicano, atuaria no novo regime político brasileiro: em março de 1892 seria eleito deputado estadual - um dos três representantes da "2a. legislatura do Congresso de São Paulo" saídos da colônia italiana. Na Assembléia Legislativa, de 1892 a 1894, defenderia medidas de interesse dos imigrantes, alguns aspectos da democratização do novo regime, e participaria da Comissão de Comércio, Indústria e Obras Públicas⁴. Fato característico de São Paulo da época, recordado por Anita, Samuel aí "falava em língua italiana quando precisava dar seus pareceres"⁵. Aliás, era em italiano que se dirigia a sua esposa.

De formação católica, imbuído de princípios liberais, Samuel Malfatti seria lembrado pelos familiares de modos opostos: para uns, uma figura dominante e instável; para outros, um homem amoroso e algum tanto distraído⁶. Anita Malfatti guardaria as melhores e mais carinhosas recordações do pai.

Em Campinas, Samuel Malfatti conheceu os Krug e a filha Eleonora Elizabeth - então muito moça - com quem se casou. A família Krug partira da Ale

manha há muitos anos, em 1852, por decisão do bisavô de Anita Malfatti, marceneiro em Kassel. De gênio irriquieto, entusiasmado por "tudo que se chamava 'liberdade'", por suas atitudes políticas na revolução de 1848 viu ser impossível manter seus negócios na cidade - realmente, escrevia sua filha, "democrata e marceneiro da Corte (de Hessen-Kassel) não se ligavam" e "os cuidados não se fizeram esperar" ⁷. Embarcou com a família para o Brasil e, partindo de Hamburgo, depois de três meses chegava em Campinas. Seu filho Guilherme Krug - o avô de Anita Malfatti - tinha então dezessete anos e o acompanhou; mas, talvez de gênio irriquieto como o pai, mal atingia a maioridade, "a fim de se aperfeiçoar", partiu para os Estados Unidos ⁸. Atravessou o oeste norte-americano em fase de conquista e, numa parada de descanso dos combates com os índios, casou-se com Amélia Catharina Bailey - a avó Catarina de Anita Malfatti. Viveram anos em Fresno, Califórnia, onde nasceram alguns de seus filhos, inclusive Eleonora Elizabeth. Depois, Guilherme Krug decidiu voltar com a família para o Brasil, juntando-se novamente aos parentes em Campinas; trabalhou até o fim de sua vida como construtor. A família de Guilherme Krug manteve seus laços com os Estados Unidos e o inglês permaneceu a língua familiar; e se mantinha relações com a colônia alemã, conhecia também membros proeminentes da colônia norte-americana em Campinas e depois, em São Paulo ⁹.

Eleonora Elizabeth veio de Fresno ainda criança; terminou seus estudos no Colégio Florence de Campinas, fundado e dirigido por sua tia Carolina; estudou pintura e falava diversas línguas. Lembrada pelos descendentes como uma criatura meiga e educada, que nunca levantava a voz, D. Bety também sabia ser rígida e inflexível, exigindo - suavemente - de seus filhos, e em especial das filhas, a estreita observância de hábitos e costumes sociais ¹⁰. Acompanharia Anita por longos anos - e teria influência marcante na própria carreira da filha, como veremos.

O casal Malfatti é um exemplo típico de uma faixa de imigrantes profis

sionalmente mais qualificados que chegavam também em meio à grande corrente migratória subsidiada. D. Bety e Dr. Samuel eram ligados a comerciantes, aos norte-americanos da região de Campinas, aos ingleses e outros estrangeiros que trabalhavam nas estradas de ferro, e aos engenheiros italianos e brasileiros vinculados à construção civil.

A cidade de Campinas, já servida por estradas de ferro que acompanhavam a marcha do café do vale do Paraíba para o oeste, era então uma próspera cidade de muitos fazendeiros, rigorosos com seus últimos escravos. De clima e topografia agradáveis, com mais de 40.000 habitantes espalhados pelo município, diziam mesmo, no final do Império, que poderia vir a ser a nova capital de São Paulo. Mas, em 1889 viveu a maior crise de sua história, segundo relatam as crônicas. A epidemia de febre amarela, que há anos assolava Santos, alastrou-se para cidades do interior do Estado, atingindo Campinas nos primeiros meses do ano. O mal se espalhou com rapidez e violência, as mortes eram muitas; a cidade ficou deserta, todos que puderam a abandonaram indo para fazendas ou cidades não atingidas¹¹. São Paulo, situada no planalto e de clima instável, como já acontecera antes, permanecia incólume - por isso, foi procurada, não só pelas grandes levas de imigrantes europeus que chegavam, mas também por um contingente do próprio Estado, comerciantes e pessoas abastadas que fugiam da peste. Também o casal Malfatti, com outros da família Krug, numa última migração, fixou-se definitivamente em São Paulo¹².

A lenda do nascimento

Eram os primeiros dias da República dos Estados Unidos do Brasil, pouco depois da Proclamação e antes do Decreto da Grande Naturalização, que atingiria o casal Malfatti¹³. São Paulo acompanhava atentamente as primeiras medidas políticas tomadas pelo Governo Provisório para substituir de vez o Império. A cidade, geograficamente pouco espalhada, tinha seus 50.000

habitantes, ruas cortadas por bondes de tração animal, noites iluminadas por lampiões de gás, água em grande parte colhida pelos moradores nos chafarizes, integrados na incipiente rede de águas e esgotos. O burgo ia perdendo sua feição colonial e se expandia decididamente. Já importante entroncamento ferroviário, seus trens transportavam o café e os fazendeiros recém-enriquecidos que vinham construir mansões nas antigas chácaras, agora bairros recém-abertos. Os antigos casarões cediam lugar a palacetes com frisos e cornijas, a chalés com rendilhado de madeira, e aos estilos mais diversos, vindos com o mestre-de-obras imigrante. A população crescia rapidamente com a dupla corrente migratória, a que nos referimos¹⁴. Neste quadro - cidade em construção, população "de ocupação" - São Paulo pouco se importava com as manifestações artísticas.

Na rua Florêncio de Abreu, de casario baixo e algum comércio, a 2 de dezembro de 1889¹⁵, D. Bety deu à luz uma menina - e o nome que escolheram, seguia costumes familiares dos Krug: Anita, Ana pequena, tradicional para as primogênicas; Catarina, homenagem à avó¹⁶. (Era o segundo filho do casal; o mais velho, Alexandre Samuel, tinha dois anos; mais tarde nasceriam Guilherme - 1892 - e Georgina - 1894). Certamente as comemorações republicanas ficaram momentaneamente esquecidas, pois o nascimento de Anita Catarina Malfatti trouxe problemas inesperados. Sua mãe lhe contaria - e a pintora lembrou até a morte - uma lenda relacionada com o nascimento:

"Quando estava me esperando, mamãe foi um dia ao mercado. Lá, uma aleijada lhe pediu esmola e, como mamãe não ouvisse, bateu-lhe com a mão aleijada. Mamãe assustou-se muito. E eu nasci com o mesmo defeito.

"Depois do meu nascimento, mamãe procurou a aleijada, mas não a encontrou" ¹⁷.

Adaptação necessária

A criança se desenvolvia; a vida do casal prosseguiu numa certa normalidade. Dr. Samuel, já brasileiro, representava a colônia italiana na Assembléia do Estado, D.Bety esperava o terceiro filho. Mas o braço da pequena e alegre Babinha era um problema, aquela mão direita, informe, preocupava - e a família resolveu recorrer aos médicos europeus, na tentativa de uma solução. A 20 de maio de 1892, o deputado Malfatti solicitou à Câmara "licença para se ausentar do Estado por tempo indeterminado" ¹⁸ e embarcou com D. Bety e os dois filhos para a Itália.

Em Lucca, alugaram uma grande mansão cercada de jardins - a "Villa dei Tre Catri" ou Villa Sardi, no Valle Buia, onde nasceu Guilherme. As deliberações médicas estenderam-se por meses; Samuel Malfatti voltou a São Paulo no fim do ano, deixando a esposa e os filhos em Lucca, ainda à espera de uma solução¹⁹. Finalmente, com três anos e meio, Anita Malfatti foi operada e as partes deformadas de sua mão direita foram retiradas. Foi uma longa e difícil adaptação; sofreu muito, custou para se acostumar - ela mesma contaria mais tarde²⁰.

Em 1894 voltaram todos para São Paulo; os pais acompanhavam de perto a evolução de Anita. Babinha estava agora sem deformações na mão direita mas, com o passar dos anos, não pôde se livrar da atrofia de mão e braço; aprendeu a escrever e a utilizar eficientemente a outra mão.

A pintora guardaria lembranças significativas desse período de esforço: na re-adaptação longa mas bem sucedida, era "tratada como os outros" sem distinção, mesmo pela mãe, mas seu pai "a agradava bastante". Miss Browne "vinha buscá-la em casa" e a auxiliava muito²¹. O treino da mão esquerda foi tão perfeito, o traço adquirido tão firme, que a dificuldade inicial não lhe impediu a escolha e realização da carreira de pintora e também de professora de desenho.

Enquanto os irmãos eram alfabetizados na Escola Modelo Caetano de Campos (nascida sob orientação de Miss Browne), Anita ia para um colégio católico, o Externato São José, na rua da Glória; era uma criança alegre, boa aluna e já bastante religiosa²².

No limiar do século XX moravam na rua Aurora; Babynha era uma quase adolescente quando Samuel Malfatti faleceu. Terminou então para a família o contato com os Malfatti, para Anita sempre resumidos na figura carinhosa e protetora do pai. A mudança, inesperada, foi grande; a pintora recordaria que o pai "morreu muito jovem, deixando-nos em casa dos avós, sob uma influência bem diferente daquela que havíamos tido"²³.

Adolescência

Mudaram-se para a casa dos avós, Guilherme e Catarina Krug, na rua Brigadeiro Galvão, vizinha de terrenos baldios e murados, onde se empinavam 'pipas e papagaios dos grandes', 'a rua das Palmeiras ainda era campo'²⁴. D. Bety, jovem viúva, quase proibida de sair de casa, manteve-se de luto por muitos anos; sobre as crianças pesava o ambiente de silêncio e a rotina bem definida²⁵. Anita Malfatti - em importante depoimento, de 1951 - deixaria alguns traços de sua vida e dos irmãos nesta época, numa São Paulo agora de muitos italianos e já quatro vezes maior do que em 1889:

"De São Paulo, o que se considerava a Cidade, era o Triângulo. (...) a Barra Funda, por exemplo, ia somente até o Grupo Escolar; o Higienópolis, até a Chácara de D. Veridiana Prado; o Brás era lugar longe, que não se conhecia bem. Havia comércio apenas no Triângulo e no Brás. As famílias viviam agrupadas ao redor de um centro muito acanhado. Não havia cinema, os jornais eram poucos, o telefone não existia. - Eu morava com meus avós. Crianças e moços tinham que ir às aulas e depois estudar as lições. Sair de dia era permitido só uma vez por semana; à noite, uma vez por mês e era isso o fim da folia. Mas, as coisas eram

diferentes, entre nós.-Então tudo era ambição, interesse, construção e... política. Uma grande curiosidade pelo desconhecido, pela novidade, nos consumia. (...) Recorriamos, pois, aos livros e às revistas estrangeiras" ²⁶.

Anita, uma alegre Babyinha, desenvolvia-se entre o irmão predileto, Tatá (Alexandre), alegre e folgazão, e os dois menores: Willy (Guilherme), irriquieto e fujão, e Georgina, a mais retraída. Nos fins de semana, iam algumas vezes ao circo na Praça da República - que era de terra, sem árvores, mas já dominada pelo novo edifício da Escola Normal - ou a piqueniques nos arredores, Cantareira, Jaraguá ou, pelo trem, a Santo Amaro. No dia a dia, aos meninos era permitida alguma liberdade: iam ao Ipiranga ver um leiloeiro, ou pescar com peneira no rego e no Tietê, passando pelas várzeas da Barra Funda - lugar preferido de alguns aquarelistas da época, como Norfini²⁷. As meninhas, muita coisa era vedada, diria a própria pintora em 1951:

"O esporte não era considerado próprio para as moças, só exclusivamente para homens. As mulheres não jogavam, nem bebiam, ajudavam na formação das grandes fazendas de café, e criavam filhos que se tornaram nesta geração, os grandes fazendeiros brasileiros" ²⁸.

Do largo Brigadeiro Galvão, agora Anita ia a pé, com os irmãos, para a Escola Americana. De currículo calcado nos moldes norte-americanos, protestante, esta escola trazia inovações ao ensino paulista, sendo uma delas, as classes mistas. Numa casa térrea, na então estreita rua São João, funcionava o Externato Misto com seu recreio separado. Aí, em 1903, Anita Malfatti terminou as "aulas secundárias". Ingressou no Mackenzie College, diplomando-se no "curso de Madureza", título então usado para denominar os três anos básicos de encaminhamento às especializações superiores existentes. No fim de 1906, com seu diploma e 17 anos, Anita, segundo suas palavras, "tinha curso do o que havia então para meninas e moças" ²⁹.

No último dia de 1907, faleceu o avô Guilherme; a avó, já de gênio difícil, ficou e permaneceu entrevada por oito anos. O silêncio na casa aumentou com o andar nas pontas dos pés, que se tornou um hábito. Jorge Krug - tio mais velho e padrinho de Anita Malfatti - fazia às vezes de pai da família outra vez orfã. Para se manter, D.Bety lecionava pintura e línguas, quase que o dia todo. E Anita, recém-formada, também começou logo a lecionar.

Moça vivaz e curiosa, cabelos escuros e lisos emolduravam seu rosto redondo, de traços largos; de baixa estatura, a figura física já se definia - e também os artifícios que adotaria até sua morte, um deles, o permanente lenço colorido que, cuidadosamente displicente, envolvia a mão direita.

Definição (O querer de toda minha vida)

Na adolescência, procurava seu caminho. E, quando a mulher era enaltecida como a matriz do novo brasileiro, que surgiria da grande miscigenação, Anita Malfatti dirigia seu interesse para a arte, queria saber se "tinha ou não talento". De início, pensou na poesia - poesia sem pressa, sem esforço mecânico:

'Minha maior preocupação até a idade de 12 e 13 anos, foi saber, se eu tinha ou não talento... para que, eu não sabia nem me preocupava, pensei que fosse para poesia... Nas minhas 'Memórias', contarei qual a experiência que me revelou ser 'a cor, a pintura', o querer de toda minha vida'³⁰.

Infelizmente, ao que se conhece, a pintora não chegaria a escrever as projetadas memórias - e mesmo, alguns de seus textos biográficos estão hoje irremediavelmente perdidos³¹. Entretanto, mais de uma vez, narraria a parentes e amigos, e a poucos jornalistas - novamente com aspectos lendários - uma experiência da adolescente, provavelmente a referida no texto anterior. Assim a contaria a Luiz Martins, em 1939:

"- Eu tinha 13 anos. E sofria, porque não sabia que rumo tomar na vida. Nada ainda me revelara o fundo da minha sensibilidade (...). Resolvi, então, me submeter a uma estranha experiência: sofrer a sensação absorvente da morte.

"Achava que uma forte emoção, que me aproximasse violentamente do perigo, me daria a decifração definitiva da minha personalidade. E veja o que fiz:

"Nossa casa ficava perto da estação da Barra Funda. Um dia saí de casa, amarrei fortemente as minhas tranças de menina, dei-me debaixo dos dormentes e esperei o trem passar por cima de mim. Foi uma coisa horrível, indescritível! O barulho ensurdecedor, a deslocção de ar, a temperatura asfixiante deram-me uma impressão de delírio e de loucura. E 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" ³².

A vontade de se dedicar à pintura só fez aumentar, enquanto estudava no Mackenzie College. Recém-formada, segundo seu próprio relato, "só queria estudar pintura".

"Pensava e pensava; comecei a lecionar e sempre em pensamento, durante e depois do trabalho eu só queria estudar pintura.

"Minhas colegas, as mais chegadas, todas casando-se muito moças, não entendiam meu desejo - tinham pena de eu não pensar em casamento..." ³³

Sem dúvida, foi o ambiente familiar que conduziu aos poucos sua vaga indagação, "ter ou não talento", para a preocupação mais definida, ter ou não talento ... para a pintura. Em família, estava cercada de engenheiros e construtores que desenhavam freqüentemente, a bico-de-pena ou a aquarela. O tio Jorge Krug, principalmente, convivia com alguns artistas e professores do Mackenzie, da Escola Politécnica e do Liceu de Artes e Ofícios³⁴. E, ainda mais fundamental para Anita Malfatti, a figura de Eleonora Elizabeth.

D.Bety, como já dissemos, pintava desde jovem. Na época de seu casamento, fazia cuidadas aquarelas-miniatura, naturalistas, de pequenos animais e

flores; também desenhava e pintava longínquas figuras femininas, sobre tela ou tecidos. Diria seu filho Guilherme que os trabalhos eram mais um tipo de "prendas domésticas". Entretanto, dando aulas de pintura, D.Bety decidira estudar com o pintor Carlo De Servi³⁵ - também de Lucca - e, como ele, participou da Exposição Nacional de 1908 no Rio, sendo premiada. Mais tarde, enviaria obras também para a I Exposição Brasileira de Belas Artes em São Paulo (1911/12). Eleonora Elizabeth Malfatti tinha uma pintura cuidada, com colorido terroso e escuro, onde pinceladas claras davam os efeitos de luz. Retratava mulheres e velhos, temas tradicionais na "pintura feminina".

Assim, Babynha acostumou-se cedo ao lápis, ao nanquim e mesmo ao óleo. De seus desenhos infantis, nada se conhece. Sabe-se que gostava de, nas aulas, caricaturar os professores. De início, o desenho e a pintura talvez fossem para ela um entretenimento de férias, passadas muitas vezes na fazenda do avô; depois, já um exercício, praticado a partir de cópias de ilustrações. Anita fez diversas cópias - hoje não localizadas. Nesta fase, Alexandre - já "formado em comércio" e trabalhando na fazenda - pediu-lhe que reproduzisse a capa de uma revista espanhola muito conhecida. A irmã copiou, cuidadosamente, o burrinho correndo, levantando poeira, e assinou o pequeno óleo: "Babynha 1 - 6 - 09". Foi seu primeiro sucesso familiar, acontecimento gravado e contado pelos seus - "Anita tinha jeito"³⁶. Estava com dezanove anos.

No verso de uma tela alguém anotou: "1^{ra} tela de A.M. Sto. Amaro 1911"³⁷. O quadro retrata uma cabeça de velho com a enxada no ombro, um trabalho em cores terrosas, semelhante aos de D.Bety. Mas, não era mais uma cópia. A obra, considerada pela família como o "primeiro portrait de Anita Malfatti" foi pintado certamente entre 1909 e 1910. Anita provavelmente tentou também, quando na fazenda, algumas paisagens. E pintou outros retratos, como o do jardineiro *Manuel*. Tudo indica que, passando da simples có

pia para trabalhos "do natural", o que mais interessa a Anita Malfatti, desde o início, é a figura humana e muito especialmente, o retrato³⁸.

A caminho da Alemanha

Até julho de 1910, a mãe parece ter sido o único mestre que teve em suas primeiras tentativas. Afora ilustrações em revistas e livros, Anita pouco podia conhecer de arte, numa cidade sem galerias, sem "Salões" anuais e praticamente sem museus de pintura e escultura³⁹. Havia exposições esporádicas em locais improvisados e havia alguns artistas em São Paulo - como Oscar Pereira da Silva e Pedro Alexandrino, famosos num pequeno círculo ra refeito. Diversos deles davam aulas para se manter. Mas, se D.Bety "tomava aulas com De Servi", Anita Malfatti - ou para sair do meio sufocante, ou já por aspirar a uma formação mais séria - queria estudar pintura na Europa, o que, aliás, era feito habitualmente por nossos artistas. A oportunidade surgiu quando visitava as Shalders, amigas do Mackenzie College - e pôde se concretizar graças à decisão de Jorge Krug, de financiar os estudos da afilhada. A pintora lembraria, na mesma conferência de 1951:

"Uma idéia martelava minha cabeça. - Você vai mas é para a Europa estudar pintura; e não é este seu trabalho que a ajudará a realizar essa viagem, e eu não cessava de querer.

"Um dia, visitando umas amigas, disse-me a mãe delas: 'Vou levar minhas filhas a Berlim, a fim de terminarem sua educação musical. Por que você não nos acompanha?' - Eu achava isto impossível, visto minha mãe ser viúva, lecionar o dia todo, e minha avó, com quem morávamos, viver entrevada na cama com reumatismo. Procurei uma de minhas tias (...). No domingo seguinte, meu tio Jorge chamou-me e perguntou se era mesmo verdade que eu queria estudar pintura na Europa; fiquei tão admirada com o resultado da conversa que mal pude responder. Ele me fez uma única recomendação, que não esqueci: - 'Nunca aceite o mediocre'. Fiz a ele esta promessa, que cumpri da melhor maneira possível.

"Quinze dias mais tarde estava eu a bordo, rumo a Berlim"⁴⁰.

Em agosto de 1910, no navio *Cap Arcona*, Anita Malfatti embarcava com as Shalders - D. Estephania e as filhas Hermantina e Helena⁴¹ - rumo à Alemanha de seus ancestrais maternos. O fato, meio fortuito, mas que apelava para as raízes familiares, afastou-a de Paris, meca normalmente procurada pelos artistas brasileiros. Não a Paris agora dos fauvistas mas aquela das Academias estereotipadas que continuavam, e continuariam ainda por muitos anos, a ensinar nossos pintores que pareciam não tomar conhecimento de toda a revolução que ia pelo campo da arte .

Na Europa, esta revolução vinha de longa data. A primeira mostra marcante dos impressionistas ocorrera há 36 anos - agora, a maioria de seus integrantes estava morta. O impressionismo e o pós-impressionismo já haviam se popularizado em grandes retrospectivas em Paris; há seis anos os "fauves" haviam se apresentado em conjunto no Salão de Outono. Agora, nos ateliers de "Picasso e cia", nasciam as primeiras experiências cubistas . A difusão dos movimentos franceses alcançava outros países europeus que, por sua vez, tinham um desenvolvimento artístico autônomo. Iniciavam-se as grandes exposições retrospectivas de todo o movimento moderno .

Anita Malfatti, longe de Paris, seria o primeiro artista brasileiro - o único antes e durante a I Guerra Mundial - a perceber e absorver a nova arte, trazendo-a para o Brasil .

Cap. 1. NOTAS

1. Anita Malfatti - *Notas biográficas de A.M.* (Manuscrito, s.d.).
2. Anita Malfatti - A chegada da arte moderna no Brasil. *Conferências de 1951*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1951, p.21.
3. Depoimentos de Guilherme Malfatti, 3 abr. 1966 e 19 jul. 1967. Samuel Malfatti (Lucca, 185...- São Paulo, 190...) teria chegado a Campinas por volta de 1886; de sua atividade profissional, sabe-se que terminou a construção da cúpula da Matriz de Campinas e depois, em São Paulo, fez a ponte de pedra na várzea do Carmo, próxima ao antigo Palácio das Indústrias (depoimentos citados). Anita Malfatti lembraria que o pai fez o projeto de saneamento da Várzea do Carmo "que vinte anos mais tarde foi aprovado quase 'in totum', sem ter recebido até hoje, o menor reconhecimento público". (*A chegada da arte moderna no Brasil*, p.22). O túmulo em que está enterrado foi doação de Ramos de Azevedo (depoimento de Bety Malfatti e Silvia R. de Souza, 16 ago. 1971).
4. Ver: *Anais da Câmara de São Paulo*, 1892, 1893 e 1894; e F. Cenni- *Os italianos no Brasil*. São Paulo, Martins, s.d., p.261, 282, 371.
5. Anita Malfatti - *Notas biográficas de A.M.*
6. Depoimento de Bety Malfatti e Sílvia R. de Souza, 16 ago. 1971 e informações de Maria Stella Krug Hermeto, 1977.
7. A.Kupfer - *Como a família Krug veio para o Brasil*. Traduzido do alemão por Affonso Krug, p.1 e 3 (Texto datilografado, 65 p. s.d.). Documento gentilmente cedido por M. Stella Krug Hermeto. O texto, um relato de Anna (Krug) Kupfer - irmã mais moça de Guilherme Krug - para seus filhos, é ainda interessante no que se refere à imigração e aos usos e costumes brasileiros, especialmente em Campinas, durante o II Império.
8. *Idem*. Referências a Guilherme Krug, p.19.
9. Depoimento de Guilherme Malfatti, 3 abr. 1966; documentos dos arquivos do Instituto Hans Staden, São Paulo; documentos encontrados dentro da "Bíblia familiar" de Amélia Catharina Baley (*Family Record*, manuscrito, e recortes de jornal sobre a morte de Gillum Baley); dados do túmulo da família. Wilhelm Gustav Heinrich Krug (Kassel, 1835 - São Paulo, 1907) - William Krug para os norte-americanos, Guilherme Krug para os brasileiros-

partiu de Campinas para os Estados Unidos por volta de 1856; casou-se com Amélia Catharina Baley (Independence, Mo, 1838 - São Paulo, 1915) no Novo México em 1859. Em 1875 já vivia outra vez em Campinas. Trabalhou na construção civil, em Campinas e depois em São Paulo, associado com seu filho mais velho, Jorge Krug. É interessante notar que os filhos de Guilherme Krug casaram-se com norte-americanos, ingleses, brasileiros e italianos. Carolina Florence, nascida Caroline Mary Catharine Krug (Kassel, 1828 - Florença, 1913), segunda esposa de Hércules Florence e fundadora do Colégio Florence de Campinas, era irmã de Guilherme Krug; vieram juntos da Alemanha .

10. Depoimentos de: Guilherme Malfatti, 3 abr. 1966; Liliana Assumpção, 1969; Bety Malfatti e Sílvia R. de Souza, 16 ago. 1971. Eleanor Elisabeth ou Eleonora Elizabeth (Millerton, Fresno, 12 dez. 1866 ou 67 - São Paulo, 2 out. 1952) falava inglês (com os pais), francês, alemão, italiano (com o marido) e português .
11. Um irmão de Guilherme Krug, Francisco Krug - então "consul da Suíça" em Campinas - faleceu no início da epidemia, em 29 de março de 1889. Notam alguns autores que o primeiro caso de febre amarela em Campinas foi constatado a 23 de fevereiro de 1889. (*Monografia histórica de Campinas*) .
12. Depoimento de Guilherme Malfatti, 3 abr. 1966: seus pais vieram de Campinas para São Paulo "no período da febre amarela" .
13. A 15 de dezembro de 1889, o Governo Provisório baixou o Decreto da Grande Naturalização: todos os estrangeiros residentes no Brasil, que em seis meses não se manifestassem contra, tornar-se-iam automaticamente brasileiros. A declaração de Anita Malfatti (*A chegada da arte moderna, p.22*): "Meu pai (...) italiano naturalizado brasileiro na República", indica que Samuel Malfatti se tornou brasileiro por este decreto. Apesar de não termos encontrado referências, cremos que o mesmo tenha acontecido em relação a D. Bety .
14. Na época da proclamação da República, a cidade era assim vista: "60.000 almas, uma academia de direito, muitas fábricas, um comércio ativo, e ponto de partida de diversas linhas férreas a vapor que cortam o Estado em todas as direções" (F.A. da Silveira. *Galeria histórica da revolução brasileira de 15 de novembro de 1889*. Rio, Laemmert, 1890, p. 108 - 9) .
15. A data 1896, sempre citada em museus e livros, é incorreta e, por diversos dados, impossível. Não foram localizados documentos da época -

ca do nascimento (como a certidão de batismo); outros, como seu passaporte, foram destruídos ou se perderam. Encontramos duas carteiras: de identidade, de 1951, e a profissional, de 1939; a primeira, com a data correta meio rasurada e a segunda, com 1896 (provavelmente a incorreção foi fornecida pela própria pintora). A declaração de Anita Malfatti, "Nasci já na República", indica data logo posterior à Proclamação; como nasceu em um dia 2 de dezembro, o ano correto nos parecia ser 1889 ou, mais remotamente, 1890. A data 1889 se confirmou pelo confronto dos depoimentos de Hermantina Shalders e de Guilherme Malfatti, com o atestado de óbito e a inscrição colocada no túmulo da pintora. Quanto ao local de nascimento - Rua Florêncio de Abreu, São Paulo - os únicos dados encontrados foram: o depoimento de Anita Malfatti e o do irmão Guilherme Malfatti.

16. Informação de Bety Malfatti. A grafia original do nome da pintora é Annita Catarina (ou Catharina) Malfatti. Optamos, neste trabalho, pela grafia mais recente, ANITA MALFATTI, forma com que a pintora assinou sua obra nos últimos anos de vida.
17. Depoimento de Anita Malfatti, 9 out. 1964. Reproduzido com palavras da autora, procurando guardar a maior proximidade com o depoimento (oral) prestado. Em versões ligeiramente diferentes, a "lenda" é bastante difundida entre os familiares.
18. *Anais da Câmara de São Paulo*, 1892, p.231.
19. Depoimentos de Guilherme Malfatti, 3 abr. 1966 e 19 jul.1967, e cartas de Samuel Malfatti, de São Paulo, para Eleonora Elizabeth, em Lucca, entre 28 out. 1892 e 20 out. 1893, segundo trechos traduzidos e cedidos por Bety Malfatti e Silvia R. de Souza. Pelas cartas sabe-se que Samuel Malfatti retornou a São Paulo em dezembro de 1892.
20. Depoimento de Anita Malfatti, 9 out. 1964. A operação e tratamento a que se submeteu em Lucca eram fatos desconhecidos entre seus descendentes. Pelas cartas citadas, infere-se que Anita Malfatti foi operada por volta de abril de 1893, provavelmente por um dr. Nerici.
21. Depoimento de Anita Malfatti, 9 out. 1964. A "Miss Browne" citada pela pintora, pode ser Márcia P. Browne, educadora norte-americana que, indicada por Horácio Lane, assessoreou Caetano de Campos nas reformas

que empreendia no ensino normal e primário em São Paulo, no início da República. Miss Browne organizou e foi a primeira diretora da Escola Modelo anexa à Escola Normal. Não conseguimos esclarecer qual o papel exato desempenhado por ela na adaptação de Anita Malfatti.

Sobre Miss Browne, "adepta da educação intuitiva", ver Moacyr. *A instrução pública no Estado de São Paulo*, São Paulo, Nacional, 1942).

22. Depoimentos de Georgina Malfatti, 1966 e de Guilherme Malfatti, 19 jul. 1967. Acentuavam que no Externato São José, Anita foi alfabetizada e ganhou suas primeiras medalhas.
23. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.22.
24. Depoimento de Guilherme Malfatti, 20 nov. 1969. Transcrito in: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 dez. 1969 (Suplemento Literário)p.2. Os sucessivos endereços da família foram também fornecidos por ele e confirmados por Maria Stella Krug Hermetto.
25. Informações de Georgina Malfatti, Maria Stella Krug Hermetto, Bety Malfatti e Silvia R. de Souza.
26. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.21-22.
27. Depoimentos de Guilherme Malfatti, 20 nov. 1969, e de Georgina Malfatti, 19 nov. 1969.
28. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.22.
29. *Idem*, p.22. Dados de: diploma de Anita Malfatti do Mackenzie College, 1906; *Escola Americana*; livros de notas de 1900 a 1908; *Prospectos do Instituto Mackenzie* de 1910; *Prospectos da Escola Americana*, 1900 a 1914.
30. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.22. Não encontramos textos seus referentes à definição. Existem alguns manuscritos da pintora - talvez parte das projetadas "Memórias" - sobre seus amigos na Alemanha, Estados Unidos e França.
31. Na conferência citada, de 1951, Anita Malfatti se referia também ao seu *Diário*, que ainda existia e de onde tirou dados sobre suas atividades na Alemanha. Ao tentar localizá-lo, soubemos que o mesmo fora queimado por ocasião da morte da pintora. Sua sobrinha, Silvia R. de Souza, ainda se lembra de haver folheado o *Diário*: continha indicações sobre a pintura e atividades de Anita, além de comentários à margem, prova

- velmente de Mário de Andrade. Com a queima deste texto perdeu-se com certeza material esclarecedor sobre a vida, obra e idéias de Anita Malfatti.
32. Luiz Martins. Em São Paulo, com Anita Malfatti. *Vamos ler!*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1939, p.35. Ver ainda: *Shopping News*, São Paulo, 1 abr. 1962. Depoimento de Bety Malfatti e Sílvia R. de Souza, 16 ago. 1971: também lembraram a experiência, sem contudo ligá-la à escolha da carreira da pintora .
 33. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p. 22 - 23 .
 34. Depoimento de Guilherme Malfatti, 20 nov. 1969. Samuel Malfatti também fazia aquarelas, esporadicamente .
 35. Depoimento de Guilherme Malfatti, 20 nov. 1969. Foram examinadas obras de D. Bety em poder da família: um álbum contendo aquarelas (provavelmente da época de seu casamento) e alguns quadros a óleo (retratos). Há obras suas em algumas famílias tradicionais de São Paulo. (Referências in: T. Braga. *Artistas pintores no Brasil*). Carlo De Servi já estava no Brasil na passagem do século, atuando entre Rio e São Paulo (Referências in: T. Braga, p. 81 e Pontual. *Dicionário*, p. 170).
 36. Depoimento de Guilherme Malfatti, 20 nov. 1969 .
 37. A referência "Sto Amaro 1911" é incorreta. Neste ano Anita Malfatti já se encontrava na Alemanha. Para a retrospectiva de 1971, no Museu de Arte Brasileira, a tela foi restaurada e a inscrição desapareceu .
 38. A tela *Manuel* (não localizada) retratava o jardineiro da família Shalders (informações de Guilherme Malfatti, completadas por Hermantina Shalders). O quadro considerado pela família como a "primeira paisagem de Anita Malfatti" seria também anterior à ida para a Alemanha .
 39. O Museu Paulista já existia. A Pinacoteca do Estado, segundo Aracy Amaral, tinha uma sala em 1905 e, em 1908, organizou uma exposição de pintura italiana mas, só funcionaria realmente em 1911 (21 nov. 1911: lei instituindo e organizando a Pinacoteca). É deste ano seu primeiro livro de tomo e a I Exposição Brasileira de Belas Artes, por ela organizada (Cf. A. Amaral - *História da Pinacoteca*. Comunicado ao CIHA, jul. 1979) .
 40. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.23. As irmãs Hermantina, Helena e Lucy Shalders formavam um trio musical .
 41. Depoimentos de Hermantina Shalders, 21 fev. 1965 e 17 jan. 1967 .
Dados baseados em seu álbum de fotografias da viagem. Anita embarcou com D. Estephania, Hermantina e Helena Shalders. Em 1912, Lucy Shalders estava na Alemanha e Helena, de volta ao Brasil. Estephania Ferreira Pinto Shalders era pintora, acadêmica, e foi também estudar na Alemanha (Ver T. Braga - *Artistas pintores no Brasil*, p.89)

2. A F E S T A D A C O R

"Os acontecimentos precipitavam-se tão depressa, que eu me lembro de ter vivido como dentro de um sonho. Nada do que acontecia se assemelhava com o que havia conhecido no Brasil".

"Comprei incontinentemente uma porção de tintas, e a festa começou".

(Anita Malfatti)¹

A 7 de setembro de 1910² Anita Malfatti, então uma ingênua mocinha paulista de 20 anos, alegre e afável, braço direito envolto no lenço colorido, chegava na Alemanha. Jejuna em arte, ignorando até mesmo o mecanismo do nosso movimento acadêmico, centrado no Rio de Janeiro, sem conhecer museus e grandes obras antigas ou recentes, caiu, fortuitamente, no meio do terremoto expressionista no importante ano de 1910, e em seu ponto central, Berlim. Viveria neste ambiente artístico de 1910 a 1914, justamente os anos de amadurecimento do expressionismo - então quase um estilo nacional - quando suas características marcavam as mais variadas manifestações artísticas em todos os campos.

O realismo grandiloquente, que caracterizara boa parte da arte alemã do século XIX, já havia sido abandonado; muitas inovações artísticas haviam se sobreposto a ele; a evolução da arte moderna não era desconhecida na Alemanha. As diversas Secessões do fim do século tinham ajudado a difusão de movimentos artísticos inovadores, do "art nouveau" ao impressionismo, ao pós-impressionismo, indo até o "fauvismo". A influência da arte moderna francesa era grande no começo do século; algumas galerias já mostravam indivi-

duais de pintores como Van Gogh e Gauguin. Os contatos dos pintores alemães com os franceses e russos, entre outros, eram frequentes e diretos.

Por outro lado, a Alemanha retomava o estudo de suas "épocas de ouro"; a redescoberta do gótico e de Grünewald e o interesse pela arte popular. O próprio modo de ver a obra de arte aproximava-se do conceito da Idade Média - mais do que um sistema de relações formais, a arte era um tipo de comunicação. Essa revisão e retomada das próprias tradições, aliadas às inovações por que passava a arte, davam origem a um movimento característico e poderoso. Assistia-se a um verdadeiro renascimento nacional através da tendência expressionista. Poetas e prosadores, músicos, pintores e escultores, mais preocupados com o conteúdo humano da obra de arte do que com seus aspectos formais, contestavam valores burgueses procurando, num exasperado desejo de uma nova ordem, uma expressão psicológica e simbólica para o sofrimento humano; exagerando, deformando, tentavam transmitir sua mensagem. Um grito angustiado, visões de tragédia, messianismo e revolta, não alheios ao wagnerianismo, ao super-homem de Nietzsche e ao gosto pelo colossal. Em meio à prosperidade econômica, uma premonição de catástrofe. - "Só sei que a terra tremia a meus pés", resumiria George Grosz³.

Ao contrário da França, a Alemanha - um império em expansão econômica, convulsionado intelectualmente - possuía, devido a unificação relativamente recente, diversos centros culturais importantes, ciosos de sua independência histórica. Nas ex-capitais de reinos o movimento cultural era intenso. Antes de 1910, os palcos expressionistas mais importantes, nas artes plásticas, eram Dresde e Munique; quanto mais longe de Berlim, menos opressivas eram as restrições.

Em Dresde, desde 1906 ocorriam as manifestações de grupo da *Brücke*, formada em 1905 - neste ano, seus jovens integrantes haviam produzido as primeiras pinturas características, guardando de início influências várias - do

"art nouveau" às tendências pós-impressionistas - aproximando-se logo, estreitamente, das pesquisas fauves.

Em Munique, ao lado de artistas alemães, estavam ativos, há alguns anos, pintores russos como Kandinsky e Jawlensky. Em 1909 haviam fundado a Nova Associação dos Artistas de onde sairia, em fins de 1911, o grupo do *Blaue Reiter*. Estes pintores, que também tinham sofrido influências diversas - do "art nouveau" e pós-impressionismo ao fauvismo - manteriam ligações com alguns cubistas, como Delaunay e Le Fauconier. Em 1910 Kandinsky pintava *Composição nº 1*, quase abstrata.

Se os dois grupos são os mais frequentemente estudados e analisados, não podemos esquecer que o expressionismo, altamente emocional, foi em grande parte construído por indivíduos isolados que trabalhavam em diversas cidades, além de Dresde, Munique e Berlim.

Berlim, 1910

1910 - ano da chegada da brasileira - é considerado, por estudiosos do movimento alemão, o ano do amadurecimento do expressionismo como um todo: - literatura, música, teatro e artes plásticas. Em pintura, toda a geração de jovens, que vinha experimentando e pesquisando desde os primeiros anos do século, chegava agora a suas primeiras obras-primas. "No seu conjunto esse foi um ano memorável", diz John Willet sobre 1910, acrescentando: "tudo convergia agora para a capital" ⁴.

Berlim, sede da corte de gosto restritivo e autoritário, sede do exército e do comércio, tinha por essa época mais de dois milhões de habitantes. Era dotada de todos os equipamentos de uma grande capital, desde metrô e rede sofisticada de trens suburbanos, até uma universidade poderosa com grandes instituições científicas; por 1900 já era o ponto focal da cultura burguesa alemã. Mas, nos primeiros anos do século, quando se falava de Berlim como uma "metrópole cultural" pensava-se certamente na música e no teatro-

campos com manifestações realmente de vanguarda. A cidade conta-
va com muitas casas de ópera e teatros os mais diversos, alguns com experi-
ências tão fundamentais como as de Max Reinhard no *Deutsche Theater*; dedica-
va-se ao culto da dança, de Loie Fuller a Isadora Duncan, que tinha aí sua
escola. Em 1910, atraía artistas de todos os ramos; e a efervescência ex-
pressionista começou a se concentrar na capital.

Desde 1899, as exposições da Secessão Berlinense mostravam obras dos
modernos franceses, disseminando seu conhecimento, e também trabalhos de
Munch e dos jovens alemães. Mas se tornaram realmente um feudo, domínio de
pintores já consagrados ditos do grupo impressionista alemão - muito dife-
rente do impressionismo francês, como diz Selz: "a nova técnica na Alemanha
foi logo associada com a tradição realista, estabelecida por Menzel e
Leibl" ⁵. Berlim foi propício ao impressionismo; o grupo lidera-
do por Liebermann, mantinha-se coeso pela simples necessidade de fazer fren-
te ao gosto acadêmico e autoritário da corte. A Secessão foi, efetivamente,
durante os primeiros anos do século, a única vanguarda artística da capital
e seu maior serviço foi criar uma atmosfera propícia, no público, para o movi-
mento artístico moderno. Até 1910, quando foi suplantada por novas, muitas
e mais radicais manifestações artísticas ⁶.

Neste ano, sua exposição anual recusou os trabalhos dos expressionis-
tas alemães, que se reuniram e expuseram, na primavera, sob o título de
Neue Sezession. Foi esta a primeira vez que os jovens artistas alemães, e
com a *Brücke* à frente, chamaram a atenção do público como um todo; aí esta-
vam Pechstein e Nolde - recém-chegados a Berlim - os integrantes da *Brücke*
e alguns da Nova Associação dos Artistas de Munique. A Nova Secessão tornou-
-se assim, até 1912, o primeiro "foyer" da pintura expressionista na capital
- e em especial do grupo *Brücke*, cujos integrantes estavam se mudando para
Berlim. A crítica, ao comentar a exposição da Nova Secessão, via Gauguin, Van

Gogh e Munch como as influências dominantes, mas destacava que os "jovens pintores estavam no limiar de uma importante abertura para algo novo e excitante"⁷ .

Herward Walden começava suas atividades: em março de 1910, saía o primeiro número de sua *Der Sturm*, publicação de vanguarda que atingiu rapidamente a tiragem de 30.000 exemplares.... De início só literária, a revista apresentou logo as ilustrações de um pintor vienense, que seria considerado o gênio da nova geração, Oscar Kokoschka - este, contratado por Walden, veio para Berlim e expôs na galeria Cassirer. Poucos meses depois, em janeiro de 1911, Pfemfert lançaria a revista *Die Aktion* .

A influência das obras de Munch já era marcante há muitos anos na Alemanha. E agora apareciam também as polêmicas entre os jovens expressionistas e os pintores consagrados. Em Berlim, na galeria dos Cassirer - Paul Cassirer era um promotor da arte francesa, principalmente impressionista e pós - e na galeria de Fritz Gurlitt, podia-se ver e discutir arte moderna; entre 1901 e 1914, fizeram pelo menos dez exposições de Van Gogh. Um novo e polêmico local de exposições seria fundado por Herward Walden , em 1912⁸ .

Primeiros passos

No fim deste "ano memorável", Anita Malfatti chegou a Berlim, centro musical escolhido pelas companheiras. Estabeleceu-se com elas, por alguns meses, na Pensão Hereforth⁹ . Estudava o alemão - que não conhecia bem - e começou sua "busca", difícil, pelo desconhecimento da língua e por toda a diferença cultural que existia entre o ambiente paulista e o da metrópole alemã. Acompanhando as Shalders, tomou conhecimento do ambiente musical de Berlim - o fato, contado em 1951, mostra até onde ia a estudante na procura de orientação :

"Nada do que acontecia se assemelhava com o que havia conhecido

no Brasil, pois, no meu diário, por exemplo, ainda encontro anotado que fomos a uns 70 concertos no nosso primeiro inverno. Berlim era então o grande centro musical do mundo. - Acompanhando uma das meninas, assisti a diversas lições de um grande professor de música, o qual muito me ajudou a entender a pintura. Achou graça quando contei que as comparações que ele fazia nas aulas, então caríssimas, eu as aplicava no desenho e procurava achar os comprovantes nos grandes quadros" ¹⁰.

É que nessa época, nessa procura, frequentava assiduamente os museus, tentando entender as grandes obras. Para Anita Malfatti, é uma época de auto-indagação e perplexidade frente à pintura - não a que se fazia então na Alemanha, mas a consagrada pelas salas de museus. Época de procura de uma lógica na evolução da arte - assim a recordaria em 1939:

"Quando cheguei à Europa, vi pela primeira vez a pintura. Quando visitei os museus fiquei tonta.

"Comecei a querer descobrir no que os grandes santos das escolas italianas eram diferentes dos santinhos dos colégios. Tanto me encantavam uns quanto os outros".

"Fiquei infeliz porque a emoção não era de deslumbramento, mas de perturbação e de infinito cansaço diante do desconhecido. Assim passei semanas voltando diariamente ao Museu de Dresde.

"Em Berlim continuei a busca e comecei a desenhar".

"Desenhei seis meses dia e noite". ¹¹

Anita Malfatti, conforme deporia mais tarde, prestou exames, em francês, e frequentou por um ano a Academia Real de Belas Artes de Berlim; tinha aulas de perspectiva, História da Arte e desenho ¹². Logo a abandonava. Parece não ter feito outra coisa senão desenhar, "dia e noite". Segundo a pedagogia em voga, Anita ainda não se atrevia a pintar. Sobre sua "busca" inicial, ainda lembraria, em 1951, que: "A conselho do grande professor de piano, comecei, no primeiro inverno, desenhando no atelier de Fritz Burger, o grande divisionista alemão" ¹³.

Fritz Burger

Pintor hoje totalmente esquecido, Fritz Burger parece ter tido algum nome na época, como retratista; estaria há alguns anos em Berlim¹⁴. As lembranças de Anita Malfatti que permaneceriam através dos anos mostram-no como um divisionista, "que fazia pontilhismo como quem se apresenta num palco, em sua casa fora de Berlim"¹⁵. Foi com ele que a estudante se iniciou no "segredo da composição da cor", já dentro de uma problemática da arte moderna. Estudou analiticamente a cor, sua composição superando a cor local e a construção da superfície por manchas e pontos. A pintora, distante quarenta anos da aluna de Fritz Burger, recordaria, uma única vez, as pesquisas iniciais:

"Foi este primeiro mestre, com suas teorias da subdivisão da cor, deixando espaços livres para que este espaço vazio, silencioso, forme a nota livre, igual, necessária para toda a harmonia, que me levou a fazer, durante diversos meses, centos de pequenas experiências de separações e misturas, para descobrir qual a regra que rege a harmonia das cores. O mesmo fiz com os espaços livres e os encerrados pela linha. O mesmo com as sombras.

"Aí foi que procurei obter o máximo do efeito, no mínimo da forma e da cor. Nesta experiência não deve haver hesitações, dúvidas, arrependimentos ou fraquezas. Nesta arte a inspiração inicial deve ser conservada a todo custo"¹⁶.

É interessante ver que, passando do desenho para problemas pictóricos, a paulista já iniciou seu treinamento nas pesquisas modernas de cor, vindas do impressionismo. As inúmeras pequenas experiências com a cor, que realizou com Fritz Burger, infelizmente continuam desaparecidas; seguramente elas nos forneceria o primeiro passo da colorista, e a primeira etapa para a conquista marcante que trouxe da Alemanha - segundo suas palavras, "a festa da cor".

São importantes suas primeiras buscas, indagações e pesquisas, feitas

entre fins de 1910 e a metade de 1912 - época de contatos com a história e tradições artísticas e com a técnica do desenho e da pintura. Prepararam-na para as primeiras descobertas e para a adesão firme à arte nova; nesta adesão estariam um professor, Corinth, e uma exposição, a *Sonderbund*.

Foram várias as mudanças de Anita Malfatti na busca inicial. Entre elas, podemos incluir também sua nova residência. Pelo fim de 1911 já não morava com as Shalders. Através de um sr. Gerke - "relacionado com os brasileiros" - mudou-se para a casa da viúva Zschöckel, a qual por sua vez já conhecia o Brasil. Anita viveu aí, com "frau" Sophia Zschöckel e suas duas filhas, Gerda e Hilda, na Grttnewaldstrasse, até sua volta ao Brasil¹⁷.

Houve também mudanças de atelier. Nos seus textos, Anita Malfatti escreveria sobre a influência e o papel que tiveram em sua formação três professores alemães. Deles, o único hoje famoso é Lovis Corinth.

Lovis Corinth

Vindo de Munique, como Fritz Burger, Lovis Corinth estabeleceu-se no início do século em Berlim e abriu uma academia particular que teve grande sucesso. Ligado ao grupo da Secessão, relacionado com os artistas do dito impressionismo alemão, esse pintor exuberante e desmedido, dono de uma produção numerosa e variada, admirador dos pintores holandeses, nunca pode ser enquadrado em qualquer escola¹⁸. Sua pintura sofrera no início a influência das correntes do fim do século - realismo de Leibl, simbolismo à Böcklin, a luz dos impressionistas. Mas, no fim de 1911 - ano em que chegou à presidência da Secessão, representando o grupo que se opunha mais violentamente aos jovens expressionistas - Corinth sofreu um derrame cerebral que o afetou seriamente, impossibilitando-o para a pintura por alguns meses. E sua arte modificou-se, libertando-se dos resquícios da formação acadêmica¹⁹.

Nesta época, Anita Malfatti estudou com ele. Eram anos pré-guerra e pós-

doença, de um novo Corinth que surgia vigoroso e sintético, exprimindo-se por uma escritura mais livre, fixando violentamente respostas rápidas a impressões visuais, fundindo na tela todo o espaço, frente e fundo, num só movimento colorido. Começou a pintar com urgência suas impressões visuais e sua arte ia se centrando incrivelmente nas imediações do impacto emocional. Um Corinth que lutava para readquirir o domínio da mão e que, opondo-se aos expressionistas na Secessão, aproximava-se entretanto deles com sua pintura - nessa última fase, seria admirado por eles. Um Corinth que começava a se interessar mais pelas paisagens - comparadas às de Kokoschka dos anos 20 - e a produzir grandes composições de flores - próximas às de Nolde. Um Corinth sempre interessado no retrato, um dos aspectos mais permanentes do pintor. Já nos primeiros anos do século produzira retratos considerados dos mais representativos da época - vistos, junto com os de Munch e de Kokoschka, como "os mais profundamente psicológicos deste século"²⁰. Depois da doença, fixou-se progressivamente no auto-retrato, trágico depoimento, documento - crítico de sua vida a emergir da tela.

As obras de Lovis Corinth não eram difíceis de serem vistas em Berlim. Mesmo nestes anos de doença, ele expunha anualmente na Secessão, e sempre algumas telas importantes. Em janeiro e fevereiro de 1913, no próprio recinto da Secessão, houve uma marcante individual de Corinth. Um dia, Anita Malfatti viu suas obras, pois, teve a "ocasião de visitar uma exposição muito discutida. Lá levei um choque"²¹. Era um "fim de inverno". Provavelmente por influência dos estudos com Fritz Burger, pôde analisar aqueles quadros de grandes dimensões, que a entusiasmaram. Iniciavam-se suas descobertas - como ela descreveria em 1939:

"Um belo dia fui com uma colega ver uma grande exposição de pintura moderna. Eram quadros grandes. Havia emprego de quilos de tinta e de todas as cores. Um jogo formidável. Uma confu-

são, um arrebatamento, cada acidente de forma pintado com todas as cores. O artista não havia tomado tempo para misturar as cores, o que para mim foi uma revelação e minha primeira descoberta.

'Pensei, o artista está certo. A luz do sol é composta de três cores primárias e quatro derivadas. Os objetos se acusam só quando saem da sombra, isto é, quando envolvidos na luz.

'Tudo é resultado da luz que os acusa, participando de todas as cores. Comecei a ver tudo acusado por todas as cores.

'Nada nesse mundo é incolor ou sem luz. Procurei o homem de todas as cores, Lovis Corinth, e dentro de uma semana comecei a trabalhar na aula desse professor" ²².

Assim, chegou à escola de Corinth, talvez aquela que o pintor abri-ra há alguns anos na Klopstockstrasse - que Anita lembraria bem mais tarde como a "Academia Lewin Funcke" ²³. Lembraria também o âmbiente, que lhe agradou: um grande e sujo atelier, "onde havia aparelhos de ginástica, cordas como nos circos, trapézios" ²⁴ além dos habituais cavaletes "dispostos em semi-círculo ao redor do estrado", "um grande estrado com seus refletores para o trabalho noturno" que tinha ao lado "um cercado de paraventos onde os modelos se despiam". - "Estávamos na aula de um grande professor de Berlim dois anos antes da guerra. (...) Era fim de inverno" ²⁵.

Primeiro entusiasmada com a obra do pintor de Tapiau, depois bem entrosada no ambiente da Academia, Anita Malfatti finalmente foi também conquistada emocionalmente pela figura do mestre, um Corinth exasperado que se ausentava em viagens constantes nesses anos pós-doença. - "Era um 'massa' o tal professor" ²⁶. A brasileira lembraria sua reação diante da figura exaltada e até teatral de Corinth:

'Eu ouvia assombrada as preleções e críticas do grande mestre. Estudava o alemão para não perder uma palavra que fosse do que ele dizia. Tudo para mim era novidade. Pensava ouvir um profeta, tão grande a impressão que me davam suas palavras. (...)

"Fazia às vezes cenas de alta tragédia quando não lhe agradavam os trabalhos. Enfurecia-se repentinamente e nós todos tremíamos de medo.

"Uma feita que corrigia pela décima vez uma tela horrível que não endireitava pegou da espátula e começou a raspar a tinta toda de alto a baixo. Encontrando resistência na tinta seca perdeu de todo a paciência. Rasgou a tela com a espátula afiada quebrou o chassi em mil pedaços e arreventou o cavalete que estava já meio bambo, depois pisou tudo com força. Acabou mandando a pequena lavar honestamente as panelas e que nunca mais se metesse nessas fantasias de ser artista. Parecia um leão solto na jaula. O efeito foi tremendo. Saímos todos apavorados mas felizes como quem sai de um *Grand-Guignol*"²⁷.

Mas, acrescentaria, houve sempre bom entendimento entre ela, a brasileira canhota - fato que causava admiração na escola - e o alemão irascível. Provavelmente, houve também identidade entre os dois artistas que lutavam pelo domínio das mãos - pois Anita ainda diria:

"Fiz então um progresso muito grande. Penso hoje que ele achava minha atitude extraordinária porque ficava sempre manso e bom quando era a minha vez. Nunca gritou comigo, pelo contrário sempre me animou com carinho e levando a sério minhas primeiras tentativas"²⁸.

Segundo seus depoimentos, foi na academia de Lovis Corinth que teve licença "oficial" para deixar o desenho e começar a pintar²⁹. Pela primeira vez numa escola, Anita Malfatti, pegando a paleta com a direita e pincelando com a esquerda, trabalhava com o óleo. Logo se iniciou no retrato. Dizia ter sido o primeiro, o de um cocheiro de carro, rosto queimado pelo frio, de fartos bigodes e vestindo seu grande capote. Depois, na primavera, pintou o poeta adolescente que, exposto anonimamente na Secessão, diria Anita, provocou controvérsia e foi premiado. Seu primeiro sucesso!³⁰ Entretanto, lembraria:

"Continuava a ter medo da grande pintura como se tem medo de um cálculo integral.

"Os flamengos então mais me entristeciam, mas continuava a frequentá-los assiduamente" ³¹.

Bischoff - Culm

Um terceiro mestre alemão teve papel influente sobre Anita Malfatti, segundo seu próprio depoimento - "Trouxe meus primeiros estudos sob a orientação expressionista de Lovis Corinth e Bischoff-Culm" ³².

Ernst Bischoff - que acrescentou a seu nome o de sua cidade natal, Culm - havia estudado na mesma Academia de Königsberg por onde passara Corinth. E como ele, fixara-se há alguns anos em Berlim, ligando-se ao grupo do "impressionismo alemão". Atuou por longos anos na Secessão Berlinesse ³³.

Hoje bastante esquecido, esse pintor tinha muitos pontos de contato com Corinth, de sua origem e formação, até o grupo relacionado. Talvez fosse professor na academia de Lovis Corinth - que, como vimos, se ausentava frequentemente de Berlim. Parece que Bischoff-Culm era quem acompanhava o dia a dia da evolução dos estudos de Anita Malfatti. Assim ela o diferenciaria dos outros dois mestres:

"Meus dois professores, artistas, Fritz Burger e Lovis Corinth, foram professores de arte, mas não de pintura, ou de técnica, que Corinth desprezava porque, dizia ele, a preocupação da técnica destrói a inspiração. (...) Meu grande professor da técnica da pintura, não de arte, foi Bischoff-Culm" ³⁴.

1912

Em Berlim o movimento expressionista continuava em ebulição, entre manifestações marcantes, polêmicas e reagrupamentos. Os pintores da *Brücke*, ainda unidos, estavam todos na capital desde o ano anterior - já se percebia, em suas obras, a influência da arte negra. A Nova Secessão terminava

seu curto papel de vanguarda - dela saíam Kokoschka, Pechstein, Otto Müller e Heckel. Em março, Herward Walden trazia de Munique a *1a. Exposição dos Editores do Blaue Reiter*; e a ela acrescentava obras de outros pintores - como Kokoschka - abrindo sua galeria *Der Sturm*. Já na segunda exposição, em abril e maio de 1912, *Der Sturm* mostrava, depois de Paris e Londres, os futuristas italianos - dizem as crônicas que, no período em que esteve aberta, cerca de mil pessoas a visitaram, diariamente. A influência do futurismo sobre os pintores alemães - maior que a do cubismo - tornou-se então muito grande e difundida. A ruptura com o fauvismo fora completa entre 1910 e 1912 e, nota John Willet, nestes anos constituiu-se o estilo "anguloso, atormentado e violentamente emotivo, tão típico da pintura expressionista"³⁵. Os caminhos também começaram a se diversificar. Em Munique, diversos integrantes do *Blaue Reiter* encaminhavam-se para o abstracionismo - como Kandinsky, que em 1912 publicava *O espiritual em arte* e, em conjunto com outros, como Franz Marc, o Almanaque do *Blaue Reiter*; do grupo, só Marc continuaria fiel ao "expressionismo figurativo berlinense"³⁶. Entre as muitas exposições de interesse em Berlim, neste ano, estava a dos *Die Pathetiker*; três pintores, um dos quais, Ludwig Meidner, pintava então suas primeiras visões apocalípticas.

Se Anita Malfatti soube de algumas dessas importantes manifestações - como a exposição futurista - parece que ainda não poderia assimilá-las de todo. Entretanto, nos quase dois anos de procura inicial, afastara-se do ensino acadêmico - como vimos - e se encaminhara intuitivamente para formas mais atualizadas, na tentativa de construção de sua linguagem. Assim, pelo menos uma das manifestações mais marcantes de 1912 a atingiu, a grande retrospectiva de arte moderna em Colônia, onde o conjunto do movimento expressionista alemão também ficou assinalado.

O verão de 1912 é um marco na evolução inicial da futura modernista, o "fim de suas reservas", a decisão do caminho a seguir, a sua procura já den

tro da arte moderna.

No início das férias, junho e julho, estive com suas amigas Shalders numa pequena vila, Treseburg, nas montanhas Harz³⁷ - região freqüentada no verão por vários pintores, inclusive Corinth. Aí, num clima livre, longe de mestres e escolas, Anita Malfatti produziu algumas obras. Duas pinturas, de pequena dimensão, são hoje conhecidas; mostram trechos da paisagem próxima da casa em que ficou: *O Jardim*, com seu portão de entrada e *A floresta* que existia atrás da residência. Na pequena superfície do suporte, as pinceladas coloridas constroem as formas, dão origem a uma flor, uma folha, uma sombra e, às vezes, fundem-se em manchas mais largas. Pode-se pensar nas aulas de um Fritz Burger descritas pela pintora; num Corinth de técnica por vezes impressionista; mas também em um Nolde, aquele que retratava freqüentemente o jardim de sua casa. Segundo lembranças de Hermantina Shalders, Anita fez outros trabalhos em Treseburg; pintou retratos que causaram estranheza entre as amigas³⁸ - talvez porque já se afastassem dos padrões acadêmicos.

Em agosto, excursionou com as amigas pelo rio Reno, indo até Bruxelas³⁹. Por essa ocasião, ou pouco depois, Anita Malfatti foi a Colônia. Diria que: "A conselho do mestre formamos um pequeno grupo de estudantes e fomos à cidade de Colônia."⁴⁰ - iam ver a 4a. *Sonderbund* uma das grandes retrospectivas da arte moderna européia que, nos anos imediatamente pré-guerra, divulgaram para um público mais amplo (artistas e leigos), as conquistas da vanguarda.

A Sonderbund

Esta retrospectiva ficou aberta, na *Kunsthalle* de Colônia, de 25 de maio até 30 de setembro de 1912. As três primeiras *Sonderbunds* de Düsseldorf tinham mostrado aos organizadores a necessidade de esclarecer pintores e público sobre as origens e a evolução da arte moderna. Nesse espírito monta -

ram a *Sonderbund* em Colônia, uma exposição ordenada e didática.

Nas 25 galerias principais, viam-se quase 600 pinturas e meia centena de esculturas, todas modernas - exceto El Grecco, apresentado como precursor, o primeiro "não realista". Havia também quatro salas dedicadas às artes aplicadas e uma capela decorada por Jan Thor-Prikker, Kirchner e Heckel. Organizada por particulares - isto é, por pintores e amigos - a *Sonderbund* tinha representações de nove países, sendo as maiores, a da França e a da Alemanha.

Anita Malfatti se lembraria, no futuro, unicamente das obras dos artistas franceses⁴¹. Essas ocupavam diversas salas, onde era narrada a transformação sofrida pela arte moderna. Logo no início, destacava-se a grande retrospectiva de Van Gogh - considerado o personagem central do movimento-, retrospectiva de impacto marcante sobre os pintores alemães e nórdicos. A seguir vinham óleos e aquarelas de Cézanne, pinturas de Gauguin, continuando pelos neo-impressionistas, por Maurice Denis, Bonnard, Vuillard, Maillol, além de Matisse e os fauves, Picasso, Braque e outros cubistas.

Representando outros países, viam-se obras de Van Dongen e um desenho de Mondrian na Holanda; Hodler e Amiet na Suíça; Pascin na Hungria. Na representação da Áustria, além de Schielle, seis pinturas de Kokoschka.

Na galeria da Noruega, estavam 32 obras de um hóspede de honra da *Sonderbund*, Munch, uma retrospectiva cujo impacto só foi menor do que a de Van Gogh. Mesmo muitos dos alemães aí presentes ainda não tinham visto uma sequência tão bem estruturada das obras do norueguês, apesar das exposições frequentes nas cidades do império. Nas quatro galerias reservadas à Alemanha, era apresentado um bom corte da atividade artística no país, desde pinturas conservadoras e tediosas até os trabalhos mais radicais da mostra. Viam-se obras dos membros originais da *Sonderbund*, dos pintores da região do Reno, de Nolde - e ele próprio seria bastante influenciado pela *Sonderbund* -

de todo o grupo da *Brücke*, dos pintores da Nova Associação de Artistas de Munique e da *Blaue Reiter* - com um trabalho não objetivo de Kandinsky⁴².

Esta 4a. e última *Sonderbund* não só exerceu grande influência sobre a obra dos pintores alemães e norte-europeus, como também esteve na origem de muitos acontecimentos artísticos nos anos pré-guerra. Especialmente na Alemanha, alimentou novas polêmicas e o surgimento de associações mais radicais. Também, tornou-se o modelo direto de outra importante mostra internacional, o *Armory Show* de Nova York, em 1913 - cujos ecos iriam atingir a brasileira. E, pode-se dizer que, ecoando duplamente sobre Anita Malfatti, a *Sonderbund* foi um importante ponto de apoio em sua definição.

Curioso o caminho da primeira artista brasileira que, indo estudar na Europa, optou pela arte moderna. Depois de tentar entender a evolução da "grande pintura" nos museus, de passar incólume por ensinamentos acadêmicos, de se iniciar no "segredo da composição da cor" com Fritz Burger, a *Sonderbund* deu-lhe a confirmação "oficial" de suas próprias tendências. A estudante paulista viu aí toda uma grande e bem difundida produção de arte moderna, que já tinha uma história, uma longa evolução, dos impressionistas aos cubistas e expressionistas. Terminaram suas hesitações quando descobriu que aquela era a arte de seu tempo - e a sua. "Foi o fim de minhas reservas. Estava feliz"⁴³, escreveria mais tarde.

Os colegas

Certamente por todo o ano de 1913, Anita Malfatti frequentou a academia de Corinth e estudou com Bischoff-Culm. Lovis Corinth sempre foi um mestre influente, que sabia incentivar seus alunos; assinala-se que Macke estudou com ele em 1907 e que discípulos seus estariam entre os pintores expressionistas. Mas em 1913, só conhecemos os estudantes da escola através dos próprios depoimentos da brasileira. Num manuscrito sem data, fixando este "ano de estudos calmo e bom", ela fazia referências a quatro colegas mais

chegados: Sua amiga Lilly, de Budapeste - "Parecia um peixinho raro fora d' água" - que esteve na escola por alguns meses. Baum andava fugido da universidade onde estudava arquitetura. Tinha um fraco pela cor, dizia ele (...) Figura de atleta, nariz quebrado de box, era campeão de tenis. (...) Pintava com uma velocidade de cento e vinte por hora". Nada mais se sabe sobre eles. Outro colega, Adalberto - o "terceiro filho do Chanceler" que "fazia um esforço sobrehumano para ser simples como Heinz ou engraçado como Baum" - faleceria no início da I Guerra Mundial. O quarto amigo continuaria em contato com Anita Malfatti por alguns anos. Sobre ele, diria a pintora: "nascido na Baviera, começou a vida como comerciante. (...) Físico forte, muito corado, olhos pretos e vivos", Heinz "ficou mais tarde o melhor artista de nós todos"⁴⁴. Sabe-se que ele, Heinrich von den Hoff, depois da Guerra viveria em Colônia, dedicando-se à gravura - Anita guardaria várias delas⁴⁵.

Obras iniciais

Assim como há poucos dados sobre a vida e as atividades de Anita Malfatti na Alemanha entre 1910 e 1914, também são poucas suas obras da época, hoje conhecidas. Ignora-se como eram e o fim 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 a orientação de Fritz Burger⁴⁶. Entre os raros desenhos localizados, há uma rápida caricatura num caderno de anotações. Outro, *Lucy Shalders*, - provavelmente base para uma gravura - mostra um traço cuidado, ágil e delicado, sem deformar a retratada; pequenos e repetidos traços organizam as zonas mais escuras.

Nada consta em seus depoimentos, mas Anita Malfatti estudou gravura nesses anos e trouxe para o Brasil diversas delas. Apesar dos três professores citados anteriormente serem reconhecidos também como gravadores, não se sabe com quem estudou. Não parece ter tentado a xilogravura, tão desenvolvida

por Munch e pelo grupo da *Brücke*; mas trabalhou bastante na gravura em metal, principalmente em água-forte. Trabalhava a placa com algumas linhas de demarcação maiores e com séries de pequenas incisões, cuja aglomeração formava a figura ou as manchas; são gravuras como *O professor*, *Cabeça de moça*, *Menino napolitano* ou a delicadíssima *Moça sentada*. Uma gravura sem data, *Os anjos de Rubens*, pelo tema e pela técnica, lembra as obras de Lovis Corinth - é ainda interessante por já apresentar as deformações que se tornariam características e acentuadas em 1915-16⁴⁷.

Quanto aos óleos, já nos referimos a duas pequenas paisagens, do verão de 1912, e aos primeiros retratos que Anita Malfatti se lembraria de ter pintado no atelier de Corinth. Tanto nos desenhos e gravuras, como na pintura, é a figura humana que a atrai profundamente desde o início. Anita Malfatti estava sempre interessada no retrato - entre os colegas, tinha mesmo fama de "retratista" ⁴⁸. De seus primeiros tempos na Alemanha, o óleo *Menino napolitano* já tem um tratamento da cor mais livre do que o da forma; as pinceladas coloridas cobrem e extravasam a figura bem proporcionada. Outra tela, *Um professor*, já muito elaborada, mostra uma evidente preocupação com a técnica, a construção da superfície por pinceladas precisas. A figura, de deseenho "realista", está, como também na tela anterior, sobre um fundo construído simplesmente por dois planos de cor; mas já não há linhas de demarcação e as cores são mais puras. Pinceladas rápidas, de mais de uma cor vão sendo postas paralelas, no fundo e no busto; o rosto é trabalhado como um tapete de pequenos traços e pontos coloridos. Esta pesquisa marca também um torso masculino, dito *Retrato de Homem*, provavelmente da época. Nas três telas, o interesse maior da estudante parece centrado na figura, o rosto sempre trabalhado de modo mais detalhado; o fundo - abstrato - é composto de dois simples planos, mais claro e mais escuro, e resolvido de uma só vez, com pinceladas paralelas; não há preocupação em dar a ilusão do espaço que envolve o retratado, apesar dos planos de fundo sugerirem dois níveis de

profundidade. A cor e o tipo de pincelada conduzem Anita; muitas vezes pode-se notar nelas a mesma técnica que a aluna admirara em Corinth: a pincelada dada com várias cores, "de todas as cores", não previamente misturadas na paleta, aplicadas de uma só vez, numa escritura rápida, que dão um elemento aleatório e inesperado nos tons finais da obra.

Há um óleo, *Academia*, que é provavelmente um dos nus femininos que pintou na época. Retrata um modelo loiro; é um torso sem deformações, e a cor e a pincelada lembram as pinturas dos artistas do círculo da Secessão, no que se refere a uma pequena absorção do impressionismo tingindo e construindo uma figura realista. Outra tela, *A Camponesa alemã* - tida pela família como da fase alemã - é algo diferente da linha das pesquisas anteriores. As cores utilizadas são outras e já há alguma deformação da figura, pela acentuação do rosto austero e uma estrutura mais marcada dos volumes que constroem a face⁴⁹.

1913

Nos seus escritos, Anita Malfatti não se referiria 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; Kokoschka e os antigos integrantes da *Brücke* foram convidados a submeter seus trabalhos para a exposição - e nela, Anita pode ter revisto obras de Cézanne e de Van Gogh. Logo a atitude mais liberal trouxe a última cisão: no verão de 1913, os mais progressistas formaram a *Freie Secession* e a minoria reacionária, com Corinth, agrupou-se na *Rump Secession*. Pouco depois, ainda em 1913, e dentro do clima gerado pe

la *Sonderbund*, Herward Walden, por sua vez, pôs em prática uma idéia que a Secessão não pôde levar adiante e organizou o Salão de Outono - 10a. exposição *Der Sturm*. Uma grande mostra internacional de arte moderna, como a *Sonderbund*, o Salão enfatizava, entretanto, a pintura que se dirigia para a abstração - cubistas, futuristas, Mondrian, Klee, russos e entre os alemães, o grupo de Munique em torno do *Blaue Reiter*⁵⁰.

Anita devia conhecer a oposição de Lovis Corinth aos expressionistas. Entretanto, na *Sonderbund*, conhecera a arte francesa mas também a dos modernos alemães; certamente conheceu as obras de Munch, muito influente e difundido desde o fim do século na Alemanha, e possivelmente as de Nolde e de Koschka. Talvez soubesse de outras manifestações que agitavam o mundo artístico, como as ruidosas exposições na *Der Sturm* - às quais já nos referimos. Mas, se tomou conhecimento do futurismo, ou de obras já quase abstratas do *Blaue Reiter*, ou de telas da *Brücke* e das obras mais polêmicas do expressionismo, parece-nos que não estava, em relação à sua própria pintura, num estágio em que pudesse assimilá-las ou sofrer sua influência. cremos - pelos poucos textos e obras do período hoje conhecidos - que suas pesquisas mais profundas e avançadas colocaram-na não muito além do círculo da Secessão. Podemos parafrasear Whitford - quando se refere às paisagens de Walchensee, de Corinth - a pintora estava numa "transição não forçada de um quase impressionismo para uma forma de expressionismo embrionário"⁵¹. cremos que o clima expressionista em que o mundo alemão andava mergulhado deixou raízes em Anita Malfatti. E que, em sua próxima viagem, estaria em condições de desenvolver, muito claramente, sua linguagem expressionista.

Mas nesta época de importantes manifestações expressionistas - e enquanto Anita começava a liberar suas cores - os boatos de guerra próxima foram se avolumando e a brasileira resolveu voltar. Despedindo-se de Berlim, diria que, com Lilly visitaram "os museus, lagos e parques. Todos os artis

tas que conhecíamos" ⁵². Voltou por Paris onde, seguindo um programa elaborado pelos colegas, em alguns dias pôde ir "ao Louvre, a todos os pequenos museus e (ver) o romantismo de Rodin mas", acrescentaria, "só lembrava da exposição de Colônia" ⁵³. Depois, "uma grande viagem de mar" e a volta a São Paulo e a sua família, pelo início de 1914 ⁵⁴.

CAP. 2. NOTAS

1. Anita Malfatti- A chegada da arte moderna no Brasil. *Conferências de 1951*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1951, p. 23 ; e - 1917. *RASM, Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, 1939, s.p. Ao que se conhece, o texto 1917 é o mais antigo auto-depoimento publicado pela pintora.
2. Depoimentos de Hermantina Shalders, 21 fev. 1965 e 17 jan. 1967.
3. *Apud* . L.G. Machado - A terra tremia a meus pés. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 2 jan. 1959 (Suplemento literário).
4. J. Willet - *L'expressionisme dans les Arts. 1900-1968*. Paris, Hachette , 1970, p. 77. (Sobre 1910 ver: *op. cit.*, p. 73-7) .
5. P. Selz - *German Expressionist Painting*, Berkeley, 1957, p. 32.
6. A Secessão berlinense teve sua raiz na polêmica exposição das obras de Munch, na *Verein Berliner Künstler* (Associação dos Artistas de Berlin) em 1892. Esta mostra foi fechada uma semana depois da abertura; em protesto, um grupo de pintores liderados por Liebermann abandonou a *Verein*, adotando logo mais o nome de seus colegas de Munique, *Sezession* e organizando sua primeira exposição em 1899, já em prédio próprio e com grande sucesso. Em suas mostras anuais expunham pintores conhecidos como Menzel, Leibl e Böcklin; os ditos impressionistas alemães como Liebermann, Corinth e Slevogt; e também Hodler e artistas franceses modernos: Van Gogh, Cézanne, Toulouse-Lautrec. Apesar de inicialmente liberal, a Secessão era dominada pelos "impressionistas alemães" - clube exclusivo de artistas bem sucedidos, que não deixava a liderança. Mas aí sempre se podia ver obras de modernos franceses e mesmo, no início do século, artistas da vanguarda alemã, como: em 1905, Nolde, Nauen, Kandinsky e Jawlensky; em 1908, alguns trabalhos gráficos da *Brücke*. Considera-se encerrado seu papel de vanguarda em 1910, quando a Secessão rejeitou trabalhos de vinte e sete artistas novos, inclusive Nolde, membro do grupo desde 1907 - e que foi expulso. Os recusados se uniram para expor, formando a *Neue Sezession*. As crises na Secessão se sucederam: uma controvérsia levou à demissão de Liebermann e eleição de Corinth para a presidência em 1911; em 1913, outra grave cisão.

7. *Apud* F. Whitford - *Expressionism*, Londres, Hamlyn, 1970, p.112 .
8. Sobre expressionismo e manifestações na Alemanha, ver *Bibliografia consultada*, em especial: Selz, Willet e Whitford.
9. Depoimentos de Hermantina Shalders, 21 fev. 1965 e 17 jan. 1967. Con-
tou também que as Shalders iam estudar música em Leipzig mas, seguindo
os conselhos de um passageiro do *Cap Arcona*, resolveram ir para Berlim.
Em seus textos, Anita Malfatti se refere a uma passagem por Dresde - Her-
mantina Shalders nada pôde esclarecer sobre isso.
10. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.23. Com referên-
cia ao *Diário*, ver: Cap. 1, nota 31.
11. Anita Malfatti - 1917. Esta é a única referência da pintora a uma es-
tadia inicial em Dresde.
12. Anita Malfatti - *Notas biográficas de A.M.* e depoimento, 15 mai. 1964.
Nos seus textos mais importantes, a pintora não se refere a essa acade-
mia. Foi encontrado um caderno com anotações de aulas de perspectiva
e de gravura em metal, escritas em alemão ainda misturado com português.
13. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.23-24.
14. Fritz Burger (Munique, 16 jul. 1867 - ?) era filho do gravador suíço
Johannes Burger. Estudou na Academia de Munique (1883-88) e, em Paris
(1891-97), sofreu influência de pintores como Boldini, Blanche, Simon e
Zorn. No fim do século estabeleceu-se na Basiléia, Suíça - aí sua habi-
lidade artística foi reconhecida por grandes nomes, como Wölfflin. Em
1905 estava em Berlim - "retratista em Berlim-Zehlendorf"; foi casado
com a escultora Sophie Hartmann. Uma pintura sua, *Natureza morta* (Museu
de Basiléia), apesar das cores claras, é bastante realista. Não foram
encontradas referências sobre ele como o "divisionista", citado por Ani-
ta Malfatti.

Existiram provavelmente *dois* Fritz Burger atuantes na época: o *pintor*-
o possível professor de Anita, acima referido - e o *historiador da arte*.
Este segundo Fritz Burger (Munique, 16 set. 1877 - Verdun, 22 maio 1916)
é mais conhecido que o anterior. Foi professor na Universidade de Muni-
que, publicou diversos estudos de história da arte e, principalmente de-
pois da *Sonderbund*, dedicou-se à análise das origens e características
da arte moderna - é bastante citado nos textos sobre expressionismo. Era
amigo de Franz Marc e foi casado com Clara Burger. O curioso, nessa pes-

quisa, é que também o *historiador* pintava: em seu livro *Einführung in die moderne Kunst* há reprodução de uma obra sua, marcadamente influenciada pelo futurismo. Não foram encontradas referências sobre o *historiador* vivendo em Berlim.

Em certa fase da pesquisa, não percebemos a existência possível de dois Fritz Burger - e fundíamos os dados encontrados, como se pode ver no Catálogo *Anita Malfatti* (1889-1964). São Paulo, Museu de Arte Contemporânea, nov. 1977, p.10.

15. Depoimento de Anita Malfatti, 3 jul.1964. A indicação "casa fora de Berlim" vem de encontro à informação das enciclopédias sobre Fritz Burger *pintor*, "retratista em Berlim-Zehlendorf".
16. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.25.
17. Depoimentos de Hilda Zschöckel Opitz e Hanna Opitz, set. 1974 e de Hermantina Shalders, 21 fev. 1965 e 17 jan. 1967. Pelo álbum de viagem de Hermantina Shalders, vê-se que Anita Malfatti já vivia com a Zschöckel em fev. de 1912.
Segundo o depoimento de Hilda Z. Opitz: moravam na Grünewald Strasse 62, próximo à Bayrischer Platz. Sophia Zschöckel já havia trabalhado no Brasil, mas não conhecera Anita; o marido, Ernst K. Zschöckel, que morrera em São Paulo, foi o construtor da Villa Kyrial - onde Hilda nasceu. As Zschöckel fixaram-se definitivamente no Brasil depois da I Guerra Mundial.
18. Nenhum dos grupos aos quais Corinth se ligou o reconhecia - a escola de Leibl achava-o incapaz de adquirir um estilo formal; em Paris, muitos o viam como "um rude e brutal alemão" e o grupo de Berlim achava-o muito parisiense; os holandeses, aos quais Corinth se sentia ligado, o viam como um estrangeiro. Diz Harms: "Açougueiro ou observador hipersensível, pai do expressionismo ou retratista alemão da moda - esses são alguns dos epítetos que (lhe) tem sido aplicados". E também afirma: "Corinth foi um ambíguo realista cujo ataque aberto à superfície pintada, combinada com seus temas frequentemente brutais ou eróticos, forneceu um exemplo aos expressionistas posteriores. Orientado para a arte parisiense" ele acreditava entretanto "num estilo ideal alemão". (E. Harms - Lovis Corinth. *Art News*, out. 1958, p.30-32). Corinth "é frequentemente classificado como um impressionista alemão, mas a força violenta e a qualidade sensual de seu trabalho mostra uma afinidade

muito maior com Rubens do que com o mais sereno Monet" nota Selz. E vê as paisagens de *Walchensee* como uma espécie de "manifestação final de impressionismo" acrescentando logo "e são ao mesmo tempo um degrau intermediário entre as duas classificações artificiais" (isto é, impressionismo e expressionismo). (P. Selz - *German Expressionist Painting*, p. 34).

19. Lovis Corinth (Tapiau, Prússia Oriental, 1858 - Zandvoort, Holanda, 1925) estudou na Academia de Königsberg (1876-78) e depois em Munique (1880-84), onde foi discípulo de Löfftz, futuro professor de Fritz Burger, *pintor*. Depois de alguns meses em Antuérpia foi para Paris (1884-87), onde estudou na Académie Julian (com Bouguereau e R. Fleury) e com Bastian Lepage. Sofreu influência dos flamengos do século XVII e da pintura naturalística de Millet. Voltou a Königsberg em 1888, fixou-se novamente em Munique (1891-1900) - nesta cidade, foi apelidado de "o açougueiro de Königsberg". Participou do comitê organizador da primeira Secessão de Munique (1892) onde, ao lado de obras de Leibl, Thoma, Uhde, viam-se as de Manet, Monet, Cézanne, Gauguin e Van Gogh. Corinth, que entrara na briga academismo *versus* modernismo nascente, produziu na década obras variadas, sujeitas a influências tão diversas quanto: impressionismo, Münch, Böcklin e simbolismo. Com Slevogt e Uhde, adquiriu proeminência em Munique, mas o ambiente artístico da cidade, essencialmente formalista, não o atraía. A convite de Leistikow, mudou-se para Berlim, juntando-se ao grupo da Secessão; abriu uma academia e casou-se com sua discípula Charlotte Behrend. Nestes primeiros anos do século, produziu obras das mais atrativas, devido à liberdade com que tratava a pintura. Em 1910 pintou sua primeira grande paisagem alpina e iniciou suas vastas composições com flores. Após a doença - derrame cerebral em dez. de 1911 - produziu muitos auto-retratos e se interessou mais pela paisagem; viajava constantemente. Em 1913 pintou *Mulher italiana na cadeira amarela*, evidentemente influenciado pela obra *Nu com chapéu*, 1911, de Kirchner. A partir de 1918 em Urfeld, Baviera, produziu suas mais famosas paisagens, as do lago Walchen de cores intensamente luminosas. Em 1922, na pintura *O Cristo vermelho* usa as cores simbólicas do expressionismo. Além da produção numerosa - pinturas, desenhos e gravuras - Corinth deixou também vários escritos.
20. E. Hoffmann - The Paintings of Lovis Corinth. *The Burlington Magazine*, jul. 1963, p.451.

21. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.24. Corinth expôs nas Secessões, na primavera de 1911, de 1912 e de 1913. Sobre a individual do início de 1913 na Secessão, organizada por Paul Cassirer, escreveu Biermann: "Mas a Secessão, que através dos anos mostrou as obras mais representativas do artista em suas exposições, preparou em 1912 (o certo é 1913), para seu velho companheiro de lutas e chefe, uma grande exposição completa e pode-se dizer que possivelmente só depois desta é que a verdadeira posição de Corinth no contexto da moderna arte alemã o tenha aproximado de um público maior". (*Apud* Catálogo da retrospectiva Corinth, Colônia, 1976, p.9. Tradução de Rosemarie E. Horch). Provavelmente foi esta a exposição que impressionou Anita Malfatti. Mas os escritos da pintora parecem indicar 1912 como o ano do encontro com Corinth; quanto à época do ano, referem-se sempre a um "fim de inverno". Assim, persiste a dúvida se Anita Malfatti estudou um ou dois anos com Lovis Corinth .
22. Anita Malfatti - *1917*, s.p.
23. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.24. Em todos os documentos examinados sobre Corinth, não há referências a esse título ; eles informam que a escola aberta pelo pintor no início do século na Klopstockstrasse n.52 (depois 48) era o antigo atelier de Stauber-Bern e Leistikow. Segundo referências, Lewin Funcke era um escultor que vivia em Berlim desde 1901 e tinha uma academia em Charlottenburg .
24. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p. 24 .
25. Anita Malfatti - *Berlim 1913*. (Manuscrito, s.d.).
26. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.24 .
27. Anita Malfatti - *Berlim 1913*. Ver também *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.24 .
28. Anita Malfatti - *Berlim 1913* .
29. *Cf.* Anita Malfatti - *Berlim 1913* e *A chegada da arte moderna no Brasil*.
30. Ver: *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.25 e *1917*. *O poeta adolescente*: o quadro tinha muito cinza, uma janela alta, o poeta com uma mão na cabeça e escrevendo com a direita (depoimento de Anita Malfatti, 3 jul. 1964). As duas obras não foram localizadas .
31. Anita Malfatti - *1917*, s.p.

32. Anita Malfatti - *Notas biográficas de A.M.*
33. Ernst Bischoff-Culm (Culm, 13 mar. 1870 - ?, 29 jul. 1917), pintor e gravador. Estudou na Academia de Königsberg e na de Berlim, indo depois para Paris. Pelo fim do século, estabeleceu-se em Berlim; membro da Secção, aí expôs anualmente (pelo menos entre 1903 e 1909). É lembrado, de início, por suas marinhas das praias abruptas da Prússia Oriental e de pois - provavelmente na época em que Anita foi sua aluna - também por alguns retratos e por sua atividade como gravador. Morreu na I Guerra Mundial; pelo início dos anos 20, a Secção fez-lhe uma exposição-homenagem.
34. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.25. Esta é a única referência da pintora sobre o papel de Bischoff-Culm em seu aprendizado. Em outros textos sobre a Alemanha, escreve muitas vezes o "professor", sem explicitar a qual deles se refere.
35. J. Willet - *L'expressionisme dans les Arts*, p.77.
36. *Idem*, p.86.
37. Depoimentos de Hermantina Shalders, 21 fev. 1965 e 17 jan. 1967.
38. *Idem*. H. Shalders citava dois retratos - seu e da irmã - pintados então por Anita Malfatti. Não foram localizados. Estephania Shalders também pintou alguns aspectos de Treseburg.
39. *Idem*.
40. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.26. Aqui, quando cita "o mestre", parece se referir a Lovis Corinth.
41. Ver: Anita Malfatti - *1917*, s.p. e *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.26.
42. Ver: P. Selz - *German Expressionist Painting*, p.240-49.
43. Anita Malfatti - *1917*, s.p.
44. Anita Malfatti - *Berlim 1913*.
45. Heinrich von den Hoff (? - ?) foi aluno de Bischoff-Culm. Na primeira metade dos anos 20, morava em Colônia. Quase não pintava, mas gravava muito, principalmente em metal; em 1922 experimentou a xilogravura. Em 1923 preparava um álbum com 8 pranchas gravadas. Expôs em novembro de 1922. Por essa época, enviou para Anita, em São Paulo, diversas de suas

- gravuras para serem vendidas; muitas ficaram com a pintora até sua morte. Duas gravuras de von den Hoff podem ser vistas na col. Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP.
46. Foram localizados e datados como provavelmente deste período uns poucos desenhos, alguns óleos e diversas gravuras (ver *Catálogo da obra*). É muito provável que parte de sua produção tenha permanecido na Alemanha e talvez se perdido durante a guerra.
 47. Ver *Catálogo da obra*. Em geral as gravuras não têm data e parece que Anita Malfatti não chegou a fazer tiragens usuais de suas placas. Diversas gravuras que fez na Alemanha foram expostas em 1914, em São Paulo.
 48. Carta de von den Hoff para Anita Malfatti, Colônia, 8 jan. 1923: "- E você, continua pintando? Ainda é uma retratista?".
 49. Ver *Catálogo da obra*. Quatro retratos, já citados, continuam desaparecidos. Há indícios sobre a existência de mais algumas telas do período. Mas, ignora-se se a produção pictórica de Anita Malfatti na Alemanha foi numerosa.
 50. *O Herbstsalon*, aberto de setembro a novembro de 1913, com obras representando quinze países, inclusive da Ásia e América, deu ênfase à vanguarda. Só arte moderna, mostrando, entre outros: uma retrospectiva de Rousseau - visto como "precursor" - e obras de Chagall, Delaunay, Léger, Gleizes, Picabia (França); Balla, Carrá, Severini, Russolo, Soffici (Itália); Kokoschka na Áustria; Mondrian na Holanda; vinte e duas pinturas de Klee na Suíça; Burliuk, Gontcharova, Larionov (Rússia); Jawlensky, Kubin, Marc, Kandinsky, além de uma nova geração com Arp, Ernst, W. Baumeister. Aí estiveram expostas algumas das obras mais importantes do ano de 1913.
 51. F. Whitford - *Expressionism*, p.27.
 52. Anita Malfatti - *Berlim 1913*.
 53. Anita Malfatti - *1917*, s.p.
 54. A pintora escreveria ter voltado em maio de 1914. Cremos que confundia a data com a de sua primeira individual em São Paulo, Parece ter voltado algum tempo antes.

3. S Ã O P A U L O , 1 9 1 4

"Voltando ao Brasil, sô me perguntavam pela Mona Lisa, pela glôria da Renascença italiana e eu ... nada."

"(...) minha família e meus amigos, eram de opinião que eu devia continuar meus estudos de pintura. Achavam meus quadros muito crus, mas, felizmente, muito fortes, o que prometia para depois uma pintura suave, quando a técnica me lhorasse".

(Anita Malfatti)¹

Anita Malfatti tinha 24 anos, e com mais de três anos de estudo na Alemanha, voltava para São Paulo, para sua casa - agora na Avenida Angélica - onde a esperavam a avô, ainda entrevada, a mãe e os irmãos. A cidade continuava a crescer mas, artisticamente, ainda era pouco ativa; as raras pessoas que, de uma forma ou outra, se interessavam pela pintura, continuavam unanimemente acadêmicas .

Familiares e amigos estavam curiosos; perguntavam-lhe pela "glôria da Renascença italiana", mas, ela mesma diria, sô "lembrava da exposição de Colônia". Contava sobre a pintura moderna. Seu irmão Guilherme ainda se recorda que Anita tentava explicar o movimento artístico que encontrara na Alemanha: os jovens haviam decidido romper de vez com a arte acadêmica, desenvolvendo e levando às últimas conseqüências as conquistas vindas do impressionismo². E mostrava suas obras. Ao examinar a primeira bagagem artística de Anita Malfatti, os "seus" a aprovaram, com restrições. Viram nos trabalhos a confirmação de sua aptidão para a pintura, apesar de estranharem a fatura "muito crua" das telas, o que finalmente creditaram à falta de maior

aperfeiçoamento técnico³. Pareciam não perceber o quanto aqueles trabalhos iniciais já se afastavam das fórmulas acadêmicas.

Recém-chegada, continuou a pintar com entusiasmo; no início de 1914 retratou familiares e amigas. Fez o óleo *Meu Irmão Alexandre*, compondo a figura na tela numa pose pouco convencional. Continua a preencher o espaço com pinceladas de todas as cores, mas a antiga preocupação de fazê-las paralelas, quase definindo zonas geométricas, foi substituída por um desenho curvo, de vai e vem; no rosto, são tão miúdas que lembram um hachurado colorido. Parece que, até insensivelmente, há uma contenção da pincelada violenta," a la"Corinth, principalmente nos retratos femininos que fez então. O retrato da irmã, *Georgina*, é figurativo no desenho, mas a "festa da cor" continua. As pinceladas do rosto e braços também são de todas as cores mas, mais miúdas e delicadas que as das telas alemãs; as linhas leves e sinuosas que se interiorizam vão definindo delicadamente o vestido. Mas, na cesta colocada ao lado, as flores explodem em manchas coloridas, lembrando suas pequenas paisagens de Treseburg. Curioso este retrato pela preocupação - não mostrada na Alemanha, como vimos - de, com o fundo, acenar com a ilusão de profundidade; isso, pela angulação de paredes e plano horizontal além de - única obra da época - preocupar-se com a colocação da sombra do modelo. Nota-se a mesma delicadeza, especialmente no rosto e roupa, no retrato de Baby. Além de Baby, Anita retratou na época as outras irmãs Carrijo, suas amigas.⁴

Primeira individual

Mas, outra vez, Anita Malfatti pensava em partir para continuar os estudos. Sem condições econômicas, tentou pleitear o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, bolsa do Governo que havia sido regulamentada mais claramente há dois anos⁵. Como prova de aptidão, preparou uma mostra em São Pau-

lo, que seria sua primeira individual. Selecionou trinta e três obras - dezoito óleos, oito gravuras, e desenhos, esboços e algumas aquarelas - as feitas na Alemanha e as mais recentes; e as organizou - fato habitual na cidade sem galerias de arte - num local improvisado, no primeiro andar da Casa *Mappin Stores*, na rua 15 de novembro nº 26. Preparou como catálogo uma simples folha impressa com a indicação das obras expostas, divididas em óleos, águas-fortes e desenhos, e deu à sua primeira individual o cauteloso título de "Exposição de estudos de pintura Annita Malfatti" - título que convinha a quem pleiteava uma bolsa.

Dos óleos expostos, o nº 18 era uma cópia de Reynolds, pintada certamente na Alemanha; havia três estudos de natureza-morta e duas paisagens, não identificadas, que devem ter sido feitas no Brasil. Havia - como veremos a seguir, - pelo menos um nu feminino, porém não indicado como tal nos títulos do catálogo. Mas, o que domina como tema é o retrato, nos três itens, óleos, gravuras e desenhos. As telas *Manuel*, nº 3, e *Cabeça antiga*, nº 11, são provavelmente anteriores à sua ida para a Alemanha. Anita colocou nos primeiros números do catálogo as pinturas que fizera em São Paulo - *Georgina*, *Baby*, *Retrato de A.Malfatti* e *Zito*, *Rui* e *Rubinho*. Das obras que trouxe da Alemanha, havia pelo menos *Estudo* e *Um professor* - não figurando com estes nomes - duas cabeças de velho e uma cabeça de rapaz, além do não identificado *Lucy*. As águas-fortes - quatro retratos e quatro paisagens - foram certamente feitas na Alemanha⁶.

O que aconteceu de mais interessante

A mostra foi aberta ao público com um "vernissage" no dia 23 de maio de 1914, e permaneceu aberta até meados de junho. Durante sua primeira individual, Anita Malfatti anotou frequentemente, num caderno que trouxera da Alemanha, os fatos que a interessaram. O texto é escrito rapida -

mente e com construções estranhas, que lembram que a pintora esteve ausente do Brasil por quase quatro anos. Mas é bastante importante, porque evidencia como era, agia e reagia, nossa futura primeira modernista, e porque mostra - o que é significativo, dentro da pobreza documental sobre a arte no Brasil - o panorama claro do pequeno, desestimulante e quase inexistente "mundo artístico paulistano", no ano de 1914 - e que não variou muito nos anos logo anteriores e posteriores.

A pintora começou por anotar, à guisa de título: "23 de maio de 1914 a .../0 que aconteceu de mais interessante durante os dias em que minha 1^{ra} exposição de 'Estudos de Pintura' esteve aberta"⁷; e, até 4 de junho, descreveu aí diversos fatos relacionados com a mostra:

"23 de maio - sábado

"Finalmente está tudo pronto para a inauguração.

"Depois de falar com tio George e depois de muito andar, i(sto) é Mamãe andou sempre" pois durante os dias dos preparativos estive sempre doente, está tudo preparado.

"Sr. Norfini foi muito gentil pois nos ajudou a pendurar os quadros para a sua melhor vantagem. A sala foi toda forrada de aniagem de cor natural e compramos três grandes palmeiras e mais três grandes plantas que dão um ar alègre e festivo à sala. No centro dela colocamos um grande tapete vermelho e grupos de cadeiras dispersas. (...) Bibi Penteado e uma traça de colegas da academia encheram a sala.

"Foi aí a abertura. (...) Os únicos representantes da imprensa foram o Araújo da *Gazeta* e um da *Cigarra*. As Carrijos, Lindenbergs, Z. Camargo, Maus Hehl, Hadjine, Annita Dubugras e Tekla. As Shalders (...). O Cantu, Norfini, Mme. Chiafarelli, os Marcellinos (...), tio George e t(ia) Maria, tia Helena e família (...). Mrs. Crompton gostou muito assim como a Miss Voorheis e Miss Kenedy. As Villaboins falaram em cochichos e riram-se do estudo do meio-nu. (...)

"Mlle. Jouvin quis comprar um trabalho logo que chegou, mas viu os preços e arrepiou carreira; (...).

"O d'Almeida e Brito, o caricaturista gostou das águas-fortes. (...)⁸.

No domingo - "A 1 h(ora) lá fui eu para a exposição com mamãe. (...) Que horas cacetes passamos lá"- ela escrevia que o movimento só foi maior pelo fim da tarde. Depois, "voltamos para casa e fomos ao curso e à noite *High Life*". As anotações mais interessantes referem-se à primeira semana em que a exposição esteve aberta. Logo na segunda-feira, 25, Anita registrava comentários dos visitantes sobre as obras - e são interessantes as observações e estranheza a respeito da "força masculina" dos trabalhos:

"25 de maio - Segunda-feira

"(...) Quando chego mamãe me conta da visita de um tal Guido Garrotti que se interessou muito pelos desenhos e falou repetidas vezes que parecia mais trabalho de homem do que de uma 'signorina'.

"Senti não ver o homem. (...)

"Mais dois pintores brasileiros, um Sr. Amazonas e Ant. de Freitas que muito olharam e não falaram muito, mas hoje, 26, sabemos que ele disse que se via em tudo a mão de um muito hábil professor e que meu trabalho nunca foi meu pois em tudo se via a força do homem. Foi o maior cumprimento que me foi feito.

"Parlagreco também gostou muito. Falou-se sobre o divisionismo, impressionismo (...). Dr. Brenno Muniz de Souza se entusiasmou com o retrato de Tatã, apreciou muito tudo e acha meu trabalho muito superior a de todos os pensionistas do Estado em Paris. (...)"⁹.

A partir de terça-feira, 26, Anita Malfatti anotava os primeiros sinais de interesse da imprensa, e também a presença das figuras mais significativas do "mundo artístico paulistano":

"26 de maio - Terça-feira. (...)

"Bibi apareceu e me trouxe um exemplar do *Correio Paulistano* com uma crítica bem boazinha. Fiquei bem contente pois não havia meios destes diabos de 'reporters' de mencionar minha exposição.

"Cantú e Norfini estiveram muito tempo (...) Dr. Dubugras não se cansava de olhar para tudo, disse ser novo para ele(...).

"Na hora da saída veio um mocinho por parte de Nestor Pestana do *Estado* se desculpando muito e pedindo a lista dos nomes e disse que N. Pestana viria no dia seguinte.

"(...) falou-se animadamente por horas. Tenho falado muito italiano. Ah, Pedro Alexandrino falou muito gostou disto tudo, disse que ele pinta é para o gosto do público daqui para ganhar a vida, mas que para ele era um martírio estar aqui e que eu voltasse para a Europa mais que depressa e que meu princípio era esplêndido e que eu seguia a escola de Simon de Paris - Nunca o vi. - Enfim foi um grande prazer para ele e que mandaria a mulher para visitar muito muito interessante exposição. (...)

"28 - Quinta-feira (...)

"No dia 28 começaram a vir mais pessoas.

"O pintor francês Albert Federman que achou bom, mas sabia que eu seria muito criticada. (...) Américo Villares Barbosa(...) Foi amável em excesso e nos convidou para ver a coleção de quadros que ele tem em sua casa i(sto) é na casa de seus pais. É irmão de Mário e Dario Villares Barbosa. Falou muito em Paris. (...)

"Nestor Rangel Pestana veio à tarde e gostou muito disse ele. Ao despedir-se disse que considerava seu dever de fazer todo o possível para eu conseguir a Pensão do G(overno). (...)

"Passei esta noite muito nervosa.

"29 de Maio

"Dormi até tarde e levantei com dor de cabeça. O artigo do *Estado* em vez de me dar muito prazer me encabulou. Se me tivesse sido possível eu não teria ido à exposição! Nunca estive tão desanimada!

"O dia de hoje foi muitíssimo concorrido. Quase 50 pessoas visitaram a exposição. (...)

"Oscar P. da Silva esteve e foi muito atencioso. Falou sobre a filha que está estudando em Paris (...). Criticou a maneira i(sto) é a escola que eu sigo. Achou muito interessante a minha maneira de pintar. Me convidou para visitá-lo e para ver as telas que trouxe de encomenda e que exporia no *Estado* durante dois dias.

"W. Zadig veio quando já estava quase escuro.

"Falou muito, gostou demais achou o quadro dos filhinhos de D. Irene de uma psicologia extraordinária e o quadro de Georgina um pouco 'suplich'. (...)" ¹⁰.

Entre os artistas que passaram pela exposição, Anita anotou, como vimos, o aquarelista Norfini, que a ajudou bastante; o arquiteto "art-nouveau" Victor Dubugras, que viu a mostra como algo novo; e também Oscar Pereira da Silva e Pedro Alexandrino, os dois pintores consagrados - evidentemente, acadêmicos - da Paulicéia de então. Uma semana depois de aberta a mostra - e após dois artigos nos jornais e uma visita prévia do escultor Zadig - apareceu um outro grupo. Este grupo vinha liderado pelo mecenas de então, o senador Freitas Valle ou, o poeta simbolista "Jacques d'Avray", que já pontificava em seu Salão da Villa Kyrial:

"30 de maio foi sábado e dele só me lembro quando já ao lusco-fusco apareceu Freitas Valle com todos seus satélites sendo os principais Zadig e Elpons.

"F. Valle entrou e logo a sala encheu-se de homens.

"Quando mamãe perguntou se ele gostava do retrato de Georgina diz ele - Minha Sra., não se ofenda se sou franco. Mas este quadro está crivado de erros o desenho é fraco e é um carnaval de cores. Valor artístico não tem nenhum. Quando mamãe perguntou se apreciava a paisagem do Guarujá disse - Como é que a Sra. pode chamar-me a atenção para uma coisa tão insignificante como esta. Isto, não tem valor nenhum e - eu como conhecedor, pois há dez anos que me ocupo disto posso dar-lhe esta opinião! Achou com(o) Zadig o dissera no dia antes o retrato das crianças de D. Irene, esplêndido 'Ganz wunderbar psychologig empfun-den' - 'Não vejo nada disto'. - Gostou muitíssimo do retrato de Baby e quando mostramos os nus ele foi então da opinião de todos. Que estavam esplêndidos. (...)

"Impagável o que estes todos de sábado acharam mais fraco no nu, foi o torso e ventre e é este justamente o que Bischoff achou que estava melhor. Disse realmente que era o que eu tinha feito de melhor na minha vida. O único ponto fraco está no jogo

das clavículas, mas isto nem um deles com todas as fanfarronadas foi capaz de descobrir! Que pena tenho destes artistas que dependem do Freitas Valle para seu pão! Adeus, liberdade e franqueza de opiniões.

"Fisher-Elpons, diferente do que me figurava, me pareceu homem fino. Pareceu-me ser artista será?! Nunca vi trabalho seu. (...)

"Duvido muitíssimo conseguir a pensão do estado! Tio George é maior conhecedor que qualquer um deles!" ¹¹

Foi provavelmente nessa individual que Anita Malfatti vendeu suas primeiras obras. Além de se referir a algumas "tentativas" de compra, ela assinalaria que a 3 de junho, uma quarta-feira;

"Dr. Dubugras trouxe Dr. Pujol que se entusiasmou e comprou a aquarela de Zula. Bem bom.

"Ireneu Braga apareceu e com(prou) a água-forte do moinho. Viva. Dois quadros em um dia, quando pensava que não viesse ninguém por causa da chuva" ¹².

Nesta segunda semana, a partir de 1º de junho, segunda-feira - "segunda-feira, terça-feira, quarta e quinta-feira - nada de extraordinário" - as anotações se reduzem. Anita Malfatti se refere mais às amigas - aliás sendo uma mostra de "senhorinha", o público feminino era grande. Estas notas, que foram escritas de uma vez, a 4 de junho, são as últimas do manuscrito - no dia seguinte, Anita iria encaminhar seu requerimento para o Pensionato Artístico. A última frase do texto é desencorajante: "Mas que horas aborrecidas e que sono tive hoje" ¹³.

A imprensa

Como se viu, o primeiro artigo sobre a mostra apareceu no *Correio Paulistano* em 26 de maio. O texto, o usual nas críticas às exposições da época, dava a lista dos visitantes ilustres que foram ao "vernissage", distribuía vagos elogios e destacava algumas obras, entre elas: *Georgina*, *Cabeça de Ve*

lho, "impressionistas", as gravuras e o desenho *Mãe e filha*¹⁴. Mais elucidativo, o que apareceu a 29 de maio em *O Estado de S. Paulo*, certamente escrito por Nestor Rangel Pestana, na época conceituado "crítico de arte". Reconhecia o talento da pintora e repetia os reparos feitos pelos familiares de Anita: a nota nova era atribuída à imperícia técnica. Parece que a exposição se salva de um ataque simplesmente por seu título. Como, "muito acertadamente", a pintora apresentava a mostra como "de estudos de pintura", o crítico não só tem tolerância, como ainda finaliza pedindo que não se desampare uma carreira assim promissora:

"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 esses trabalhos denotam flagrantemente a influência da moderna escola alemã que levou às últimas conseqüências o impressionismo em pintura. (...)

"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.

"É incontestável que a senhorita Malfatti possui um belo talento. Os seus estudos tem uma espontaneidade, um vigor de expressão e uma largueza de execução, de que só dispõem os temperamentos verdadeiramente artísticos, nos quais o poder de síntese logo se revela nos menores estudos e esboços. Além disso o seu senso de colorido é rico e equilibrado, e os seus meios de expressão, limitados ainda por uma técnica incipiente, embora notável para o seu tempo de estudo, são já poderosos pela emoção que conseguem despertar. (...)"¹⁵.

As menções da imprensa à primeira individual de Anita Malfatti foram poucas. Durante a mostra, como se viu, percebeu-se "algo novo" ou "uma arte adiantada para o meio"; estranhou-se certas "violações" dos padrões aca-

dêmicos , particularmente os da "pintura feminina" - a "cruza" e a "força", masculinas até. Mas a apatia, do público e da crítica, continuou praticamente a mesma com que era recebida cada uma das não numerosas exposições em São Paulo, todas bastante acadêmicas. Reação também semelhante àquela com que fora recebida, no ano anterior, outra mostra diferente dos padrões habituais, a de Lasar Segall.

Um paralelo

O paralelo entre o início da carreira dos dois pintores, que não se conheciam, e a comparação entre as exposições de 1913 e de 1914 em São Paulo, é estudo dos mais interessantes.

Dois anos mais moço que Anita Malfatti, Lasar Segall iniciara sua carreira há mais tempo. Chegara em Berlim em 1907 - quando Anita terminava o Mackenzie College - e, com quinze anos, iniciara os estudos na Academia Real de Belas Artes - o que a paulista faria quatro anos depois. Descrente da Academia, Segall ligara-se à Secessão, quando a futura pintora sonhava estudar no exterior. A ida de Anita para Berlim coincide com a mudança de Segall para Dresde, onde iria se dedicar a pesquisas mais avançadas. Academia Real, mestres ligados ao dito impressionismo alemão - Liebermann e Corinth - e Secessões, os caminhos são comuns no início da trajetória de ambos. Segall pesquisava novas formas, quando Anita se definia firmemente pela arte moderna. Era 1912. Logo Segall partia da Holanda para o Brasil e em março de 1913 expunha em São Paulo - e Anita, impressionada com a *Sonderbund*, trabalhava com Corinth. Pelo fim de 1913, cruzam-se os trajetos: a brasileira voltando e o pintor retornando à Alemanha, ambos, via Paris. Pouco depois, Anita Malfatti também abriria sua individual em São Paulo¹⁶.

Os dois pintores estavam no início de suas carreiras, desenvolvidas dentro da influência e ambiente alemães, então violentamente minados pelo

expressionismo. Ambos haviam se definido pela arte moderna e procuravam estabelecer uma linguagem própria, que lhes permitisse exprimir seus problemas íntimos, sua colocação na Humanidade - pois ambos já se dirigiam para a tendência expressionista, na qual se consagrariam.

As exposições de 1913 e de 1914 em São Paulo, mostraram uma linguagem nova ainda em formação, cuja origem mesmo diferia da conhecida aqui¹⁷. Fugiram ao habitual das mostras paulistanas, esclerosadamente acadêmicas, de remota origem nos congêneres franceses ou, mais recentemente, vindas com os artistas italianos, imigrantes ou viajantes. Foram sinais inovadores mas não escandalizaram; a crítica e o público as olhou como costumava olhar as exposições acadêmicas. Para eles, Anita Malfatti seria uma estudante que mostrava sua capacidade para a profissão, e Lasar Segall, um dos artistas estrangeiros que por aqui aportavam. Pelas anotações de Anita Malfatti sobre 1914 - que nos falam, como vimos, dos artistas visitantes e de suas reações - pode-se perceber o raquitismo do meio artístico paulistano, o mesmo aliás que viu as obras de Lasar Segall em 1913. E se as obras expostas em 13 e 14 deixaram alguma lembrança em algum artista - todos eram então unanimemente acadêmicos - hoje não encontramos traço disso na história da arte no Brasil. Também, as próprias pinturas mostradas não eram ainda claramente revolucionárias, não marcavam uma ruptura total com os padrões tradicionais. Assim, as duas mostras não receberam resposta clara do meio acadêmico¹⁸.

Poucos anos depois, o academismo continuaria a imperar da mesma maneira, mas estariam latentes novas forças renovadoras; também, a linguagem nova de Anita Malfatti seria muito clara. A resposta viria rápida. A polarização acadêmicos "versus" modernos teria início justamente na segunda individual de Anita Malfatti em São Paulo, em 1917, como veremos.

Resolução

Pouco depois de fechada a exposição Malfatti em São Paulo, chegavam as notícias: a guerra eclodira e envolvia a Europa. Por essa ou outras razões, Anita não conseguiu o almejado Pensionato Artístico do Estado; pelo fim do ano, estava resolvida a ir para os Estados Unidos.

Um dos poucos países viáveis durante a guerra, os Estados Unidos eram também, não se pode esquecer, a primeira pátria americana de Guilherme Krug - sua esposa e diversos de seus filhos eram norteamericanos e ainda mantinham ligações muito próximas com esse país. Anita Malfatti refaria assim todo o percurso migratório de sua família materna - Alemanha, Estados Unidos, Brasil - trazendo à arte brasileira uma formação e uma contribuição diferentes dos demais pintores modernos nacionais.

No fim de 1914, viajou em companhia de "uma senhora americana", "em navio inglês, camuflado, sempre perseguido pelos torpedeiros alemães", com passageiros tão curiosos a bordo como os alemães Von Keitel e Von Papen, recordaria depois. Partiu, certamente ainda auxiliada economicamente pelo tio Jorge Krug, à procura, segundo as aspirações familiares, "de uma pintura suave, quando a técnica melhorasse" ¹⁹.

CAP. 3 - NOTAS

1. Anita Malfatti - 1917. *RASM, Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, 1939, s.p. e - *A chegada da arte moderna no Brasil. Conferências de 1951*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1951, p.26-27 .
2. Depoimento de Guilherme Malfatti, 20 nov. 1969. Transcrito in: *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 13 dez. 1969 (Suplemento Literário), p. 2 .
 Não encontramos referências de Anita Malfatti, nessa época, ao termo *expressionismo*. A palavra começou a ser usada na Alemanha a partir de 1911, mas não com o significado de hoje: referia-se aos artistas modernos da escola francesa e servia para mostrar a oposição de sua arte ao velho *impressionismo*. No catálogo da *Sonderbund*, de 1912, a palavra *expressionismo* foi usada de maneira vaga significando arte moderna. Herward Walden popularizou o termo através do *Der Sturm* - usou-o como bandeira de luta, propaganda para divulgar seus pintores, como sinônimo de vanguarda; referia-se ainda muitas vezes aos modernos franceses. O termo *expressionismo* só começou a ser usado como sinônimo de "escola moderna alemã" a partir de 1914. Mas, muitos expressionistas alemães recusaram este rótulo .
3. Ver: Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna ...*, p.26. Texto citado acima .
4. Ver *Catálogo da obra*. Anita Malfatti retratou, numa aquarela, Zuleika (Carrijo) Vandenbrande e, a óleo, Odila Carrijo - esta grande tela aproxima-se de retratos feitos por Corinth nos primeiros dez anos do século. E também sugere ligações com os estudos norte-americanos de Anita, principalmente *A estudante russa*. Há dúvidas quanto a data de sua feitura: 1914, ou posterior a 1916 .
5. O Pensionato Artístico do Estado fora regulamentado em abril de 1912. Mas desde o século passado o governo do Estado de São Paulo já mantinha, com longas bolsas, diversos artistas paulistas na Europa, principalmente em Paris. Nos anos logo anteriores à I Guerra Mundial foram pensionistas , entre outros, D. Campos Ayres, Paulo do Valle Jr. e J. Wash Rodrigues. (Ver referências Cap.7) .
6. Ver *Catálogo da obra*. Constavam do catálogo de 1914 as seguintes entradas: 1. *Georgina*; 2. *Baby*; 3. *Manuel*; 4. *Retrato de A. Malfatti*; 5. *Zito, Ruy e Rubinho*; 6. *Mãe e filha* (estudo); 7. *Cabeça de velho*; 8. 9. e 10. *Estudos*

de natureza morta; 11. Cabeça antiga; 12. Estudo; 13. Cabeça de velho; 14. Estudo de laranjeiras; 15. Cabeça de rapaz; 16. Lucy; 17. Paisagem (Guarujá); 18. Cópia de Reynolds. Águas-fortes: 19. Menino napolitano; 20. Cabeça de moça; 21. Um colega; 22. O professor; 23. Croquis au soir; 24. À beira do lago; 25. O moinho; 26. Impressão de paisagem. Desenhos: 27. Cabeça de Zuleika; 28, 29.e 30. Diversos esboços; 31. Pequena aquarela; 32. Mãe e filho e 33. Beco de rua (Meissen).

7. Anita Malfatti - *O que aconteceu de mais interessante durante os dias em que minha 1^{ra} exposição de "Estudos de Pintura" esteve aberta.* Manus crito (1914), s.p. Notar as aspas que a artista colocou em "Estudos de Pintura" - parece não concordar com o título sob o qual sua mostra foi apresentada. O texto é escrito de forma rápida, às vezes com abreviações e sem parágrafos ou pontuação muito claros. Nessa pesquisa, quando imprescindível, colocou-se alguma pontuação e a ortografia foi atualizada.
8. Anita Malfatti - *O que aconteceu de mais interessante...*, s.p. Está claro no texto o apoio de Jorge Krug ao encaminhamento da carreira de Anita Malfatti; e, mais claro ainda, o incentivo, dominador até, de D. Bety. Há também referências de Anita sobre sua saúde, que parecia mais ou menos precária.
9. Anita Malfatti - *O que aconteceu de mais interessante...*, s.p.
10. *Idem.* Notar as informações sobre o número de visitantes: 70 na inauguração, cerca de 40 por dia no início, caindo um pouco, para no dia 29 de maio - dia em que saiu o artigo em *O Estado de S.Paulo* - chegar a quase 50.
11. Anita Malfatti - *O que aconteceu de mais interessante...*, s.p. Nos anos 10 e 20, Freitas Valle reuniu, na Villa Kyrial, escritores, artistas e intelectuais; neste ano de 1914 realizou aí um primeiro ciclo de conferências. Ligado à arte acadêmica, o seu Salão seria entretanto frequentado também pelos modernistas, nos anos 20 (Referências no Cap.7). O pintor Elpons, visto aqui como "salétite de Freitas Valle", foi professor influente - diversos artistas modernos brasileiros estudariam com ele, inclusive Anita Malfatti (ver Cap. 6).
12. Anita Malfatti - *O que aconteceu de mais interessante...*, s.p.

13. *Idem*. Sobre o Pensionato Artístico, escrevia no dia 4 de junho: "ficamos de fazer o requerimento e falar com Altino Arantes e Ramos de Azevedo amanhã (isto é, titio (Jorge) ficou)".
14. Exposição de pintura (Registo de arte). *Correio Paulistano*, São Paulo, 26 maio 1914. Artigo não assinado mas, por referências de Anita Malfatti, o autor parece ser "Bibi" Penteado.
15. Anita Malfatti. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 maio 1914. Artigo não assinado mas, por referências de Anita Malfatti, certamente escrito por Nestor Rangel Pestana .
16. Lasar Segall expôs em São Paulo, em março de 1913, na rua São Bento 85, e em Campinas, em junho de 1913, no Centro de Ciências, Letras e Artes.
17. Há ainda muito a ser pesquisado para uma comparação em profundidade das mostras pioneiras de Segall e Anita em São Paulo. Muitas das peças expostas por ambos ainda não estão identificadas de maneira definitiva.
18. Nos anos 40, abriu-se uma polêmica entre alguns críticos, sobre quem foi o pioneiro da arte moderna no Brasil: Segall, porque expôs em 1913; ou Anita Malfatti, com sua aglutinadora exposição de 1917. Nessa polêmica, há de início um grave erro: os críticos esqueceram-se sempre da primeira individual de Anita Malfatti em São Paulo, em 1914.
19. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p. 26-27. No texto original (datilografado) da conferência de 1951, ainda acrescentou: "Viajavam conosco e tornaram-se muito nossos amigos, dois senhores que falavam muito bem o inglês; um era muito interessante e nos contou que acabava de passar três meses numa barcaça nos canais da Bertiooga. Poucos dias depois de nossa chegada a Nova York os jornais estavam cheios de retratos destes dois companheiros de viagem. Era o nome do mais amigo, Von Pappene e do mais retraído, Von Keitel! Sempre tive pena de não visitá-los depois de presos". Desconhece-se a data exata do embarque mas, viajou para os Estados Unidos o mais tardar, em dezembro de 1914.

4. A FESTA DA FORMA E A FESTA DA COR

"Aí começa o tempo maravilhoso da minha vida. Entrei na *Independent School of Art* de Homer Boss, quase mais filósofo que professor. (...) O maior progresso que realizei na minha vida foi nesta ilha e nesta época de ambientes muito especiais. Eu vivia encantada com a vida e com a pintura.

"Era a poesia plástica da vida. (...) Era a festa da forma e era a festa da cor".

(Anita Malfatti)¹

Eram os anos finais de uma vaga liberal; os Estados Unidos atravessavam uma fase de otimismo e progresso. Viviam uma época de industrialização crescente, de expansão das cidades e da imigração; também, época de fermentação social, intelectual, cultural e artística. Nova York era o centro da renovação.

Diferente do Brasil, aí já se convivia com a arte moderna. Nos anos anteriores à I Guerra Mundial, a pintura norte-americana transformara-se radicalmente indo, por saltos em sua evolução, do academismo da passagem do século para uma arte moderna influenciada por fauvismo, cubismo, produzindo até obras abstratizantes - e logo, participaria de manifestações Dadá.

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

seu círculo; de outro, - uma revolução formal - o fotógrafo Alfred Stieglitz e os pintores de sua galeria².

Robert Henri, que se estabelecera em Nova York na passagem do século, foi o professor de arte mais influente da época. Apesar de sua obra pictórica, realista, ser estilisticamente retardatária, suas idéias sobre ensino, produção artística, exposições e sua pregação sobre a necessidade de independência na criação artística foram progressistas e ajudaram a emergir da vanguarda. Tinha idéias anti-formalistas. Era liberal, admirador de Whitman, "um anarquista filosófico", diz Milton Brown, acreditava "na potencialidade de cada indivíduo para a perfeição",³ incentivava os pintores a fixarem livremente a realidade, mesmo que isso desagradasse ao público⁴. Ele e seu círculo - a *Ash Can School* - inovaram a temática; lutando pela democratização da arte, interessados em fixar aspectos da vida a sua volta, muitos com interesse social, nacionalistas, produziam obras de caráter realista. Começaram a influir no panorama artístico a partir de 1908, quando da famosa exposição dos *Oito*.

Alfred Stieglitz, importante fotógrafo, desde 1908 expunha em sua pequena galeria pinturas e esculturas modernas. Aí uma elite podia ver ocasionalmente obras de Matisse, Rodin, Rousseau, Picasso, Cézanne, escultura negra, desenhos infantis, e os primeiros trabalhos de arte moderna feitos por norte-americanos. Stieglitz entusiasmara-se com alguns desses artistas de vanguarda e passara a patrociná-los, divulgando sua obra com zelo fanático. Ele e sua galeria - conhecida como *291* - tomaram-se o ponto de convergência dos artistas que retornavam de estágios europeus, especialmente de Paris. Partidário, como Thoreau, do individualismo e do isolamento artístico, Alfred Stieglitz queria fazer da *291* um laboratório, uma comunidade de elite cujos integrantes produzissem obras altamente pessoais, expressão de seus sentimentos, com técnica elaborada e refinada, sempre em evolução⁵. Assim, esta corrente preocupou-se com a linguagem, atualizando-a; acreditando numa elite ar

tística, assimilando a vanguarda européia, internacionalista e experimental, produzia as primeiras obras abstratizantes norte-americanas .

De 1908 a 1913, as idéias do grupo de Robert Henri foram as mais difundidas e dominaram o cenário renovador. Era uma corrente tão forte que, nota Brown, muitos futuros modernistas trabalharam nesta época, principalmente na ilustração, de um modo realista e muitas vezes voltados para problemas sociais. Também, os jovens realistas terminavam seus estudos com Henri e começavam a produzir dentro desta tradição; alguns, com preocupações sociais próximas à *Ash Can School* e outros, atraídos pela excitação e agressividade da vida moderna norte-americana⁶. No mesmo período - 1908 a 1913 - os artistas ligados a *291* e a *Stieglitz* - e mesmo alguns isolados que traziam influências fauves- eram uma pequena elite desconhecida.

A partir de 1913, e até o início dos anos 20, a influência da arte moderna européia foi avassaladora e obscureceu por anos a contribuição de Henri e seu grupo; a corrente da "revolução formal", internacionalista, tornou-se dominante - até os próprios realistas foram atingidos. Isto aconteceu depois do *Armory Show*, a exposição mais importante da história da arte moderna nos Estados Unidos.

Armory Show

Aberta em Nova York em fevereiro de 1913 - indo depois para mais algumas cidades norte-americanas - esta grande mostra de arte moderna internacional tivera como modelo as retrospectivas européias de 1912, em especial a *Sonderbund* de Colônia, a que nos referimos. Também como seus modelos europeus, a exposição fora organizada pelos próprios artistas com a intenção de educar e esclarecer o público. Ao lado das obras de norte-americanos - eram dois terços da mostra e cobriam uma gama variada de estilos, mas pareceram tímidas e ultrapassadas - o grande público pôde ver, pela primeira vez nos Estados Unidos, um retrospecto da arte moderna européia. Partindo de Goya,

mostrava obras dos românticos, dos realistas, dos impressionistas, de Cézanne, Seurat e neo-impressionistas, de Van Gogh, Gauguin, Lautrec, chegando às tendências atuais, com Matisse, Picasso, Braque, Duchamp, Picabia e Delaunay. Estas, principalmente as francesas, estavam admiravelmente representadas e completas; o cubismo, bem exemplificado, foi um impacto e a maior revelação do *Armory Show* - causada, curiosamente, pelos ditos "cubistas menores". Marcel Duchamp, com seu *Nu descendo uma escada n. 2*, transformou-se no escândalo - do - dia em Nova York⁷ .

O *Armory Show* veio depois de um certo número de mostras de caráter anti-acadêmico e foi a que teve força suficiente para dar um golpe fatal à Academia. A exposição influenciou intensamente o ambiente artístico, durante anos. Os artistas procuravam assimilar as vanguardas européias recém-descobertas, o que os levava à apreensão superficial de diversos "ismos", produzindo obras muitas vezes ecléticas. Os pintores da vanguarda, e também os realistas, mostravam-se suscetíveis ao "fauvismo" e principalmente a Cézanne e aos cubistas. A arte norte-americana passara de um tímido impressionismo a obras abstratizantes. Semelhante ao que sucederia no Brasil, a arte moderna aí chegara, não por evolução, mas por revolução⁸. (Aliás, o processo de implantação da arte moderna nos Estados Unidos mostra paralelos com o mesmo processo no Brasil) .

Neste ambiente e nesta época, Anita Malfatti chegou em Nova York. Nos anos 1915 e 1916 conviveria com elementos, acontecimentos e idéias das duas correntes polarizadoras da arte moderna norte-americana, justamente no período de maior euforia com as escolas européias. Conviveria com as duas influências dominantes entre os norte-americanos, fauvismo e cubismo - que dariam cor e forma às tendências e à formação da expressionista .

Nova York , 1915

A guerra que se alastrava na Europa não modificou esse panorama, antes, o ampliou; a influência da vanguarda européia atingia todo o meio artístico. Surgiam galerias dedicadas à arte moderna e algumas das antigas "se convertiam" ao novo credo; críticos também aderiam. A arte européia era exibida com alguma regularidade nas galerias comerciais; as pinturas modernas francesas eram mais populares que as norte-americanas. Importantes mecenas iniciavam suas grandes coleções. Surgiam sociedades de vanguarda e salões como o *Whitney Studio Club*, o salão de Arensberg - ambos nascidos em 1914 - e o salão de Mabel Dodge, iniciado no inverno de 1912, além da já citada galeria de Stieglitz.

Neste 1915, os pintores norte-americanos que haviam estagiado em Paris desde o princípio do século já estavam de volta aos Estados Unidos. Eram da mesma geração que Anita Malfatti. Estimulados pelo fermento intelectual e social de seu país, na Europa quiseram experimentar os "ismos": haviam acompanhado o nascimento do fauvismo, haviam trabalhado ao lado de pintores como Matisse e trazido as influências fauves. Admiravam também Delaunay - em Paris, dois deles haviam mesmo criado o sincromismo, paralelo e contemporâneo ao orfismo. No ano anterior - março de 1914 - estes dois pintores haviam feito sua primeira exposição sincromista nos Estados Unidos⁹. Em diversas galerias de Nova York era possível ver, além de obras européias, o trabalho destes e de outros artistas norte-americanos de vanguarda.

Também em 1915, os artistas europeus, por causa da guerra, buscavam refúgio nos Estados Unidos, aumentando ainda mais a influência da arte francesa. Esses refugiados - a eles vamos nos referir depois - contribuíram grandemente para movimentar e desenvolver as manifestações artísticas da vanguarda.

A fermentação não se restringia às artes plásticas; na época, os Estados Unidos questionavam seus valores; a renovação artística e intelectual era ampla, experimentavam-se novas formas nos mais diversos campos. Havia os imi

grados, as sufragetes, os anarquistas; pequenas revistas contestavam os valores culturais estabelecidos; o teatro experimental se desenvolvia; críticos e escritores procuravam uma expressão nova para o país. Nova York torna-se uma capital cultural, e Greenwich Village, o centro da boemia e da renovação¹⁰.

Na Art Students League

Nos primeiros dias de 1915, Anita Malfatti já estava em Nova York¹¹. Além dos estudos, pouco sabemos de sua vida na cidade; os endereços conhecidos localizam seu dia a dia no "west side" de Manhattan, portanto relativamente longe da boemia de Greenwich Village¹². Viveu numa pequena pensão para moças, de uma família Ward, na rua 85 - de onde se via toda a rua, "da Broadway ao Central Park", escreveria, acrescentando :

"Éramos sete moças. Todas estudavam, trabalhavam e uma às vezes fazia cinema. Nós, Marion e eu, desenhávamos sempre. Eu, estudos, ela anúncios comerciais. E já começava a ilustrar contos de crianças"¹³.

A experiência de três anos e meio na Alemanha expressionista do pré-guerra provavelmente afastou Anita da "academia oficial", no caso, a escola da *National Academy of Design*. Inscreveu-se, em janeiro, na *Art Students League*, escola já reconhecida e tradicional, por onde haviam passado diversos dos primeiros modernistas norte-americanos. Nascida de uma associação de estudantes e gerida por eles, a *League* tinha "currículo" livre: a orientação dos estudos, a escolha das matérias e dos professores, feitas a cada mês, eram decididas pelos alunos. Nela se tentava por em prática os ideais de liberdade no aprendizado da arte. Ainda hoje, a já centenária *Art Students League* se intitula "a maior escola de arte independente do mundo". Mas em 1915 era - e continuaria a ser - uma academia de arte predominante realista¹⁴.

Na *League*, Anita Malfatti foi de um orientador para outro, tentando se encontrar; em três meses, pela manhã, frequentou as aulas de três professo-

res: em janeiro e fevereiro, as do anatomista George Bridgman, veterano e acadêmico; em fins de fevereiro e em março, as de Dimitri Romanovsky, e ainda em março, as de Dodge. Depois destes três meses, desistiu de qualquer aula de pintura ou desenho na escola; continuou entretanto interessada nas aulas de gravura: frequentou-as durante seis meses em 1915 e dois em 1916¹⁵. Trazendo já em sua pintura os germens do expressionismo, Anita dificilmente teria se realizado na *League*. Sobre sua curta experiência na escola, Anita Malfatti escreveria pouco, mas muito claramente:

"Fui aos Estados Unidos, entrei numa academia para continuar os estudos, e que desilusão! O professor foi ficando com raiva de mim e eu dele, até que um dia a luz brilhou de novo. Uma colega me contou em surdina que havia um professor moderno, um grande filósofo incompreendido e que deixava os outros pintar à vontade.

"Na mesma tarde procuramos o professor, claro"¹⁶.

Homer Boss

Chamava-se Homer Boss, um artista hoje quase esquecido pelos estudiosos da arte norte-americana. Entretanto, na época aqui referida, aos trinta e quatro anos, ele já era um pintor conceituado; também iniciara há alguns anos sua longa carreira de professor, em sua própria escola, a *Independent School of Art*. Estava em Nova York desde o início do século; estudara pintura na *New York School of Art*, a escola de Chase, e depois na *Henri School of Art*. Nesta última, seu mestre Robert Henri - que lecionara anteriormente na escola de Chase - atingia o auge de sua influência como professor: "todo mundo" passou por sua escola, lembram as crônicas. Entre tantos outros discípulos estavam George Bellows, Rockwell Kent, Edward Hopper, Randall Davey, Glenn O'Coleman, Eugene Speicher. Participando do círculo de Henri, Boss expusera também em 1910, na primeira mostra dos Independentes em Nova York.

Homer Boss fora um pintor realista; como seguidor de Henri, pintara inicialmente retratos em claro-escuro, importando-se com a luz. Em 1913, enviara duas telas ao *Armory Show*: um retrato em tamanho natural e uma marinha - essa, prenunciava mudanças. Também sobre ele, sem dúvida, a exposição deixou uma grande marca; tanto que, a partir do *Armory Show*, sua obra, além de buscar um colorido brilhante, passou a ser estruturada com mais rigor. Homer Boss estava agora, como a maioria dos pintores, experimentando os "ismos", ainda que em seus aspectos superficiais. Apesar da pouca informação existente, também ele era, nesta época, um aprendiz modernista - como se verá. O *Armory Show* deixaria mesmo uma influência permanente em sua obra; pois em anos posteriores, quando no Novo México, pintando índios ou montanhas rochosas - porisso, incluído às vezes entre os "pintores da cena americana" dos anos 30 - sua pintura, novamente realista, permaneceria muito estruturada e vigorosa¹⁷.

Ver as obras de Homer Boss em Nova York não era tarefa fácil - até amigos e colegas só as conheciam nas raras vezes em que eram expostas, como Randall Davey o lembraria. Parece que o pintor gostava de se isolar e odiava a propaganda - porisso, afirmam seus amigos, pouco se escreveu sobre ele e sua obra¹⁸. Anita Malfatti também se lembraria de um Homer Boss calado, que não pintava na frente dos alunos e não admitia a influência de ninguém. Mas, o que iria interessar à brasileira não seriam as obras do pintor, que desconhecia, mas suas idéias; em 1939 não o descreveria como pintor ou artista, mas como professor, a quem qualificava de filósofo. Boss parece ter conservado sempre os ideais dos independentes. Não só esteve ligado a todas as manifestações dos Independentes em Nova York - expôs em 1910 e participaria da fundação, da diretoria e das exposições anuais da Sociedade, a partir de 1917 - como também sempre respeitou a criação individual, de seus alunos e de outros pintores. A atitude era a de um continuador dos ensinamentos de

Henri. Para Homer Boss, "a Arte era a pura filosofia da vida", contaria Anita. E foram estas características de Boss, "professor moderno" e "filósofo incompreendido que deixava os outros pintar à vontade", que marcaram Anita Malfatti e a auxiliaram a pintar as maiores obras-primas de toda sua longa carreira.

Monhegan

Era verão e Homer Boss fora com os alunos e amigos pintar na costa do Maine. No fim do século passado, já se havia isolado ali, por mais de vinte anos, o pintor Winslow Homer. E, seja pelo desejo de distanciamento da civilização, seja à procura do tema e da pintura ao ar livre, esse estado litorâneo mais ao nordeste, fronteira com o Canadá, tornara-se o refúgio predileto de muitos artistas norte-americanos. Nesta época, pintores realistas e pintores de vanguarda para lá se dirigiam no verão, retratando tanto o interior montanhoso como a parte litorânea - as marinhas do Maine chegam a ser tema central na obra dos modernistas John Marin e Marsden Hartley.

Anita Malfatti e uma colega - cuja identidade ainda se desconhece - deixaram Nova York dirigindo-se para o Maine; encontraram Homer Boss em Monhegan, uma pequena ilha distante do litoral recortado, a nordeste de Portland¹⁹. Diversos artistas do círculo de Henri - e guiados por ele - frequentavam essa ilha isolada há alguns anos: a marinha que Boss apresentara no *Armory Show* retrata um aspecto seu; Rockwell Kent, nas primeiras fases, teve como interesse maior as costas rugosas da ilha; Edward Hopper, justamente nos anos aqui estudados, também aí trabalhou alguns meses. Durante poucos verões, nesta época da I Guerra Mundial, Homer Boss nela pintou e ensinou. Para a brasileira, "Monhegan Island" seria sempre uma das recordações mais queridas. Relembriaria seu teste de admissão à nova escola, bem diferente da

Art Students League, teste feito pelo independente e "filósofo" Homer Boss:

"O professor começou perguntando se eu não tinha medo da morte, disse que não. Pregou-me um valentíssimo susto, num barco que levou para perto dos rochedos em alto mar.

"Voltou satisfeito e me ensinou a esticar uma tela convenientemente num chassis e disse: Você pode pintar.

" - À vontade? Naturalmente. Entrei em pleno idílio bucólico. Pintávamos na ventania, ao sol, na chuvarada e na neblina"²⁰.

Monhegan, recordaria ainda, era uma "ilha de pescadores e artistas," habitada por pescadores de bacalhau que "criavam lagostas enormes". Refúgio quase inacessível, era cercada de rochedos - "sempre os rochedos e as grutas onde morria de medo de me perder" -, envolta em neblina, com "a sereia do farol buzinando dia e noite, para proteger os navegantes" e "as casinhas dos pescadores escorregando pêlos morros"²¹.

"À vontade". Longe da civilização e, mais, dos condicionamentos familiares e paulistanos, Anita saía, como os demais artistas e alunos de Boss²², para pintar nos mais diversos recantos. À noite, lembraria, todos se reuniam e não falavam de arte - contavam "histórias, alguns cantavam, outros dançavam". Por atelier tinham um grande barracão alugado pelos pescadores, onde guardavam telas, estudos e acessórios. Somente nas manhãs de sábado, diante da produção integral da semana, havia o que se poderia chamar de aula:

"Aos sábados, grande revista naval onde todas as nossas telas se encarreiravam e o filósofo dirigia o ataque final .
(...)"

"Tudo era discutido; o progresso se acentuava de semana para semana"²³.

Neste verão de 1915²⁴, Anita Malfatti, com 25 anos, viveu provavelmente o ambiente mais livre de sua longa vida. Conquistada pelo clima de independência e liberdade propiciado por Homer Boss, "à vontade", a estudante pintou uma série de marinhas, paisagens das mais importantes de sua carreira.

ra.

Vinda da terra expressionista e de Lovis Corinth, da "festa da cor", agora na ilha envolta muitas vezes em neblina, desenvolvia em suas telas um colorido brilhante; já deixava sua preocupação com as "pinceladas de todas as cores" para construir os elementos com um desenho de grossos arabescos coloridos que delimitavam áreas de cor.

Uma frase da artista sobre a vida em Monhegan resume a temática que a atraía:

"Eram telas e telas. Era a tormenta, era o farol, eram as casinhas dos pescadores escorregando pelos morros, eram as paisagens circulares, o sol e a lua e o mar" ²⁵.

A respeito do "progresso" que "se acentuava de semana para semana", do caminho que a levou de Corinth para a *Independent School*, a pintora não deixou nenhum depoimento. Sabe-se que pintou muito na ilha e parece que o fez, diretamente, da natureza. Não se conhecem desenhos que tenha feito em Monhegan. Suas telas mostram alguns tipos de pesquisa que com certeza a prepararam para as obras imediatamente posteriores, como veremos.

Há paisagens da importância de *A ventania*, que tem como pretexto temático unicamente uma árvore, uma pequena elevação e um pinheiro. Árvores, terra e ar batidos pelo vento, o todo integrado por pinceladas rápidas que levam para um ponto luminoso acima da elevação. Anita ainda está preocupada com as pinceladas coloridas, mas o seu movimento integra admiravelmente toda a tela. Não há ainda delimitações claras de formas. A obra afasta-se do figurativo, pois o tema é a ventania e não as poucas referências. Se nos lembramos da pintura da última fase de Corinth, vem-nos ainda mais rapidamente à memória Van Gogh, por quem Anita Malfatti continuava impressio-nada. A linguagem expressionista da pintora já é poderosa.

Outras telas mostram a pintora procurando se ater aos elementos essen-ciais da paisagem que a inspira. Em algumas, sugere profundidade respeit-

do proporções, mas reduz o modelo a um aglomerado de áreas de cor, planos que indicam mar, rochedos, árvores, nuvens, barco. Para zoneá-los melhor recorre a grossas linhas de contorno. Em *Monhegan Island* - rochedos, mar e céu - há ainda um encanto grande com pinceladas de diferentes cores; se no primeiro plano estão pinceladas pequenas, as outras já são largas e rápidas; algumas, mais escuras, delimitam as áreas de cor - rochedos, vegetação - com um desenho sinuoso. O fundo tem solução curiosa: o mar, resolvido rapidamente por largas pinceladas muito lavadas, tem forma curva, o que intrigou e chamou a atenção dos colegas²⁶ - "eram as paisagens circulares"; - sobre ele, um céu amarelo. A *Marinha* (ex-col. Oswald de Andrade) também destaca os planos - rochedos, mar, barco e céu; o colorido é chapado; há lembranças - no plano de fundo à direita - de soluções usadas por Homer Boss²⁷.

Anita interessou-se também pelo interior da ilha, como em *O farol*, com suas casas e a vegetação próxima. Desenhou com o óleo todo o céu onde se espalha a luz do farol, deixando aparentes pedaços da tela; dá alguma idéia de volume no farol e na vegetação. Os limites em linhas grossas, o morro em amarelos, vermelhos e verdes, mostram-na muito próxima das pesquisas fauves.

Em outra marinha, *O barco*, a pintora não se preocupa com noções de profundidade ou volume; não se atém às proporções dos elementos. A tela é toda resolvida em planos superpostos e muito marcados. A estrada que sobe o morro - canto inferior esquerdo - está toda no mesmo plano. Se neste trecho as pinceladas são aparentadas às de *A ventania*, no restante da tela a tinta é aplicada mais fluída e transparente, como em *Monhegan Island*. Os limites das formas em diversos pontos são acentuados por linhas vermelhas e azuis; os azuis se alternam com os amarelos e, na parte inferior, destacam-se algumas manchas vermelhas e verdes.²⁸ Anita se interessava mais pela estrutura da obra; as formas já eram muito marcadas. A cor, festa renovada, não é mais sua única preocupação - ela mes

ma se referia a esses trabalhos como um "transpor" de formas e cores:

"Transpunha a cor do céu, para poder descobrir a cor diferente da terra. Transpunha tudo! Que alegria! Encontrava e *descobria os planos com formas e cores novas*, nas pessoas e nas paisagens"²⁹.

Transpunha! Relacionava cor do céu com cor da terra! Interferia e recompunha planos e cores, relacionando-os. Com elementos da natureza, compunha o quadro como uma entidade própria, articulada em suas partes; as obras não eram mais fragmento, imitação ou cópia fiel da natureza. Anita Malfatti continuava a se afastar da pintura realista - e estava cada vez mais distante da esperada "pintura suave, quando a técnica melhorasse".

As mãos expressionistas da estudante captavam as influências dominantes na arte norte-americana. Seus pincéis evocam cores fauves trazidas para os Estados Unidos na primeira década do século e as telas já mostram preocupações com a forma, lições trazidas no impacto do *Armory Show*, como vimos. Contando suas experiências em Monhegan, a pintora sintetizaria sua grande descoberta norte-americana, que aliada às da Alemanha de Corinth e da *Sonderbund* fizeram-na produzir não mais tentativas, mas suas melhores obras, completas e realizadas:

"Descobri que quando se transpõe uma forma é preciso fazê-lo igualmente com a cor. *Era a festa da forma e era a festa da cor*".

Também afirmaria:

"O maior progresso que realizei na minha vida foi nesta ilha e nesta época de ambientes muito especiais. Eu vivia encantada com a vida e com a pintura"³⁰.

Independent School of Art

Terminado o verão, Anita Malfatti retornou a Nova York. Estava tão des-

preocupada e esquecida de um mundo maior que Monhegan que, anos depois, ainda recordaria com surpresa:

"Um dia nos lembramos da ciência dos valores e das distâncias. Estava de volta a Nova York.

"Aí comecei a notar que havia automóveis na rua, dinheiro que se trocava por objetos que não tinham serventia nenhuma para a gente e que o mundo estava cheio de indivíduos esquisitos e diferentes"³¹.

Mas o reingresso na civilização foi fácil. Anita Malfatti quis continuar sob a orientação de Homer Boss e frequentou por todo o ano letivo de 1915/16 sua escola de Nova York - "achei a escola que tanto desejava encontrar na vida: A *Independent School of Art*", diria³². O ambiente liberal, as visitas de importantes intelectuais refugiados, as idéias aí veiculadas, as atividades dos alunos e do professor foram um poderoso estímulo para a vida e a obra da brasileira. Seu reingresso na civilização foi produtivo.

A *Independent School of Art* continuava instalada na *Lincoln Arcade*, na Broadway nº 1947, no mesmo local em que nascera sua predecessora, a *Henri School of Art*. A *Lincoln Arcade*, na época de Henri - diz Sharp Young - era "uma fabulosa coelheira de estúdios e lojas de máquinas na Broadway com a rua 69, com Eugene O'Neill nichado no canto do andar e o Príncipe Troubetzkoy no hall"³³. Robert Henri abriu sua escola pouco depois da famosa exposição dos *Eight*. Naquela época, como já foi dito, sua influência era grande e o movimento na *Henri School*, crescente. Mas Henri era irrequieto; depois da primeira exposição dos Independentes já vendia sua escola, em junho de 1910, ao discípulo Homer Boss. Pelo contrato que fizeram, a denominação *Henri School of Art* foi mantida enquanto seu fundador ainda aí lecionou - uma vez por semana, por pouco mais de um ano³⁴.

Por 1912, Henri perdera muito de seu "momentum", não era mais o líder progressista incontestado; muitos artistas de seu amplo círculo dele se afasta

vam. Também em sua própria pintura, notam os historiadores, parecia procurar novas certezas. Esquecido da própria pregação, deixara-se entusiasmar por teorias pseudo-científicas aplicadas à arte, em especial as de Maratta sobre cor e composição. E insistia com seus amigos para que experimentassem e aderissem a esses métodos. Teria sido justamente essa a causa do rompimento entre ele e Homer Boss. Robert Henri queria obrigar os alunos a trabalhar segundo a "paleta de Maratta", ao que Homer Boss teria se oposto, pois a atitude desrespeitava as próprias noções de independência na criação artística, pregadas por Henri e seguidas por Boss. Depois de séria desavença Henri retirou-se definitivamente da escola.³⁵ 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.

Em 1915, por aí não mais andavam Henri e alguns de seus amigos, ou Maratta e suas teorias. O espírito da escola mudara radicalmente. Talvez depois e por causa do *Armory Show*, ela era agora uma escola modernista, "de espírito mais insurgente que acadêmico"³⁶. Referências norte-americanas dizem que as paredes do atelier andavam cobertas de reproduções de obras dos pós-impressionistas europeus; discutia-se a arte moderna, o *Armory Show* e o *Nu descendo uma escada*; "o cubismo estava no ar"³⁷. A grande influência da arte moderna européia não era aí só uma lembrança vinda do *Armory Show*. Pela escola andavam mesmo alguns artistas de vanguarda e refugiados importantes - estes, lembraria Anita, "só falavam no cubismo".

A vida era mais ou menos surrealista

As recordações de Anita Malfatti sobre a *Independent School of Art* dão-nos idéia de um ambiente dinâmico, de um organismo vivo e liberal. No atelier, "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" ³⁸.

O preço estipulado pela escola para o ano letivo de 1915/16 era de cem dólares por oito meses, mas a realidade era bem outra, segundo os escritos de Anita: No grande atelier da Broadway "entrava-se, saia-se e pagava-se quando e como dava jeito; quando a gente se lembrava de fazê-lo ou tivesse disposição para isto". Muitos passavam dificuldades econômicas mas, de outro lado, dizia-se que no meio dos alunos estavam alguns milionários disfarçados: "o 'rei das estradas de ferro' de certa parte dos Estados Unidos, outra senhora, a filha do Almirante da Marinha Americana (...) Ninguém sabia quem era rico ou miserável. Só havia uma preocupação máxima: a Arte" ³⁹. Também contaria que a cada três meses a escola recebia ordem de despejo por falta de pagamento e, depois de uma festinha de despedida no sábado, as contas apareciam 'misteriosamente' pagas na segunda-feira ⁴⁰.

"A vida era mais ou menos surrealista", na frase bem achada de Tarsila⁴¹:

Dentre os fatos pitorescamente narrados por Anita Malfatti um, o da "gaveta mágica", exemplifica o espírito da escola, não estratificado, sem programas rígidos e sem preocupação com uma estrutura financeira que permitisse sua sobrevivência a longo prazo. Assim ela o relembra em 1951:

"Havia uma gaveta mágica na mesa da secretaria. Essa gaveta nunca se fechava, não empobrecia e nem enriquecia. - Quando faltava o necessário para os alunos boêmios, a gavetinha ajudava mais um pouco ... pois ninguém nunca soube quem punha ou tirava dinheiro da gaveta. Os que tinham o hábito de pagar ... pagavam, os de doar, doavam e os de tirar para comer ... comiam. O professor e o secretário tiravam só o estritamente necessário". (...)

"Um dia cheguei muito triste porque não recebia notícias de casa. O Secretário me chamou e na surdina disse-me: 'A gaveta está cheia hoje! Você é muito orgulhosa; pelo amor de Deus, tire o que precisa e devolva quando quiser, mas não fique assim tão triste. Falta de dinheiro não deve nunca dar tristeza...' ⁴².

As discussões entre visitantes, alunos e professor giravam não só em torno das novas pesquisas estéticas. Falavam sobre literatura, música ou balê, coreografia e cenários, até sobre velhos e profundos dramas da humanidade, provocados pela sombra da guerra e pela presença dos refugiados. As idéias pacifistas estavam no ar; Romain Rolland - isolado voluntariamente na Suíça - era muito admirado e lido, também por Anita Malfatti :

"Líamos *Jean Christophe*, Selma Lagerlof, e descansávamos felizes nos poemas persas e indus" ⁴³.

Os visitantes

O ambiente liberal parecia atrair artistas e intelectuais. Este é outro aspecto interessante da quase esquecida escola de Boss, importante para Anita Malfatti e por ela sempre mencionado. - "Neste ano e meio de minha vida, conheci muita gente interessante. (...) Pela manhã os artistas visitavam nosso professor, o filósofo Homer Boss. Todos eram bemvidos" ⁴⁴, escreveria, ao enumerar alguns dos visitantes. Não citaria os pintores norte-americanos, como Walter Pach ou Abraham Walkowitz⁴⁵, mas se recordaria - mais de vinte anos depois, pela primeira vez - dos artistas refugiados. Ao que se sabe, seria a única a gravar sua presença na *Independent School*.

Estes artistas, expatriados, foragidos e perseguidos, chegavam incessantemente a Nova York, refúgio distante do conflito, desde o início da guerra. Vinham principalmente de Paris. O ambiente artístico novaiorquino, como vimos, já inovado pelos modernistas norte-americanos que haviam estagiado na Europa, já revolucionado pelo *Armory Show*, teve novo alento com a presença e as atividades destes intelectuais. Do grupo heterogêneo que aparecia na escola, Anita citaria alguns artistas, um escritor e vários integrantes do mundo musical.

É curiosa a concentração de russos na *Independent School*. Integrantes

de balê, alguns alunos, e o único escritor lembrado, eram russos. Sobre es
te, a brasileira contaria :

"às vezes vinha um homem russo, reservado, que nos constrangia...
era Máximo Gorki .

"Um dia me perguntou qual de seus livros eu havia lido. A
mãe, respondi - chamou-me de ignorante, e logo descobriu que o
li só por causa das perguntas que pudessem ser feitas na hora, o
que não neguei, e acrescenta ele: 'Você escolheu mal, é o menor
dos meus trabalhos" ⁴⁶.

Entre as figuras ligadas à renovação da dança, Isadora Duncan era sem
pre lembrada. A presença da revolucionária dançarina norte-americana ponti
lha em diversos momentos os anos de 1915 e 1916 de Anita Malfatti. Isado
ra, com sua singela túnica branca, pés ousadamente nus para a época, dançando
do frente a um cenário de simples pãnos azuis, conquistara o p^ublico euro
peu na passagem do século. Transformada em símbolo de mulher independente,
consequira, pela primeira vez depois de muito tempo, com seus gestos livres,
traduzir e dançar o significado da música⁴⁷.

Em 1915 Isadora Duncan e suas alunas, de diversas nacionalidades, esta
vam em Nova York; seu estúdio na rua 33 com a 4a. Avenida era um 'ponto de
reunião de todos os poetas e artistas", diria a dançarina. Alugou para a
temporada o *Century Theatre* de Nova York, recém-construído, e iniciou, segun
do suas palavras, "a criação do meu *Dionysion*". Encenou a peça *Édipo*, "com 35
atores, 80 músicos e uma centena de cantores"; Raymond Duncan fazia o papel
principal e Isadora e suas discípulas, o coro⁴⁸. Os ensaios, como era hábi
to seu, permaneciam abertos pára escritores, estudantes de arte e artistas
- entre eles, os alunos de Homer Boss :

"nós lá estivemos por três meses todas as tardes até podemos
sentir uma vaga idéia de ritmo. (...)

"Começamos a usar todos os termos das meninas de Isadora,
até que nosso professor, indignado, achou melhor que voltássemos
aos cubos" ⁴⁹.

Ainda em 1951, continuaria impressionada pela figura da dançarina:

"Isadora quando dançava com as meninas nos ensaios do *Century Theatre* (...) nos encantava a tal ponto, que a magia dessa inspiração nunca me deixou completamente" ⁵⁰.

Diversas vezes Raymond Duncan deu "aulas ilustradas com coreografia" na *Independent School of Art*. "Alice Frank, que dirigia as alunas de Isadora" , Temple Duncan, sua sobrinha, e as "extraordinárias meninas" posavam para os alunos de Boss. No meio dos que desenhavam, dos que escreviam, Anita guardou sempre a imagem de alguma pequena dançarina ensaindo passos novos ⁵¹.

Certa feita, Isadora Duncan encerrou um espetáculo no *Metropolitan* com a *Marsehesa*, tentando sensibilizar os americanos para a guerra que devastava a Europa. Segundo ela, Nova York em 1915, com sua riqueza e euforia, sob o império do jazz, era-lhe um ambiente desagrável, por demais contrastante com o europeu. Irriquieta, deixou Nova York.

No atelier da *Lincoln Arcade* apareciam elementos de outro grupo importante e inovador o qual, com sua dança, também encantara Paris nos anos pré-guerra: os Balés Russos. Este grupo coeso coordenado por Diaghieff, iniciara o renascimento do balé, concebendo-o como uma arte total, uma estreita união entre música, coreografia, cenários e costumes. Inicialmente composto só de russos, havia apresentado a Paris a música de Stravinski, aliada a cenários e roupas desenhadas por artistas como Benois e Bakst, com dançarinos como Nijinski e Karsavina e, sobre tudo isto, o trabalho de um grande coreógrafo, Michel Fokine. No início da guerra, os Balés Russos já tinham uma história de sucessos e já haviam criado muitas de suas peças inovadoras⁵².

Convidados no outono de 1915, depois de completar o material e a companhia - dispersa com a guerra -, depois de conseguir a libertação de Nijinski, os Balés Russos chegaram a Nova York para apresentações no *Metropolitan Ope*ra House.

Anita Malfatti lembraria de dois integrantes dos Balés Russos que apareciam na escola. Um, o coordenador Sergei Dhiaghieff, então preocupado e desiludido que "só falava em Nijinski que havia enlouquecido com a guerra, e com punha bailados". O outro, o pintor Leon Bakst, responsável por muitos dos cenários e figurinos de maior sucesso em Paris no pré-guerra.

"As primeiras maquetes para os bailados russos me foram explicadas por Bakst em Nova York; isto antes de ver a *Sheherazade* que me deixou completamente louca" ⁵³.

O balé *Sheherazade*, um dos mais populares do repertório, causara sensação na temporada de 1910 em Paris. Os cenários e costumes desenhados por Bakst, evocando o clima oriental, deram ao balé os ingredientes que a época pedia, e que Isadora lhe recusava: uma ambientação de brilho e exuberância. Bakst gozava certa popularidade em Nova York nesses anos e seus desenhos foram expostos diversas vezes nas galerias de arte da cidade.

A pintora brasileira focalizaria ainda outra dançarina: "falávamos muito de Napiarkovska que inaugurava um gênero de espectáculos novos". Seis meses depois de chegar nos Estados Unidos, Napiarkowska tornava-se célebre com as apresentações da peça *War's Bride* - dois anos seguidos em cartaz ⁵⁴.

Marcel Duchamp

Dos artistas plásticos que visitavam Homer Boss, Marcel Duchamp era o mais citado por Anita Malfatti ⁵⁵. Duchamp tinha 28 anos e já era figura popular nos meios artísticos novaiorquinos. Ex-fauvista, ex-cubista-futurista, amigo de Walter Pach e dos Arensberg, em meados de 1915 chegara a Nova York já famoso, pois o escândalo do *Armory Show* não fora esquecido. O seu *Nu descendo uma escada* - "uma imagem estática do movimento", como ele mesmo o definia, e que para André Breton era "uma obra-prima que introduzia a 'luz como fator móvel' na arte da pintura" ⁵⁶ - ainda era examinado e discutido. A pró

pria Anita deteve-se em seu estudo⁵⁷.

Se o *Nu descendo uma escada*, trabalho ainda dentro do campo tradicional da pintura, já escandalizara, agora as atividades de Duchamp em Nova York tornavam-se mais provocadoras. Se em 1913 fora considerado pelos norte-americanos como a "bête-noire da pintura moderna", em 1915, exibido como peça rara por pintores e pelo mundo social, Duchamp revoltava-se contra a escravização do óleo. Dizia que, ao fim de dez anos de pintura, ela o aborrecia, acrescentando que "estava interessado em idéias, não meramente em produtos visuais... Eu queria pôr a pintura mais uma vez ao serviço da mente"⁵⁸. Depois de vagar pela cidade durante meses, no inverno de 1915 Marcel Duchamp iniciou a execução definitiva de sua obra central: *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, popularizada como o *Grande Vidro*, aquele - no dizer de Bárbara Rose - "grande e complexo grupo de máquinas quase-humanas, conectadas por meio de relacionamentos quase-mecânicos"⁵⁹. Desde 1912, Duchamp estudava a técnica do vidro e desenvolvia diversos elementos da obra. Agora lançava mão de técnicas, procedimentos e materiais mais inusitados: camada de chumbo para proteger as costas do vidro, fios de chumbo, junto com pintura a óleo e poeira de Nova York que ele fixava com verniz. Quando Anita Malfatti o conheceu - "o bonito Marcel Duchamp, que pintava sobre enormes placas de vidro" - ele certamente trabalhava na metade superior do *Grande Vidro*, *La mariée*. Duchamp rompia não só "com a técnica e a matéria, suporte e substância, mas também com a concepção e a destinação tradicionais da pintura"⁶⁰.

A execução do *Grande Vidro* coincidiu curiosamente com o período de atividade do dadaísmo. A desaparecida escola da Broadway, na época em que a brasileira a frequentou, parece ter recebido ecos de alguns fatos e personalidades que marcaram um dos nascimentos do Dada. Pois, em Nova York, logo se uniram a Duchamp, Picabia e Man Ray, o caricaturista Marius de Zayas e

alguns críticos. Diria Gabrielle Buffet-Picabia:

"Tão logo chegamos, nos tornamos (ela e Picabia) parte de um bando internacional heterogêneo, que virava a noite em dia, objetores de consciência de todas as nacionalidades e ocupações vivendo numa inconcebível orgia de sexualidade, jazz e al cool"⁶¹.

Anita Malfatti não se referiria a Picabia ou Man Ray, mas deixaria indicações de que outros integrantes do círculo também apareciam na *Indepen*dent School of Art; dentre eles, o pintor Jean Crotti, autor de obras de estética mecânica que, na época, fazia um retrato de Duchamp com fios de chumbo, "mouflage" e olhos de porcelana⁶².

Englobando a vaga de ceticismo que de 1914 a 25 atingiu a maioria dos artistas europeus, descrentes da validade de toda a experimentação artística, estes dadaístas, pondo em dúvida "a perenidade dos valores culturais numa sociedade mergulhada no coração do caos", iam destruindo velhos valores, não só estéticos:

- "A arte está morta", escrevera já em 1912 Marius de Zayas.

- "A arte é um produto farmacêutico para imbecis", dizia Picabia, secundado por Arthur Cravan:

- "É preciso absolutamente que vocês ponham na cabeça que a arte é para os burgueses e eu entendo por burguês: um senhor sem imaginação".

- "A pintura é andar, correr, beber, comer, dormir e fazer suas necessidades", dizia Cravan de outra feita. A reação ia ao ponto de "mexer com a própria noção de atividade artística"⁶³.

Nesta dessacralização da arte, o "bonito Marcel Duchamp" "batizava" então os *ready-made*, aquela sua "feliz idéia", que ele mesmo definia: "objeto usual promovido à dignidade de objeto de arte pela simples escolha do artista"⁶⁴. Em seus escritos, Anita Malfatti nunca se referiu aos *ready-made*. A brasileira parece não ter chegado a entender, ou a se preocupar, com as ati

vidades nihilistas à sua volta. Estava bastante afastada da decepção reinante principalmente entre os europeus - estava, como os norte-americanos, entusiasmada com suas pesquisas de arte moderna. Longe da guerra, longe de problemas familiares e do meio, mergulhada em suas conquistas artísticas, o que lhe fica do ano e meio em Nova York é... o oposto. Pois, afirmaria mais tarde: "eu então vivia encantada com a vida e com a pintura" ⁶⁵.

As visitas matutinas do grupo heterogêneo citado por Anita Malfatti, como dissemos, não são recordadas por outros artistas. Esses diversos elementos da vanguarda artística e musical tinham uma referência comum neste tempo: todos eles - e outros não mencionados pela brasileira - gravitavam em torno do salão do colecionador norte-americano Walter Arensberg. Aliás, o apartamento dos Arensberg estava bem próximo da escola. No seu salão, entre os artistas refugiados, personalidades do mundo musical, alguns pintores da vanguarda norte-americana, e esporadicamente alguns mais tradicionais, entre "as lindas mulheres do mundo" e os mais diversos excêntricos, desenvolviam-se as atividades proto-dada de Nova York ⁶⁶. Talvez o elemento de ligação salão Arensberg e *Independent School of Art* tenha sido o pintor Walter Pach. Esse ex-aluno de Robert Henri, contemporâneo de Homer Boss, sempre se manteve em contato direto com o grupo de Henri e, como dissemos, frequentava a escola. Por outro lado, Pach fora, na Europa, o agente de contato do *Armory Show* e desde então estava experimentando a arte moderna; em Nova York durante a guerra, esse animador e conselheiro de diversas galerias, amigo de Duchamp, participava também das reuniões dos Arensberg ⁶⁷.

Os alunos

Diversos artistas norte-americanos passaram pela *Independent School of Art* - algumas informações a respeito começam a aflorar nos estudos mais recentes sobre o modernismo nos Estados Unidos. Mas, a grande maioria deles estava em início de carreira e assim, torna-se difícil deter

minar quais as obras que produziram na escola de Boss. Entre eles, o hoje escultor Reuben Nakian - mais notado a partir dos anos 40 - aí teria passado por volta de 1912; o pintor Mell Daniel - redescoberto recentemente - estudou a partir de 1913 em seus cursos noturnos, tinha então catorze anos⁶⁸. Daniel lembra-se de alguns colegas: Emil Holzhauer, Yasuo Kuniyoshi e Morris Kantor. Kuniyoshi, que esteve na escola de 1914 a 1916, descreve a admiração que lhe causavam dois colegas: -"eu então convivi com Stuart Davis e A.S. Baylinson. Pensava que esses homens já faziam obras-primas"⁶⁹. Ex-aluno de Henri, Davis, muito moço nesta época, já vivia da venda de ilustrações e vinhetas para revistas e jornais; havia se impressionado com o Armory Show e antes de 1917, assinalam os críticos, havia tentado abstrações de derivação cubista⁷⁰. Também frequentava a *Independent School* uma pintora hoje pouco conhecida, Hilda Ward - teria interesse aqui, pois acredita-se que tenha sido dos primeiros expressionistas norte-americanos; era mais velha que os outros alunos citados, fora contemporânea de Homer Boss na escola de Henri. Além dela, estavam ligadas à escola: Dorothy Kent, irmã do pintor Rockwell Kent e sempre amiga de Boss, e Sara Friedman⁷¹.

Anita Malfatti foi colega de Sara Friedman e com ela e mais duas amigas também da *Independent School*, Floyd O'Neale e Evelyn Hope Daniels, ia ver os espetáculos de Isadora Duncan ou passear por Nova York. À exceção das três amigas e do pintor A.S. Baylinson, a brasileira não deixaria referências sobre outros colegas na escola da *Lincoln Arcade*⁷².

É a partir dos depoimentos e estudos sobre três alunos de Boss, que se pode hoje conhecer um pouco da esquecida escola. São três pintores conhecidos: Baylinson, Kuniyoshi e Kantor.

Yasuo Kuniyoshi, da mesma idade que Anita Malfatti, partira do Japão para os Estados Unidos em 1906. Trabalhando nas mais diversas atividades para se manter, estudara em algumas academias mais tradicionais; depois de di

versos hiatos nos estudos entrara, em 1914, na *Independent School of Art*. Ele mesmo declararia que, pela primeira vez, "começou a sentir-se em casa" apesar de não entender completamente o que ali se discutia: pós-impressionistas, cubismo ou *Armory Show* (que ele não vira):

"e então me juntei à *Independent School*, onde todo mundo falava sobre o *Armory Show*. O cubismo estava no ar. *O nu descendo uma escada* criava um furor. Reproduções de Van Gogh, Gauguin e dos mestres do fim do século 19 cobriam as paredes da escola. Eu fui contagiado por esta excitação sem realmente entender o que acontecia⁷³.

Em fins de 1916 - quando Anita já havia retornado ao Brasil - Yasuo Kuniyoshi se transferiria para a *Art Students League*; os estudantes de Homer Boss estranhariam sua decisão: "todos meus colegas pensavam que eu estava 'sendo atirado aos cães'"⁷⁴. Entretanto, a *League* foi a escola que marcou sua obra. Pouco se sabe hoje sobre os estudos que fez com Homer Boss; os críticos sempre se referem a sua obra posterior assinalando uma feliz mistura de arte oriental e modernismo, e outros, sua condição de um lírico à maneira de Chagall e Campendonk. Pelos escritos deixados por Kuniyoshi, não há dúvida que seus primeiros contatos com o modernismo foram feitos na *Independent School*⁷⁵.

Morris Kantor viera da Rússia por 1910. Na época da guerra, sustentava-se - e o fazia ainda por muitos anos - por meio de diversas atividades independentes da pintura. Estava então com 20 anos, e a orientação que recebeu de Homer Boss foi praticamente o único treinamento artístico em sua carreira. Kantor deixa um dos mais interessantes depoimentos sobre a escola:

"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 idéias" ⁷⁶.

Este depoimento também confirma o ambiente liberal e aberto da escola de Boss e sua tendência modernista bem clara; continuando, o texto de Kantor vai além dos demais: dá-nos informações sobre como eram os trabalhos que desenvolvia então na *Independent School*:

"Desde o início eu pinte com grande liberdade, trabalhando sem hesitação ou medo e inteiramente livre de todas as influências dos mestres, antigos ou novos. Eu lidei principalmente com nus de formas exageradas fazendo com que o fundo seguisse o desenho sugerido pelo movimento da figura" ⁷⁷.

O secretário da escola

O terceiro, o pintor A. S. Baylinson - cujo nome, posteriormente, apareceria muitas vezes ligado ao de Morris Kantor - provavelmente foi um dos polarizadores da escola e, para Anita Malfatti, o foi efetivamente. 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".

Baylinson viera da Rússia ainda menino. Da mesma idade que Homer Boss, também fora aluno de Robert Henri e pintara inicialmente de maneira realista, seguindo seu mentor. Walter Pach assinalaria que: "Na sua arte (...) indubitavelmente a principal influência foi exercida por Henri", para acres -

centar em seguida: "Embora não preparado como outros pelos mais avançados mestres europeus, Baylinson pegou fogo com o melhor de seus contemporâneos no contato com os gênios modernos no *Armory Show*" ⁷⁸. A partir da grande exposição, seus trabalhos passaram a refletir a influência dos artistas europeus, pós-impressionistas e particularmente de Cézanne e cubistas. Walter Pach assinala as "qualidades geométricas e subsequentemente abstratas" ⁷⁹ do trabalho do pintor. Ele estava então ligado à *Independent School of Art* e pintava num estilo caracterizado por "arranjos de figuras humanas distorcidas além de seu aspecto natural e colocadas em atitudes estranhas (...) e o todo se tornava mais misterioso pelo uso de cores sombrias de uma tonalidade profunda", diz um documento acrescentando que ele produzia assim uma espécie de interpretação pessoal do cubismo "menos frio e mais tocante num apelo emocional do que os trabalhos europeus da mesma época" ⁸⁰. Até o fim dos anos 20, a obra de A.S. Baylinson continuaria marcada por influências cubistas apesar de - nota John Baur - "a cor exótica e a natureza sensual de sua arte obscurecerem em parte sua dívida para com Cézanne" ⁸¹.

Como em Robert Henri e Homer Boss, os ideais de independência na criação artística estavam arraigados em Baylinson. Em 1917, estaria na fundação da Sociedade dos Artistas Independentes e seria, por muitos anos, seu ativo secretário. Também continuaria afetivamente ligado à escola da *Lincoln Arcade*, parecendo ter preservado seu espírito. Quando do término da *Independent School of Art*, Baylinson transformaria o local em seu próprio atelier e o manteria aberto para jovens pintores que quisessem trabalhar no modelo, num "sistema de trabalho comunal" que perdurou por anos.

Infelizmente, tornou-se difícil conhecer melhor a obra de Baylinson na época da I Guerra pois, em 1931 - ano chave e dramático em sua vida - um incêndio destruiria o atelier da *Lincoln Arcade-ex-Henri School*, ex-*Independent School* - queimando mais de 250 óleos, sua produção de vinte anos, e as fotografias que deles possuía. E a imprensa noticiaria que o pintor, "renas

cido das cinzas", pintava agora de maneira diferente⁸².

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. Por outro lado, na obra de Baylinson, o desenho sugere levemente a figura, menos marcada e referida ao modelo que nas de Anita; o grau de abstração do russo-americano é bem maior que o da brasileira. A cor de Baylinson é mais sombria, em tons de marrom e roxo, lavados e discretos.

Através das informações sobre os alunos e sobre Homer Boss, pode-se perceber claramente que na *Independent School*, na época da I Guerra Mundial, experimentava-se livremente as novas tendências estéticas. Se, de modo geral, as primeiras obras do professor e dos alunos tiveram caráter realista, e se voltariam à figuração já nos anos 20, agora, atingidos direta ou indiretamente pelo *Armory Show*, eles testavam diversas técnicas pós-impressionistas, em especial o cubismo. A presença dos refugiados europeus, assinalada por Anita Malfatti, deve ter sido um importante reforço no desenvolvimento destas pesquisas; é interessante notar que estes pintores, ditos "cubistas menores", eram integrantes do grupo da *Section d'Or*. É a influência deles, e não dos cubistas "históricos", que atingiu e atraiu os norte-americanos - e os integrantes da *Independent School*. Pelo menos Kantor, Baylinson e Stuart Davis produziam então "abstrações de derivação cubista". Como já dissemos, Kuniyoshi lembraria que "o cubismo estava no ar". E Anita escreveria que os refugiados "só falavam no cubismo e nós" - expressões de 1939... - "de maca quice começamos a fazer as primeiras experiências"⁸³.

A gravura e a ilustração

Durante algumas tardes, na temporada de 1915/16, Anita Malfatti voltou à *Art Students League* para gravar no metal, como dissemos. Não usava mais - ao que pôde ser levantado - os traços finos, repetidos e delicados que caracterizam suas gravuras feitas na Alemanha. Agora experimentava novas soluções, como zonas homogêneas de cinzas - como em *O Canal* - e principalmente, um traço compacto, grosso e saliente do papel, com o qual delimitava áreas e mesmo, criava, por repetições, as zonas escuras da gravura - como em *Florestas de pinheiros*. Realizou umas poucas experiências com a cor: gravuras coloridas com tinta de imprensa, segundo seus termos, como a interessante *Árvore*, desenhada em grossas linhas salientes e da qual a pintora fez duas versões diferentes de cor. Este trabalho e os dois citados a seguir, já parecem os da integrante da *Independent School of Art*. Passou para a placa de metal pelo menos uma de suas pinturas de Monhegan, *O barco*; a obra mostra a ligação entre o desenvolvimento de sua gravura, seu desenho e pintura. O mesmo podemos dizer de *O vilarejo* - talvez um recanto de Monhegan - com os mesmos traços grossos característicos, tanto para os limites da forma como para marcar as áreas; o trabalho apresenta também uma interessante solução de perspectiva e, como os dois anteriormente citados, já são bem trabalhos da expressionista⁸⁴. Antecedem em quase dez anos, as obras iniciais dos primeiros gravadores modernos brasileiros.

Porém, de 1915 a maio de 1916, aproximadamente, sua atividade mais importante centrou-se no atelier da Broadway nº 1947, onde realizou as melhores obras de toda sua longa carreira. Entre escritores, pintores, cenógrafos e bailarinos, que discutiam livremente com alunos e professor, entre as idéias pacifistas e a compreensão das novas pesquisas estéticas - como estava distante seu pequeno mundo paulista! - é fácil entender como Anita Malfatti, vinda do bucolismo de Monhegan, entregou-se sem esforço a novos estu

dos. Vivia encantada a tal ponto "com a vida e com a pintura" que, ela mesma o recordaria:

"Certa vez me lembro uma mancha muito brilhante, vermelha, para em pleno sol. Uma voz pergunta. Qual é o segredo da felicidade? Parei. A voz continua: Você parece ser o espírito da felicidade, e a mancha diminuiu até desaparecer. Depois percebi que havia sido um automóvel" ⁸⁵.

No movimentado atelier da *Independent School of Art*, os alunos também se dedicavam à ilustração, então um meio de subsistência muito comum aos pintores norte-americanos. Uma pequena frase de Anita Malfatti chama a atenção para o fato - "Os jornalistas nos pediam desenhos e comecei a desenhar para *Vogue* e *Vanity Fair*" - citação curiosa que, de certa forma, nos remete novamente a Walter Pach e ao salão dos Arensberg⁸⁶. Pouco antes de falecer, Anita contaria sobre as ilustrações que fez: eram figurinos, roupas de homem ou figuras extravagantes de mulher. Contaria também ter trabalhado para outras publicações: teria desenhado para "um jornal da Áustria" e para "uma revista pobre". A respeito desta última, lembraria, divertida, que durante um ano, sem ganhar, fizera para ela uma ilustração semanal; depois, o proprietário contratou um ilustrador e a dispensou...⁸⁷

Desconhece-se essa quantidade de ilustrações que fez para revistas no período 1915/16. Três desenhos hoje conhecidos - duas caricaturas de cabeças femininas e principalmente o *Café de Paris* - podem estar ligados ao seu trabalho de ilustradora. O *Café de Paris*, nanquim a traço e aguada, tem composição e desenho dos mais interessantes, com humor acentuado. A pintora organiza o ambiente em aglomerado de grupos diversos, sem respeitar proporções e distâncias entre eles, e sim, procurando destacar, também pelo tamanho, tipos e situações que a interessavam⁸⁸.

O desenho

Se Anita Malfatti utilizou o lápis e o nanquim para as ilustrações, os seus meios prediletos de expressão, na *Independent School of Art*, foram sem dúvida o carvão, o pastel e o óleo.

Desenhou muito a carvão. "Desenhávamos a tarde toda, incessantemente, na temporada de 1915-1916", escreveria mais tarde, acrescentando que, ao voltar de Monhegan: "Começamos a nos lembrar do movimento dos músculos, da anatomia e construção geométrica do desenho básico"⁸⁹ - o que nos dá idéia do desenvolvimento da desenhista sob a dupla influência de Homer Boss e do *Armory Show*.

Não podemos esquecer que Boss, então diretor e professor de pintura da *Independent School of Art*, se tornaria mais famoso como professor de anatomia - e o foi por muitos anos. Ao contrário do ex-professor de Anita Malfatti, George Bridgman, da *League*, que - diz folheto dessa escola - "tentava acentuar o corpo como uma peça de máquina", Homer Boss "ênfatizava o corpo como massa". São lembradas suas aulas à maneira de Thomaz Anshutz. Nelas, Boss trabalhava "com um esqueleto numa plataforma giratória". "Músculos de argila eram moldados e colocados num lado do esqueleto", enquanto prosseguiam suas explicações. Ao fim da aula, um lado do esqueleto estava coberto pelos músculos. "A parte final consistia numa demonstração do esqueleto em ação", lembraria o texto da *League*; a esposa de Boss ainda acrescentaria que, enquanto ele moldava os músculos em plasticine e os ligava ao esqueleto, "um modelo nu demonstrava as mudanças na forma do músculo em ação"⁹⁰.

Por outro lado, como já vimos, as lições do *Armory Show* permaneciam. A forma, nos conta Barbara Rose, foi a mensagem estética mais permanente da grande exposição para a arte norte-americana: a influência salutar de Cézanne e aspectos superficiais do cubismo ensinavam aos pintores a necessidade de uma estruturação mais definida, com formas mais organizadas em suas obras.

Os efeitos de luz quebrada, a angulação acentuada dos planos, continuavam a ser consumidos em larga escala - inclusive na escola de Boss, até por ele mesmo.

Podemos imaginar Anita Malfatti abandonando momentaneamente sua alegria com a cor - usada violenta e espontaneamente na ilha - para, com auto-disciplina e análise, ser aluna atenta a estudar o modelo - mas, não abandonando a vida e ambiente da ilha, no sentido do ensinamento de Homer Boss: "A Arte é a pura filosofia da vida" ⁹¹. Podemos imaginá-la, em meio às mais variadas discussões, frente à grande folha de papel padronizada, tendo por instrumento o carvão, fixando os modelos mais variados: desde profissionais e passantes eventuais, até as célebres visitas e os próprios colegas.

Desenhou muitos nus, principalmente modelos masculinos - preferidos há anos em diversas academias norte-americanas, que os consideravam melhor exemplo para o estudo da anatomia e musculatura. Vistos de frente, de lado ou de costas, os modelos lembram muitas vezes halterofilistas ou posam simulando ação - e nos lembramos das aulas, "anatomia em ação", de Homer Boss - como em *Nu masculino (marchando)*, *Nu masculino (capinando)* e *Nu masculino (exibindo musculatura)*. Neles, vê-se claramente a atenção que a pintora dava à estrutura muscular do corpo humano. Mas também - o interessante *Nu sentado* (col. Mário de Andrade) o mostra - ao mesmo tempo em que define a musculatura, Anita preocupa-se com a linha que a delimita e com a composição do todo. Dentro do mesmo espírito, desenhou a carvão também nus femininos - mais raros - de formando-os, alterando e exagerando proporções, dando-lhes tratamento angular ou sinuoso, como em *Nu de costas (Grande nu)* ou *Nu sentado* (ex-col. Tarsila).

Ao compor a figura no papel, testava vários tipos de tratamento e solução. Às vezes, preocupada com os planos, dividia o espaço branco com grossas linhas, formando áreas angulosas, que construía uma nova imagem do modelo; o todo se definia mais angularmente. Às vezes, linhas mais suaves e sinuosas

se interiorizam, fazendo saltar do papel a musculatura do modelo, numa alegria - e necessidade - de se mostrar e mostrar a espontaneidade e facilidade do traço; e o todo se define em formas mais sinuosas. Parece que Anita Malfatti, depois de absorvidas as lições de anatomia de Boss, acentuava as deformações e preocupava-se com a composição das linhas, partindo para um desenho ainda mais livre. É muito característico da pintora, o enquadramento: os modelos ginastas surgem a não caber no papel, cabeças, mãos e pés fugindo à limitação da folha. A fugir da obra, ou a se esconder ao lado da figura, ou indicada por vago volume de localização, a mão está sempre ausente e por isso, presente .

Também estuda cabeças, retrata modelos, visitantes e colegas. Entre eles, *O homem de muita força*, cujos volumes se tornam compactos, esculpidos em marcada angulação. Anita fez pelo menos dois retratos masculinos de personagens da escola. Um, um rapaz meio adormecido, resolvido suscintamente com planos marcados, sem preocupação de volume ou detalhes. O outro, é um retrato de seu amigo Bailey, *O secretário da escola*. Dois retratos femininos, talvez mostrando colegas suas, são resolvidos em traços mais sinuosos - alguns, reminiscências do "coup de fouet" do "art nouveau" - e com deformação muito acentuada. Eram então as cabeças a não caber no papel, também detalhadas de diversas maneiras, a angulação muitas vezes esquecida no emaranhado de arabescos interiorizantes e pomenorizados. Tudo, numa larga e acentuada assimetria. As mãos de Anita Malfatti se desenhavam nas poses inusitadas, na grande assimetria, nas mãos a fugir do papel, ou uma sobre à outra. - "À vontade" ⁹².

A pintura

Muitas vezes, voltava à sua alegria com as cores, acentuando o desenho, dos nus e dos retratos, com áreas homogêneas de uma cor, feitas com o pastel. Na *Cabeça (verde)*, a cor pura já desempenha importante papel. Das acentua

ções com a cor, Anita Malfatti chega a verdadeiras pinturas com o pastel. Fez nus e retratos, com a mesma estruturação estudada nos carvões: a expressividade é mais acentuada. Há séries de carvões, pastéis e óleos que parecem se corresponder em relação às formas, linhas e cores pesquisadas pela pintora⁹³.

No admirável *Torso* (ou *Ritmo*), há clara intenção de composição global. A figura de costas, de formas exageradas, já muito interpretativa em relação à musculatura, é acentuada por zonas de pastel marrom e amarelo - contrabalançadas no fundo por faixas azuis; há intenção de volume, a delimitação é feita por linhas curvas e sensuais. As formas do modelo determinam toda a composição do fundo que, como uma reverberação, acentua a figura - técnica que parece ter sido testada também por outros na *Independent School* - e determinam intensa movimentação da obra, bem como sua unidade. Ainda entre os pastéis, destacam-se os nus *Homem de sete cores* e *Estudo do homem* e retratos como *A primeira versão do Homem amarelo* - este, resolvido em áreas planas de cor homogênea. Neles, Anita Malfatti junta às formas inusitadas, "fora do natural", preocupações colorísticas acentuadas, às vezes refletindo influências fauves.

É desse ano o seu óleo *Nu cubista*. Anita gostava de contar que ela e Baylinson trabalharam juntos em suas respectivas telas, fazendo assim, segundo suas palavras, "o primeiro nu cubista americano e o primeiro nuzinho cubista brasileiro". E acentuaria que entre eles "felizmente não existe semelhança alguma de composição ou cor"⁹⁴. Já nos referimos à tela de Baylinson. A de Anita Malfatti atinge também grau elevado de abstração: o fundo é todo determinado por pequenos planos retangulares de cor - azuis, amarelos e vermelhos - mas a figura guarda muito da linha sinuosa e sensual que ela desenvolveu na *Independent School*. É um bom exemplo da absorção superficial do cubismo na época, a que já nos referimos.

Mas no óleo, a pintora preferia francamente os retratos; parece ter trabalhado direta e rapidamente, quando muito desenhando de início sobre a tela as linhas principais de demarcação. Com desenho em arabescos coloridos e sen.-

suais, ou em angulação pronunciada, as cabeças são estudadas à exaustão, dissecadas, resumidas e recompostas em planos definidos de cor; às vezes, resolvidas num tom dominante, outras, em decididos esquemas de cor e complementar. O colorido, cuidado, é executado - como na pintura de Baylinson - com economia de tinta, numa técnica "aquarelada" do óleo, que chega a escorrer na tela, permitindo à textura do suporte uma participação na composição da obra.

Os retratos vem estruturados na tela conforme as experiências que tivera de seus próprios desenhos e pastéis: poses inusitadas, feições assimétricas, superfície do suporte não suficiente para conter o retratado e suas mãos; a forma da figura, angulosa ou sinuosa, repetida no plano de fundo.

A cor conquistada na Alemanha é acrescida de novas pesquisas bastante realizadas - de influências fauvistas a um possível conhecimento, por exemplo, do sincromismo - que, aliadas às novas conquistas formais, acentuam o caráter expressionista de sua obra.

No meio liberal da *Independent School of Art* - "num ambiente como nunca vi igual no mundo",⁹⁵ diria - Anita teve o incentivo necessário; pôde se exprimir livremente e se mostrar nas telas, na cor gritante, nos rostos distorcidos e nas atitudes não delimitadas. Executou ali a série de retratos a óleo que viria a ser de importância fundamental para o despertar dos primeiros modernistas brasileiros.

Datam certamente da temporada 1915/16 os retratos mais importantes de sua carreira. Entre eles, *A Estudante*, com seus roxos e amarelos e toques avermelhados e esverdeados, onde a pintora desenha com a cor, ainda colocando várias cores juntas em certas pinceladas. Estão presentes algumas das características que acentuamos nos desenhos; o plano de fundo, tal como se apresenta hoje, talvez tenha sido completado posteriormente. Em *O Japonês*, Anita Malfatti resolve a roupa e o fundo em grandes curvas - como em *Torso*, pastel - as cores utilizadas no primeiro plano e no fundo são sóbrias, em tons marrons e azulados. Usa o óleo muito diluído e os arabescos de marcação são co

loridos - amarelos, verdes, pretos - mas discretos. Há uma grande liberdade de desenho e de composição da tela, mas na cabeça do retratado Anita ainda não recorre a deformações e assimetrias mais violentas. O tratamento do rosto traz reminiscências das obras alemãs: de certa forma respeita suas proporções, mas agora o desenvolve - como em *O homem de muita força* - em massas firmemente estruturadas, onde alterna vermelhos, verdes e amarelos. A assimetria e liberdade de tratamento acentuam a dramaticidade de *A mulher de cabelos verdes*: o rosto está resolvido de maneira próxima a alguns de seus carvões; as formas da cabeça já são completamente interpretativas e as áreas são resolvidas segundo linhas curvas, que marcam todo o quadro - aqui também, as áreas circulares de cor do fundo ressaltam as do primeiro plano, que lhe correspondem. As mãos de *A Estudante Russa* - verdadeiro auto-retrato, talvez anterior a esta série⁹⁶ - *A Estudante* e esse *A mulher de cabelos verdes* têm a mesma solução: mão direita cobrindo a esquerda.

Há soluções mais em planos e ângulos, como em *A boba*. A tinta é usada com economia, porém mais seca, mostrando as pinceladas rápidas e dadas de uma só vez. As alternâncias de cor - áreas de amarelo e azul, verde e vermelho - são muito definidas em toda a obra; a distribuição de poucas áreas pretas também é cuidada e equilibrada. Aqui - e no *Homem Amarelo* - a figura é quase pretexto para início da composição, para a alternância de formas e cores.

O mesmo esquema de composição - mas não de cor - é utilizado em sua obra mais famosa, *O homem amarelo*, resolvido em planos chapados de amarelos, vermelhos e marrons, com algumas delimitações verdes.

O modelo de *O homem amarelo* foi um pobre imigrante italiano, contaria a pintora: - "Era um que entrou para posar. Tinha uma expressão tão desesperada!" Anita retratou-o a pastel e, a seguir, a óleo, utilizando uma tela já iniciada, cujos vestígios continuariam a transparecer sob os vermelhos. A pintora lembraria que, ao terminar a pintura, o retratado aproximou-se para examiná-la: - "Hum! tem caráter", foi seu comentário⁹⁷.

Mais do que as paisagens de Monhegan, as figuras estavam longe da arte "imitação da natureza". As cabeças são formas compostas na superfície limitada da tela de duas dimensões; não são uma cópia do retratado. A cor é colocada na superfície completando ou compondo a forma; não é uma imitação do tom da carnção do retratado. Os nomes que deu às obras (em 1917) - *O homem de sete cores*, *A mulher de cabelos verdes*, *O homem amarelo* - são elucidativos, mostrando também a assimilação das novas correntes - *Impressão divisionista*, *Impressão de Matisse*, *Nu cubista*.

Vivendo um ambiente em constante ebulição, que lhe possibilitou progredir e compreender uma arte não realística, Anita Malfatti chegou a perceber a obra de arte como um ente autônomo, um objeto a duas dimensões com características próprias, e não uma cópia ou imitação da natureza - e, neste sentido, nos Estados Unidos, Anita Malfatti foi uma pintora abstratizante.

Evidentemente, não era essa a pintura suave desejada pela família e meio. Esses retratos violentos não eram os "santinhos dos colégios".

Os marginais da vida

É importante lembrar que, depois de absorver as primeiras noções de pintura na Alemanha, Anita Malfatti se iniciara na problemática da arte moderna, fora aluna de Corinth e vira na *Sonderbund* - e pelo menos aí - um retrospecto marcante das proposições impressionistas e pós-impressionistas. Viveu, por assim dizer, durante três anos e meio, dentro do clima expressionista da pintura alemã. Nos Estados Unidos, numa aula de ano e meio, conviveu com as conquistas da arte moderna européia - Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Matisse, Picasso - que muitas vezes lhe chegaram através de interpretações norte-americanas. Fauvismo, cubismo, sincromismo, foram algumas das tendências que a pintora, junto à grande maioria dos artistas modernos dos Estados Unidos na época, absorveu em suas lições mais superficiais. A preocupação com a forma, recebida através das lições de pintores influenciados

por Cézanne e pelos cubistas, vem dar um sentido mais estruturado à sua obra. A cor, através de diversas fontes, de Van Gogh aos fauvistas, é também re-estudada pelos olhos norte-americanos. Forma e cor de Anita Malfatti que compõe sua obra expressionista.

Pois o mais importante é que, nascidas entre discussões estimulantes e sem pressões do meio, a deformação das figuras e a criação de uma cor pessoal tornaram suas telas - composições de forma e cor bem estruturadas - o veículo de sua mensagem muitas vezes auto-biográfica. Anita Malfatti identifica-se com os retratados, conta seu drama pessoal através das formas que cria, coloca-se nas angulações, dissimetrias, mãos cortadas, mãos escondidas. É a mensagem que a conduz. Absorve de cada pintor, de cada escola - fauvismo, sincromismo ou cubismo - só as características necessárias para montar sua própria linguagem. Domina a linguagem, que atinge alto valor plástico - tenha ela a origem que tiver, não importa - e transmite claramente a mensagem. É sua inserção na Humanidade, através da identificação com os dramas humanos, que a guia. Anita Malfatti é então caracteristicamente expressionista e se manifesta contemporaneamente aos expressionistas alemães; como eles, o que procura é "uma expressão psicológica e simbólica para o sofrimento humano" ⁹⁸.

1916

No primeiro semestre de 1916, enquanto Anita Malfatti desenhava e pintava suas assimetrias, nas exposições das galerias novaiorquinas podia-se ver, freqüentemente, obras de pintores europeus - principalmente de Van Gogh, Cézanne, Picasso, Braque - e também de modernos norte-americanos. Algumas destas exposições interessam aqui mais diretamente.

Em março, críticos e pintores organizaram e inauguraram a *Forum Exhibition*, uma tentativa de reabilitar a imagem da arte norte-americana que, no

Armory Show, fizera pálida figura frente à européia. A influência da arte francesa, principalmente, continuava muito grande entre os pintores, o público e os colecionadores. Com o propósito de mostrar o que de melhor estavam produzindo os artistas dos Estados Unidos, expuseram na *Anderson Galleries* duzentas obras de dezessete autores⁹⁹. Parte dos expositores estava influenciada pelo sincromismo e, a partir da mostra, outros pintores interessaram-se por estas pesquisas de cor - também os da *Independent School of Art* pois, nota Baur, Baylinson foi um dos atingidos. Não sabemos se Anita Malfatti viu a *Forum Exhibition*, mas a pintora, ligada ao problema de composição da cor, ao "divisionismo", já no início de seus estudos na Alemanha, pode ter-se interessado, como Baylinson, pelas pesquisas de cor dos orfistas e sincromistas - já nos referimos ao cuidado com que a distribuía em suas telas. Se a brasileira frequentou as galerias de Nova York, pode também ter visto uma exposição menos marcante, que incluía alguns dos visitantes da escola: a mostra conhecida como a "dos quatro mosqueteiros" - Duchamp, Gleizes, Metzinger e Crotti - na galeria Montross, em abril.

A *Forum Exhibition*, mostra seletiva e bem organizada, exerceu influência marcante no meio artístico inovador dos Estados Unidos. Na mesma época, outras mostras menores, bem pouco comentadas, movimentaram diretamente a *Independent School*. Enquanto estava aberta a *Forum*, Homer Boss expunha óleos num pequeno centro, a *Thumb Box Gallery* - e pelo menos nesta ocasião os alunos puderam ver suas obras. Elas, efetivamente, mostravam o interesse do mestre pelas correntes de arte moderna: o jornal *New York Times* estranhava a mudança, assinalando:

"Ele agora está estimulado pelos esforços dos modernistas para criar uma nova convenção e pratica um tipo de arquitetura dramática com os materiais livremente fornecidos pela natureza. Consequentemente seu novo trabalho mostra muitas formas angulares e muitos arranjos interessantes de cor"¹⁰⁰.

Depois da exposição do diretor da *Independent School*, abriu-se, em maio, a de seus alunos - nela, provavelmente, estariam obras de Anita Catarina Malfatti¹⁰¹. Pouco se sabe sobre essa mostra de estudantes, mas um comentário de periódico da época destaca alguns aspectos dos trabalhos feitos na escola, em especial, sobre os nus:

"Deve-se entretanto aplaudir tal esforço consciencioso para encorajar através de análises de forma como se encontra na *Independent School of Art*, onde Homer Boss dirige a aula de modelo vivo. Os estudos expostos mostram uma tendência altamente moderna em relação à transmissão do movimento e plasticidade da forma, uma tendência existente lado a lado com a tendência oposta de enfatizar o monumental e estático. A feiura real das faces e corpos na maioria dos estudos do modelo vivo expressa o esforço do estudante para chegar aos segredos da tensão e pressão dos músculos, de planos e direções, do que pode ser chamado anatomia em ação".

Depois de explicar o método empregado por Homer Boss em suas aulas de anatomia - que descrevemos - o artigo, mesmo estranhando as deformações, concluía elogiosamente:

"Como nenhum estilo realmente grande pode existir sem a qualidade de força, e como a qualidade de força é obtida através do entendimento das fontes de energia vital, os estudantes nessa escola começaram bem no caminho para alcançar uma realização significativa, quer eles escolham retrato, pintura mural, ou desenho de capa de livro para seu futuro campo de ação"¹⁰².

De um dia para o outro

Anita Malfatti declarava-se bem integrada e feliz no ambiente de Nova York. Mas, pelo meio de 1916 - em vez de nova estadia em Monhegan - preparava-se para voltar ao Brasil. Na pensão dos Ward, sua amiga Marion deu-lhe uma festa de despedida e, - contaria a pintora - "muito séria (ela) esticava meus últimos desenhos trágicos na parede. Parecia um farol aceso o quar

to dela" ¹⁰³.

Da Alemanha, a estudante voltara depois de três anos e meio devido aos insistentes rumores de guerra próxima. Dos Estados Unidos, aos quais os Krug ainda se achavam muito ligados - seu próprio irmão Alexandre aí viveu e estudou por 11 anos - não se sabe porque voltou. Boatos de entrada dos Estados Unidos na guerra, ou razões familiares que hoje desconhecemos? A pintora simplesmente assinalaria mais tarde, num tom em que persistia a surpresa:

"Cheguei ainda a ver Isadora Duncan dar a *Iphigenie* de Tarsus, em teatro ao ar livre, no estádio da Universidade de Columbus (sic). Foi um espetáculo maravilhoso.

"De um dia para outro me vejo em São Paulo" ¹⁰⁴.

Assim, Anita Malfatti não chegaria a ver e participar, na primavera de 1917, da primeira exposição da finalmente fundada Sociedade dos Artistas Independentes, à qual muitos dos alunos, o secretário e o professor da *I*ndependent School se ligariam por vários anos. Não veria os ideais da Sociedade, logo de início, postos a prova pelos proto-dadaístas novaiorquinos, que testariam os limites do espírito democrático do salão com o envio irônico de um *ready-made* de Duchamp e com a conferência de abertura de Arthur Cra-van.

A brasileira também não chegaria a ver o fim dos anos de euforia da primeira vaga de modernistas norte-americanos, o fim da ávida assimilação da vanguarda européia, das correntes e filosofias mais diversas. Não veria a volta dos primeiros experimentadores à figuração e ao realismo, a posições "mais estáveis e defensáveis" na década de 20 - semelhante ao que aconteceria em sua própria carreira. Não chegaria a ver muitos renegarem suas obras experimentais, às vezes destruindo-as ou, mais drásticos ainda, retirando-se da arte e mesmo da vida.

Anita Malfatti viveu e participou do auge da fase de experimentação nos Estados Unidos e voltou antes que terminasse, entusiasmada com os conhe

cimentos adquiridos, "encantada com a arte e com a vida".

"Voltei sem dúvidas, sem preocupações, em pleno idílio pictórico. Durante esses anos de estudo, pintara simplesmente por causa da cor.

"Devo confessar, não fora para iluminar a humanidade, não fora para enfeitar as casas, nem fora para ser artista.

"Não houve preocupação de glória, nem de fortuna, nem de oportunidades proveitosas" ¹⁰⁵.

Em agosto de 1916, as mãos expressionistas abraçando desenhos e telas, "de um dia para outro" Anita Catarina Malfatti chegava ao cinza de São Paulo.

Cap. 4. NOTAS

1. Anita Malfatti - *Notas biográficas de A.M.*, manuscrito s.d. e - 1917. *RASM*, *Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, 1939, s.p.
2. Ver: John Baur - *Revolución y tradición en el arte moderno norte-americano*. Buenos Ayres, Poseidon, 1957.
3. Milton W. Brown - *American Painting from the Armory Show to the Depression*. 2. ed. Princeton, Princeton University, 1970, p.30.
4. Robert Henri (Cincinnati, 1865 - Nova York, 1929) estudou na *Pennsylvania Academy of Fine Arts*, e na *Académie Julian* e *École des Beaux Arts* em Paris. Admirava pintores europeus como: Manet, Velasquez, Hals, Courbet e Goya. Ensinou em Philadelphia; reunia em seu atelier um pequeno grupo de artistas, que incluía os ilustradores William Glackens, George Luks, John Sloan e Everett Shinn; pela passagem do século, os cinco se transferiram para Nova York. Aí Henri ensinou na *New York School of Art* (1903-07) abrindo sua própria escola em 1909 (ver o texto). Lecionou também na *Ferrer School* (1912-18) e na *Art Students League* (1916-28). Em 1908, ele, os quatro amigos vindos de Philadelphia e mais os pintores Ernest Lawson, Arthur B. Davies e Maurice Prendergast abriram, na *Macbeth Galleries*, uma exposição que se tornou marco na arte norte-americana, a de *The Eight*, considerados como cabeças da corrente realista. Esta tornou-se muito ampla; alguns de seus artistas retratavam aspectos mais miseráveis da cidade, sendo então conhecidos como a *Ash Can School*. Os realistas, que dominaram o panorama artístico até 1913, voltaram a ser a corrente dominante nos anos 30, com os artistas da "cena americana", de caráter nacionalista e algumas vezes extremadamente regionalista.
5. Alfred Stieglitz (Hoboken, 1864 - Nova York, 1946) descobriu a fotografia quando estudava em Berlim. Nos Estados Unidos, já nos anos 1890, procurava desenvolver e propagar o valor artístico deste meio. Em 1902, na *Photo Secession*, reunia um grupo de fotógrafos inovadores; em 1905 abriu a *Little Galleries of the Photo-Secession*, na 5a. Avenida, n. 291, a 291, para expor fotografias. Por influência do fotógrafo e pintor Edward Steichen, em 1908 começou a mostrar também pintura e escultura modernas, de europeus e de norte-americanos. Desde 1903, publicava a revista *Camerawork* - que, como a galeria, além de fotos incluiu, a partir de 1907,

artigos e reproduções de arte moderna; em 1915, transformou-se em *291*, a primeira revista Dadá. Em 1917 Stieglitz fechou a galeria, mas continuou a patrocinar alguns de seus artistas preferidos. Teve ainda duas galerias: a *Intimate Gallery* (1925-29) e *An American Place*.

6. Ver: Milton W. Brown - *American Painting...*, p.32.
7. Fundada em fins de 1911, a Associação dos Pintores e Escultores Americanos pensava organizar uma grande exposição, maior que a dos Independentes de 1910. A idéia cresceu e se transformou quando o presidente Arthur B. Davies e o secretário Walt Kuhn viram a *Sonderbund* de Colônia e a segunda retrospectiva pós-impressionista em Londres; as duas grandes mostras de arte moderna passaram então a servir de modelo para seus planos. Auxiliados por Walter Pach e Alfred Maurer, entraram em contato com artistas e "marchands" europeus, conseguindo importantes obras. A *International Exhibition of Modern Art*, montada em Nova York no antigo "Armory" do 69º Regimento - por isso conhecida como *Armory Show* - ficou aberta de 17 fevereiro a 15 março de 1913, indo depois para Chicago e Boston. Foram expostas quase duas mil obras, representando sete países. Dos norte-americanos, viam-se obras dos integrantes do círculo de Henri, do grupo Stieglitz, os da *Madison Gallery* e muitos independentes. Dos europeus, a França teve grande destaque e as melhores representações - entre elas, os nabis, os simbolistas, os impressionistas, os pós-impressionistas, os fauvistas e os cubistas. A escultura era pobre e houve grandes ausências, como a dos futuristas e a dos expressionistas alemães (so uma *Improvisação* de Kandinsky e uma paisagem de Kirchner) - os últimos só teriam uma grande exposição nos Estados Unidos em 1923. Estima-se que terminada a mostra, trezentas mil pessoas a haviam visitado; foram vendidas 174 obras (132 de europeus). Durante o *Armory Show*, foram publicados alguns textos sobre arte moderna, e surgiram muitas polêmicas na imprensa em torno dos "excessos" dos europeus.
8. Ver John Baur - *Revolución y tradición en el arte moderno norteamericano*, p.8. O autor afirma que nos Estados Unidos, diferentemente da França, passou-se, com o *Armory Show*, do impressionismo para a abstração: "Saltaram para a abstração do trampolim pouco firme da cor quebrada (p.102).
9. Em Paris, os pintores norte-americanos Stanton Macdonald-Wright e Morgan Russel interessaram-se pelas teorias científicas da cor do século XIX (Chevreul, Rood, Hémholtz e Blanc) e dedicaram-se aos problemas da cor,

harmonia e ritmo da pintura; suas pesquisas foram paralelas e contemporâneas às de Delaunay. Em junho de 1913, mostraram suas obras em Munique, mas suas teorias ainda não estavam cristalizadas. Em outubro de 1913, expuseram em Paris e lançaram um manifesto sobre o "sincromismo" - termo inventado por Russell, que queria dizer "com a cor". Expuseram ainda em Berlim e, em março de 1914, em Nova York, na *Carroll Galleries* - esta foi a última mostra conjunta dos dois pintores. Na mesma época em que o sincromismo era introduzido nos Estados Unidos, os artistas norte-americanos recebiam também influências diretas do orfismo de Delaunay, principalmente através dos pintores Patrick Henry Bruce e Arthur Burdett Frost Jr..

10. Sobre o ambiente social, político e cultural, ver: Milton Brown - *American Painting...*, p.3-8.
11. Primeira data conhecida, 6 de janeiro de 1915 (*in*: ficha escolar da *Art Students League*). Segundo informações de Georgina Malfatti, durante sua estadia nos Estados Unidos, Anita Malfatti esteve algum tempo com D. Péro la Byington, de quem era amiga; também visitou a tia, Anna Huggins, em Kentucky.
12. São três estes endereços, todos no "West side": o da pensão em que viveu, provavelmente na rua 85; e os das duas escolas que frequentou: a *Art Students League*, na rua 57 e a *Independent School*, na rua 69 com a Broadway.
13. Anita Malfatti - (*Marion*), manuscrito s.título e s.d.. Ainda referências à "pensão dos Ward" *in*: carta de Gladys McComarck para Anita Malfatti, de Nova York, 21 mar. 1920; carta de Rosalie O'Neale para Anita Malfatti, de Nova York, 8 abr. (1919c.). Em seu texto, Anita cita a rua 57 e a 157 - talvez confundisse o endereço da pensão com o da *Art Students League*. Muito provavelmente a pensão dos Ward situava-se à rua 85: a ficha de Anita Malfatti na *League*, traz como sua residência, de início, "211 West, 85 Street", e depois, "327 West 85 Street". Em sua carta, Gladys McComarck, outra pensionista, dá notícias sobre as colegas: o "grupo das Smith" (Norma); Maude, em 1920 secretária; Nadi Marcus, "ainda no *Salmagundi Club*"; Blanche Martin e Marion Grey.
14. A *Art Students League* nasceu em 1875, de uma associação de alunos da escola da *National Academy of Design*; tentavam, através dela, receber e oferecer um treinamento artístico que os beneficiasse. Criaram assim um novo tipo de escola de arte, financiada e gerida pelos alunos. Convida -

ram os mais eminentes artistas para serem os instrutores e adotaram a livre escolha na orientação dos estudos. Muitos pintores modernos norte-americanos por aí passaram, como alunos e como instrutores. Em 1915, a *League* era muito conhecida e já estava no prédio que ocupa hoje, na rua 57 West, n. 215. Mantinha aulas diurnas e noturnas de pintura, escultura e ilustração. Tinha 19 instrutores, entre eles, Kenneth Hayes Miller - que exerceria grande influência sobre os realistas dos anos 20 e 30. Aliás, nos anos 30, a escola seria um reduto importante dos pintores da "cena americana". Não encontramos indícios de influências modernistas na *League* de 1915.

15. Cf. fichas escolares de Anita Malfatti na *Art Students League*, períodos: 1914/15 e 1915/16. Por elas pode-se inferir: "Bridg. AM." - aulas com George Bridgman, que lecionou anatomia na *League* por mais de 40 anos. "Roman AM." - possivelmente, aulas de Dimitri Romanovsky, contratado pela escola em 1914/15. "Dodge Comp." - traz um problema, pois o único nome possível seria o de W.M. de Leftwich Dodge que, nos registros da *League*, aparece como contratado pela primeira vez no período 15/16. "Etch." - variando o período do dia em que as frequentou, Anita Malfatti inscreveu-se para aulas de gravura de fevereiro a maio e em novembro e dezembro de 1915, e em fevereiro e março de 1916; não há menção sobre o professor.
16. Anita Malfatti - 1917, s.p.
17. Homer Boss (Blandford, Massachusetts, 1882 - Santa Cruz, Novo México, 1956) estudou na *New York School of Art* com William Merritt Chase, Robert Henri e Thomas Anshutz, e na *Henri School*. Nesta, começou a lecionar e a transformou depois em sua própria escola (ver o texto). Mais tarde, lecionou também na *League* (1923-41), na *Parsons School of Fine and Applied Arts* e na *New York School of Design for Women*. Expôs em 1910 nos Independentes, em 1913 no *Armory Show*, em 1921 na *Pennsylvania Academy* e a partir de 1917 nas anuais dos Independentes. Individuais: em 1916, Nova York (ver texto); nos anos 20 em Hamburgo, Bremen e outras cidades da Alemanha; em 1932 e 1933 na *Midtown Gallery*, Nova York. Foi incorporador da Sociedade dos Artistas Independentes (também do seu Conselho de Diretores) e da Sociedade dos Artistas Modernos; era membro do *National Arts Club* em Nova York. Casou-se em 1927 com uma aluna, Suzanne Kutka. Nesta época, já passava os verões no Novo México - como aliás faziam diversos ex-integrantes do círculo de Henri. Em 1933 mudou-se definitivamente para a região, vivendo até o fim de sua vida em Santa Cruz, de maneira bastante reclusa, afas

tado mesmo das colônias de artistas mais conhecidas. Dedicava-se à pintura e às suas macieiras - "ele gostava mesmo de sua 'volta à natureza'", escreveu a esposa. Depois de seu falecimento, o *Museum of New Mexico Art Gallery*, em Santa Fé, dedicou-lhe uma retrospectiva, em 1956, parte da qual circulou por outras cidades do Novo México. Ver *Bibliografia consultada*. São raras as menções a Homer Boss nos livros de arte moderna norte-americana, por isso, temos que nos referir mais detalhadamente a ele e à sua escola.

18. Ver: Depoimento de Randall Davey in: *Homer Boss (1882-1956)*. In *Memoriam*. Catálogo de exposição, Santa Fé, *Museum of New Mexico Art Gallery*, out. 1956; e Gustave Baumann - Homer Boss filled important Art need. *The New Mexican*, Santa Fé, 22 jan. 1956.
19. Cf. Anita Malfatti - 1917. Em 1951, a pintora descreveria primeiro a escola de Homer Boss em Nova York e depois, Monhegan. Optamos pela versão de 1939, a mais antiga e que se refere diretamente à procura de nova escola: nesta, Anita Malfatti depõe que conheceu Homer Boss em Monhegan, frequentando depois a *Independent School*, em Nova York.
20. Anita Malfatti - 1917, s.p.
21. Anita Malfatti - 1917, s.p. e - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p. 28-29.
22. Além de Homer Boss, Anita Malfatti não cita outros alunos e artistas que estavam em Monhegan. Suzanne Kutka Boss inclui entre os alunos da escola de verão de Homer Boss na ilha - segundo ela, em 1916 e 1917 - os pintores: Dorothy Kent, Hilda Ward, Sara Friedman (ver nota 71) e John C. Mc Pherson. Este, nascido em Maryland, estudou na *New York School of Art*; foi aluno de Henri e de Homer Boss; passou um verão no Maine; em 1945 começou a ensinar na *Art Students League*.
23. Anita Malfatti - 1917, s.p. e - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.28.
24. Segundo Suzanne Kutka Boss, Homer Boss teria mantido classes de verão em Monhegan em 1916 e 1917. Mas 1915 é a única data possível para a estadia de Anita na ilha; no verão de 1916 ela estaria voltando para o Brasil.
25. Anita Malfatti - 1917, s.p.
26. Depoimento de Guilherme Malfatti, 3 abr. 1966.
27. Algumas marinhas de Homer Boss - provavelmente feitas em Monhegan - estão

- reproduzidas in: *Gemälde - Ausstellung-Homer Boss*, s.d. (catálogo de sua individual na Alemanha) e in: *Homer Boss (1882-1956). In Memoriam.* (catálogo da retrospectiva). Museum of New Mexico Art Gallery, Santa Fé, out.1956. Apesar de bastante estruturadas, ao que se pode ver, são mais "realistas" que as marinhas de Anita Malfatti.
28. Ver - *Catálogo da Obra.*
 29. Anita Malfatti - 1917, s.p. Grifo da autora.
 30. Anita Malfatti - 1917, s.p., e *Notas biográficas de A.M.* Grifo da Autora.
 31. Anita Malfatti - 1917, s.p.
 32. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.27.
 33. M. Sharp Young - *The Eight*. Nova York, Watson-Guptill, 1973, p.36.
 34. Carta de Suzanne Kutka Boss, Santa Cruz, 10 jan.1974: "o contrato de venda da escola, de Henri para Boss, traz a data 1º de junho de 1910 e é assinado pelos dois. Nele, Robert Henri se compromete a continuar ensinando um dia por semana e, enquanto o fizer, a escola deve continuar a se denominar *Henri School*. Pouco depois desta temporada, Henri e Boss se desentenderam seriamente sobre alguns pronunciamentos arbitrários de Henri e Henri saiu". Nos estudos sobre a arte norte-americana há sempre referências à escola de Henri e raríssimas sobre a escola de Boss. Quase não existe menção ao fato de a *Independent School* ter sido a continuadora da *Henri School*.
 35. Depoimento escrito de Suzanne Kutka Boss, Santa Cruz, jan. 1974. Sobre o motivo do "sério desentendimento" escreveu: "Henri insistia que todos seus estudantes usassem a Paleta de Maratta e Boss dizia que eles não podiam ser compelidos a fazer isto". Hardesty Maratta havia inventado um sistema de cores e também de composição que eram necessários e suficientes para "uma boa pintura"; por 1909, convenceu Henri, que por sua vez "doutrinou" diversos amigos, entre eles, Sloan e Bellows. Por 1910, Maratta ia freqüentemente ao estúdio de Henri. (Ver: Young, p.39 e Brown, p.160-64).
 36. Grace Pagano - Morris Kantor. in: *Contemporary American Painting*. Nova York, Duell, Sloan and Pearce, 1945, p.61.
 37. Ver: Yasuo Kuniyoshi - East to West. *Magazine of Art*, fev. 1940 e Morris Kantor - Ends and Means. *Magazine of Art*, mar. 1940. Reproduzidos in: *Painters and Sculptors of Modern America*. Nova York, Thomas Y. Crowell, 1942, p.73-78 e p.45-51.

38. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.27.
39. *Idem*. Dados sobre a escola em 1915 in: Florence Levy ed. *American Art Annual*. Washington, The American Federation of Arts, 1915.
40. Ver Anita Malfatti - *Notas biográficas de A.M.*.
41. Tarsila do Amaral - Anita Malfatti. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 6 dez. 1945. Aqui, Tarsila relembra o que Anita lhe contava sobre a *In dependent School*.
42. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.27.
43. Anita Malfatti - *1917*, s.p.
44. *Idem*.
45. Segundo lembranças de Mell Daniel, in: *Avant-Garde. Painting and Sculpture in America 1910-25*. (catálogo de exposição). Wilmington, Delaware Art Museum, 4 abr. - 18 mai. 1975, p.46.
46. Anita Malfatti - *1917*, s.p.
47. Isadora Duncan (1878 - 1927) era autodidata, dançava desde menina. Em Nova York se apresentou em salões, partindo depois para Londres, onde sua arte foi apreciada por alguns intelectuais. Em 1900, em Paris, tornou-se mais conhecida e logo se apresentou em diversos teatros europeus. Foi pela primeira vez à Grécia, sonhando desde então reconstruir aí uma grande escola de dança. Em 1905, em excursão pela Rússia, diversos futuros integrantes dos Balés Russos foram vê-la. Fundou em Berlim sua primeira escola, iniciando a educação para a dança com crianças. Desde 1908, já famosa, apresentou-se regularmente nos Estados Unidos, em temporadas no *Metropolitan Opera House*, sempre entusiasmando os artistas. No início de 1914, fundou em Paris sua segunda escola, que se dispersou com a guerra. Passou parte de 1915 com as discípulas em Nova York, retornando depois para a Europa. Em 1916, esteve na América do Sul: voltando de Buenos Aires, deu espetáculos no Rio e em São Paulo.
48. Ver: Isadora Duncan - *Minha vida*. 7a. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956, p.319.
49. Anita Malfatti - *1917*, s.p.
50. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.28.
51. *Idem*, p.27-8.

52. Serguei Diaghieff (1872-1929) foi sempre o empresário e o polarizador dos Balés Russos. Fundou em 1898 a revista *Mir Iskustva*, ao redor da qual se reunia um grupo de artistas que começou a desenhar costumes e cenários para o teatro. Quando Diaghieff rompeu com os teatros imperiais, juntou-se ao coreógrafo Fokine: constituíram um corpo de jovens bailarinos e contataram músicos de talento, ainda desconhecidos, formando-se assim a equipe dos Balés Russos, cuja primeira apresentação se deu em Paris, em maio de 1909. Em 1914 terminou a primeira fase dos Balés Russos; entre as peças mais importantes, já haviam apresentado: *Petrushka* (1909), *O pássaro de fogo*, *Sheherazade* e *Carnaval* (1910), *O espectro da rosa* (1911), *L'après midi d'un faune* (Grécia arcaica, lembrando Isadora) e *Dafné e Cloé* (1912), *O rouxinol* e *Le coq d'or* (1914). Na segunda fase, tornaram-se mais internacionais.
53. Anita Malfatti - 1917, s.p. No depoimento de 1951, a pintora não faria mais referências aos Balés Russos. Léon Bakst (1866-1924) foi membro do *Mir Iskustva*; em 1900 começou a projetar cenários e costumes para o teatro, depois continuou a fazê-lo para os Balés Russos. Preocupava-se em cada uma de suas criações, do plano geral ao detalhe, conseguindo uma grande unidade plástica do espetáculo.
54. Ver: Anita Malfatti - 1917, s.p. e Tarsila - Anita Malfatti. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 6 dez. 1945.
55. Cita com igual frequência outro pintor: "Juan Gris, cuja esposa era poetisa francesa muito conhecida" (*A chegada da arte moderna*, p.28). Aqui é preciso uma correção: nada indica que Juan Gris tenha estado em Nova York nesta época. Talvez Anita confundisse os nomes; este visitante muito lembrado poderia ser outro cubista que estava em Nova York: Albert Gleizes, casado com a poetisa Juliette Roche e que gravitava no mesmo círculo dos demais visitantes da *Independent School*.
56. Pierre Cabanne - *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris, Pierre Belfond, 1967, p.49 e Hans Richter - *Dada. Art and Anti-Art*. Londres, Thames and Hudson, 1970, p.83. Marcel Duchamp (Blainville, 1887 - Neuilly, 1968) começou a pintar por 1902. Em 1904 em Paris, encontrou-se com seus irmãos mais velhos - também artistas - e frequentou a Académie Julian até 1905. Foi bibliotecário da Biblioteca Saint Geneviève, para não depender dos aspectos "profissionais" do pintor; vivia relativamente retirado de grupos artísticos. A partir de 1910, produziu suas mais importantes pinturas. Sofreu influências cubistas e futuristas, mas

- suas obras são uma interpretação muito pessoal do cubismo. Em 1913 já começava a abandonar os métodos convencionais de pintura. Neste ano, conheceu seu primeiro sucesso-de-escândalo, não em Paris, mas em Nova York. Reformado no início da guerra, chegou a Nova York em junho de 1915, aí permanecendo até 1918. Abandonou a pintura a óleo (voltou a pintar um quadro em 1918, que seria também o último); trabalhou no *Grande Vidro* e periodicamente produzia um *ready-made*. Voltou em 1919 para Paris, onde manteve contatos com o grupo Dada. Em 1922 voltou aos Estados Unidos, trabalhando no *Grande Vidro* até 1923, quando abandonou toda atividade "pictórica"; ainda fez alguns *ready-mades* até 1925. Nestes anos, estava interessado na fabricação de máquinas de efeito ótico. Depois de 1926, dedicou-se ao xadrez. Nos anos 60 foram feitas as primeiras e grandes retrospectivas de sua obra. Ver: *Bibliografia consultada*.
57. Depoimento de Guilherme Malfatti, 20 nov. 1969: Anita de início não entendeu a obra, mas examinando-a viu que tinha uma seqüência rítmica do desenho. Nesta época, o *Nu descendo uma escada nº 2* não estava em Nova York. É possível que Anita Malfatti tenha visto alguma reprodução, tal vez até mesmo a cópia feita em 1916 pelo próprio Duchamp (conhecida hoje como o *Nu nº 3*). Depôs o artista que Arensberg queria o *Nu...nº 2*, mas, só conseguindo comprá-lo "em 1918 ou 19, ele (Arensberg) me pediu nesse meio tempo para fazer uma cópia fotográfica que eu retoquei com pastéis e tinta da China". (Pierre Cabanne, p.93).
58. Cf. Kenneth Coutts-Smith - *Dada*. Londres, Studio Vista, 1970, p.52-53.
59. Barbara Rose - *American Art since 1900*. Londres, Thames and Hudson, 1967, p.101.
60. José Pierre - *Le futurisme et le dadaïsme*. Paris, Rencontre Lausanne, 1967, p.59. Acima, citação de Anita Malfatti - 1917, s.p. De grandes dimensões, o *Grande Vidro* era composto de duas metades. Duchamp trabalhou primeiro a parte superior - *La mariée* - e só no fim de 1916 iniciou a inferior - os celibatários, "traduzidos e 'sublimados' segundo um ritual mecânico inteiramente inventado" (José Pierre, p.60). Trabalhou na obra até 1923, deixando-a inacabada.
61. Gabrielle Buffet-Picabia - Some Memories of Pre-Dada: Picabia and Duchamp. In Robert Motherwell ed. - *The Dada Painters and Poets: An Anthology*. Nova York, Wittenborn, Schultz, 1951, p.259.

62. Jean Crotti (1878-1958) conheceu Duchamp e Picabia em Nova York. Em 1916, indo a Paris, encontrou a pintora Suzanne Duchamp (1889-1963) com quem se casou em 1919. Participou das atividades Dada em Paris.
63. Ver: José Pierre - *Le futurisme et le dadaïsme*, p.52-57.
64. *Idem*, p.60.
65. Anita Malfatti - *Notas biográficas de A.M.*. Da ironia típica de Duchamp, só deixaria uma pequena referência: certa vez, ele "fez uma dissertação engraçadíssima sobre a maneira de fazer a barba num dia de tristeza". (1917).
66. O excêntrico poeta Walter Arensberg, entusiasmado com o Armory Show, mudou-se para Nova York e começou a colecionar obras da vanguarda europeia e norte-americana. Na época da I Guerra, recebia frequentemente em seu apartamento os mais diversos elementos; entre eles: Isadora Duncan, Diaghieff e os integrantes dos Balés Russos, o compositor Edgard Varèse - futuro amigo de Villa Lobos - Duchamp, Picabia, Man Ray, Albert Gleizes - futuro professor de Tarsila - artistas norte-americanos como Morton Schamberg, Charles Sheeler, além de Walter Pach, Abraham Walkowitz e pintores mais tradicionais. O apartamento ficava na rua 67 "west", nº 33 - portanto, a poucos quarteirões da *Independent School* - assim como também estavam próximos da escola: o atelier de Marcel Duchamp e o *Metropolitan Opera House*. Louise e Walter Arensberg foram os maiores mecenas de Marcel Duchamp, comprando parte significativa de sua produção. O casal formou um importante acervo da vanguarda artística - hoje no Museu de Philadelphia.
67. Walter Pach (1883-1958), pintor e crítico, estudou com Robert Henri, indo depois para Paris, onde frequentou o círculo de Gertrude Stein. Na época da guerra, em Nova York, produzia pinturas influenciadas pelo futurismo (1914-16). Escreveu para diversos periódicos norte-americanos. Em seus artigos, seguiu a carreira de pintores como - os que nos interessam aqui - Baylinson e Kantor; deixou ainda referências sobre Homer Boss.
68. Mell Daniel (Griffin, 1899-) chegou em Brooklyn em 1911. Em 1913 entrou nas classes noturnas da *Independent School*. Em 1915/16 trabalhava na *Thumb Box Gallery*, onde em maio de 1916 expôs numa coletiva sobre os Balés Russos. Primeira individual em 1917, na *Modern Gallery*; expôs anualmente com os Independentes até 1925. Em 1921 sua pintura estava

- próxima do precisionismo. Em 1933 retirou-se do mundo artístico. Foi redescoberto em 1970, quando de sua segunda grande individual (Ver: *Avant-garde. Painting and Sculpture in America 1910-25*, p.46).
- Reuben Nakian (College Point, 1897-), segundo a *League*, estudou na *Independent School* em 1912 "com Homer Boss e Baylinson". Mais tarde, trabalhou com os escultores Paulanship e Gaston Lachaise. Foi premiado em uma Bienal de São Paulo. Insiste "em continuar no presente com os clássicos valores de grandeza e nobreza". (Ver: *The Kennedy Galleries are host to the hundredth anniversary Exhibition...* catálogo de exposição. Nova York, Kennedy Galleries, 6-29 mar. 1975, p.174).
69. Yasuo Kuniyoshi - East to West. *Painters and Sculptors of Modern America*, p.76.
70. Stuart Davis (Philadelphia, 1894 - Nova York, 1964) conheceu Henri e seus amigos em Philadelphia. Em Nova York, "estudou na escola de Henri, de 1910 a 1913", escrevem os críticos - portanto, na realidade, começando com Henri, continuou a trabalhar com Homer Boss. Já em 1910, desejava para *The Masses*; neste ano expôs com os Independentes e, em 1913, no *Armory Show* - que ele considerava de grande importância em sua pintura: impressionou-se com a "cor decorativa e as generalizações formais" de Van Gogh, Gauguin e Matisse, para logo experimentar o cubismo. Durante a I Guerra, esteve em contato com os artistas que foram para Nova York. Expôs nos Independentes de 1917, ano também de sua primeira individual. Não abandonando a abstração, em 1921 produziu o histórico *Lucky Strike*, criando a partir daí todo um novo repertório de imagens do cotidiano, numa linguagem de vanguarda. Foi assim o único a conseguir, na época, uma conciliação entre as duas correntes, a da revolução temática e a da revolução formal, do nacionalismo com o internacionalismo. Único grande pintor norte-americano que emergiu nos anos 20, nota Barbara Rose. Ensinou na *League* em 1932/33.
71. Hilda Ward (Annapolis, 1878 - Roslyn, 1950) foi aluna de Henri e expôs nos Independentes de 1910; Homer Boss a retratou em 1911. Ela estudou também na *Independent School* e expôs no *Armory Show*. Em 1916, teria deixado de pintar - segundo informações da *Pietrantonio Gallery*, N.Y., que fez uma exposição de trabalhos seus em jun. 1960.
- Dorothy Kent (1891c.) continuou relacionada com Homer Boss; vivia também no Novo México, mantendo poucas ligações artísticas com Nova York-

ai expôs em 1936 algumas aquarelas. Sara Friedman (?-?) amiga de Anita Malfatti, expôs pelo menos em 1919 nos Independentes - nada mais se sabe. As três pintoras estiveram também na escola de verão de Monhegan (ver nota 22).

72. Floyd O'Neale era "sobrinha de Mac Adoo, secretário do gabinete do presidente Wilson"; Evelyn Hope Daniels, sobrinha do Ministro da Guerra , Daniels. (Cf. Tarsila - Anita Malfatti. *Diário de São Paulo*, 6 dez.1945). Nada se sabe sobre a atividade artística das duas .
73. Yasuo Kuniyoshi - *East to West*, p.76.
74. *Idem*.
75. Yasuo Kuniyoshi (Okayama, 1889 - Woodstock, 1953) saiu do Japão sem idéia de se tornar pintor, ou se fixar nos Estados Unidos - ai, nos primeiros anos, trabalhou nas mais diversas atividades para se manter. Frequentou a *Los Angeles School of Arts and Design* (1907-10). Em Nova York, no fim de 1910, decidiu continuar os estudos de pintura, esteve na escola da *National Academy of Design* e algum tempo com Henri. Em 1914, entrou na *Independent School*. Na *League* (1916-20) estudou com Kenneth Hayes Miller ; ele mesmo considerava esta escola a que melhor definiu sua obra. Expôs no *Penguin Club* e nos Independentes em 1917; tendo sua primeira individual em 1922 - e também as primeiras críticas. Depois das obras líricas dos anos 20, voltou-se para uma pintura mais realista nos anos 30, integrando os "pintores da cena americana". Nesta época , expunha bastante e gozava de grande reputação. Trabalhou ativamente nas associações de defesa dos artistas. Começou a ensinar na *League* em 1933. Ver: *Bibliografia consultada*.
76. Morris Kantor - *Ends and Means. Painters and Sculptors of Modern America*, p.45.
77. *Idem*. Morris Kantor (Minsk, 1896 - Nova York, 1974) queria ser ilustrador, até que entrou na *Independent School* - seus escritos não assinalam quando. Depois das primeiras obras de caráter realista, experimentou o cubismo e sofreu influências diversas. Ele mesmo dizia que, por 1919 , "eu queria ordem" e que, por 1924, "meu interesse em abstrações terminou. A urgência do realismo me obsecava". Pintava sozinho, seus "nus, naturezas mortas e abstrações". Em 1927 foi para Paris , quando pela primeira vez dedicou todo um ano à pintura. Expôs em coletivas a partir de 1919 - quase só nos independentes - e teve sua primeira exposição junto

com Baylinson, em 1929 - a diversidade de suas obras era muito grande. Tornou-se mais conhecido nos anos 30. De 1934 até sua morte, lecionou na *League*. Ver *Bibliografia consultada*.

78. Walter Pach - Foreword. In: *A.S. Baylinson. 1882-1950...catálogo de exposição*. Nova York, Art Students League Gallery, 21 out.-10 nov. 1951, p.7.

79. *Idem*.

80. A.S. Baylinson - Painter. *The Index of Twentieth Century Artists*. Nova York, College Art Association, vol. III, n.2, nov.1935, p.478.

81. John Baur - *Revolución y Tradición en el Arte Moderno Norteamericano*.

82. A.S. Baylinson (Moscou, 1882 - Nova York, 1950) chegou nos Estados Unidos por volta de 1890. Estudou pintura com Lattard e depois com Robert Henri e ainda com Homer Boss. Não estagiou na Europa, como fizeram muitos dos modernistas norte-americanos. O *Armory Show* modificou sua pintura, que logo mostrava influências cubistas e do orfismo. John Baur classifica Baylinson como integrante da primeira vaga de pintura abstrata nos Estados Unidos que, por 1920, se voltaria para a pintura realista, conservando as lições de Cézanne sobre a forma. A partir de 1918, e por muitos anos, foi secretário da Sociedade dos Independentes - John Sloan, presidente e Walter Pach, tesoureiro. Graças a seus esforços, as exposições da Sociedade foram bem sucedidas, assinalam os críticos. As primeiras obras que expôs apareceram nestes salões anualmente - e quase só aí por muitos anos. Teve uma individual em 1924 e outra em 1929 (esta, com Kantor). Nesta época, a imprensa notava que os dois viviam à margem do mercado de arte. As primeiras críticas sobre suas obras apareceram no início dos anos 20. Depois do incêndio de 1931, Baylinson modificou sua pintura; abandonou as distorções e as figuras de facetas quebradas, trabalhando com superfícies mais amplas, com um resultado mais realístico. Começou a participar de coletivas importantes. Foi instrutor da *League* por dois anos. Em 1951, a *League* lhe dedicou uma retrospectiva. Ver *Bibliografia consultada*.

83. Anita Malfatti - 1917, s.p.

84. Como na Alemanha, não se sabe com quem Anita Malfatti estudou gravura nos Estados Unidos. Ainda é bastante difícil datar parte da sua produção gravada, ou determinar sua quantidade. Parece ter deixado de gravar pouco depois deste período. Entretanto, a série conhecida merece maior estudo: ao que se sabe hoje, são as primeiras gravuras modernas da arte brasileira. Ver *Catálogo da obra*.
85. Anita Malfatti - 1917, s.p.
86. *Idem*.
Sobre as coleções de *Vogue* e *Vanity Fair* deste período, em solicitação à Biblioteca do Congresso, Estados Unidos, obtivemos como resposta, que não há desenhos com a assinatura de Anita Malfatti e que grande parte das ilustrações não são assinadas. Na época referida, justamente nas duas revistas citadas por Anita, trabalhava como fotógrafo o pintor Charles Sheeler, amigo de Pach e frequentador do salão dos Arensberg.
87. Depoimento de Anita Malfatti, 3 jul. 1964.
88. Ver: *Catálogo da obra*. Sabe-se que Anita gostava de caricaturar as pessoas, já antes de iniciar seus estudos - esta é outra faceta pouco conhecida da artista. Mas, foram encontradas poucas caricaturas anteriores a 1917.
89. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.28 e - 1917, s.p.
90. *Art Students League News*, 1956 e depoimentos escritos de Suzanne Kutka Boss, Santa Cruz, 1º fev. 1974. Referências ainda no depoimento de Walter Pach in: *Homer Boss 1882-1956. In Memoriam* (catálogo de exposição retrospectiva). Homer Boss continuaria a ministrar seus cursos de anatomia na *League*; entre os que os frequentaram, Suzanne K. Boss lembra: a escultora Malvina Hoffman, os pintores Reginald Marsh, Bernard Klonis e Morris Kantor, e o futuro professor de anatomia da *League*, Robert Hale.
91. Cf. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.27.
92. Anita Malfatti fez grande quantidade destes desenhos a carvão na *Independent School*; parte deles está aqui relacionado. Ver: *Catálogo da obra*.

93. Não se conhece nenhum documento, da pintora ou sobre ela, que se refira às influências e à evolução da obra de Anita Malfatti nos Estados Unidos.
94. Anita Malfatti: Foram as noitadas mais tumultuosas a que assisti na minha vida. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1952.
95. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.27.
96. A tela, certamente feita nos Estados Unidos, nos parece diferente da série de obras que desenvolveu na *Independent School*. Poderia ser anterior à ida a Monhegan, sendo uma transição entre Corinth e a série norte-americana. Tratada com o mesmo processo de óleo muito fluído, bastante elaborada em suas cores, ainda não apresenta deformações violentas da figura. E, apesar do título, tem muitas características de um auto-retrato.
97. Depoimento de Anita Malfatti, 15 mai. 1964. É preciso esclarecer que o pastel não é um *estudo* para a tela, no sentido formal - o mesmo se pode dizer de outros carvões que nos últimos anos tem sido assim classificados. Bem dentro de tendências expressionistas, o pastel e o óleo *O homem amarelo* são dois enfoques diferentes, podemos dizer psicológicos, do mesmo retratado.
- Creemos que, nos Estados Unidos, Anita Malfatti pintou mais obras do que as hoje conhecidas; algumas talvez tenham sido reaproveitadas mais tarde. Não sabemos se destruiu outras. Ver: *Catálogo da obra*.
98. Michel Ragon - *L'Expressionisme*. Paris, Rencontre Lausanne, 1966 .
99. Entre os expositores da *Forum Exhibition of Modern American Painters* estavam os sincromistas Macdonald-Wright e Russel, os pintores Andrew Dasburg e Thomas Hart Benton - então influenciados pelo sincromismo - além de Arthur G. Dove, John Marin, Man Ray, Sheeler, Walkowitz, Marsden Hartley e Oscar Bluemner. No catálogo da exposição, os artistas escrevem textos explicativos sobre os princípios que norteavam sua pintura.
100. Homer Boss. *New York Times*, Nova York, 21 mar. 1916.
101. Anita Malfatti declarou algumas vezes ter exposto nos Estados Unidos. Não foram localizadas, até o momento, as possíveis participações da brasileira em exposições norte-americanas desse período .

102. Art at Home and Abroad. *The New York Times Magazine*, Nova York, 28 mai 1916, p.18.
103. Anita Malfatti - (*Marion*).
104. Anita Malfatti - 1917, s.p.
- 105 - *Idem*.

5. BRASIL, 1917

"Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam *O homem amarelo*, *A mulher de cabelos verdes*."

"Assisti bem de perto essa luta sagrada e palavra que considero a vida artística de Anita Malfatti um desses dramas pesados que o isolamento dos indivíduos apaga pra sempre feito segredo mortal. O povo passa, o povo olha o quadro e tudo neste mostra vontade e calma bem definidas. O povo segue seu caminho depois de ter aplaudido a obra boa sem saber que poder de miserinhas quotidianas maiores que o Pão de Açúcar aquela artista diariamente bebeu com o café da manhã."

(Mário de Andrade)⁴

A guerra européia se alastrava, mesmo a América já não podia encará-la como um acontecimento longínquo. Entretanto, enquanto pintores europeus, de ambos os lados, pereciam no "front", as pesquisas artísticas prosseguiram nos Estados Unidos e em países neutros, como a Suíça. Como já foi referido, antes da conflagração a arte moderna expandira-se e a experimentação da vanguarda fora longe: de Cézanne e pós-impressionistas, chegara-se ao fauvismo, ao expressionismo, ao cubismo e ao futurismo; pouco antes do conflito já se tentava mesmo a abstração total; agora, nos países neutros, aparecia a atividade demolidora dos dadaístas.

No Brasil - que via a guerra se aproximar - ignorava-se esta longa e difundida inquietação artística. Aqui, ao contrário, havia calma.

Volta ao tempo brasileiro

Pelo meio de 1916, não se imaginava a possibilidade do abstracionismo, em qualquer grau. Nosso meio artístico desconhecia mesmo as conquistas contemporâneas e posteriores a Cézanne, fossem formais ou temáticas; parecia ignorar até a história da vanguarda européia. Sabia-se o nome de dois ou

três artistas franceses do início desta evolução; o impressionismo não era desconhecido - já vimos, houve referências a ele e até uma ao divisionismo, na individual de Anita Malfatti em 1914. Alguns pintores haviam "clareado" suas paletas ou, timidamente, ensaiavam pinceladas aparentadas com a escola impressionista. Poderíamos repetir as palavras de John Baur para fato semelhante ocorrido, anos atrás, na pintura norte-americana (e lá em maior escala): o impressionismo, se é que chegara ao Brasil, aqui entrara pela porta dos fundos, sem chocar a ninguém². Um outro "ismo" já era citado na imprensa da época: o futurismo, termo usado meio nebulosamente para qualificar qualquer manifestação artística fora dos padrões acadêmicos³; mas, dificilmente um artista brasileiro, neste 1916, conheceria ou estaria influenciado pela pintura e escultura dos futuristas italianos. A verdade é que continuávamos em plena pintura "cópia da natureza", baseada em fórmulas gastas e repetidas, uma arte acadêmica estereotipada, com produção nem mesmo abundante ou popular. Arte não contestada, Pairava uma sensação de perenidade, de imobilidade na criação.

Mesmo essa arte aceita e reconhecida contava com poucas e anêmicas manifestações, recebidas com desinteresse. O mundo acadêmico era rarefeito: raros os museus de arte, raras as publicações sobre arte estrangeira - e mais ainda sobre a brasileira. Não havia uma única revista dedicada exclusivamente às artes plásticas; mesmo o espaço reservado a elas nas publicações diárias era pouco. Não tínhamos críticos de arte e sim, cronistas a escrever, às vezes, uma página em revista ou jornal sobre um evento artístico. As mostras coletivas anuais resumiam-se praticamente ao Salão da Escola Nacional de Belas Artes no Rio. Havia pouco mecenatismo: o oficial, com algumas bolsas de estudo e "encomendadas"; o particular, com meia dúzia de interessados num ou outro artista.

As cidades viviam isoladas e se ignoravam; em algumas capitais existiam

Escolas de Belas Artes e havia exposições esporádicas sem grandes repercussões. O Rio de Janeiro era o polo cultural do mundo artístico brasileiro: aí estavam as sedes das Academias - de Letras e de Belas Artes - cujos integrantes eram olhados, nos outros centros, como os padrões supremos; aí estavam a Escola Nacional de Belas Artes, o Museu Nacional de Belas Artes, e grande parte do mecenatismo oficial. Mesmo aí, as manifestações culturais - imitações gastas de velhos modelos europeus abandonados antes da passagem do século - achavam-se estagnadas; a pintura, entre as mais relegadas e esquecidas. No ar, pairava uma saudade indisfarçável do protetor Pedro II, que partira há 26 anos.

Fundamentalmente, o mesmo panorama que Anita Malfatti, ainda jejuna em arte, deixara em 1910. A ele voltava agora uma pintora exaltada, "encantada com a vida e com a pintura" ⁴. E na sua bagagem - estranha e desconhecida em terras brasileiras - vinham o conhecimento das obras impressionistas e pós-impressionistas, vinham os contatos com fauvismo, cubismo e soluções abstratizantes, que selecionara e absorvera ao desenvolver sua tendência expressionista. As mãos expressionistas haviam trabalhado livremente, "à vontade". Anita Malfatti realizava assim uma volta no espaço, e no tempo; regressava a um ambiente artístico de há muito ultrapassado nos ambientes que frequentou. É fácil entender que, diferentemente do que sucedera na Europa, a arte moderna chegava ao Brasil, não por evolução, mas por ruptura.

O centenário do ensino artístico no Brasil

Para se aquilatar a enorme ruptura que esta bagagem significava, basta lembrar uma coincidência de datas: enquanto a pintora voltava, neste agosto de 1916, o Rio de Janeiro comemorava o "centenário do ensino artístico no Brasil". Os estudos e artigos publicados para celebrar o centenário do ensino acadêmico, iniciado com a Missão Francesa - cuja chegada era vista então

por muitos como o verdadeiro início da pintura no Brasil - dão bem o panorama artístico da época. Laudelino Freire, historiando este século de pintura regido pelo "ensino artístico", depois de analisar a época do Império - "que chegara a dar-nos não pequeno número de bons pintores" - e citar algumas figuras da primeira geração da República, concluía, nada otimista:

"Faltando-lhe por outro lado, como lhe tem faltado, o concurso do Estado que se devera concretizar numa real e eficiente proteção - a arte é hoje nau desarvorada, obediente à direção de maus remadores que a ciaram.

"Iniludível é o seu declínio ao atingir o primeiro marco secular da sua evolução.

"Há vinte anos ela decai. (...)

"A República ainda não nos deu um grande artista; e assim como vai não no-lo dará" ⁵.

As comemorações eram de certo modo melancólicas. Na Escola Nacional de Belas Artes - a guardiã e policiadora dos princípios acadêmicos - inaugurava-se solenemente a XXIII Exposição Geral, o *Salon*, polo máximo e consagrador dos artistas brasileiros. A mostra espantava pela quantidade - catálogo com 671 entradas e um apêndice - que supria a qualidade, comentava-se. Os artistas consagrados estavam quase todos ausentes e o júri havia sido pouco exigente em relação à geração nova. As idéias da época, hierarquizadas e classificadas, eram aí muito claras. Pelas diversas seções - pintura, desenho, gravura, medalhas, escultura ou arquitetura - pairava a sensação de repetição, de obras novas que nasciam já-conhecidas; obras que eram comentadas em geral por um único e suficiente artigo nos jornais e revistas; comentários também repetidos de ano para ano⁶.

As obras expostas eram realistas ao extremo, pois se exigia do artista a fidelidade total ao modelo. Os louvores iam para os que, além da "feliz escolha de um tema bonito" - o "Belo" era requisito essencial - conseguissem a carnação "mais verdadeira" do retratado, o verde das matas "daquele

intenso característico", ou para os que conseguissem reproduzir a sensação do "ar pesado, que prenuncia uma tempestade". Os temas também se repetiam. O mesmo Laudelino Freire lembraria que já no advento da República "cultivavam-se todos os gêneros. Do sacro ao nu; do retrato às batalhas; do gênero histórico ao de natureza morta", aos quais se acrescentou logo a paisagem⁷. Cada um dos temas tinha lugar bem definido na rígida hierarquia acadêmica e por eles, os pintores eram classificados. No mais alto grau de nobreza, o "gênero maior" e seus cultores: o Olimpo e outras mitologias, usadas desde o Império, para narrar episódios ou construir alegorias diversas; junto a eles, os temas heróicos ou históricos brasileiros (onde algumas vezes entrava a mitologia alheia), que vinham se desenvolvendo desde a guerra do Paraguai. Num grau de nobreza abaixo, bem popularizadas e ainda "dignas de um verdadeiro pintor", duas outras temáticas: o retrato - cabeça, corpo inteiro ou pequenas cenas domésticas - e a paisagem, praticada por muitos a partir de Jorge Grimm. Nesta escala de valores vinha depois a natureza-morta, cultuada por alguns especialistas. As consideradas "artes menores" - ilustração, caricatura ou as ligadas à construção - não eram consagradoras e não recebiam maior atenção; por isso, gozavam de maior liberdade, sendo até mais criativas. Na hierarquia das técnicas, evidentemente, vinham em primeiro lugar as pinturas a óleo e, de preferência, de grandes dimensões⁸.

Havia ainda, de interesse aqui, uma clara distinção entre "pintura masculina" e "pintura feminina". As obras das "artistas-pintoras" - existiam, várias - estavam dentro da definição tacitamente aceita no mundo acadêmico, do que fosse a "pintura feminina". As mulheres não se dedicavam aos temas-maiores - históricos ou alegóricos - e dificilmente à paisagem. A "pintura feminina" por excelência restringia-se à temática considerada própria do seu mundo: os retratos - de preferência de mulheres, crianças e de pequenas cenas domésticas; ou as naturezas mortas - de preferência, com flores. Temas

que deveriam ser executados com técnica tal que deixasse transparecer toda a delicadeza - de assunto, cor ou pincelada - eminentemente feminina. E os cronistas do *Salon* comentavam em um único parágrafo especial a contribuição das artistas - nele, distribuíam adjetivos ressaltando a suavidade de duas ou três telas e terminavam com um cumprimento às senhoras e senhoritas expositoras:

"Talvez nesta apressada lista feminina, tenhamos omitido alguns nomes ... Perdão! Não foi propriamente por querer!"⁹.

Por 1916, os artistas brasileiros mais conceituados estavam ligados à Escola Nacional de Belas Artes; eram em geral professores já desde o início do século, como Eliseu Visconti, Belmiro de Almeida, os irmãos Bernardelli, Antonio Parreiras, Rodolfo Amoedo ou o prestigiado paisagista Batista da Costa, então diretor da Escola - como dissemos, a maioria deles, que já ultrapassava os 50 anos, estava ausente do Salão comemorativo. Firmavam-se alguns artistas nascidos nos últimos anos do Império, como: Lucílio e Georgina de Albuquerque, Carlos Oswald, Helios Seelinger. Como novos promissores, eram citados Henrique Cavalleiro, Pedro Bruno, Rocco, Leopoldo Gotuzzo e os paisagistas Levino Fanzeres, Marques Campão, Anibal Mattos, Edgard Parreiras, Paulo do Valle Junior - pintores da geração de Anita Malfatti. Mas os maiores expoentes do mundo acadêmico continuavam a ser Vitor Meirelles e Pedro Américo, já falecidos¹⁰.

São Paulo em 1916

Os artigos sobre o *Salon* do centenário destacavam a contribuição dos paulistas, que era numerosa. São Paulo não parara de crescer. Já com seus 300.000 habitantes, continuava "em construção": abriam-se ruas e grandes avenidas, expandiam-se as construções governamentais, e os palacetes e os "bungalos", pequenas fábricas estavam ativas; já não era o burgo quase co-

lonial de 1889. Mas, no campo das artes, reduzido e pouco importante, Anita Malfatti não encontraria nela nenhuma mudança essencial. A capital ainda não se interessava pela atividade artística.

Em 1916, os artistas mais famosos da cidade eram os mesmos do início do século, os já citados Oscar Pereira da Silva - que se dedicava, quando havia "encomendas", aos temas-maiores, históricos ou mitológicos - e Pedro Alexandrino, mestre incontestado, e exclusivo, do gênero naturezas-mortas. O pintor Elpons, o escultor Zadig e o aquarelista Norfini eram agora bem conhecidos em alguns círculos da capital. Começavam a aparecer diversos novos, como os italianos Henrique Vio e Antonio Rocco - presenças marcantes no Salão de 1916 -, o auto-didata Torquato Bassi e os "paulistas promissores", da geração de Anita Malfatti, Wash Rodrigues e Paulo do Valle Junior, chegados de estágios na Europa ¹¹. A maioria deles continuava a se manter dando aulas na cidade. Também aqui viviam, isolados do centro cultural maior, muitos aquarelistas e desenhistas, voltados para a ilustração, construções e decorações - "artes aplicadas", mais ligadas à própria expansão da "cidade em construção". Todos, utilizando temáticas diversas e técnicas variadas, eram unanimemente acadêmicos.

Outros pintores visitavam a cidade, procurando vender suas obras. Alguns eram ligados à Escola Nacional de Belas Artes (alunos, professores ou expositores do Salão); outros, em geral europeus, eram pintores-viajantes que passavam de Buenos Aires para o Rio, do Rio para São Paulo e outras paragens, pintores medíocres, hoje totalmente esquecidos. Paisagistas ou retratistas - especializados em personalidades e senhoras da sociedade local - alguns destes viajantes alcançaram grande popularidade, vendendo tudo o que produziam - como Salinas e seus "bonecos arlequinzescos" ¹².

Os artistas, residentes ou visitantes, mostravam suas obras em pequenas exposições individuais montadas nos locais mais improvisados - salas de

redação de revistas e jornais, salões comerciais alugados ou emprestados, "hall" de clubes e teatros. Nem mesmo estas pequenas mostras se sucediam constantemente; às vezes, havia meses de intervalo entre uma e outra. No início de 1916, como fato auspicioso, o irreverente *O Pirralho* noticiara três exposições, mostrando cinco pintores, abertas simultaneamente na cidade:

"Depois de uns meses de pasmaceira artístico e literária, tivemos a seguir as exposições de pintura Palmarolla, - o que fazia os figurinos (a sanguínea) - autor daquele cão que uiva no campo de batalha horrorizado com o colorido do quadro e a do nosso pintor patricio Wash Rodrigues - um verdadeiro artista.

"Agora, nada menos de três exposições abertas" ¹³.

O contato com as obras de arte não era fácil. Se no Rio de Janeiro existia uma atividade artística estruturada, isto não se verificava em São Paulo. As poucas tentativas de estabelecimento de galerias dedicadas ao comércio de objetos de arte tinham falhado até então¹⁴. Também não se viam exposições coletivas; a 1ª. Exposição Nacional de Belas Artes, de 1911/12, não se repetira. O Liceu de Artes e Ofícios mantinha cursos de arte, mas a cidade não possuía uma Escola de Belas Artes. A Pinacoteca do Estado, fundada há poucos anos, às vezes aumentava seu acervo adquirindo obras dos pintores-viajantes; não se podia ver aí nem o melhor da produção acadêmica brasileira. Não havia na cidade qualquer museu que mostrasse obras de arte europeias importantes, atuais ou antigas.

É verdade que os próprios pintores tinham em geral oportunidade de conhecer estes trabalhos na Europa. Pois era quase norma, para a carreira de um artista brasileiro, do Rio de Janeiro ou não, o estágio de estudos em Paris, especialmente na Escola de Belas Artes e na Académie Julian. Comentava-se que muitos deles voltavam com técnica apurada. Mas, provavelmente devido à própria sensação de "imobilidade criadora" com a qual conviviam no Brasil, além das exigências acadêmicas das bolsas, eles pareciam nada ver

e mais, apreender, sobre os movimentos modernos já popularizados na Europa.

Para o público mais amplo e potencialmente interessado, restavam as pequenas individuais, o atelier do artista e as notícias sobre arte, veiculadas pelos jornais diários e por revistas de divulgação, em poucas linhas e muitos adjetivos. Com a guerra, a cidade de São Paulo também se isolava mais do Velho Mundo, fosse dos contatos diretos de viagens, fosse das publicações e notícias artísticas que aqui chegavam.

Novamente em família

Este era ainda o mundo artístico que a família e amigos de Anita Mal-fatti conheciam e que nos permite imaginar o tipo de expectativa em relação à obra da pintora - expectativa não diferente da mentalidade usual, de admiradores das "belas artes" acadêmicas e mais, vistas segundo os olhos provincianos de São Paulo. E os olhos provincianos da paulistana de 1910 haviam se aberto para outros mundos. Anita agora raciocinava e intuía em outros termos: a obra de arte como entidade autônoma, servindo-se do modelo como pretexto; obra com estrutura própria, superfície para organizar e recompor formas e cores. Ela não tinha - diria mais tarde - "a menor preocupação sobre a natureza do efeito de toda essa pintura":

'Eram caixões de obras de arte, desenhos, gravuras e quadros de todos os tamanhos. Minha família e meus amigos estavam curiosos para ver os meus trabalhos. Mas que efeito!' ¹⁵.

Nada da técnica apurada produzindo a esperada "pintura suave" - era uma pintura mais "crua" do que a que trouxera da Alemanha. Nada da perspectiva "correta" com o colorido "exato" que imitasse a natureza - eram paisagens e retratos chapados, de planos superpostos, sem ilusão de profundidade, "sem ar", e de cores gritantes e "irreais". Nada do "Belo", de temas "agradáveis e bonitos" - eram retratos "de mau gosto" de *O homem amarelo*, *A boba* ou *A mulher de cabelos verdes*, e sem preocupação com a verossimilhança, inad

missíveis, de construção marcadamente assimétrica e colorido "cru". A "força masculina", que causara estranheza já em 1914, atingira o paroxismo. Nada da esperada pintura suavemente feminina - eram telas nem admissíveis na "pintura masculina" de então, e eram os inúmeros desenhos a carvão, principalmente de nus masculinos, também assimétricos e deformados em suas proporções.

Os temas - bastante comuns, à exceção dos estudos de nus - eram tratados por composições e técnicas desconhecidas e insuspeitadas no meio paulista e brasileiro. Anita Malfatti rompera com as regras tácitas da pintura acadêmica e, dentro dela, da "pintura feminina" - neste aspecto, violara mesmo padrões sociais mais amplos, sobre o papel e atividades próprias de uma senhorinha paulista e brasileira de 1916. A surpresa e incompreensão foram inevitáveis.

Coisas dantescas

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 mesmo um tabú para alguns deles. Bem mais tarde, Anita Malfatti deporia laconicamente:

"Quando viram minhas telas, todos acharam-nas feias, dantescas, e todos ficaram tristes, não eram os santinhos dos colégios. Guardei as telas" ¹⁶.

Generalizaria a reação, não especificando a dos irmãos e a da mãe-pintora, ou a dos amigos e a dos artistas conhecidos. - "Todos acharam-nas feias" e "todos ficaram tristes". Só na velhice, em 1951, individualizaria uma reação, a de Jorge Krug, o protetor a quem ela prometera nunca aceitar o medíocre:

"Ficaram desapontados e tristes. Meu tio, Dr. Jorge Krug, que tanto interesse teve na minha educação, ficou muito aborrecido. Disse ele: 'Isto não é pintura, são coisas dantescas!'" ¹⁷.

"Coisas dantescas" - termo que Anita gravou - exprime bem a reação possível do meio àquela charada difícil, aquilo que não era nem pintura. A reação familiar também surpreendeu Anita Malfatti, que foi obrigada a perceber então o longo caminho que percorrera e a enorme distância que separava suas pinturas norte-americanas das acadêmicas brasileiras. A própria artista as sim o lembraria, no mesmo depoimento de 1951:

"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 co mo quisesse. Eles estavam desconsolados, porque me queriam bem. Entretanto eu sabia que aquela crítica não tinha fundamento, es pecialmente porque estava dentro de um regime completamente emo cional. Eu nunca havia imitado a ninguém; só esperava com ale gria 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" ¹⁸.

Entre meados de 1916 e de 1917, dentro da permissividade familiar consoladora, Anita Malfatti, querendo esconder as telas norte-americanas, entregou-se novamente ao trabalho.

Um ano silencioso

Como ambiente, e como atividade possível, o ano de 1916/17 é de um con traste gritante com o de 1915/16 para Anita Malfatti. Podemos supor que, de início, conviveu com a lembrança muito próxima de obras, de colegas e de am bientes norte-americanos - lembrança avivada mesmo, no princípio de setembro, com os recitais de Isadora Duncan no Teatro Municipal de São Paulo. Anita novamente a viu, fixando-a mesmo numa caricatura¹⁹. Pouco a pouco, Homer Boss e Baylinson - outra vez em Monhegan - Duchamp e Isadora se distanciavam de Anita Malfatti no seu desestimulante dia a dia. Com quem trocar idéias,

com os pintores consagrados, já seus conhecidos, ou com os 'novos valores', também acadêmicos? Ler e se informar com as revistas da época, como as paulistas *A Cigarra* e *A Vida Moderna*? Ver obras significativas nas individuais esporádicas? Difícil imaginar qualquer atitude mais encorajadora, ou mesmo compreensiva, em relação às pesquisas da pintora. E o fermento do meio, a compreensão e o apoio eram necessários à sensibilidade intuitiva de Anita Malfatti. Não há informações sobre seu dia a dia deste ano, que hoje parece tão silencioso.

Além do isolamento, podemos imaginar também outros problemas que as novas condições de vida trouxeram à artista. Com a continuação da guerra, com o fim do apoio financeiro de Jorge Krug, haviam terminado para ela os estudos e estágios no exterior, despreocupados do ganha-pão diário. Sua atuação agora seria definitivamente em São Paulo, na qual queria viver - e viver de sua pintura, sua 'própria vida'. Impossível viver da venda de suas obras - o mercado era incipiente e mais, não aceitava a arte da expressionista. Mesmo os artistas acadêmicos tinham que recorrer às aulas, ilustrações e "encomendas" para subsistir. Anita também procurou estas atividades possíveis. Morando com D. Bety e os irmãos Guilherme e Georgina, voltou a lecionar - uma revista a classificaria, em novembro de 1917, como "a distinta professora paulista"²⁰. E continuou a pintar - "para me consolar, os outros acharam que eu podia pintar como quisesse".

Anita Malfatti, essa "sensitiva exaltada", falava com as telas: aí ficam as lembranças norte-americanas, mas também os novos contatos com a terra brasileira. Pintou neste ano diversos óleos, sempre em sua temática habitual: retratos e paisagens. Quando fora da cidade, em idas ao litoral ou a Santo Amaro, dedicava-se à paisagem. Produziu pinturas como *Paisagem de Santo Amaro* (1 e 2), *Aspecto da Vila*, *Os patinhos* e telas que intitulou *A palmeira* e *Rancho de sapê*. Na cidade, voltava sempre ao retrato. Diferentemente de quando chegara da Alemanha, nesta fase - ao que se conhece - Anita não retra

tou qualquer de seus familiares e mesmo as antigas amizades. Fez, talvez "por encomenda", o retrato de *D. Nelly S. Campos*, além de figuras, provavelmente compostas em um "ambiente", às quais deu títulos como *Capanga* e *Caboclinha*. Telas hoje não identificadas. Outras poucas obras do período, entre setembro de 1916 e novembro de 1917, estão melhor documentadas - e a elas nos referiremos²¹.

O nacionalismo

Durante este ano silencioso de Anita Malfatti, o ambiente cultural de São Paulo mostrava sinais de inquietação. O marasmo que ia pelas letras e artes nacionais criava alguns insatisfeitos; diversos deles começaram a identificar a renovação desejada com o sentimento nacionalista que, devido à guerra, vinha à tona.

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

Bem ou mal, a temática "nacionalista" não estava ausente de todo no academismo - fosse, como já vimos, na pintura histórica, fosse em tentativas de fixação de paisagens e mesmo de tipos nacionais - apesar de toda a tintura européia que as revestia²². Mas a pregação nacionalista se exacerbou nestes anos de guerra e propunha a substituição dos temas ainda dominantes, dos deuses do Olimpo e paisagens européias, pelo homem brasileiro e pelas nossas paisagens. Almeida Júnior era revalorizado, tomava-se mode

lo. Esta tentativa de renovação da arte nacional seguia ainda a ótica da época: isto é, tentativa de mudança temática, dentro de uma continuidade técnica, das mesmas normas acadêmicas da representação realística usual.

Anita Malfatti percebeu a nova problemática e se interessou por seu aspecto de inovação. Apesar de não identificadas, aquelas obras indicam, por seus títulos, a procura do tema nacional; em especial, *A palmeira* (fixação da vegetação nacional), *Rancho de sapê* (costumes), *Capanga e Caboclinha* (tipos nacionais). Estas preocupações estão claras no quadro *Tropical*. Reaproveitando uma tela - pode-se perceber, sob a pintura, um nu provavelmente da fase norte-americana - Anita esboçou e desenvolveu a figura de uma mulata que segura uma cesta de frutas tropicais, e colocou como fundo alguma vegetação de caráter nacional. Feita entre 1916 e 17, a tela mostra bem o problema que se põe à expressionista ao tratar, segundo sua linguagem moderna, o tema nacional. Se na vegetação consegue bom grau de estilização-abstração, nos frutos recorre a um certo realismo. A composição da tela e a figura humana - partes de sua temática e interesse habituais - ainda guardam muito das características norte-americanas: estruturação clara, as deformações habituais - mas o grau de abstração se atenua.

Como mostra o quadro *Tropical* - onde não há a intenção de "reproduzir com exatidão a natureza" - Anita Malfatti, em 1916/17, ultrapassou a pregação nacionalista, pois tratou o tema nacional de maneira nova aqui, inovando-o também tecnicamente. Portanto, estas são outras obras pioneiras - é certamente a primeira vez que o tema nacional é enfocado dentro da arte moderna no Brasil.

O Salão de 1917

Ao contrário de quando chegara da Alemanha, Anita Malfatti agora não queria montar uma individual com as obras que trouxera dos Estados Unidos. Mas continuou a trabalhar e queria ser uma pintora aceita em sua terra. Se o ano de 1916/17 foi tão silencioso, parece que o foi também devido ao próprio marasmo do meio artístico. As ocasiões para expor eram raras - como vimos - mas quando apareceram,

Anita delas participou. Isto, justamente um ano depois da sua chegada em São Paulo.

A primeira oportunidade de expor apareceu pelo meio de 1917, com a aproximação de mais um Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. A pintora enviou para lá um retrato, *Lalive*, provavelmente pintado no início de 1917. A tela de grande dimensões retrata uma figura de mulher - portanto, temática predileta de Anita Malfatti e sem as preocupações nacionalistas do momento. A estrutura da obra e a colocação da figura na tela, ainda se assemelham a suas composições norte-americanas. Mas nesta obra a pintora "se contém" em maior proporção do que em *Tropical*, tanto em relação à abstração, às deformações, quanto à cor. Do rosto, -ainda algo sintético em relação ao academismo da época - somem as deformações, assimetrias e mesmo os planos marcados. Com as habituais pinceladas de tinta diluída, há entre tanto uma deliberada procura de pintura "mais suave"; recorre mesmo a uma cor não usada até então: o tom rosa do vestido, que cobre grande área da tela. Parece que, para finalizar a obra, a pintora atendeu às sugestões do meio: pois se a composição do quadro e a estrutura da figura ainda são sucintas, há mais concessões à decoração e à "suavização" - como pinceladas "luminosas" no cabelo e no olhar, como a colocação de "enfeites", colar no modelo e ramagens no sofá. As mãos e braços continuam os seus.

Foi provavelmente por estas concessões que a tela *Lalive* foi aceita para figurar na exposição nacional de 1917. Porisso também não provocou maiores comentários. Não recebeu menção ou medalhas, não foi mesmo um destaque permanente nos artigos sobre o Salão, no parágrafo "senhoras e senhoritas" - "Agora, às mulheres (...). Senhoras, senhoritas e 'madames'. Há-as copiosas, 22 ao todo" ²³. A própria pintora guardou uma única referência da imprensa: uma página de caricaturas de Raul, publicada na *Revista da Semana*, "O 'Salão' cômico". Aí estão caricaturadas diversas obras expostas, comentadas por pequenas "blagues": "A moldura vai desarranjar meu chapéu" ..., "A nova receita de socar batata com o cotovelo"... . *Lalive* foi comen

tada com um trocadilho, que se valia do nome da dona das mãos expressionistas: "A. MALFATTI/ A mal feita" ²⁴.

Este primeiro Salão posterior ao "centenário do ensino artístico" não diferiu dos anteriores; menor que o do centenário, - mostrava 223 obras - continuava pouco visitado:

"a exposição ^(deste ano) está às moscas. Em plena avenida, ponto forçado da perambulagem calaceira de toda a capital, só penetram nas galerias da Escola os murmúrios da rua, poeira d'asfalto, fonfonadas. Os porteiros (...) cabeceiam sonecas suculentas, diante dos talões de entradas que se vendem pior do que literatura poética.

"(...) A razão da decadência das artes entre nós engalha nisso. Impossível desenvolver-se alguma em tal ambiente de indiferentismo. (...) Dedicar-se uma criatura às artes em terra assim é perpetrar heroísmo tangencial à loucura (...)

"(...) Dada esta montanha de percalços o que a 24ª exposição revela significa tanto que dá impetus de pedir-se a berros o medalhamento de todos os expositores por ato de inaudito heroísmo. Ou isso ou a internação deles num manicômio" ²⁵.

Assim o comentava um escritor que se instalara definitivamente em São Paulo há poucos meses, Monteiro Lobato, o criador da segunda oportunidade que Anita Malfatti teve de expor - desta vez em São Paulo e ligada com as preocupações nacionalistas.

A exposição do saci

Conhecido em rodas paulistanas desde o fim de 1914 - quando publicara "Uma velha praga" e "Urupês" - Lobato colaborava agora assiduamente na imprensa, em jornais como *O Estado de S. Paulo* e em revistas como a *Revista do Brasil*, veículo eficiente para suas idéias. Pena violenta e sem temores, escrevia planfletos contundentes contra diversas mazelas nacionais e, contra a "macaqueação e o plágio" do europeu, pregava o aproveitamento dos produtos da terra. Costava de desenhar e também escrevia sobre arte; em 1915,

seu estudo "A caricatura no Brasil" fora bastante elogiado. No fim de 1916 e por todo 1917, comentou constantemente as manifestações artísticas da cidade; artigos polêmicos, em linguagem direta, que chamavam a atenção. Em novembro de 1916 e janeiro de 1917, publicou na *Revista do Brasil* dois grandes estudos que se completavam como pregação: "Pedro Américo" e "Almeida Júnior" ²⁶, bem típicos de suas idéias sobre a arte na época. Aí opunha o "romântico e europeu" Pedro Américo ao "naturalista e nacional" Almeida Júnior. Não negava o valor de Pedro Américo - antes, colocava os dois pintores como estrelas "a brilhar nas mesmas alturas, cada uma com brilho próprio, rutilantíssimas ambas". Mas via em Almeida Júnior o caminho a ser trilhado e alargado pelos artistas nacionais:

"O pincel criador de tantas obras primas jáz esquecido.
Ninguém se atreveu a segui-lo na vereda aberta.

"O vieiro dos temas nacionais continua apenas tocado
à espera de novas individualidades de gênio que lhe garimpem o ouro" ²⁷.

É preciso aqui acentuar que Monteiro Lobato admira em Almeida Júnior o duplo aspecto: "uma coisa nova, e verdadeira, o naturalismo" - "a reconstrução exata de uma cena como ela foi na realidade" - e o enfoque nacional, da procura de temas característicos da terra, e não de "plágios" de modas de Paris.

Visando acordar a população para seus hábitos e costumes, no início de 1917, Lobato levava adiante um "inquérito nacional sobre o Saci", através do "Estadinho", edição vespertina de *O Estado de S. Paulo*. Chegavam depoimentos de todo o país - e eram publicados no jornal - com as versões existentes em diversas regiões sobre o saci-pererê, sua figura, suas diabruras típicas, suas características. O inquérito tornou-se muito popular e o tema do saci permaneceu por todo o ano na imprensa paulista. Em março de 1917, *O Estado de S. Paulo* anunciava:

"Já vários musicistas fizeram variações, em polcas valsas e tangos sobre o tema fornecido pelo canto do Saci-passarinho. Wash Rodrigues compôs um sugestivo quadro, *A figueira assombrada* - (...).

"(...) O terreno está pois preparado para abrimos um concurso artístico por meio do qual o diabinho de carapuça pene - tre triunfalmente nas artes plásticas" ²⁸.

Os artistas estavam interessados no inquérito; o próprio escritor, por causa do Saci, entrara em contato com diversos deles²⁹. Anita Malfatti, que lia os artigos de Monteiro Lobato - e os achava avançados para o meio, declararia mais tarde³⁰ - também resolveu participar do concurso. Preparou uma tela, tomando por episódio um dos estipulados, a aparição do saci que espanta um cavaleiro solitário. Colocou em primeiro plano o cavaleiro e seu cavalo numa estrada poeirenta; mais ao fundo, uma moita de bambus de onde pende, informe, o saci. Para traduzir o terror da aparição - portanto uma figura não "realista" - lançou mão de suas experiências norte-americanas, não as de abstração ou deformações angulares, mas sim de deformações expressivas para construir o movimento geral da obra, todo ele voltado para a aparição³¹.

Segundo o anúncio de março, os trabalhos seriam expostos e depois julgados. Mas, só em outubro de 1917 os desenhos, pinturas e esculturas dos participantes foram expostos, num salão da rua Líbero Badaró, n.111. Para decepção dos promotores, os grandes nomes e as estrelas locais estavam ausentes. Entre os participantes, citavam-se Norfini, o desenhista comercial De la Latta, os hoje desconhecidos M.Vellez e Celso Mendes. Roberto Cipicchia foi o vencedor com a tela *O saci e a cavalhada* - um tema não usual tratado de maneira tradicional, com os cavalos em disparada criando uma composição acadêmica com características consagradoras, "grandiosa" e "épica". Não fosse o pequeno saci, aí estava uma obra típica dos Salões de Belas Artes.

O Saci de Anita Malfatti não foi premiado mas foi comentando; e através dele a pintora tornou-se conhecida em um círculo cultural mais amplo em São Paulo. Ao que parece, esta foi também a primeira referência escrita sobre seu trabalho e orientação depois da volta dos Estados Unidos. Em novembro, Monteiro Lobato comentou a exposição em longo artigo na *Revista do Brasil* - artigo também característico de sua pregação:

"Produtos de um concurso conseqüente a um inquérito que está na memória de todos, estiveram expostos ao público vários quadros e esculturas onde, pela primeira vez na terra natal do Saci, foi o Saci guindado às regiões da arte. O tema era difícil. Fixar um tipo puramente subjetivo, de formas instáveis, cheio de variantes, existente apenas na imaginação do sertanejo, é tarefa que requer do artista um bocado mais de talento do que o preciso para broxar um melão, retratar um empatacado Cav. Uff. ou copiar os fundos do Tabatinguera, tema dileto dos nossos paisagistas que inebriam-se alí com uns toques de Veneza muito sedutores. Requer inventiva, requer composição, e composição das que não possuem cômodos pontos d'apoio, (...). Devido a isso, talvez, os nossos pintores de Bretanha e Cav. Uff. abstiveram-se. Compositores geniais de Perdões, Salomés, e Tabatingueras, não lhes convinha perder a máscara de Renaults do Café Paulista, e Corots da Várzea do Carmo para esta arriscada aventura do *algo nuevo*, e fazem muito bem. Um dos meios de ter talento é simulá-lo".

Depois de reafirmar sua posição em prol de uma arte nacional, o escritor referia-se aos participantes e às obras enviadas ao concurso. Separava-os, bem dentro da xenofobia da guerra, em "nacionais" e "estrangeiros" - isto é, os estrangeiros aqui residentes. Estes, o contingente mais numeroso; os "nacionais", quase inexistentes. O único óleo de artista "nacional" era o de Anita Malfatti - mas era também o único que se afastava da representação realística usual. Por isso Monteiro Lobato o colocou em categoria a parte, reafirmando assim sua posição pró-realismo:

"Nacionais compareceram em pintura apenas dois trabalhos, uma aquarela ligeira do sr. Celso Mendes, bando de cavalos que o Saci dispersa à noite, e o Saci do Paraná do sr. Joab de Castro, que é uma criança e pertence ao número dos 'curiosos'. A sra. Malfatti também deu sua contribuição em ismo. Um viandante e o seu cavalo, em pacato jornada por uma estrada vermelha, de gringolam-se numa crise de terror ao deparar-se-lhes pendente duma vara de bambu uma coisa do outro mundo. Degringola-se o cavaleiro, degringola-se o cavalo, tentando arrancar-se do pescoço, o qual estira-se longo como feito da melhor borracha do Pará. Gênero degringolismo. Como todos os quadros do gênero is mo, cubismo, futurismo, impressionismo, marinetismo, está *hors-concours*.

"Não cabe à crítica falar dele porque o não entende: a crítica neste pormenor corre parelhas com o público que também não entende. É de crer que os artistas autores entendam-nos tanto como a crítica e o público. Em meio deste não entendimento ge ral é de bom aviso tirar o chapéu e passar adiante.

"As demais telas são de artistas estrangeiros. (...)"³².

No longo artigo, o autor detinha-se então nas obras dos "estrangeiros" que lhe pareceram mais significativas, principalmente as de Cipicchia e de Norfini. A nenhuma delas, nem mesmo à do vencedor, dedicou tantas linhas quanto à de Anita Malfatti.

Assim, a pintora saiu do dia a dia silencioso para duas experiências não promissoras: fora recebida com indiferença pelos acadêmicos, e com incompreensão pelos nacionalistas.

Exposição de pintura moderna

É provável que as novas idéias de Anita Malfatti, assim como suas obras recentes, já fossem comentadas em meios artísticos e jornalísticos de São Paulo; a pintora voltara há mais de ano. Como vimos, conhecera já na adolescência alguns artistas da cidade e, na individual de 1914, entrara em contato com um círculo mais amplo que incluía pintores e jornalistas -co

mo Nestor Rangel Pestana, "amigo de meus tios". Mas foi com o concurso e a exposição do Saci, certamente, que cresceu a curiosidade dos jornalistas pelo "fenômeno" Anita Malfatti.

Entre eles estava Di Cavalcanti que, vindo do Rio, fizera uma exposição de caricaturas pouco antes. Di Cavalcanti - segundo seu próprio depoimento³³ - trabalhando na imprensa, freqüentava as rodas que se formavam com jovens escritores, como Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida - os dois, há pouco tempo haviam publicado um livro em conjunto, em francês - e com ilustradores e caricaturistas, como Ferrignac, nos cafês e nas redações de jornais e de revistas como *A vida moderna* de Arnaldo Simões Pinto, *A Cigarra*, de Gelásio Pimenta, ou a *Revista do Brasil*.

Enquanto estava aberta a exposição do saci, Arnaldo Simões Pinto, Di Cavalcanti e "alguns jornalistas" foram à casa da pintora conhecer "os quadros tão mal feitos", que ela guardara. Não sabemos hoje qual foi a primeira reação do grupo às obras, aqui desconhecidas e "estranhas", que Anita ia mostrando - Di Cavalcanti, em suas memórias, não se referiria ao fato e nem aos acontecimentos posteriores. Seja pela curiosidade de ver o efeito de tal obra exposta ao público, seja por considerarem estar diante de uma nova proposta no campo artístico, o certo é que "todos acharam que devia fazer uma exposição", deporia em 39 a pintora, esclarecendo em 1951:

"Numa tarde de novembro apareceram em casa alguns jornalistas com o Di Cavalcanti e Arnaldo Simões Pinto. Foram eles que me entusiasmaram a fazer uma exposição, que eu não queria mais fazer, em virtude da opinião negativa dos que me rodeavam. Mais eu recalcitrava mais eles insistiam. E venceram"³⁴.

A exposição do Saci continuava aberta quando saiu pequena notícia na imprensa - justamente em *A Vida Moderna* de Arnaldo Simões Pinto - já procurando esclarecer e preparar o público:

"Inaugurar-se-á brevemente nesta capital uma exposição de telas da lavra da talentosa pintora paulista srta. Anita Mal -

fatti, cujas aptidões os nossos amadores já conhecem.

"A srta. Anita Malfatti é um dos mais curiosos temperamentos artísticos do nosso meio. Tendo estudado primeiramente na Alemanha e depois nos Estados Unidos, a nossa distinta patrícia tem da arte uma concepção tão bizarra que a põe num lugar absolutamente a parte entre os artistas nacionais .

"Qualquer que seja a impressão que os seus trabalhos causem à crítica indígena, ninguém lhe negará, estamos certos, uma qualidade que não é para desprezar - a independência de sentir e de interpretar a natureza através do seu temperamento" ³⁵.

Para sua segunda individual em São Paulo, Anita Malfatti - tinha então 28 anos e estava no 7º de sua carreira - usou "uma grande sala térrea" que lhe foi cedida pelo Conde Lara, na rua Líbero Badaró, n.111, salão então utilizado frequentemente para exposições, como as recentes de Helios Seelinger, em setembro, e do concurso do saci, em outubro.

Na seleção das obras, podemos supor um clima tenso, pequenas pressões, apreensão e tenacidade. Em geral, a pintora restringiu-se aos trabalhos feitos depois de 1915, isto é, aos pintados nos Estados Unidos e aos recentes, deste ano de Brasil. Anita não negava sua fase norte-americana: queria impô-la e vê-la aceita como valor artístico. Talvez por isso mesmo, absteve-se de colocar muitas obras demasiado "provocativas", como os carvões e pastéis de nus masculinos, ou óleos como o *Nu cubista* e *A boba*.

O catálogo - pequena folha impressa relacionando 53 entradas separadas em blocos - trazia um cabeçalho elucidativo: "EXPOSIÇÃO DE PINTURA MODERNA ANITA MALFATTI". Os óleos foram agrupados nos dois primeiros blocos, segundo sua temática: "figuras" e "paisagens". Nas "figuras" - 12 ao todo - sob número 1 estava *Lalive*, segundo o hábito local de destacar uma obra já apresentada no Salão de Belas Artes. Mas vinham depois, entre outros, *O homem amarelo*, *A estudante russa*, *A mulher de cabelos verdes* e *O japonês*, ao lado dos nacionais *Tropical*, *Caboelinha* e *Capanga*. Nas 16 "paisagens" apre

sentadas, o mesmo equilíbrio: *A ventania, O farol, A onda, O barco* e outras de Monhegan, ao lado de *Paisagem de Santo Amaro, A Palmeira e Rancho de sapê*, com influência das idéias nacionalistas. Os outros três blocos listavam "gravuras", "aquarelas" e "caricaturas e desenhos".

Na seleção das 11 gravuras, estavam algumas mais antigas, feitas na Alemanha - como *Menino napolitano* - ao lado de outras executadas nos Estados Unidos - *À beira do canal, Florestas de pinheiros*. Nas "aquarelas" colocou também trabalhos a lápis de cor - técnicas que não parece ter usado na época norte-americana. Não reservou uma seção para seus violentos pastéis. Finalmente, nas "caricaturas e desenhos", ao lado de *Isadora em São Paulo*, estavam alguns carvões que fizera nos Estados Unidos, como os retratos dos colegas da *Independent School of Art, A amiga e O secretário da escola*, além do nanquim *Café americano*. Aqui fica patente a mistura de determinação e apreensão de Anita Malfatti, que agora conhecia bem o meio artístico brasileiro a ponto de saber que sua obra era de difícil compreensão, um enigma, um "objeto estranho" a ele. Selecionou, possivelmente, quatro carvões norte-americanos, com suas deformações e distorções - portanto, não os negava - mas absteve-se, ao que tudo indica, de expor qualquer uma das muitas academias de nus - os masculinos e mesmo os femininos. Parece claro que a pintora não queria montar uma exposição-provocação, nem tornar o choque inevitável. Antes, tinha uma intenção como - que didática, de fazer com que a arte moderna fosse compreendida e aceita pelo meio paulistano³⁶.

Assim, na montagem das obras no salão - "original e diferente", segundo a imprensa - Anita Malfatti colocou, ao lado de seus 53 trabalhos, alguns outros, de colegas norte-americanos, uma espécie de aviso ao público brasileiro: "não sou a única que pinta de maneira desconhecida para vocês; lá fora, esta é a arte nova, atual, aceita e praticada por muitos". Eram dois ou três desenhos a carvão de Floyd O' Neale e Sara Friedman³⁷ e, talvez, mais de um trabalho de A. S. Baylinson - entre

eles, provavelmente o óleo *Nu cubista* - sob o qual (ou os quais) estava um texto explicativo.³⁸

Tudo pronto, inaugurava-se, a 12 de dezembro de 1917, uma quarta-feira, a mostra que iria ser o marco inicial da arte moderna no Brasil. O "vernissage" da exposição "dessa sensitiva exaltada", "meio tímida até", foi muito concorrido; a ele compareceu "um grupo de artistas da cidade, jornalistas e amadores da boa arte"³⁹, noticiaram os jornais. O arquiteto Vitor Dubugras, que admirara a individual de 1914, foi o primeiro a assinar o "livro de registro", que Anita sempre conservou. Depois, entre outros artistas de São Paulo, o escultor Zadig, os pintores Elpons e Torquato Bassi, além dos "novos" Paulo do Valle Junior e Wash Rodrigues. Aí também estavam os recentes incentivadores da pintora: Arnaldo Simões Pinto - que seria frequentador assíduo da mostra - e Di Cavalcanti, ao lado de familiares - como Jorge Krug e senhora, - amigos da artista ou da família - as Shalders, companheiras da Alemanha, os Vandenbrade - e outras figuras de relevo social ou político⁴⁰.

Primeiras reações

Desde o início, a exposição despertou a curiosidade; a frequência era maior que a usual em tais mostras: "Durante todo o dia (13) esteve o salão constantemente cheio de amadores e curiosos", dizia um artigo; outro se referia a "afluência diária considerável"; e *O Estado de S. Paulo* escrevia a 18 de dezembro: "Continua a ter enorme concorrência de visitantes a excelente exposição"⁴¹. Na primeira semana sucediam-se, na rua Líbero Badaró 111, as visitas de famílias conhecidas, Souza Pinto, Vandenbrade, Carrijo, Shalders; de jornalistas, a serviço ou querendo conhecer o "fenômeno" - no dia 13, Nestor Rangel Pestana assinava o livro de registro, - e de políticos: no dia 17 o presidente do Estado, Altino Arantes, e depois o senador Freitas Valle, examinaram aqueles quadros diferentes. Havia os curiosos como, no dia 18, o menino Paulo de Tarso Mendes de Almeida - o futuro escritor que muitos anos

dépois lembraria a "ressonância popular" tal que ele, com pouco mais de 12 anos, "sentiu a curiosidade de ir ver a exposição" ⁴². E os mais variados artistas, de São Paulo ou de passagem pela cidade, entre eles, Edgard Parreiras, Alípio Dutra, Enrico Vio, Clodomiro Amazonas, Cipicchia, Gastão e Berta Worms, Hugo Adami e Alfredo Norfini. Alguns visitantes voltavam; já nos primeiros dias apareciam, constantemente, o incentivador Arnaldo Simões Pinto, o poeta Correa Junior e, principalmente, o pintor Wash Rodrigues - em quem Lobato depositava grandes esperanças. Infelizmente hoje não se conhece a reação da maioria dos pintores que a visitaram; graças a um depoimento posterior de Tarsila do Amaral, ficariam gravadas duas opiniões interessantes: a do citado Wash Rodrigues e a de Elpons. Escreveria Tarsila:

"Sei que Wash Rodrigues, pintor que representava uma arte bastante avançada para o meio, lamentava não saber pintar como Anita. Imagine-se o efeito dessa confissão entre nossos artistas!

"O falecido professor Elpons, que mantinha em São Paulo um curso de pintura, deixando boas influências, fez-lhe também grandes elogios e chamava atenção para alguns desenhos de colegas da artista" ⁴³.

Desde o início, também examinavam os quadros de Anita Malfatti diversos jovens, da geração da pintora, e que mais tarde formariam o grupo modernista. Alguns já se conheciam, por trabalhar na imprensa; outros relacionavam-se com a família da artista; e outros foram levados pela curiosidade que se difundia. Na primeira semana, assinaram o "registro", além de Di Cavalcanti, o arquiteto Przyrembel, o poeta Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto e o então jornalista Oswald de Andrade, que teria sido apresentado à pintora por Di Cavalcanti. Oswald de Andrade, dias atrás, publicara o discurso patriótico de um jovem poeta estreante. Este, Mário Sobral - pseudônimo de Mário de Andrade - a partir do segundo dia da mostra, tornou-se um dos seus mais assíduos visitantes. No dia 18, talvez levada pelo comentário de Elpons, uma aluna, surpresa, examinava as obras e assinava o livro de presen

ça: Tarsila do Amaral. A reação inicial dos futuros modernistas frente aos quadros de Anita Malfatti não parece diferir muito da dos demais visitantes: em meio à curiosidade e surpresa gerais, alguns deles tentavam "decifrar" a nova mensagem, o que não era tarefa fácil⁴⁴.

A exposição "continua a ser o acontecimento artístico de maior interesse destes últimos dias", comentava o *Correio Paulistano* a 16 de dezembro. Pois nesta primeira semana, os visitantes eram muitos e os comentários da imprensa também. A maioria dos artigos, é verdade, era do tipo tradicional: depois de poucas linhas sobre a mostra, seguiam-se os nomes dos quadros expostos e/ou a relação dos visitantes ilustres que lá estiveram no dia anterior. Mas alguns artigos tentaram comentar o acontecimento inusual. Como vimos, até então, ao analisar uma exposição, o crítico procurava nas telas as qualidades e os defeitos valorados pelo padrão acadêmico: eram elogiados a fidelidade da reprodução de formas e cores, a correção das proporções, o "clima" da obra que levava o observador a "acreditar" na existência da cena. Como aplicar tal critério aos óleos de Anita Malfatti? Eles fugiam a todos esses padrões. Os que viam qualidades positivas no trabalho, sem precedentes, da pintora, encontravam-se sem instrumentos capazes para analisá-lo. Houve assim um primeiro esforço da crítica para compreender e explicar a obra nova, talvez tendo como dados exclusivamente as explicações da própria pintora. Logo a 14 de dezembro o *Correio Paulistano*, em certo trecho, comentava:

"A exposição da senhorita Malfatti, toda ela de arte moderna, apresenta um aspecto original e bizarro, desde a disposição dos quadros aos motivos tratados em cada um deles.

"De uma rápida visita ao catálogo, o visitante pode inteirar-se logo do artista que vai observar.

"*Tropical* e *Sinfonia colorida*, são nomes que qualquer pintor daria até a uma paisagem, menos a uma figura, como tão bem o fez a visão impressionista (sic) da sua autora.

"Essencialmente moderna, a arte da senhorita Malfatti se distancia consideravelmente dos métodos clássicos. A figura resalta, do fundo do quadro, como se nos apresentasse, em cada traço, quase violento, uma aresta do caráter do retratado. A paisagem é larga, iluminada, quase sempre tocada de uma luz crua, meridiana, que põe em relevo as paredes alvas, num embaralhamento de vilas sertanejas, onde a minudência se afasta para a mais forte impressão do conjunto.

"Assim é a gravura, a aquarela, a caricatura, o desenho. Tudo num traço largo e rápido, como se a artista tivesse receio de que o detalhe prejudicasse a emoção.

"Esta é a arte que se faz atualmente nos mais adiantados meios de cultura" ⁴⁵.

Assim, com comentários diários nos jornais - às vezes elogiosos -, com o salão da rua Líbero Badaró constantemente cheio de visitantes, com diversas obras adquiridas em poucos dias, ⁴⁶ Anita Malfatti sossegara seus receios. Parte do público, depois da surpresa e curiosidade iniciais, se não chegava a olhar as obras com simpatia, tentava entender aquela "visão diferente". A outra parte, que depois da curiosidade inicial certamente não aprovava "as coisas dantescas", permanecia calada.

Os acontecimentos que se sucederam a partir do oitavo dia da exposição surpreenderam a pintora, tanto, que Anita Malfatti só se encorajaria a narrá-los 34 anos depois:

"A princípio foram os meus quadros muito bem aceitos, e vendi nos primeiros dias oito quadros. Em geral depois da primeira surpresa, acharam a pintura perfeitamente natural. Qual não foi a minha surpresa quando apareceu o artigo crítico de Monteiro Lobato" ⁴⁷.

A propósito da exposição Malfatti

Pois na edição vespertina do jornal *O Estado de S. Paulo*, "O Estadinho", de 20 de dezembro de 1917, vinha um extenso comentário sobre o acontecimento inédito. Intitulava-se "A propósito da exposição Malfatti" - mais tarde trans

crito em livro com o título mais explícito de "Paranoia ou mistificação?" - assinado por M.L. e escrito na linguagem inconfundível e conhecida de Monteiro Lobato⁴⁸.

As 53 obras de Anita Malfatti, acrescidas de algumas norte-americanas de orientação semelhante, provocavam, pela "extensão do mal", a pena do polemista, que vem com maior virulência do que no mês anterior, quando da exposição do Saci. Os acontecimentos em torno da exposição - as obras, a reação do público, sempre numeroso, que em parte aceitava e mesmo comprava os trabalhos, os artigos nos jornais, os primeiros adeptos da pintora - provocaram Lobato a ponto de ver neles o perigo da implantação de um novo mal no Brasil: a "arte chamada moderna", o que ele, adepto da arte "realista" - "a da verdade", "a que não falseia" - não poderia aceitar. O crítico, que se preocupava com a debilidade da arte brasileira na época, não aceitava a arte moderna como o caminho para a renovação artística, para uma produção caracteristicamente atual da arte brasileira. Assim, montou no artigo uma violenta catilinária contra a arte moderna, em torno do "agente provocador", a exposição Malfatti, com suas obras e seu público. Começava definindo a "arte normal" e a "arte anormal":

"Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. Quem trilha por esta senda, se tem gênio, é Praxíteles na Grécia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda, é Rubens na Flandres, é Reynolds na Inglaterra, é Lenbach na Alemanha, é Iorn na Suécia, é Rodin na França, é Zuloaga na Espanha. Se tem apenas talento vai engrossar a plêiade de satélites que gravitam em torno daqueles sóis imorredoiros. A outra espécie é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de de

cadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedoiro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. Em bora eles se dêem como novos, precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e com a mistificação. De há muito já que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornam as paredes internas dos manicômios. A única diferença reside em que nos manicômios esta arte é sincera, produto lógico de cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas, zabumbadas pela im prensa e absorvidas por americanos malucos, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo mistificação pura.

"Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude. As medi das de proporção e equilíbrio, na forma ou na cor, decorrem do que chamamos sentir. Quando as sensações do mundo externo trans formam-se em impressões cerebrais, nós "sentimos"; para que sin tamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em 'panne' por virtude de alguma grave lesão. En quanto a percepção sensorial se fizer normalmente no homem, atra vés da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá 'sentir' senão um gato, e é falsa a 'interpreta^{ção}' que do bichano fizer um totó, um escaravelho ou um amonto^{do} de cubos transparentes".

Via como "arte normal", como única arte possível, aquela que copia fielmente o modelo, a natureza. Aqui, Monteiro Lobato traduziu o pensamento acadêmico e dominante da época, transformou-se no porta-voz, violento, daqueles observadores até então silenciosos da exposição de Anita Malfatti. Ao classificar a arte moderna como "arte anormal", aproximava-se do mesmo tipo de ataques que ela recebera em várias partes do mundo no início de sua evolução. E, de todos os movimentos inovadores, nenhum foi mais analisado, comparado e identificado com a loucura do que o expressionismo⁴⁹.

Da pregação inicial, Lobato passava mais diretamente ao "elemento provocador", a exposição. As obras aí apresentadas não estavam nas paredes de um manicômio, portanto, eram "mistificação pura". Porisso, ataca o "mal" - a arte moderna exemplificada na mostra - querendo cortá-lo pela raiz:

"Estas considerações são provocadas pela exposição da sra. Malfatti onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia. Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes.. Percebe-se de qualquer daqueles quadrinhos como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo (sic) discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura.

"Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e 'tutti quanti' não passam de outros tantos ramos da arte caricatural⁵⁰. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma - caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma idéia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador. A fisionomia de quem sai de uma destas exposições é das mais sugestivas. Nenhuma impressão de prazer, ou de beleza denunciam as caras; em todas, porém, se lê o desapontamento de quem está incerto, duvidoso de si próprio e dos outros, incapaz de raciocinar, e muito desconfiado de que o mistificam habilmente. Outros, certos críticos sobretudo, aproveitam a vaza para "épater les bourgeois". Teorizam aquilo com grande dispêndio de palavrório técnico, descobrem nas telas intenções e subintenções inacessíveis ao vulgo, justificam-nas com a independência de interpretação do artista e concluem que o público é uma cavalgadura e eles, os entendidos, um pugilo genial de iniciados da Estética Oculta. No fundo riem-se uns dos outros, o artista do crítico, o crítico do pintor e o público de ambos.

"Arte moderna, eis o escudo, a suprema justificação. Na poe

sia também surgem, às vezes, furúnculos desta ordem, provenientes da cegueira nata de certos poetas elegantes, apesar de gordos, e a justificativa é sempre a mesma: arte moderna. Como se não fossem moderníssimos esse Rodin que acaba de falecer deixando após si uma esteira luminosa de mármore divinos; esse André Zorn, maravilhoso 'virtuose' do desenho e da pintura, esse Brangwyn, gênio rembrandtesco da babilônia industrial que é Londres, esse Paul Chabas, mimoso poeta das manhãs, das águas mansas, e dos corpos femininos em botão. Como se não fosse moderna, moderníssima, toda a legião atual de incomparáveis artistas do pincel, da pena, da água-forte, da 'dry-point' que fazem da nossa época uma das mais fecundas em obras-primas de quantas deixaram marcos de luz na história da humanidade!

Lobato deixa no artigo algumas referências, ainda que veladas, sobre os acontecimentos em torno da exposição; ataca os primeiros adeptos, os críticos que escreviam as primeiras tentativas de compreensão do fenômeno; o ataque mais claro vai para Oswald de Andrade - "certos poetas elegantes, apesar de gordos". Também são claras as alusões às explicações sobre arte moderna feitas pela pintora - o termo cubismo certamente vem delas. Como já dissemos, havia, na exposição, explicações escritas, pelo menos uma pregada sob a obra de Baylinson. O escritor, prosseguindo seu longo artigo, detém-se mais demoradamente neste quadro e na explicação, tomando-o como exemplo da mistificação que quer desmacarar, essa "impostura", "essa farsa" que chamam de "arte moderna". Assim, a ira de Lobato prende-se também à atitude de Anita Malfatti, de querer mostrar-se integrada em grupos existentes, na pesquisa de uma arte de seu tempo.

"Na exposição Malfatti figura ainda como justificativa da sua escola o trabalho de um mestre americano, o cubista Baylinson. É um carvão representando (sabe-se disso porque uma nota explicativa o diz) uma figura em movimento⁵¹. Está ali entre os trabalhos da sra. Malfatti em atitude de quem diz: eu sou o ideal, sou a obra-prima, julgue o público do resto tomando-me a mim como ponto de referência.

'Tenhamos a coragem de não ser pedantes; aqueles gatafunhos não são uma figura em movimento; foram, isto sim, um pedaço de carvão em movimento. O sr. Baylinson tomou-o entre os dedos das mãos ou dos pés, fechou os olhos, e fê-lo passar na tela às tontas, da direita para a esquerda, de alto a baixo. E se o não fez assim, se perdeu uma hora da sua vida puxando riscos de um lado para outro, revelou-se tolo e perdeu o tempo, visto como o resultado foi absolutamente o mesmo. Já em Paris se fez uma curiosa experiência: ataram uma brocha na cauda de um burro e puseram-no de traseiro voltado para uma tela. Com os movimentos da cauda do animal a brocha ia borrando a tela. A coisa fantasmagórica resultante foi exposta como um supremo arrojo da escola cubista, e proclamada pelos mistificadores como verdadeira obra-prima que só um ou outro raríssimo espírito de eleição poderia compreender. Resultado: o público afluiu, embasbacou, os iniciados rejubilaram e já havia pretendentes à tela quando o truque foi desmascarado. A pinturã da sra. Malfatti não é cubista, de modo que estas palavras não se lhe endereçam em linha reta; mas como agregou à sua exposição uma cubice, leva-nos a crer que tende para ela como para um ideal supremo. Que nos perdoe a talentosa artista, mas deixamos cá um dilema: ou é um gênio o sr. Baylinson e ficam riscados desta classificação, como insignes cavalgadas, a coorte inteira dos mestres imortais, de Leonardo a Stevens, de Velasquez a Sorolla, de Rembrandt a Whistler, ou... vice-versa. Porque é de todo impossível dar o nome de obra de arte a duas coisas diametralmente opostas como, por exemplo, a *Manhã de Setembro*, de Chabas, e o carvão cubista do sr. Baylinson''.

O pensamento acadêmico dominante havia encontrado um porta-voz potente. Lobato quis também ser tomado como porta-voz, quando diz à pintora que todos pensavam como ele, até os primeiros adeptos de Anita Malfatti - "seus apologistas sim" ... "por trás" :

'Não fosse a profunda simpatia que nos inspira o formoso talento da sra. Malfatti, e não viríamos aqui com esta série de considerações desagradáveis.

'Há de ter essa artista ouvido numerosos elogios à sua nova atitude estética.

'Há de irritar-lhe os ouvidos, como descortês impertinência, esta voz sincera que vem quebrar a harmonia de um coro de lisonjas. Entretanto, se refletir um bocado, verá que a lisonja mata e a sinceridade salva. O verdadeiro amigo de um artista não é aquele que o entontece de louvores, e sim o que lhe dá uma opinião sincera, embora dura, e lhe traduz chãmente, sem reservas, o que todos pensam dele por detrás. Os homens tem o v_ezo de não tomar a sério as mulheres. Essa é a razão de lhes da rem sempre amabilidades quando elas pedem opinião. Tal cava - lheirismo é falso, e sobre falso, nocivo. Quantos talentos de primeira água se não transviaram arrastados por maus caminhos pelo elogio incondicional e mentiroso? Se víssemos na sra. Malfatti apenas uma 'moça que pinta', como há centenas por aí, sem denunciar centelha de talento, calar-nos-íamos, ou talvez lhe dêssemos meia dúzia desses adjetivos 'bombons', que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de moças. Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem que é tomar a sério o seu talento dando a respeito da sua arte uma opinião sinceríssima, e valiosa pelo fato de ser o reflexo da opinião geral do público sensato, dos críticos, dos amadores, dos artistas seus colegas e... dos seus apologistas.

'Dos seus apologistas sim, porque também eles pensam deste modo... por trás' ⁵².

Considerando as obras de arte moderna "uma nova espécie de caricatura" que não visa "ressaltar uma idéia cômica", mas "aparvalhar o espectador", Lobato não analisou, ou mesmo citou, qualquer quadro de Anita Malfatti. Nem telas como *Paisagem de Santo Amaro*, *Caboclinha*, *Capanga* ou *Tropical*, onde poderia ver presente o germe nacionalista da época. Monteiro Lobato não aceitava - e não aceitaria - a nova linguagem, mesmo quando descrevesse temas nacionais. O choque da técnica nova, da linguagem-libertação que permite à arte desligar-se do "fotográfico", é tão grande que tira do escritor o pressuposto básico -a representação artística tradicional- dentro do qual ele apoiava os temas nacionais. Neste artigo ataca, como já dissemos, um "mal" maior; vê na nova técnica um perigo, o da própria destruição dos 'princípios imutá

veis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude" e que regem "todas as artes". Tanto que, em artigos posteriores, muitas vezes deixaria de lado as preocupações com a fixação de uma arte nacional, para defender a "arte normal".

A sensitiva Anita Malfatti, "meio tímida até", com uma exposição num salão improvisado, estava quebrando o padrão estabelecido e repetido por um século de "belas artes" brasileiras. Assim, a crítica de Monteiro Lobato ultrapassava a exposição, tomando-a como modelo: era uma heresia nascente a ser estirpada. Condensando e dando forma, eficiente, ao pensamento reinante nas esferas tradicionais e acadêmicas - repetindo "isto não é pintura, são coisas dantescas" - o escritor deixava claro a apreensão de que aquela "arte degenerada" se espalhasse⁵³. A pregação teve resultados totalmente contrários: ajudou a fixar o "novo mal". Iniciava-se, por revolução, a história da arte moderna no Brasil e delineava-se sua "proto-martir", Anita Malfatti.

Reações posteriores

No 50º aniversário da exposição, o *Diário de São Paulo* relembriaria que: "O artigo de Monteiro Lobato repercutiu tremendamente. Mesmo os jejunos em matéria de arte - e eram tantos! - liam surpresos, sopesavam o alcance da verrina, e diziam cautelosos: 'É de escacha pessegueiro'" ⁵⁴. Realmente, o artigo panfletário, aparecido no oitavo dia da mostra que durou um mês, influiu no comportamento da imprensa, no dos visitantes e, na carreira da pintora.

A respeito da reação da imprensa depois de 20 de dezembro, Anita Malfatti deporá:

"Todos temiam uma polêmica, por isso, publicavam os anúncios da exposição dando listas enormes dos visitantes.

"Nosso amigo Dr. Nestor Rangel Pestana, diretor do *Estado de S. Paulo*, amigo de meus tios, estava desolado. Eu não era a

bela promessa que ele esperava, portanto, *O Estado de S. Paulo* entrou nas encolhas. Pequenos jornais atacavam-me para agradar o Lobato, mas não houve uma única crítica construtiva, porque a exposição, por sua natureza, era inédita" ⁵⁵.

O jornal *O Estado de S. Paulo* não reproduziu o artigo saído no *Estadinho*, nem fez qualquer alusão ou crítica - só anos depois o faria, como se verã - continuou com a mesma atitude do início, enumerando quase diariamente os principais visitantes e citando às vezes um quadro adquirido. A maioria dos artigos aparecidos em outros periódicos continuou a ... omitir opinião, através das mesmas transcrições de listas de visitantes. Alguns atacaram; e houve por vezes tentativas de "análise imparcial", com elogios e críticas, como neste de *A Vida Moderna* de 27 de dezembro:

"Cultivando uma arte adiantada, e por isso mesmo nem sempre acessível ao grande público, ainda assim não tem sido pequeno o sucesso da sua exposição (...).

"Filiada à mais moderna escola de pintura, a srta. Malfatti executa com largueza e uma liberdade inexcedíveis os seus trabalhos, manchando as paisagens a largas pinceladas violentas, com a segurança de quem se sente absolutamente à vontade na sua arte. Choca, por isso, às vezes, o observador - pouco afeito àquele gênero de pintura, - mas ninguém, ao fim de algum tempo de observação, deixa de reconhecer na expositora um formoso e original talento, e, nos seus quadros, brilhantes qualidades de técnica, de observação e de colorido; pois só quem possui em alto grau essas qualidades e é capaz de transportar para a tela aquela admirável *Paisagem de Santo Amaro* (nº 18) (...); aquela primorosa *cabeça de Egípcia*, (nº 9) ou a *Lalive* magnífica (nº 1) 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 *Venetania* (nº 13), 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 pa

pel 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" ⁵⁶.

O artigo exemplifica bem a parte da crítica que chegava a ver qualidades no trabalho da artista: os elogios limitavam-se às gravuras e a alguns óleos feitos no Brasil, e raramente a uma paisagem de Monhegan. Os ataques e as ressalvas da imprensa foram para as obras mais características da linguagem nova, as mais abstratizantes e que lançavam mão da deformação - em especial os retratos feitos nos Estados Unidos, como *O japonês*, *A mulher de cabelos verdes* e *O homem amarelo*.

A repulsa dos que não aceitavam a arte nova já não era silenciosa, tanto na imprensa como no recinto da exposição. Aí, nos últimos dias de 1917, a afluência de visitantes - famílias de relevo social ou político, pessoal da imprensa, e familiares e amigos da pintora - continuava grande. Diversos pintores acadêmicos que apareceram nos primeiros dias não voltaram depois do dia 20; outros, como Torquato Bassi, Enrico Vio, J.W. Rodrigues e o carioca Edgard Parreiras - com exposição na mesma rua - examinaram novamente as obras depois do artigo de Lobato. E outros curiosos - como aqueles que, pelo fim da exposição, assinavam o registro "fulano-de-tal", "taquígrafo", ou "fulano-de-tal", "guarda-livros". Os risos - "cada gargalhada besta que nem sereia de Assistência não parando mais no ar" ⁵⁷ - à medida que os dias passavam, transformavam-se em insultos. A própria pintora lembraria: "Corro o correr das semanas, havia tal ódio geral que um amigo de casa, ameaçou meus quadros com a bengala desejando destruí-los" ⁵⁸.

A exposição Malfatti transformava-se em escândalo público. Poucos quadros foram adquiridos depois do dia 20 de dezembro - uns três, contra oito vendidos no início. Mas, muitas destas obras não foram para as casas dos compradores: - "Algumas pessoas influenciadas pela corrente contrária, devolveram cinco de meus quadros já adquiridos", deporia a artista⁵⁹.

Os primeiros aliados

Surpreendida pelo artigo de Monteiro Lobato, Anita Malfatti assistia, indefesa, à série de reações em cadeia que a catilinária gerava. E seus aliados?

"Meus primeiros aliados ficaram perplexos, mostraram-me o artigo esperando talvez que eu me defendesse e assim confirmasse a primeira impressão que tiveram sobre aquela pintura"⁶⁰.

Podemos estabelecer os nomes de alguns destes primeiros aliados, apesar da falta de depoimentos. A assiduidade à mostra - preservada no livro-registro - indica que, mesmo surpreendidos pela crítica de Monteiro Lobato, aí estavam sempre o poeta parnasiano Correa Júnior, o pintor acadêmico Wash Rodrigues e principalmente o jornalista Arnaldo Simões Pinto. Simões Pinto - a julgar pelas assinaturas, o mais assíduo espectador da mostra - parece ter apoiado constantemente a pintora. A 27 de dezembro - dia em que sua revista *A Vida Moderna* publicou o artigo citado - gravou sua adesão no registro, assinando-o juntamente com Anita Malfatti⁶¹.

A artista declararia como seus primeiros adeptos: "Di Cavalcanti com alguns jornalistas, Oswald de Andrade, Arnaldo Simões Pinto, Guilherme de Almeida e outros cerravam fileira ao redor desta exposição nova", narrando depois seu encontro com Mário de Andrade⁶².

Como já assinalamos, muitos futuros integrantes da Semana de Arte Moderna visitaram a exposição nos primeiros dias; no dia 20 ainda aí estiveram Yan de Almeida Prado e Candido Motta Junior. Depois do artigo de Lobato,

três, que já eram assíduos, continuaram a frequentar a mostra: os dois Andrade e Di Cavalcanti. Este, o único dos futuros pintores modernistas a examinar com mais vagar as obras de Anita Malfatti, não deixou - ao que se conhece - maiores dados sobre sua reação à exposição e ao artigo de Lobato⁶³. Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que se tornariam os mais importantes escritores modernistas, eram dos mais interessados e dos mais constantes no exame da obra nova. Talvez os dois tenham sido os únicos que tentaram entender, já na exposição, o que Anita mostrava de mais revolucionário: seus retratos norte-americanos⁶⁴.

Adesão de Mário de Andrade

Mário de Andrade, ainda meio isolado das rodas jornalísticas, assíduo nos primeiros dias da exposição, continuou a assinar o livro-registro, frequentemente, por todo o fim de 1917. Aí o encontramos, ora como Mário Moraes Andrade, ora como Mário Sobral. Numa atitude típica de Mário de Andrade, a assiduidade, o exame constante, mostram as tentativas do jovem escritor em entender a nova mensagem - o que não lhe foi tarefa fácil, nem de curta duração. Ele mesmo diria mais tarde que deveu "a revelação do novo" aos quadros pintados pelas mãos expressionistas de Anita Malfatti.

Pelos últimos dias de 1917, talvez depois do artigo de Lobato, foi que a pintora - conforme sua narrativa pitoresca - conheceu o poeta:

"Um sábado apareceu na exposição um rapaz macilento de luto fechado. Vinha com um companheiro, era Mário de Andrade; começou a rir e não podia parar. Ria alto, descontroladamente. Eu, que já andava com raiva fui tomar satisfações. Perguntei: 'O que está tão engraçado aqui?' e quanto mais eu me enfurecia, mais ele ria. 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 buscá-lo'' 65.

No dia 27 de dezembro - como já o fizera Simões Pinto - Mário Sobral deixava sua assinatura juntamente com Anita Malfatti, no livro registro, 66.

O episódio é característico da dificuldade de assimilação da mensagem nova. O impacto das obras expressionistas sobre Mário de Andrade foi grande, mas a compreensão mais ampla daquelas telas que o impressionavam ainda levaria alguns anos. De início, a aceitação foi emocional, intuitiva. Mário de Andrade, sem se referir ao riso, deporia em 1942:

"De primeiro foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um ... estado de poesia. Com efeito: educados na plástica 'histórica', sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam *O homem amarelo*, *A mulher de cabelos verdes*. E a esse mesmo *Homem amarelo* de formas tão inéditas então, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima... Éramos assim" 67.

Adesão de Oswald de Andrade

Oswald de Andrade, que assinara o registro duas vezes antes de 20 de dezembro, parece também ter sido atingido pela catilinária de Lobato. Não se voltou contra a pintora; antes, tem-se a impressão que a polêmica nascente o provocou, fortalecendo seu apoio. Apareceu com frequência de 21 de dezembro até o fim da mostra 68 e foi o único dos modernistas a tentar, na época, uma defesa escrita da pintora.

No início de 1918, a exposição se arrastava penosamente para Anita

Malfatti, dentro do clima de violência crescente. Já no primeiro dia do ano, os jornais anunciavam seu encerramento nos "próximos dias". Na última semana em que esteve aberta - de 7 a 10 de janeiro - o número de assinaturas no registro diminuiu muito. Finalmente, Anita Malfatti a fechou e "se retirou" ⁶⁹.

Foi então - no dia 11 de janeiro - que saiu a defesa de Oswald de Andrade, publicada no *Jornal do Comércio*, intitulada "A exposição Anita Malfatti" e assinada com as iniciais "O.A.". Frequentando Monteiro Lobato, que sendo como o contista "uma arte nacional", escrevendo então notas esporádicas sobre os acontecimentos artísticos locais, Oswald - "poeta elegante, apesar de gordo" que já dava "uns palminhos de futurismo", segundo Lobato⁷⁰ - parece ter enfrentado dificuldades em se situar diante do "novo". Curta e tímida, a "pequena nota" - como ele a classificou - procurava "explicar" aos leitores, e a si mesmo, aquela arte nova. Mas tem colocações clarividentes sobre o acontecimento, percebe que a polêmica não poderia ser evitada e, por que:

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

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

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

va no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia".

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

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

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

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

"A realidade existe, estupenda, por exemplo, na liberdade com que se enquadram na tela as figuras nº 11 e nº 1; existe, impressionante e perturbadora na evocação trágica e grandiosa da terra brasileira que é o quadro nº 17; ⁷¹ existe ainda, sutil e graciosa, nas fantasias e estudos que enchem a exposição.

"A distinta artista conseguiu, para o meio, um bom proveito, agitou-o, tirou-o da sua tradicional lerdeza de comentários e a nós, deu uma das mais profundas impressões de boa arte⁷².

E o escândalo permaneceu

Fechada a exposição da rua Líbero Badaró, Anita Malfatti "foi para casa e desapareceu", como diria depois Mário de Andrade⁷³. Mas, o "escândalo público" permaneceu: tanto no mundo artístico local e na imprensa, como no espírito dos futuros modernistas.

Nos artigos tradicionais sobre as mostras contemporâneas e logo posteriores à de Anita Malfatti, pode-se perceber a lembrança da exposição de 1917/18, em ataques mais diretos às obras novas, ou mesmo nos comentários elogiosos sobre mostras acadêmicas, de pintores "sinceros", cuja "arte não mentia".

Contemporâneas à de Anita Malfatti, realizaram-se em São Paulo duas exposições de pintores cariocas: a de Chambelland e a de Edgard Parreiras - esta, na mesma rua Líbero Badaró, a poucos metros do nº 111. Foram comentadas pela *Revista do Brasil* já de maneira significativa. Em dezembro de 1917, a revista só se referia à de Chambelland:

"O mês de dezembro ficou assinalado no movimento artístico de S. Paulo, pela exposição do pintor brasileiro Carlos Chambelland. (...)

"Os quadros do sr. Chambelland interessam logo pela sinceridade que domina toda a sua obra (...) é também um pintor francês pela escola sóbria e discreta, rica de nuances e plena de harmonia. Não quer isto dizer que ele não saiba interpretar a natureza do Brasil (...); percebe-se porém, que o artista como que procura atenuar através de uma fatura delicada e fina e de um estilo polido e aristocrático, os aspectos selvagens e, às vezes, agressivos da nossa natureza. (...) Repugnam a este artista todas as violências, (...). A pintura de Chambelland desenvolve-se tão calmamente (...), que seria puramente acadêmica se a não marcasse a nota pessoal do seu temperamento e a não envolvesse uma doce e melancólica poesia, a cuja emoção não pode fugir o observador dotado de algum senso estético"⁷⁴.

O artigo não vinha assinado, como nos números anteriores, por Monteiro Lobato, mas sim por N.⁷⁵ que, na edição de janeiro, também analisou as duas exposições vizinhas da rua Líbero Badaró: a de Anita Malfatti, num comentário extenso, e a de Edgard Parreiras, num curto e elogioso. Continuando a polêmica, o artigo de N. sobre Anita, de certa forma, completava a catilinária de Lobato - a qual não foi transcrita na Revista. N. começava lembrando o impacto causado pela mostra e logo, coincidindo com a posição do contista, deplorava que a artista talentosa se tivesse deixado levar pelas "extravagâncias estapafúrdias de uma arte própria dos desequilibrados":

"A jovem pintora paulista senhorita Anita Malfatti pode orgulhar-se de ter agitado um pouco o nosso estagnado meio artístico com a sua última exposição. Essa agitação que, aliás, não passou de algumas rodas de amadores, e de algumas apreciações críticas na imprensa diária, não foi de todo favorável à artista. Em todo caso só se discute o que realmente tem valor. Tem-no de sobra a senhorita Malfatti, cuja primeira exposição em São Paulo, encheu de esperanças os amigos da arte. Nos seus trabalhos de principiante, havia já a afirmação de uma individualidade, um vigor pouco vulgar no toque e uma concepção geral da pintura que denunciavam 'um temperamento'⁷⁶.

"Nas telas ultimamente expostas ostentam-se ainda as mesmas qualidades. Mas, ao lado delas surgem falhas que nos parecem gravíssimas porque revelam um desvio de orientação artística que será fatal à promissora carreira da talentosa pintora.

"A senhorita Malfatti deixou-se 'emballer' pelas extravagâncias dos chamados 'futuristas' e pôs o seu esplêndido talento ao serviço dessa tendência que nem ao menos se pode chamar escola.

"A sua boa fé, a inexperiência própria da idade⁷⁷, mantém-na na ilusão de estar fazendo 'futurismo'. Não há na sua nova maneira a menor sinceridade, se bem que a intenção seja perfeitamente honesta. Mas a senhorita Malfatti, a pretexto de romper com as convenções da arte aceita, adotou sem discutir todo o estapafúrdio convencionalismo de uma falsa arte em que só se exibem os 'ratês' e os desequilibrados".

Enquanto Monteiro Lobato classificava as obras de Anita Malfatti como de "um impressionismo discutibilíssimo" tendendo a "cubices" - provavelmente baseado nas próprias explicações da pintora - o articulista N. as incluía no "futurismo", termo que se popularizava, como já dissemos, para etiquetar toda e qualquer tentativa de inovação. Aqui também continua evidente o desconhecimento, entre os críticos, das diversas tendências que se desenvolviam dentro da arte moderna. Pois prosseguindo, N. combatia as "teorias futuristas". No texto, fica bem claro que ele conhecia a preocupação dos futuristas com o movimento, mas também, que não havia até então examinado pinturas futuristas. A ligação que faz entre esta escola e o que viu na exposição de 1917/18, talvez tenha partido exatamente da explicação que Anita Malfatti colocou sob a obra de Baylinson, "uma figura em movimento":

"Os partidários da 'nova escola' tem a louca pretensão de reproduzir o movimento conforme a realidade das nossas sensações.

"Basta refletir que todos os movimentos se operam na natureza com rapidez muitíssimas vezes maior do que o mais rápido dos nossos meios de expressão, para compreender o absurdo de sua reprodução integral pela imagem.

"A arte jamais poderá reproduzir o movimento integral. O seu papel é de sugerir aos que contemplam uma obra, uma figura, por exemplo, a série de movimentos que essa figura faria para realizar uma determinada intenção ou para dar a impressão da vida, pois que a vida é movimento.

"Para tal não era preciso inventar o futurismo.

"Toda a escola moderna, sobretudo depois do triunfo do "ar livre" e do impressionismo, tende para esse fim e já atingiu a resultados extraordinários. A substituição dos contornos e das sombras convencionais pela teoria dos valores e da pintura luminosa baseada na fusão das cores reveladas pelo espectro solar, oferece recursos inesgotáveis aos artistas.

"Nenhum deles poderá, porém, prescindir da noção de forma, do desenho, que é a base de tudo, o arcabouço indispensável a qualquer construção artística.

"Ora, os futuristas suprimem o desenho, e entregam-se à mais arrojada fantasia de cores. A sua pintura fala uma linguagem incompreensível por ilógica e inconsequente.

"Rodin soube dar, como ninguém, a suprema expressão do movimento na escultura. E não há em escultores de todos os tempos, nenhum mais realista e mais simples do que o genial artista que a França acaba de perder. Em todos os corpos humanos que plasmou no barro, os braços partem dos ombros e as pernas sustentam o tronco.

"Os futuristas não se incomodam de ligar um braço à cabeça ou de fazer surgir a perna de uma axila, contanto que 'deem' a impressão do movimento, a trepidação da vida..."

Depois destes ataques às "pretensões" dos futuristas, N. finalizava analisando - o que Lobato não fizera - algumas obras expostas. Curiosamente, não se referiu ao desenho *O movimento* - nº 50 do catálogo⁷⁸ - de título tão sugestivo para suas idéias. Mas, indicou elementos "futuristas" em outros trabalhos de Anita Malfatti:

"A senhorita Malfatti aceitou as franquias dessa pseudo-escola para fazer a sua *Negra baiana*⁷⁹, que é para nós, pobres normais, um caso teratológico em anatomia. Mas, ao lado dela, pôs uns abacaxis tão bem desenhados e tão acabadinhos que fariam as delícias de um botânico...

"Onde está a escola, o método, o sistema?

"Numa cabeça de homem vigorosamente manchada, com uma indicação magistral dos planos, de perfeito acordo com as regras da pintura normal, tingiu o rosto de verde e amarelo ... e convenceu-se de que fez futurismo.

"Entretanto, nas águas-fortes, aliás excelentes, mostra uma técnica apurada sem o menor vestígio da influência nefasta, tal como na *Cabeça de Egípcia*, que é um mimo de frescura e espontaneidade.

"Todas as vezes que quis amaneirar a sua arte, para adaptá-la ao futurismo, cometeu erros graves de desenho e adotou cores puramente convencionais. Nesses trabalhos só se salvam alguns trechos, em que a sinceridade da artista, readquirindo os seus direitos, impediu as extravagâncias do futurismo. (...).

É um dever dizê-lo, porque poucos artistas se apresentaram com tantos elementos de triunfo como a senhorita Malfatti: seria profundamente lamentável ver perder-se num desvio de orientação estética uma organização artística como a dessa jovem pintora. A senhorita Malfatti está num momento decisivo da sua carreira: se não renunciar completamente às suas novas tendências, para cultivar com maior afinco o estudo do desenho, arriscar-se-á a um completo fracasso. Desejaríamos errar neste prognóstico; parece-nos, porém, que os fatos já nos dão razão" ⁸⁰.

Como outros críticos, N. elogiava as obras mais próximas da "arte normal" - isto é, aquelas ainda ligadas a aspectos realistas - e deplorava suas "tentativas de fazer futurismo" - isto é, as soluções abstratizantes, as cores independentes do modelo e as deformações usadas pela expressionista.

Logo a seguir, N. se referia à exposição de Edgard Parreiras, com frases como:

"Uma outra exposição, a do pintor Edgard Parreiras, teve um belo exito. (...) O número de obras era limitado, mas escolhido. (...).

"É um artista bem brasileiro na maneira de sentir a nossa paisagem, na fidelidade com que a reproduz e na forma por que exprime as suas impressões, sinceramente, sem ênfase, nem artifício, numa visão realista da natureza.

"Nos seus recantos de praia, nos seus areais que rebrilham ao sol, todos reconhecemos trechos da natureza do Brasil que nos são familiares. (...)" ⁸¹

Existem ainda outros artigos sobre os artistas acadêmicos, neste 1918, onde se pode notar que a "exposição de arte moderna" está, mais ou menos veladamente, servindo de referência para a crítica - mais adiante, vamos ver alguns deles. Em 1919, Monteiro Lobato publicaria *Idéias de Jeca Tatu*, transcrevendo nele o artigo contra Anita Malfatti, agora com o título "Paranóia ou mistificação"; o livro trouxe novamente à baila a polêmica de 1917. Por todos os anos 20, pelo menos, pode-se encontrar ataques violentos à "futu -

rista" Anita Malfatti - e elogios também - não pelas obras novas que iria apresentando, mas justamente devido à permanência dos fatos de 1917/18, e da lembrança de um *Homem amarelo* ou uma *Mulher de cabelos verdes*. Aliás, em todas as novas exposições que Anita Malfatti faria, a primeira referência da imprensa seria sempre sobre a exposição pioneira. A mostra de 1917/18, ficaria para a pintora como um estigma e uma glória.

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

Três anos depois destes acontecimentos, quando Anita Malfatti se apresentou em novas individuais, a permanência do escândalo - entre os modernistas e a imprensa local - ficaria muito clara, como veremos. Desde então, já se estabeleceria a importância da exposição de 1917/18.

Cap. 5. NOTAS

1. Mário de Andrade - *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1942 e - Anita Malfatti. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1926.
2. Ver John Baur - *Revolución y tradición en el arte moderno norteamericano*. Buenos Aires, Poseidon, 1957 .
3. Mário da Silva Brito, na *História do modernismo brasileiro*, deteta três aparecimentos do termo "futurismo" nesta época: um em 1914 (prof. Bertarelli - As lições do futurismo, *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 12 jul. 1914) e dois em 1916: um, por Monteiro Lobato em junho de 1916, e outro, por Alberto de Oliveira na Academia Brasileira de Letras três meses depois. Cremos que, em 1916, o termo estava relativamente popularizado como sinônimo de qualquer fato fora dos padrões usuais. Já em 1914, por exemplo , aparecia um comentário sobre um cozinheiro "futurista" - "O futurismo também foi ter à cozinha..." - na revista *Fon Fon*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1914. No fim de 1917, o termo seria usado diversas vezes em relação a Anita Malfatti.
4. Anita Malfatti desembarcou em Santos a 18 de agosto de 1916.
5. Laudelino Freire, em discurso proferido no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro a 14 de julho de 1917. Trechos transcritos in: A pintura no Brasil. *Revista do Brasil*, São Paulo, jul. 1917, p.398.
6. O "centenário do ensino artístico" foi comemorado no dia 12 de agosto de 1916, no recinto da Escola Nacional de Belas Artes, com uma sessão solene e a abertura do 23º Salão. Sobre as comemorações e o Salão de 1916 - e também como exemplos da crítica da época - ver: Artes e artistas. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 12, 13 e 14 ago. 1916; João Luso - O 'Salon' de 1916. *Revista do Brasil*, São Paulo, set. 1916, p.40-46; Exposição Geral de Belas Artes. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 23 ago. 1916.
7. Laudelino Freire - *A pintura no Brasil ...*, p.398.
8. Sendo as obras bastante "ilustrativas", sua destinação, conforme o "gênero", era específica: telas históricas e mitológicas - para edifícios governamentais; alegorias - para edifícios públicos e "halls" e tetos de grandes mansões; naturezas-mortas, quando de frutas - para salas de jantar, etc..

9. João Luso - O 'Salon' de 1916. *Revista do Brasil*, São Paulo, set. 1916, p.45. A principal pintora da época era, sem dúvida, Georgina de Albuquerque.
10. Visconti fora um dos raros artistas brasileiros que se interessara pelos movimentos contemporâneos que encontrara em Paris no fim do século. Belmiro de Almeida - talvez mesmo por se sentir mais livre, por sua atividade de ilustrador - também experimentara, em algumas obras, soluções vindas da vanguarda. Sua pintura e a de Arthur Timóteo - ainda mal documentadas - têm sido apontadas hoje como portadoras de inovações para a época - também ainda não suficientemente pesquisada. Nos estudos que começam a aparecer, é possível que se encontrem outros sinais inovadores. Mas, se existiram, foram bastante ignorados e não abalaram o mundo acadêmico. Não tivemos, por exemplo, movimentos maiores de recusados dos Salões oficiais, como aconteceu na Europa.
11. Wash Rodrigues e Paulo do Valle Junior estagiaram em Paris com o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Em 1916, Wash Rodrigues era visto por alguns intelectuais - entre eles Oswald de Andrade e Monteiro Lobato - como o mais promissor artista de São Paulo. Antonio Rocco merece ser estudado: apresentava na época uma temática inovadora, de cunho social.
12. O termo é de Mário de Andrade. Salinas vendeu obras até para a Pinacoteca do Estado, fato criticado por alguns escritores que se preocupavam com arte - entre eles, Mário de Andrade. Exemplo da atividade destes pintores-viajantes em São Paulo, é o artigo aparecido em *O Estado de S. Paulo* em 5 jul. 1917, que transcrevemos:

"Acha-se em São Paulo o cav. Domenico Failutti, distinto artista italiano, recém-chegado do Rio da Prata.

"O sr. Failutti é um retratista de merecimento que teve a honra de retratar o papa Benedito XV. Na sua coleção de retratos figuram alguns príncipes de casas reinantes e damas da aristocracia de várias capitais da Europa. Em Buenos Ayres e Montevideo, o cav. Failutti teve oportunidade de fazer muitos retratos de senhoras da alta sociedade.

"A especialidade do cav. Failutti é pastel, que tanto se presta a reproduzir as delicadas nuanças da tez feminina, e cuja técnica oferece recursos interessantes aos que verdadeiramente a possuem.

"O hábil artista italiano pretende em breve expor alguns trabalhos que realizar nesta capital".

13. Coisas de arte. *O Pirralho*, São Paulo, c. mar. 1916 .
14. No Rio de Janeiro, Roberto Pontual (in: *Arte brasileira contemporânea...*, Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 1976, p.14) cita a Galeria Vieitas, que foi fundada ainda no Império, em 1886, e teve longa vida. Em São Paulo, no primeiro semestre de 1917, seria aberta a Galeria Artística, de R. Belido, na rua São Bento n.22. Considerada por muitos como empresa temerária para a época, esta galeria continuava aberta um ano depois, tendo vendido no período mais de 70 obras de artistas nacionais e estrangeiros, entre eles: Chambelland, Parreiras, Calixto, Clodomiro Amazonas, Visconti, Seelinger, Oscar Pereira da Silva, Pedro Alexandrino , Baptista da Costa e Wash Rodrigues. Ver: Galeria Artística. (Resenha do mês). *Revista do Brasil*, São Paulo, mar. 1918, p.295-6.
15. Anita Malfatti - A chegada da arte moderna no Brasil. *Conferências de 1951*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1951, p.29. No texto, a pintora confunde a data de sua volta: depõe que chegou em agosto de 1917, quando realmente voltou em agosto de 1916. Notar também que se refere à grande bagagem que trazia - enquanto que ao falar da Alemanha só lembra que acharam "seus primeiros estudos" muito "crus".
16. Anita Malfatti - 1917. *RASM, Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, 1939, s.p. O tabu em relação às obras, e também aos acontecimentos que se seguiram, permaneceu, principalmente entre os parentes e amigos da mesma geração que Anita Malfatti. Nos depoimentos para esta pesquisa sempre procuraram não responder a este tipo de perguntas. Um deles, afirmaria genericamente: "Eu sempre achei que as pinturas que Anita trazia de suas viagens eram sempre mais ou menos iguais". Outro, relutava e procurava não mostrar, por exemplo, alguns dos nus masculinos que Anita desenhara a carvão.
17. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p. 29. A pintora lembraria mais de uma vez a expressão "coisas dantescas". Nos depoimentos, seus irmãos também não se refeririam a estas primeiras reações - chegaram até, por exemplo, a "corrigir" um manuscrito biográfico de Anita Malfatti, substituindo os termos "coisas dantescas" por "coisas impressionistas". Jorge Krug - que faleceria em 1919 - teria chegado a não permitir a entrada destas obras da sobrinha em sua residência (cf. informações de sobrinhas de Anita Malfatti).
18. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p. 29-30 .

19. A obra *Isadora em São Paulo* seria exposta em 1917/18, sob n.45, na seção "caricaturas e desenhos" - não foi localizada. Isadora Duncan, vinda do Rio de Janeiro com o pianista Maurice Dumesnil, deu três recitais em São Paulo, a 2, 3 e 5 de setembro de 1916. Amigos de Anita Malfatti, e por sua interferência, teriam ajudado a dançarina facilitando-lhe a organização dos espetáculos no Teatro Municipal, segundo depoimento de Georgina Malfatti.
20. Exposição de pintura. Recorte anotado por Anita Malfatti: "*Revista feminina*, dezembro de 1917". *A Vida Moderna*, de 28 fev. 1918, também lembraria que: "essa talentosa pintora mantém em sua residência, à avenida Angélica n.92, um atelier de desenho e pintura, onde aceita trabalhos e alunas".
21. Conhecemos estes títulos - e mais alguns, provavelmente do período - por que figurariam na individual de 1917/18, ao lado de obras feitas nos Estados Unidos.
22. Já referimos que a temática histórica - fatos da história do Brasil e seus grandes vultos - eram comuns na época. O índio também aparecia em obras acadêmicas, em diversos episódios, desde a época do romantismo. É verdade que as duas temáticas traziam sempre composição e características bastante européias. O tema central da obra de Almeida Júnior, o caboclo em seu "habitat", foi realmente um repertório inovador de tipos, já não ligados a modelos europeus. O negro demorou a ser representado, mas também estava presente na obra de alguns acadêmicos - por exemplo, no óleo *A mãe preta*, que Lucílio de Albuquerque apresentara na 1ª. Exposição Nacional de Belas Artes em São Paulo, em 1911/12 e que fora bastante admirado.
23. Monteiro Lobato. O 'Salão' de 1917. *Revista do Brasil*, São Paulo, out. 1917, p. 186 e 189. Lobato destacava as pintoras: Georgina de Albuquerque, Regina Veiga, Adelaide Lopes, Julieta Bicalho e Beatriz de Camargo; e criticava os nus apresentados pela sra. A. Prado, que "afoita-se a dois núzões de truz, uma Dalila cor de panarício, e um outro nu de fogo, caplonchico". Não se sabe se Anita Malfatti enviou outras obras para o júri do Salão. A tela *Lalive* é descrita aqui tal como se encontra hoje, não se conhece a "história" do quadro.

24. Raul - O 'Salão' cômico. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 1917. No re corte, sem indicações de data, Anita Malfatti anotou: "Rio de Janeiro / Charge de Exposição Geral de Belas Artes 1917".
25. Monteiro Lobato - *O 'Salão' de 1917...*, p.171-2 e 179.
26. Monteiro Lobato - Pedro Américo. *Revista do Brasil*, São Paulo, nov. 1916, p.256-71, e Almeida Júnior. *Revista do Brasil*, São Paulo, jan. 1917, p.35-52.
27. Monteiro Lobato - *Almeida Júnior*, p.52. Afirmava ainda: "Ele conduz pe las mãos uma coisa nova, e verdadeira, o naturalismo" (...) Na *Partida da monção* (...) não há uma atitude inventada. É naturalismo puro. Há cor local. Há reconstituição exata de uma cena como ela foi na realidade". Como exemplos da crítica de arte feita por Lobato no período, ver os artigos saídos na *Revista do Brasil*: em 1916, nov. - Pedro Américo; dez.-Dois pintores paulistas; em 1917, jan - Almeida Júnior e Bibliografia - *Artistas baianos* de Manuel Querino; set. - Helios Seelinger; out. - O 'Salão' de 1917; nov. - A exposição do saci.
28. Concurso de pintura e escultura. *O Estado de S.Paulo*, ed. da noite, São Paulo, 2 mar. 1917.
29. Monteiro Lobato, em carta para Godofredo Rangel, S. Paulo, 10, 1,1917: "Tens lido os meus artigos? Produziram efeito interessante: um despertar de consciência adormecida. E por causa deles relacionei-me com uma porção de artistas daqui, escultores e pintores. Entusiasmaram-se to dos com a idéia de uma arte regional. O saci, sobretudo, impressionou - os muito, e eles (quase todos italianos ou de outras terras) veem consultar-me sobre o saci, como se eu tivesse alguma criação de sacis na fazenda". (Monteiro Lobato - *A barca de Gleyre*, São Paulo, Nacional, 1944, p.343-4).
30. "Não sou nem nunca fui paranóica ou mistificadora". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 7 maio 1946: afirmava aí que lera, antes de dezembro de 1917, "uma série de trabalhos de Monteiro Lobato se não me engano a propósito do estilo, em que o autor defendia uma tese que me pareceu avançada".

31. Infelizmente a obra *O saci* não foi examinada, por isso não está incluída no *Catálogo da obra*. Este trabalho é provavelmente o óleo *O Saci* que pertenceu à Galeria Mirante das Artes em São Paulo, e que foi reproduzido in: *Mirante das Artes, etc.* n.8, mar-abr. 1968, p.12 e in *Correio Braziliense*, Brasília, 12 fev. 1972. Em 1974, a obra não estava mais em poder daquela Galeria e foi impossível identificar seu novo proprietário.
32. M.L. (Monteiro Lobato) - A exposição do saci. *Revista do Brasil*, São Paulo, nov. 1917, p.403-13. Notar os ismos citados: ao lado do "futurismo", o "marinetaismo"; o "cubismo" talvez um dos primeiros usos do termo na imprensa brasileira, provavelmente já por influência das explicações da própria Anita Malfatti. Os jornais noticiaram que a exposição era pequena, mas estava sendo bastante visitada e que alguns trabalhos expostos foram vendidos. Outros artigos sobre a Exposição do Saci, ver: *Bibliografia geral consultada*.
33. Ver: Di Cavalcanti - *Viagem da minha vida. I. O testamento da alvorada*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1955.
34. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.30.
35. Notas de arte. *A Vida Moderna*, São Paulo, 1 nov. 1917. Acima desta nota, vinha outra sobre a exposição do saci. Portanto, a visita dos jornalistas foi feita ainda durante a mostra, certamente nos últimos dias de outubro e provavelmente antes do artigo de Lobato na *Revista do Brasil*.
36. O catálogo relacionava as seguintes obras: FIGURAS: 1. *Lalive*, 2. *Tropical*, 3. *Sinfonia colorida*, 4. *Capanga*, 5. *Caboclinha*, 6. *Estudante russa*, 7. *Retrato de L. Nelly S. Campos*, 8. *Cosette*, 9. *Egípcia*, 10. *Japonês*, 11. *O homem amarelo*, 12. *A mulher de cabelo verde*; PAISAGENS: 13. *Ventania*, 14. *O pinheiro e a cabana*, 15. *Os patinhos*, 16. *O farol*, 17. *Paisagem de Santo Amaro*, 18. *Paisagem de Santo Amaro*, 19. *A onda*, 20. *À beira d'água*, 21. *A palmeira*, 22. *O barco*, 23. *Rancho de sapê*, 24. *Marinha*, 25. *Casa chinesa*, 26. *Aspecto de vila*, 27. *Paisagem moderna*, 28. *Aspecto de rochedos*; GRAVURAS: 29. *Boneca japonesa (punta-secca colorida)*, 30. *Anjos de Rubens (punta-secca)*, 31. *São Vicente (punta-secca)*, 32. *Saudades da Bahia (acqua tinta)*, 33. *Menino Napolitano (acqua tinta)*, 34. *Árvores (água forte colorida)*, 35. *À beira do canal (água forte)*, 36. *O burrinho (água forte)*, 37. *Florestas de pinheiros (claro)*, 38. *Florestas de pinheiros (escuro)*, 39. *Marinha antiga*; AQUARELAS: 40.

- A praia de Santos*, 41. *Aspectos do mar*, 42. *A pescaria* (lápiz de cor), 43. *Crianças no canal* (lápiz de cor), 44. *À espera do peixe* (lápiz de cor); CARICATURAS E DESENHOS: 45. *Isadora em São Paulo*, 46. *Festa no Trianon*, 47. *Primavera, a indiscreta*, 48. *Café Americano*, 49. *Impression de Matisse*, 50. *O movimento*, 51. *A amiga*, 52. *O secretário da escola*, 53. *Cartaz da Cruz Vermelha Brasileira*. Fora duas ou três gravuras feitas na Alemanha, todas as outras obras, pelo que se pôde apurar, pertencem ao período entre 1915 e 1917. Ainda há dúvidas se Anita expôs ou não os nus, pois duas obras até agora não identificadas - *Impression de Matisse* e *O movimento* (ver nota 78) - podem bem pertencer à sua série de carvões e pastéis de nus feitos na *Independent School*. Para os trabalhos expostos, já identificados, ver: *Catálogo da obra*.
37. Tarsila do Amaral - Anita Malfatti. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 6 dez. 1945: "alguns desenhos de colegas da artista, os quais figuravam entre os quadros expostos no salão térreo da rua Líbero Badaró. Esses desenhos eram para o público uma charada de bem difícil decifração: figuras em movimento, de caráter cubista. (...) Baylinson, cujos desenhos foram expostos por Anita, assim como os de Sara Friedman e Floyd O'Neale". E num rascunho para a conferência de 1951, Anita Malfatti escreveria: "Expus também dois curiosos desenhos de minhas colegas Sara Friedman e Floyd O'Neale".
38. Sabe-se que sob a obra, ou obras, de Baylinson havia uma explicação, devido à referência feita por Lobato. Ele afirmava também que "o" trabalho de Baylinson era um desenho a carvão. Tarsila se referia a "desenhos" de Baylinson (ver nota 37) e Anita Malfatti lembraria que expôs o *Nu cubista* de Baylinson. Deporia em 1951: "A exposição se compunha de cinquenta e duas telas, desenhos, gravuras e alguns quadros e desenhos cubistas, os primeiros feitos na América. Tenho ainda o célebre nuzinho cubista, o primeiro pintado pelo secretário da Escola, Baylinson. Expuz também, os curiosos desenhos que minhas colegas tanto apreciavam." (*A chegada da arte moderna*, p.30). Em 1952, escreveria: "Expunha também uma pequena tela cubista (nu) do nosso secretário da escola e mais três desenhos cubistas feitos por duas alunas minhas amigas - presentes de despedida da América e da escola. Ainda os conservo. Fora essa pequena homenagem, tudo era meu./ O pequeno nu de Baylinson foi pintado simultaneamente com o meu, isto é, no mesmo dia". (*Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1952).

A única referência sobre a "explicação" colocada por Anita é a de Monteiro Lobato - pode ser que o texto se referisse a todos os estudos dos colegas norte-americanos, e não à obra de Baylinson. Mas ainda fica a dúvida se existia uma ou mais obras do pintor, e se era pintura e/ou desenhos a carvão.

39. Anita Malfatti. *Jornal do Comércio*, ed. de São Paulo, 13 dez. 1917. Acima, termos de Mário de Andrade.
40. O livro de assinaturas dos visitantes é hoje documento precioso sobre a mostra histórica. Há assinaturas desde o "vernissage", a 12 de dezembro de 1917, até o dia 10 de janeiro de 1918, inclusive.
41. Exposição Malfatti. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 dez., 1917; *Idem*, 16 dez. 1917; e Anita Malfatti. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 dez. 1917. A frequência nos parece realmente grande para uma individual em São Paulo, e na época: há de 70 a 80 assinaturas diárias no livro de registro durante todo o mês de dezembro de 1917.
42. Paulo Mendes de Almeida. De Anita ao Museu. Suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 jul. 1958. Artigo depois transcrito no livro de mesmo nome. O autor parece se referir a uma visita posterior ao artigo de Lobato, mas esteve antes na exposição - e só aí assinou o registro. O fato mostra um interesse e curiosidade acentuados no público já antes do artigo de Monteiro Lobato.
43. Tarsila do Amaral. *Anita Malfatti...* Elpons assinou o registro uma só vez, no início da exposição; Wash Rodrigues aí esteve pelo menos 5 vezes. A assinalar, uma coincidência curiosa: justamente nesta época, os dois pintores eram professores de Monteiro Lobato - Lobato escrevia a 8 de dezembro de 1917 a Godofredo Rangel: "entrei no curso Elpons-Zadig-Wash. Das 7 às 9 da noite lá estou a desenhar modelo vivo. (...) Devo nestes cinco anos estar apto para ilustrar o meu livro". (Monteiro Lobato - *A barca de Gleyre*, p.366).
44. Dados sobre os visitantes, cf. o livro de assinaturas e notícias na imprensa. É hoje muito difícil saber qual foi a reação inicial dos futuros modernistas frente aos quadros expressionistas de Anita Malfatti. Di Cavalcanti e Oswald de Andrade, em suas memórias, não se refeririam a estes fatos; só Mário de Andrade o faria, como se verá adiante.
45. Exposição Malfatti. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 dez. 1917. Artigo não assinado.

46. A pintora se referiria à venda de 8 quadros. Na imprensa, encontramos referências a 3 obras vendidas no "vernissage", 1 no dia 13 ou 14, mais 2 antes de 19 de dezembro e 1 no dia 20.
47. Anita Malfatti. *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.30.
48. O artigo tornou-se mais popular com o título "Paranóia ou mistificação?" com o qual Monteiro Lobato o colocou no livro *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo, Revista do Brasil, 1919. Nesta publicação, o autor reuniu alguns dos artigos, em especial os que continham pregação nacionalista. Não encontramos nenhuma assinatura de Monteiro Lobato no livro-registro da exposição de 1917/18.
49. Como exemplo destes ataques, é bastante citado o livro de Franz Lehel - *Notre art dément*, publicado em 1914. Também nos Estados Unidos, as obras expostas no *Armory Show*, em 1913, provocaram críticas semelhantes.
50. Lobato aceitava a deformação e a cor arbitrária na caricatura - ramo com maior liberdade dentro das "belas artes" - mas não em outras áreas das artes plásticas, quando usadas expressivamente para compor um objeto autônomo. Aqui também Lobato beira outro problema, visto hoje por alguns críticos franceses, o da relação expressionismo e caricatura. Reparar outra vez os "ismos" citados. Durante a exposição, não houve nenhuma referência escrita ao "expressionismo"; nem a pintora o usava. (ver cap. 3, nota 2).
51. Ver nota 38. Corrigimos a grafia de Baylinson - no texto de Lobato: "*Bolynson*".
52. M.L. (Monteiro Lobato) - A propósito da exposição Malfatti. *O Estado de S.Paulo*, ed. da noite, São Paulo, 20 dez. 1917.
53. Sobre o artigo de Monteiro Lobato, ver duas interpretações divergentes: a de Mário da Silva Brito - que o considera um ataque do contista à arte moderna - e a de Edgard Cavalheiro - que o descreve como mais um ataque do escritor aos "francesismos" importados. Cremos que a interpretação de Mário da Silva Brito é realmente a mais correta. Tanto é assim que, mal terminara a exposição Malfatti, Lobato elogiava a obra de Pedro Alexandrino, com todo seu "francesismo" (ver cap. 6); por outro lado, em 1946, quando já se pensava na fundação de um Museu de Arte Moderna em São Paulo, o escritor ainda atacaria a arte moderna. Sobre o modo de pensar de Monteiro Lobato na época da polêmica, ver a carta que escreveu para Godofredo Rangel em 28 de dezembro de 1917 (in :

A barca de Gleyre, p.369-71). Dizia em certos trechos: "Não mais o projeto antigo da aldeia minhota, mas Paris. Acho que só de lá posso ver bem e bem estudar este Brasil. (...) Tenho de colocar-me longe para olhar e ver se o Brasil é coisa que mereça consideração. Possuem os que na América não são bugres puros, duas pátrias: a mãe nativa, a mestiça simplória que nos pariu por obra e graça duma fecundação de europeu, e a mãe-de-criação, a Europa (...). Acho penoso viver toda vida no regaço da mãe tapuia, ainda de argolas nos beijos da alma (...)"(p.370). Sobre alguns enfoques que veem esta polêmica como a causa de Lobato não ter depois aderido ao modernismo, também não a consideramos exata. Parece-nos que o gênio irrequieto e empreendedor de Monteiro Lobato, preocupado em conhecer as características do país e desenvolver o Brasil nos mais variados campos, realmente nunca se interessou pela *experimentação formal* que os modernistas desenvolviam, tanto nas artes plásticas, quanto na literatura.

54. Cinquentenário de um escândalo artístico. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 26 dez. 1967.
55. Anita Malfatti. *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.31.
56. Notas de arte. *A Vida Moderna*, São Paulo, 27 dez. 1917. Artigo não assinado, reproduz a gravura *Menino napolitano*.
57. Mário de Andrade. Anita Malfatti. *A Manhã*, Suplemento de São Paulo, 31 jul. 1926.
58. Anita Malfatti. *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.31.
59. *Idem*, p.30.
60. *Idem*, p.30.
61. Pelo livro de registro, Simões Pinto esteve na exposição pelo menos em 10 dos 25 dias em que esteve aberta; Wash Rodrigues assinou o livro pelo menos em 5 dias (além de muitas assinaturas de sua esposa) e Correa Dias, 6.
62. Anita Malfatti. *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.30-31. Sobre as reações de Guilherme de Almeida, nada foi encontrado.
63. Não encontramos nenhum depoimento de Di Cavalcanti sobre estes acontecimentos. Mas o pintor parece ter se impressionado com as obras expostas: quando se pesquisar com maior rigor sua obra, em especial no período da exposição Malfatti à Semana de Arte Moderna, certamente serão

- encontradas lembranças da expressionista, como em alguns carvões estilizados e pastéis de cores fauves que produziu então. Quanto a Tarsila, que iniciava os estudos e não aceitou a exposição, sofreu influência da expressionista mais tarde, como se verá.
64. Os demais aliados, modernistas ou não, parecem ter aceito só o "talento" de Anita Malfatti, visto através de suas obras de assimilação mais fácil. A notar: se alguns acadêmicos admiraram as obras expostas (como Wash Rodrigues), por outro lado muitos futuros integrantes da Semana de Arte Moderna parecem não tê-las aceito (ou se interessado), pois só apareceram na exposição uma vez, e antes de 20 de dezembro, como se viu.
 65. Anita Malfatti. *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.31.
 66. Encontramos assinaturas de Mário de Andrade a 13, 14, 15, 18 (Raul de Andrade), 19 e no próprio dia 20. Depois do artigo de Lobato, a 24, 27 e 31 de dezembro. A despedida deu-se provavelmente a 31 ou 27 de dezembro; o riso, não sabemos. No dia 27, Mário de Andrade assinou o registro juntamente com Anita Malfatti. Estas assinaturas conjuntas - há três: no dia 27, com Mário e com Simões Pinto, e no dia 5 de janeiro, com Dr. Paulo Costa - nos parecem uma adesão.
 67. Mário de Andrade. *O movimento modernista*, p.16 - 17.
 68. Encontramos assinaturas de Oswald de Andrade a 12, 14, e depois a 21 e 28 de dezembro de 1917 (Chispim de Andrade) e a 3, 4 (Oswaldo d'Andrade e Silva) e 9 de janeiro de 1918.
 69. A exposição permaneceu aberta até 10 de janeiro - este é o último dia em que há assinaturas no livro de registro referentes a esta individual.
 70. Temos de Monteiro Lobato: no artigo sobre Anita Malfatti, e em carta a Godofredo Rangel, no dia 11 de junho de 1916 (*A barca de Gleyre*, p.318). Oswald de Andrade já andava à procura de formas novas.
 71. Nº11: *O homem amarelo*; nº1: *Lalive* e nº17: *Paisagem de Santo Amaro*. Esta referência de Oswald de Andrade à *Paisagem de Santo Amaro* é uma das únicas encontradas, em todas as críticas da exposição, sobre o tema nacional.
 72. O.A. (Oswald de Andrade) - A exposição Anita Malfatti. *Jornal do Comércio*, ed. de São Paulo, 11 jan. 1918.

73. Mário de Andrade - Crônicas de Malazarte VII. *América Brasileira*, Rio de Janeiro, abr. 1924, p.144.
74. N.-Exposição Chambelland. *Revista do Brasil*, São Paulo, dez. 1917, p. 541-2. Segue-se a ele um artigo sobre a morte de Degas.
75. Não sabemos com certeza quem era N.. Edgard Cavalheiro assinala que durante algum tempo, bem anterior a 1917, Lobato às vezes usou a inicial N. Não cremos que este texto seja dele: o tom e o enfoque são diferentes de seu célebre artigo. Este ataque na *Revista do Brasil* lembra e parece uma retomada do enfoque de *O Estado de S.Paulo* sobre a individual de 1914 de Anita Malfatti. Mário da Silva Brito identifica o autor deste artigo como Nestor Rangel Pestana.
76. O elogio à individual de 1914 coincide com a opinião expressa pela crítica de *O Estado de S.Paulo* naquele ano - opinião que o jornal reafirmaria em 1920.
77. Tanto N. quanto Lobato viam Anita Malfatti como uma moça ingênua, que se deixou doutrinar por artistas modernos.
78. Já dissemos que, nos Estados Unidos, Anita Malfatti se interessou por aspectos dinâmicos em seus trabalhos: fala de noções de ritmo, ao se referir aos ensaios de Isadora Duncan, e a preocupação com o movimento certamente vem por influência de Duchamp. Já vimos outras referências de alunos da *Independent School* sobre experiências com o movimento (como as de Morris Kantor). O futurismo não esteve representado no *Armory Show*, mas em 1915, foi apresentado numa exposição internacional em São Francisco; alguns pintores norte-americanos foram influenciados pelo futurismo (como Joseph Stella). Mas não cremos que Anita Malfatti tenha tido contatos com representantes mais característicos da corrente. Infelizmente, até o momento, não se pôde identificar a obra *O movimento*, relacionada na seção de "desenhos e caricaturas". Na comemoração do 40º aniversário do acontecimento, a pintora tornaria a mostrar as obras "históricas" (os desenhos), colocando uma identificação nas que participaram da exposição de 1917/18. Sob o pastel hoje na coleção do Museu de Arte Contemporânea da USP colocou: "*Ritmo* - 1a. Exposição de Arte Moderna no Brasil". É um pastel e carvão, retratando um nu masculino de costas (ver cap. 4). A indicação da pintora levou-nos a pensar que poderia ter sido esta a obra exposta em 1917 sob o título *O movimento*. Se se comprovar esta hipótese, o fa

to mostrará que Anita expôs também nus masculinos - pelo menos um, dos mais avançados e "provocativos" para o meio. O curioso é que não houve um só ataque, ou mesmo referência, a *O movimento* em toda a crítica da exposição e mesmo em reminiscências posteriores.

79. Referência à tela *Tropical*. Também Mário de Andrade, anos depois, chamaria o quadro de *Mulata vendedora de frutas*. Provavelmente o fato de retratar uma mulata ainda fosse pouco usual .
80. N.-Exposição Malfatti. *Revista do Brasil*, São Paulo, jan. 1918, p.83-4, sem ilustrações.
81. N.-Edgard Parreiras. *Revista do Brasil*, São Paulo, jan. 1918, p.84-7, com 4 ilustrações.

6. ISOLAMENTO E CONFORMISMO

"Mesmo a menor capital provincial tinha, por anos, encorajado a arte pelo mecenatismo. Cada corte empregava seus pintores, compositores, escritores e filósofos. Foi uma prática que provou ser muito benéfica para os Bachs, Mozart e Goethe (...) Mas artistas visuais parecem ter necessidade de permanecer abertos a toda sorte de influências externas para que seu trabalho venha a amadurecer, e parte do problema com a pintura do século XIX alemão foi sem dúvida devido à falta de um grande centro espiritual e cultural onde os artistas pudessem congregar-se".

(Frank Witford)

"Tenho que dar corda em mim todas as manhãs, para me dizer que o que faço é necessário".

(Fayga Ostrower, 1977)¹

"Depois da exposição Anita se retirou. Foi para casa e desapareceu, ferida. Mulher que sofre", diria depois Mário de Andrade². Poderíamos dizer que também os primeiros adeptos "se retiraram", para uma lenta assimilação do "novo" - levariam anos para passar daquela "intuição divinatória" à construção de sua própria linguagem, mais característica do século XX. Depois da exposição, da agressão às telas, da devolução dos quadros - e enquanto os futuros modernistas se atualizavam para depois eclodir com força - a pintura, cercada de uma aura de "maldita", viu sua obra ser silenciada. Ela confitaria mais tarde:

"Então começou o peso do ostracismo. Todo meu trabalho ficou cortado - algumas, vendas de quadros, e começaram as brigas nos jornais"³.

Anita Malfatti conhecia agora toda a extensão do fosso que separava as suas obras das acadêmicas locais, pudera avaliar a distância entre suas

idéias e preocupações artísticas e a realidade do meio intelectual paulista no. Ficou sabendo que não poderiam estimular, compreender, e nem mesmo aceitar "aquelas coisas dantescas" - violara com elas praticamente todos os padrões da arte acadêmica, e ainda alguns sociais. Sob a condenação ampla do mundo artístico local - que reforçara o primeiro julgamento, familiar - a pintora viveu três longos anos de isolamento, 1918, 1919 e 1920, que a desestruturaram. Neles, deu um mergulho na arte acadêmica, procurando conformar-se às exigências do meio.

Sobrevive-se

A desestruturação de sua linguagem expressionista - fato que ainda hoje causa perplexidade na crítica - parece ter sido progressiva: os germes de desânimo que o meio começara a lhe inculcar no ano de 1916/17 desenvolveram-se depois dos acontecimentos da exposição atingindo, provavelmente por 1919 e 1920, seu ponto de maiores concessões. Para isso, concorreram sem dúvida dois importantes fatores, que não podem ser separados: de um lado a personalidade da pintora, suas condições emocionais muito particulares, mas de outro, o meio em que estava atuando, limitante, imobilista quanto à criatividade - o contrário dos ambientes efervescentes e liberadores nos quais tinha desenvolvido sua obra.

Aquelas deformações expressionistas, tão urgentes e pessoais, haviam nascido fora do contexto brasileiro, e não a partir de uma efervescência intelectual e artística do país, que pedisse e alimentasse a criatividade. E este fermento cultural, nota Witford, parece ser essencial para o desenvolvimento criativo dos artísticos plásticos: "os artistas visuais parecem ter necessidade de permanecer abertos a toda sorte de influências externas para que seu trabalho venha a amadurecer" ⁴. É preciso não esquecer que foi a partir da exposição de 1917/18 que os modernistas começaram a se atualizar para, anos depois, formar um primeiro grupo de vanguarda - e enquanto

isso, Anita Malfatti, que fora o primeiro fermento, recuava de suas posições por falta mesmo de qualquer grupo inovador.

Evidentemente, o meio paulistano, no ano de 1918, não poderia servir de campo de fermentação para que Anita Malfatti, feliz e exaltada com a fu são vida-e-arte, evoluísse em suas pesquisas expressivas. E aqui, também sua personalidade nos auxilia a entender a profundidade da desestruturação, e o caminho que seguiu para sobreviver como artista no meio. Tanto o seu medo da violência e a sua necessidade de ser querida e admitida, quanto o seu modo de encarar o papel do artista: necessitava a aprovação emocional, mas também a profissional do meio artístico de São Paulo. Precisando trabalhar e sobreviver como artista na cidade, abdicou de uma luta solitária contra o meio - e por isso, viveu em "luta consigo mesma", como diria Mário de Andrade.

Em meio ao isolamento e sob reprovação geral, fica difícil estabelecer hoje "que poder de miserinhas quotidianas maiores que o Pão de Açúcar aquela artista diariamente bebeu com o café da manhã" e que contribuíram para tornar "a vida artística de Anita Malfatti um desses dramas pesados que o isolamento dos indivíduos apaga pra sempre feito segredo mortal", segundo outras palavras indicativas de Mário de Andrade⁵.

Todos os comentários sobre a exposição de 1917/18, pró e contra, louvaram seu "talento brilhante", pouco comum no nosso meio, portanto, confirmaram sua "vocação para arte" - Anita era "uma individualidade artística". Mas este reconhecimento estava implícito no apelo para que "não se perdesse de vez", que abandonasse as "visões estrábicas" de "escolas teratológicas". E a artista aos poucos, pareceu ir cedendo a estes apelos. Depoimentos de amigos de família - até hoje acadêmicos - acentuariam que depois de 17/18, Anita "tentou se corrigir"; e há ainda o maior depoimento, suas obras. Não abandonou a pintura, que era sua própria vida. Era com a tela e com o papel que Anita Malfatti conversava e se colocava diante da vida. Os pincéis, se

guros pela mão esquerda e comandados pela direita, escreviam sempre sua biografia. E as obras nos contam que o meio não fermentador e todo o clima hostil de 1917/18 e posterior, trouxeram-lhe um dano sério: as mãos expressionistas ficaram indecisas e começaram a duvidar da própria validade do caminho seguido, das conquistas alemãs às norte-americanas. Fatos e obras mostram que as dúvidas cresceram a ponto de se transformar, durante alguns anos, na quase certeza de que "errara o caminho".

Com Pedro Alexandrino

Pois a mesma Anita Malfatti, que sempre procurara pintar "à vontade", que instintivamente fugira dos meios acadêmicos em seus estudos, agora procurava reiniciá-los com Pedro Alexandrino, a negação de tudo o que aprendera, acreditara e produzira.

Pedro Alexandrino, que tinha então mais de 50 anos, estagiara em Paris, na passagem do século, por longo tempo. Os anos de treino com Vollon e outros deram-lhe um instrumental técnico, um virtuosismo, uma técnica de "tromp-l'oeil" que conquistara os paulistas, pela "ilusão da realidade" que suas obras transmitiam. Naquela época, uma revista brasileira assinalara que Alexandrino tinha conseguido afinal, em suas naturezas-mortas, "fazer brilhar o metal reluzente à luz vibrante do sol" e "obteve colorido, luz, e efeitos, que seduzem pela fiel imitação da natureza" ⁶. Palavras de 1904, que podiam ser repetidas integralmente em 1919, e por mais anos, para explicar os fatores do sucesso do pintor na província paulistana⁷.

Tem-se a impressão que a voz de Lobato - se já não o fora - começava a ser ouvida na casa dos Krug Malfatti. Pois, logo que Anita fechou sua exposição, em plena época da guerra e de exaltação nacionalista, Monteiro Lobato interessava-se por Alexandrino. Entrevistou-o no atelier e, em fevereiro de 1918, publicou um extenso estudo na *Revista do Brasil* - como os que dedica-

ra a Pedro Américo e a Almeida Júnior, com pregação inicial e cuidada biografia. Todo o "francesismo" importado de Vollon não foi impecilho para o elogio de Lobato, que aí não menciona o "nacional". Pedro Alexandrino "respeitava" e "retratava" o que via - e "mesmo num gênero assim ingrato" como o de naturezas-mortas, diria o escritor, o pintor conseguia criar "em nosso espírito a emoção estética".

"Pedro Alexandrino Borges é no Brasil o cultor primacial desta arte. (...) Na parte puramente técnica alcançou uma virtuosidade rara. (...) Sua obra vastíssima é pura de truques, de preocupações mesquinhas de escola; é honesta e sincera como poucas" ⁸.

Em outro artigo, que publicou na mesma época em *A Vida Moderna*, o admirador de Pedro Alexandrino o indicava como exemplo a ser seguido pelos jovens artistas:

"Se nos fosse concedida a liberdade de aconselhar alguém, diríamos a todos os jovens pintores em formação: frequentae Pedro Alexandrino, aprendei com ele a fazer da arte uma religião, tomai como norma de vida moral a sua simplicidade encantadora; como norma de vida mental o seu ódio a tudo o que é falso, charlatanesco, burlesco, vilamarianesco, Kyrialesco, idiota, cúbico ou futurístico, e o seu amor à verdade e à sinceridade; como norma de vida social, adquiri o seu desamor ao estardalhaço da reclamação para a consagração das panelinhas de elogios mútuos, à cortejanice dos mecenas de bobagem. Aprendei com ele a seriedade, a sinceridade, o respeito a si próprio e à vossa arte. (...)" ⁹

Anita Malfatti poderia também lembrar-se da visita e da declaração que o pintor lhe fizera na individual de 1914 - "Disse que ele pinta é para o gosto do público daqui para ganhar a vida" ¹⁰. Pedro Alexandrino teria sido seu professor de "elementos de desenho" ¹¹. Não se sabe por quanto tempo a pintora estudou com ele, e como reagiria à sua disciplina, bastante rígida. O certo é que em 1919 estudava com o mestre das naturezas-mortas.

Pois no segundo semestre, foi a aluna de Pedro Alexandrino que enviou a

tela *Toilette* para o salão anual da Escola de Belas Artes. E no catálogo do Salão de 1919, nas entrelinhas da pequena biografia aí impressa, pode-se ler todo o voltar atrás da pintora:

"Anita Malfatti

"Natural de S. Paulo

"Discípula das Escolas de Belas Artes da Europa, dos Estados Unidos e de Pedro Alexandrino.

"18. *Toilette*

"Rua Angélica, 92, S.P."¹².

Em novo ambiente artístico

Nas aulas de Pedro Alexandrino, Anita relacionou-se com outros pintores; tornou-se amiga de algumas alunas, entre elas Tarsila, que se iniciava nas artes plásticas. As duas tinham quase a mesma idade e, juntas, conviveram com alguns outros pintores da cidade, como Enrico Vio e Tulio Mugnaini. Também foi provavelmente através de sua nova amiga que a pintora passou a frequentar o atelier de Elpons, indo às suas aulas para trabalhar no modelo vivo - já um provável sintoma de que "não se encontrava" sob a orientação de Alexandrino.

O professor Jorge Fischer Elpons - pintor hoje tão esquecido e pouco estudado - que conhecera Anita Malfatti em sua primeira individual, que admirara a polêmica exposição de 1917/18, era uma figura singular na Paulicéia de então. Da mesma geração que Pedro Alexandrino, chegara em São Paulo pouco antes da I Grande Guerra, quando Anita estudava na Alemanha; vinha de Munique e era bastante adiantado para o meio paulistano. Ligou-se a Freitas Valle e dedicou-se logo ao ensino; foi professor de influência marcante em diversos discípulos¹³. Além de Tarsila e Anita, também Di Cavalcanti estudou com ele nestes anos - Di que diria: "Pobre Elpons que me ensinou a amar Van Gogh."¹⁴

Anita frequentou as sessões de modelo vivo, nas aulas de Elpons, certamente no início de 1920, juntamente com Tarsila - quando o professor alugou seu atelier da rua Vitória¹⁵. Quando Tarsila partiu para a Europa, em junho, Anita Malfatti continuou a trabalhar, mais ou menos irregularmente, no atelier de Elpons, pelo menos até fins de 1921 - então o pintor já instalara seu curso no recém inaugurado prédio Martinelli.

A pintura

Neste período de depressão, de 1918 a 1921 aproximadamente, sua pintura mostra grandes modificações, a partir até da temática. Tudo indica que é a discípula de Pedro Alexandrino, próxima do décimo aniversário de sua carreira, que se interessa pelas *naturezas-mortas*, quase sempre retratando flores - como *Goivos* e *Flores amarelas*, entre outras. Um "nacionalismo" tipo "caipira" também se insinua - como em *Vida na roça*, *Cozinha de roça*. Nas suas duas temáticas preferidas até então - retratos e paisagens - a mudança fica patente desde os títulos: das paisagens - *Lago sereno*, *Lago de sonho*, ou *Rouças ao vento* - e mais ainda de seus retratos, ou "figuras", como *Toilette*, *No boudoir*, *Vaporosa*, *A florista* ou *Menina turca*. Os títulos não eram mais coloridos, nem lembravam teorias estéticas ou os marginais da vida; traziam agora referências longínquas, de exotismo e sonho, de impressão doce, suave ... Finalmente considerariam sua arte, "pintura feminina"?. Pois não só os temas, mas também a técnica se "adocica". Mário de Andrade assim deporia sobre os problemas e a pintura de Anita nestes anos negros:

"Bem e só contra si mesma se pode falar, porque não sei de alma carecendo mais de ser compreendida amada e louvada que a dessa sensitiva do Brasil. E por causa de tais precisões quando viu a obra modernista que apresentava repudiada com insulto e cada gargalhada besta que nem sereia de Assistência não parando mais no

ar, Anita Malfatti fraquejou. Fraquejou sim uns pares de anos, an dou querendo fazer o Impressionismo em que toda gente inda parava. E brigava todo dia consigo mesma porque tudo nela dizia 'Faça obra expressionista' porê^m a vontade berrava 'faça obra impressi^onista pros outros quererem bem' e a mão dela, indecisa tremendo entre essas ordens diferentes se perdia pouco a pouco e se perdeu" ¹⁶.

Realmente, a forma muito estruturada, muito marcada, as angulações e todas as deformações desaparecem totalmente, e até mesmo suas cores interpretativas e a construção de um espaço por planos superpostos. Dão lugar, nos seus piores momentos, a manchas coloridas, leves, vagamente impressionistas, exemplos de um total conformismo com o meio - como o retrato *Menino Gilberto*, de 1919 c. e duas marinhas de 1920 c. - : nem chegam a um impressionismo, são mais telas acadêmicas que, seguindo a "moda" da época, cobrem-se de manchas; são "*pochades*", como se dizia então. ¹⁷

Mas devagar, o dia a dia de Anita Malfatti começou a aparentar certa normalidade, com o provável aparecimento já de algumas alunas e "encomendas". Finalmente, querendo afirmar seu valor publicamente, mostrar sua "nova maneira", - sua pintura mais acessível ao meio, - resolveu-se a fazer nova individual em São Paulo, quase no terceiro aniversário de sua mostra histórica - terceiro aniversário de seu isolamento e indecisão.

Montou uma individual no Clube Comercial em São Paulo, em novembro de 1920, e logo, uma seleção menor em Santos, em fevereiro de 1921. Tudo indica que foi só nesta terceira individual em São Paulo, que Anita Malfatti se ligou mais efetivamente aos modernistas seus primeiros adeptos. Época em que também começou a reagir às suas próprias concessões.

Cap. 6. NOTAS

1. Frank Witford - *Expressionism*. Londres, Hamlyn, 1970, p.16. E: palavras transcritas in: Olívio Tavares de Araujo - *Água morna. Veja*, São Paulo, 4 jan. 1978, p. 79 .
2. Mário de Andrade - Crônicas de Malazarte VII. *América Brasileira*, Rio de Janeiro, abr. 1924, p.144.
3. Trigésimo aniversário da Semana de Arte Moderna. Anita Malfatti: Foram as noitadas mais tumultuosas a que assisti na minha vida. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1952. Provavelmente já devido a estes problemas foi que a revista de Simões Pinto, *A Vida Moderna*, de 28 fev. 1918, estampava um desenho da pintora na capa, e nas "Notas de arte" deixava uma quase propaganda: "A propósito, convém lembrar aos nossos leitores que essa talentosa pintora mantém em sua residência, à avenida Angélica n. 92, um atelier de desenho e pintura, onde aceita trabalhos e alunas".
4. Frank Witford - *Expressionism*, p.16. Esta falta de ambiente cultural e artístico estimulante certamente contribuiu para que aqueles artistas brasileiros anteriores a Anita Malfatti não tenham desenvolvido no Brasil uma obra mais inovadora. Também nos anos posteriores, os pintores modernistas, ao retornar de Paris, encontrariam dificuldades em desenvolver e mesmo manter suas proposições mais avançadas, no Brasil dos anos 30. Como vimos, o mesmo aconteceria com os artistas norte-americanos nos anos 20.
5. Mário de Andrade - Anita Malfatti. *A Manhã*, Suplemento de São Paulo, 31 jul. 1926.
6. Eng. de Aboym - Arte em S.Paulo: Ligeiras notas. *Renasceça*, Rio de Janeiro, set. 1904, p.61.
7. Pedro Alexandrino Borges (São Paulo, 1862 ou 64 - 1942) trabalhou desde muito cedo em São Paulo em decorações de residências e igrejas, primeiro em "oficinas" de mestres franceses e portugueses, e depois, por conta própria. Em 1887 estudou na Escola Nacional de Belas Artes, com Medeiros. Voltando a São Paulo, trabalhou muitos anos com Almeida Júnior e, com ele, expôs algumas obras na cidade, nos últimos anos do século. Na mostra, seus trabalhos foram muito elogiados e lhe valeram um Pensionato Artístico do Estado. Em 1896 estava na França, onde permaneceu pelo menos 9 anos; estudou com René Chretien, André Vollon - o que mais o influenciou

- com Fernand Cormon (Academia Cormon) e na Escola Comunal de Quineleau; expôs diversas vezes no Salão dos Artistas Franceses. No fim da primeira década, já estava em São Paulo, onde teve diversos alunos; por 1918, vendia relativamente bem as suas obras. Recebeu medalha de ouro do Salão Nacional de Belas Artes de 1922 e diversos prêmios nos anos 30. Ver: *Bibliografia consultada*.
8. Ver: Monteiro Lobato - Pedro Alexandrino. *Revista do Brasil*, São Paulo, fev. 1918, p.118-30. Com ilustrações de obras e do atelier do pintor, na rua Jaguaribe.
9. M.L. (Monteiro Lobato) - Pedro Alexandrino. *A Vida Moderna*, São Paulo, 28 fev. 1918. O artigo mostra Lobato ainda preocupado com o "caso Malfatti" - claramente na referência "cúbico ou futurístico". O mais curioso é que este é o mesmo número da revista de Arnaldo Simões Pinto - amigo de Lobato e admirador de Anita - que trazia na capa um desenho de Anita Malfatti, *Depois do carnaval*, e nas "Notas de arte", uma pequena notícia-propaganda da professora Anita Malfatti (ver nota 3).
10. Anita Malfatti. *O que aconteceu de mais interessante ...*, manuscrito, (1914). (Ver: cap. 3).
11. Cf. Pauci Vero Electi - Balelas futuristas ... *A Gazeta*, São Paulo, 22 fev. 1922.
12. Catálogo da *XXVI Exposição Geral de Belas Artes*. Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, ago. 1919. Anita Malfatti havia exposto também no Salão Nacional de 1918; no catálogo daquele ano, aberto 6 meses depois de sua individual polêmica, ainda se podia ler:
 "Anita Malfatti (D.)
 "Discípula de Corinth, Bistoff Culms (sic), Robert Henri e Homer Boss.
 "16. *Retrato*
 "Av. Angélica 92 - S.Paulo".
 O texto, em confronto com o de 1919, prova sua progressiva desestruturação.
13. Jorge (ou Georg) Fischer Elpons (Berlim, 1865 - São Paulo, 1939) depois de estudos em Berlim fixou-se em Munique. Nesta cidade, tornou-se conhecido, pois chegou a participar de juris das Exposições do Palácio de Vidro. Por 1913 veio ao Brasil, para participar de expedição ao Amazonas mas, parando primeiro em São Paulo, para ver parentes, daí não mais saiu. Co-

mo vimos, esteve na individual de 1914, junto com o escultor Zadig - ambos fazendo parte do "séquito" de Freitas Valle. Teve inúmeros alunos em São Paulo; quando via um talentoso, não cobrava suas aulas. Em 1917 - segundo carta já citada de Lobato - parece que Elpons mantinha um curso em conjunto com Zadig e Wash Rodrigues, na rua Líbero Badaró. Depois de dar aulas no atelier de Tarsila, na rua Vitória, mudou-se no início de 1921, para o prédio Martinelli, o primeiro arranha-céu de São Paulo. As informações encontradas sobre Elpons foram poucas; e sua obra é bastante difícil de ser encontrada. Ver: *Bibliografia consultada*.

14. Di Cavalcanti - *Viagem de minha vida*. I. O testamento da alvorada. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1955, p.87.
15. Ver: Aracy Amaral - *Tarsila. Sua obra e seu tempo*. Vol.I. São Paulo, Perspectiva-EDUSP, 1975, p.27 e 29. O atelier de Tarsila na rua Vitória, construído sob orientação de Alexandrino e depois, no início de 1920, alugado para Elpons, teria sido dos primeiros "ateliers de artista" da cidade, informa Aracy Amaral. É possível que já nesta época se constituísse num ponto de reunião para alguns artistas de São Paulo, pois, nos parece, deviam ser poucos os lugares semelhantes em que pudessem se congregar - ainda mais tendo aí o mestre Pedro Alexandrino e depois um professor tão procurado quanto Elpons.
16. Mário de Andrade - Anita Malfatti. *A Manhã*, Suplemento de São Paulo, 31 jul. 1926.
17. Grande parte das obras do período - citadas anteriormente - não foram identificadas. Outras, com certeza feitas entre 1916 e 1923, são bastante difíceis de datar com precisão. Por um lado, a pintora habitualmente não datava seus quadros e não existem informações mais completas sobre eles; por outro, há nesta época, uma queda e uma ascensão, o que dificulta ainda mais as tentativas de identificar as obras do período em que se desestrutura e as do período seguinte, em que começa a reagir às concessões. Para as obras identificadas, ver: *Catálogo da obra*.

7. COM OS MODERNISTAS

"A cidade palpita num esto incessante de progresso e civilização. Nela formiga um povo multifário, internacional. Tudo são contrastes, neologismos. Os habitantes movem-se ágeis, a língua é mole, saboreada. Audácias e pasmaceiras... (...)

"Em literatura, em arte há tradicionalistas a corvejar agouros, como há futuristas em fúria. As igrejinhas aparecem. Cada artista já se encastela numa paróquia... (...): nenhum sai da sua rua - a não ser que tenha o pouco apreciável desejo de ser devorado pelos iguais. Fazem-se cêcegas mesmo, a perguntar numa gorda solicitude, em que ponto está o próximo quadro ou livro. Paira no ar um sabroso odor de hipocrisia. (...)

"Mas apesar disso tudo, fazem-se grandes coisas. As revistas surgem, cada qual com o seu credo e a sua facção. Os salões regorgitam. (...)

"Ora é o dr. Taunay que aparece nas livrarias com os seus estudos sobre a infância da cidade, escritos em legítimo português (os enfeitadinhos soluçam); já é Brecheret que expõe o projeto do *Monumento aos Bandeirantes*, hino nacional da raça (os Canovas sapateiam); agora é Di Cavalcanti que mostra os seus *Fantoches*, onde como um novo Rops ou Lautrec, irônico e brutal, observa o dia dos que vivem... de noite, (os *passeistas* berram)...

"Guilherme de Almeida sossobrou em plena Pérsia do século onze. (...) Menotti del Picchia, multiforme, salamandra luminosa da literatura paulista, (...) Trêfego, o célebre Helios aparece na redação de *Papel e Tinta*, segurando numa das mãos *Lais*, na outra *Máscaras* e *Dom Juan*. E tantos outros poderia citar!

"Já se sente que de novo a cidade gera idéias e escolas, reatando uma tradição quase murcha, quase ofuscada totalmente pelo brilho do Rio.

"(...) Sente-se um ofego bíblico de criação. Os palácios de mármore dos parnasianos como os fossos de carne dos realistas ruem sob o alude vertiginoso da mocidade alegre e triunfal.... Apreensões... Rubros estandartes... Há quem prediga batalhas e sacrifícios geniais..."

(Mário de Andrade, dezembro de 1920)¹

Quando da polêmica de 1917/18, como dissemos, os futuros escritores modernistas - muitos dos quais publicavam suas primeiras obras - não estavam atualizados com as pesquisas européias recentes. Naquele 1917, Mário de An-

drade publicara *Há uma gota de sangue em cada poema*; Guilherme de Almeida, *Nós* - no ano anterior, ele e Oswald de Andrade haviam feito um livro a duas mãos, *Mon coeur balance-Leur âme* - e Menotti del Picchia, ainda longe de São Paulo, já obtinha sucesso com *Juca Mulato*. Nada realmente inovador, ca^rracteristicamente manifestação do século XX. O parnasianismo e o regionalis^mo ainda dominavam a cena, na literatura paulista e na nacional². A intelec^tualidade de São Paulo, em plena época da guerra, vivia "os restos do 'fin-de-siècle'", como diria Di Cavalcanti. Di, também naquele 1917, chegara do Rio - com recomendações de Bilac - e fixara-se em São Paulo; trabalhava no jornal *O Estado de S. Paulo*, e iniciara suas ilustrações para revistas pau^listas:

"Amadeu Amaral, com seus olhos claros e versos frios, foi quem me levou a Oswald de Andrade, a Ignácio da Costa Ferreira, a Simões Pinto, dono da *Vida Moderna*, a Gelásio Pimenta, da *Cigarra*, revista que desfrutava a primazia da elegância e da literatu^ra naquela Paulicéia tão provinciana.

"Conheci também, nessa época, Monteiro Lobato e Martins Fontes" ³.

A citação mostra bem como nas atividades da imprensa, nas redações, nos bares e nos cafés, numa variada mescla de intelectuais, os futuros mo^dernistas - como Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Ferrignac e o pr^oprio Di - em nada se diferenciavam dos que nunca seriam modernistas. É que, à época da exposição Malfatti, os tempos em São Paulo - ainda conforme pala^vras de Di Cavalcanti - eram, e o seriam por algum tempo mais, de "'spleen' e garoa":

"'Spleen' e garoa! Eu dava o braço ao poeta Guilherme de Almeida, dos plátanos caíam folhas amarelas, um piano tocava Chopin. Sérgio Milliet dizia seus versos em francês do *Le départ sous la pluie*. Antônio Couto de Barros descobria que uma mulher gorda deitada, assemelhava-se a um oito deitado, símbolo do infinito..." ⁴.

Evidentemente, os futuros modernistas não poderiam ter assimilado de imediato as obras expressionistas e violentas, exibidas em 17/18 por aquela moça paulista, "meio tímida até". Só fora possível - já dissemos - uma curta e corajosa defesa de Oswald de Andrade, um poema parnasiano de Mário de Andrade, e, a lembrança da exposição. Pois como diria o próprio Mário de Andrade, naquele "grupinho de intelectuais paulistas" surgira uma espécie de "pré-consciência": "De primeiro foi um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia. Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação" ⁵.

O caminho dos modernistas da primeira "revelação", da "intuição divinatória", até a construção e aparecimento de uma linguagem caracteristicamente mais atualizada, seria longo - eles entravam num processo de assimilação da arte nova, semelhante àquele pelo qual passara Anita Malfatti, da *Sonderbund* às suas obras na *Independent School*. E assim como a *Sonderbund* não saíra da memória da pintora enquanto experimentava as novas técnicas, também a exposição de 1917/18 - as obras e a polêmica - permaneceu para os futuros modernistas como símbolo da arte nova - era a primeira vez que a viam realizada - enquanto se atualizavam e experimentavam a nova linguagem. Certamente agora, no relacionamento daquele grupo eclético e não definido, citado por Di, de acadêmicos e futuros modernistas, começavam a aparecer as diferenças... de aspiração.

O poeta estreante Mário de Andrade que, além do primeiro livro, já havia publicado nos anos anteriores diversos versos e "cenas" em revistas de pequena circulação, em 1917 ainda parecia relativamente isolado das rodas citadas, mas logo se integrou naquele grupo de jornalistas e ilustradores e diversificou seus interesses. Pelo meio de 1918 escrevia freqüentemente sobre os espetáculos musicais da cidade, para *A Gazeta*, e em 1919 fazia uma conferência sobre a arquitetura religiosa brasileira⁶. Ainda classificava Di Cavalcanti de "o menestrel dos tons velados". Guilherme de Almeida ainda

cantava o outono e as folhas amarelas.

Enquanto Anita Malfatti vivia derrotada o seu desestimulante dia a dia, o "grupinho de intelectuais paulistas" cresceu e se modificou. Com o término da guerra, a atualização com as pesquisas européias tornou-se mais fácil: seja pelo acesso a mais livros e revistas estrangeiros, seja pela volta de Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes, "chegados sabidíssimos" e que se tornaram fonte de informação.

1920

Em 1920, a movimentação era intensa: novos elementos eram descobertos e englobados ao "ajuntamento" inicial, que tomava feição de grupo. Menotti del Picchia - chegado neste ano a São Paulo - além de publicar crônicas no *Correio Paulistano*, fundava com Oswald de Andrade e outros a revista *Papel e Tinta*⁷ - curiosa na parte "artística", ilustrada interiormente por Carnicelli, Paim ou Brecheret, mas trazendo na capa a reprodução de quadros acadêmicos... Mas a marca do ano, para os modernistas, foi dada novamente pelas artes plásticas, com a descoberta do escultor Vitor Brecheret, que voltara da Itália em 1919.

Já em janeiro de 1920, Brecheret era amplamente divulgado pela imprensa e elogiado pelos modernistas. A musculatura acentuada, a impressão de força conseguida nas estilizações da figura feitas pelo escultor - como em *Eva*, *Idolo* ou *Cristo* - constituíam uma nova manifestação de "arte não cópia" e entusiasmavam os futuros modernistas. Estes também viam no artista a possibilidade de uma primeira vitória das novas idéias, e do grupo. "Descoberto" justamente na época em que os concursos para monumentos comemorativos do Centenário provocavam o entusiasmo e a disputa entre grupos, políticos e imprensa, Brecheret aparecia como o escultor paulista, "de gênio", capaz de lutar vantajosamente com os concorrentes estrangeiros. Pelo meio do ano, Brecheret apresentava a maquete de um projetado *Monumento às Bandeiras*, além de

participar do concurso para o *Monumento aos Andradas*, em Santos⁸.

Enquanto isso, em maio-junho, o pintor pernambucano Rego Monteiro, de pois de Recife, expunha em São Paulo; sua temática - índios e cabeças de negros - agradava à *Revista do Brasil*, que reproduziu algumas das obras expostas. Na recém-fundada *Papel e Tinta* apareciam ilustrações de Brecheret e Paim, entre outros. Em junho, já se falava da presença de um pintor suíço em São Paulo: John Graz, que executara na Europa vitrais modernos para igrejas - nesta época, Tarsila partia para Paris e Anita estudava com Elpons. O tema do nacionalismo era frequente nas revistas. Em outubro, Di Cavalcanti expunha seus *Fantoches da Meia Noite*. Quando se publicavam os resultados do concurso para o *Monumento aos Andradas* - Brecheret, menção honrosa - Anita Malfatti abria sua terceira individual. No fim do ano, "Hélios" falava do "futurismo" pelo *Correio Paulistano*, Mário de Andrade escrevia a *Paulicéia Desvairada* - e John Graz e Regina Gomide abriam sua exposição⁹.

Os modernistas começavam a "se afirmar, a se unir"; - "as igrejazinhas aparecem", como diria Mário de Andrade em dezembro¹⁰ - também estavam em contato com inovadores do Rio. Na arregimentação, de escritores e de artistas, o critério ainda era simplesmente... o desejo de inovar. Nas artes plásticas, por exemplo, as obras dos novos arregimentados tinham sinais de renovação, mas, eram quase sempre desligadas de qualquer proposta mais efetiva de vanguarda. 1920 - ano do endeusamento de Brecheret - é muito diferente de 1917 - ano da polêmica exposição Malfatti. Os modernistas agora estavam mais atualizados. Um único exemplo mostra claramente a diferença: as reações de Mário de Andrade às obras dos dois artistas plásticos. Surpreso frente às obras expressionistas de Anita Malfatti, dedicara uma "poesia parnasiana" ao *Homem amarelo*; irritado com a incompreensão familiar quando adquiriu o *Crísto* de Brecheret, escreveu os versos da *Paulicéia Desvairada*, que seria o primeiro livro verdadeiramente moderno da literatura brasileira¹¹.

Tudo leva a crer que foi só no fim deste 1920 que Anita Malfatti encontrou-se mais efetivamente com o grupo incipiente dos modernistas. 'Brecheret volta da Europa e Oswald oferece um jantar em sua casa. Aí encontro de novo todos. Menotti estava em pleno fulgor e Oswald feliz arrecadando os 'gênios''¹², escreveria mais tarde a pintora, confirmando o seu isolamento de 1918 a 1920. O re-encontro se deu certamente em sua terceira individual em São Paulo.

Terceira individual

Em novembro de 1920, Anita Malfatti abria sua terceira individual, desta vez nos salões do Clube Comercial, à rua São Bento, n.59. Apresentava novamente 53 trabalhos - segundo a imprensa - parece que, em sua maioria, recentes. Mas Anita, num misto de teimosia e concessão, colocava entre eles, meio sub-repticiamente, algumas das obras que formaram a individual de 17/18, - como *A onda* e *Lalive* - tomando o cuidado de não reexpor os retratos norte-americanos¹³.

A exposição durou menos que a anterior; inaugurada a 18 de novembro, permaneceu aberta até 4 de dezembro de 1920. Muitos dos que haviam visto a de 1917 retornaram: pintores acadêmicos - Enrico Vio, já amigo da família e da pintora, Wash Rodrigues, Clodomiro Amazonas, Paulo do Valle Júnior e outros; os elementos da imprensa - Sílvio Whitaker Penteado, Raul Polillo ou Nestor Rangel Pestana; os amigos e familiares, além dos modernistas, tanto os primeiros adeptos como os novos integrantes do grupo¹⁴. Entre eles, Menotti del Picchia.

A manifestação de Menotti del Picchia

O escritor Menotti del Picchia mudara-se de Santos para São Paulo neste ano. Não estivera na individual de 1917/18, mas soubera da polêmica, como muitos, através do artigo de Lobato fixado em livro em 1919. Vendo os

quadros de Anita Malfatti expostos no Clube Comercial, já no dia seguinte do "vernissage" se apressava a publicar no *Correio Paulistano* um "mea culpa". Foi assim, o segundo escritor do modernismo a se manifestar, pela im prensa, a favor de Anita Malfatti:

"Monteiro Lobato - estilo clava, estilo pelúcia - tem no diabólico prestígio da sua pena um mágico poder de sedução às vezes perigoso. Com tais artimanhas tece os seus períodos, que o nosso espírito neles se enrosca, se prende; é como visgo para pássaros inexpertos; é como um aranhol para mosquitos incautos...

"Caí, a respeito de Anita Malfatti, no visgo do seu estilo e, preso por ele, julguei, com o critério de Lobato, sem ver todas as obras da artista, toda a obra dela.

"Comigo, milhares de paulistas, aprioristicamente, assim julgaram essa mulher singular, que, quando não tivesse outro mérito, teria o de haver rompido, com audácia de arte independente e nova, a nossa sonolência de retardatários e paralíticos da pintura.

"Quando, pois, subi as escadas do Clube Comercial para ver as pinturas da Malfatti, esperava ver ginásticas de monos em árvores de pedra, maxixes de elefantes em tapetes da Pérsia, galopes de seriemas, valsas macabras de copos, a agonia mística do chafariz morrente e outros delírios dos cubistas e dos futuristas da vanguarda.

"Não vi nada disso. Quando defrontei as telas de Anita, comecei a matutar se a acidez de Lobato era justa, e acabei achando-o cruel e exagerado na formidável catilinária que pespegou na nossa brilhante patrícia.

"Pensei que seria injusto não colocar uma voz de defesa ao lado dessa interessante pintora, que, a meu ver, entre as telas que expõe agora, nos mostra algumas que, em qualquer outro centro, consagrariam o nome de um pintor moderno.

"Não vi a primeira exposição da Malfatti; não posso, pois, julgar se nessa ocasião lhe cabia a descalçadeira; entretanto, o que hoje apresenta me leva à convicção firme de que, por mais bizarras que fossem suas obras, não poderiam ser ausentes de qualidades e sérias virtudes.

"Creio mesmo que Lobato, diante desta segunda exposição, não teria a impiedade e o ardor iconoclasta que teve na primeira. Lobato é um grande artista com famas de mau pintor, o que, portanto, não lhe exclui um alto critério estético, capaz de discernir o bem do mal na pintura a óleo, como Eva o discerniu na vida, depois de devorada a fatal maçã da história...

"Talvez em Malfatti o pai espiritual do 'Jeca' quisesse ferir a casta arrelenta e delirante dos futuristas. Mas, positivamente, foi injusto e cruel.

"Aqui fica, apagada e rouca, minha palavra de penitência e de defesa; digo-a por um dever de honestidade e de justiça, porque essa arte, por sugestão e por mal conhecê-la, eu também, como muitos, berradamente a neguei" ¹⁵.

A imprensa

A reação da imprensa é então bastante interessante; não apareceram defesas, nem ataques violentos. Fixou-se pela primeira vez a importância da exposição de 1917/18. De fato, no seu terceiro aniversário, a mostra polêmica continuava na memória de todos. Toda a crítica à exposição de 1920 rememora a anterior; os artigos podem mesmo ser divididos em "contra" e "a-favor" a exposição... de 1917. Lembrando-a, todos acentuavam também o quanto a arte de Anita Malfatti se modificara... Sua "nova maneira" foi, em geral, elogiada de modo vago.

Os "contra 1917" louvavam-lhe ainda o talento, e notavam a persistência de "influências estranhas" em algumas obras ainda suscetíveis aos postulados de "pseudo-escolas". É evidente a lembrança dos acontecimentos de 1917, apesar dos acadêmicos só lhe fazerem leves referências - como nestes trechos, escritos provavelmente por Raul Polillo:

"Realmente, o atual certamente muito se distingue dos outros que a autora abriu nesta Capital, já pela revelação de um espírito mais equilibrado, já por uma melhor compreensão artística da natureza e pelo desembaraço com que a artista desenvolveu

ve todos os seus temas pictóricos.

"Sem dúvida, persistem ainda, embora levemente e apenas em alguns dos trabalhos agora expostos, algumas influências estranhas a que todo o artista está sujeito. Delas, porém, a senhorinha Malfatti já se vai libertando galhardamente como facilmente se pode deduzir do exame de alguns dos seus melhores quadros, como *Toilette Lago sereno, Bambus, Roupas ao vento e outros*"¹⁶.

Nestor Rangel Pestana esteve na exposição no dia 26, e no dia 29 de novembro, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicava seu ponto-de-vista a respeito da carreira de Anita Malfatti (o que se abstivera de fazer em 1917/18). Referia-se inicialmente à exposição de 14:

"Quando a senhorita Anita Malfatti fez a sua primeira exposição em S. Paulo tivemos oportunidade de louvar-lhe os raros predicados, augurando-lhe um belo futuro. Os seus trabalhos não eram, como em geral as produções femininas, obra de 'moças prendadas', que se dedicam à pintura por passatempo ou para aplicá-la às almofadas de seda e aos vasos de barro. Havia neles um vigor de execução e uma seriedade de aplicação que denunciavam um temperamento verdadeiramente artístico.

"A senhorita Malfatti continuou a estudar, variando diversas vezes de orientação. Nem sempre pudemos elogiar a sua produção, reconhecendo, embora, as suas qualidades fora do vulgar.

"Atualmente a talentosa pintora expõe uma numerosa coleção de telas no salão do Clube Comercial. Estes trabalhos acusam várias tendências em conflito, pois a jovem pintora parece ser por demais sensível às influências que se pretendem reformadoras da arte e aceita sem maior exame até as extravagâncias de pseudo-escolas que caem no domínio da patologia.

"O bom senso, porém, freqüentemente reivindica os seus direitos e, então, a talentosa pintora paulista oferece-nos trabalhos como *A florista (...), Bambus (...), Roupas ao vento (...), Goivos (...), Exercícios na praia (...)*"¹⁷.

Os "a favor 1917" louvavam-lhe a mostra passada: alguns estendiam os elogios à nova exposição e outros mostravam, levemente, sua decepção - de

qualquer modo, fixaram a importância da mostra pioneira. Como nestes parágrafos, saídos no *Diário Popular* de 26 de novembro:

"(...) Anita Malfatti apresenta ao público uma valiosa exposição de cinquenta e três telas de sua lavra. (...).

"É certo que não é a primeira vez que o faz: há uns três anos também o fez, provocando pela audácia de seu talento artístico, numa demonstração franca de ataque à rotina e de contradição à timidez - tão próprias de quem não age nem pensa por si - um zum-zum composto das aprovações dos mais entendidos e das críticas contrárias dos que não compreendem processos novos na Arte, modificadores da velha escola de linhas medidas e pincelada das homeopáticas. (...)" ¹⁸.

Sílvio Whitaker Penteado - que foi retratado pela pintora por esta época - comentaria a individual, elogiando diversos quadros - até alguns bastante acadêmicos. Mas, iniciando seu artigo, referia-se à exposição anterior, fixando bem o seu valor para o meio artístico paulistano de 1917 :

"Data de dois anos, mais ou menos, o aparecimento, em nosso meio artístico, de um talento quase desconhecido. Sucediã - se, numerosas, as exposições de pintura e, no entanto, de nenhuma, senão de poucas guardávamos impressão duradoura, pois as paisagens eram eternamente de tons sujos, muito rendilhadas, sem um traço, ao menos, que ficasse na retina. Ou, então, eram os inefáveis efeitos de luz, bem pintadinhos, bem acabadinhos... Os "abat-jours" verdes... Quadrinhos minúsculos, em que, além de duas ou três figuras, ainda se enfeitava o fundo o mais possível, numa salada policrômica de adornos...

"Percebia-se que muitos dos artistas, ou não sentiam o que pintavam, ou faziam aquilo com espírito mercantil: - para efeitos de venda.

"Foi quando surgiu Anita Malfatti, cuja aparição quase revolucionou os nossos círculos artísticos, com o seu talento forte e original. E, era ousada na manifestação de uma arte moça e criadora, rompendo desassombradamente, com o classicismo rotineiro de velhos métodos imutáveis, foi, por muitos, impropriamente chamada de futurista, de que a nossa talentosa conterrânea, as

sinalemos de passagem, não tem a menor, a mais leve semelhança. Mas, como aqui o futurismo é quase desconhecido, toda a pintura mais ou menos nova e original, que surja nas mostras de arte, sofre dos 'entendidos', sem mais delongas, a classificação de: 'Escola Futurista'. (...)" ¹⁹.

O artigo aparecido em *A Cigarra*, não assinado, ao comparar esta individual com a de 1917 - é evidentemente favorável à mostra polêmica - já aceitava com a explicação que se firmaria depois, de que a crítica contrária às obras expressionistas é que teria levado a pintora às concessões desta época:

"(...) Em rigor, pode-se dizer que a sua arte atual difere bastante da com que se nos apresentou a talentosa pintora patricia. Em sua primeira exposição²⁰ era Anita Malfatti uma representante das novas escolas revolucionárias da pintura e houve muita gente que, não a compreendendo, negou as suas qualidades de artista e, ainda mais, acoimou de absurdo os trabalhos que apresentava. Até aí, nada de mais, pois outra sorte não poderá esperar quem, em um meio que, de arte pictural, ainda afina o seu gosto pelas repetições clássicas dos mestres italianos, se apresentava com um trabalho novo e vigoroso. Tais ataques, porém, de certo influíram no ânimo e, o que é pior, no próprio senso estético da senhorita Anita Malfatti. A sua exposição atual contém trabalhos de grande valor que, no entanto, em nada se parecem com as suas primeiras manifestações artísticas. Não lhe damos parabens nem a censuramos: podemos compreender tal fato com a natural evolução do pintor e outras circunstâncias mesmas de maior quilate. (...) E não se lhe pode negar, também nesta mostra, um tom de modernismo que a enobrece e que é uma nota interessantíssima no temperamento da senhorita Anita Malfatti. A sua maneira é bastante original e pode-se considerar como trabalhos excelentes, realmente dignos de nota, entre outras, as telas: *Lalive*, *A florista*, *Cosette*, *Fantasia*, *Era uma vez*, *Vaporosa*, *Menina turca*, *Cigana*, etc. ..." ²¹.

Os modernistas

O artigo acima parece sintetizar a reação dos primeiros adeptos frente a esta mostra de Anita Malfatti, cheia de concessões evidentes. Muitos dos novos integrantes do grupo conheciam agora, pela primeira vez, as obras da pintora - entre eles, como vimos, Menotti del Picchia. Fica patente uma certa decepção entre os modernistas. Os trabalhos expostos guardavam ainda "um tom de modernismo" que poderia equivaler ao das tímidas inovações de alguns novos integrantes do grupo - mas eram um retrocesso muito grande em relação a 17/18. A decepção dos modernistas dirigia-se ao já símbolo Anita Malfatti, autora do *Homem Amarelo*, que não resistira incólume aos ataques da crítica e do meio conservadores. Durante a exposição, ao que se conhece, não foram publicados artigos assinados tanto de Oswald de Andrade, seu primeiro defensor, quanto de Mário de Andrade, que começava a escrever sobre arte; mas em comentários posteriores fixariam a sua decepção. Em 1924 - já historiando o movimento modernista - Mário de Andrade lembraria que depois da exposição de 1917/18, cuja importância reafirma, Anita Malfatti "foi para casa e desapareceu (...). Não nos encontrávamos mais" - o que confirma seu isolamento - afirmando depois, sobre a individual de 1920: "Só 4 ou 5 anos depois resolveu-se a fazer uma segunda exposição propícia aos aplausos da semi-cultura" ²².

Data deste reencontro a amizade que ligaria sempre o escritor e a pintora. Neste ano de 1920 Mário de Andrade já publicava alguns comentários sobre artistas nacionais; parece-nos que foi justamente no pós-guerra - 1919 e 1920 - que ele se "atualizou" em relação às pesquisas européias no campo das artes plásticas, através de revistas - em especial as alemãs ²³. A assimilação foi demorada; mas logo estaria em condições de acompanhar a vida artística de Anita Malfatti; em 1921 escreveria sobre ela, como vere-

mos.²⁴ Pela época da terceira individual da pintora, Mário de Andrade estava particularmente interessado em sua cidade - escrevia crônicas "De São Paulo" para a *Ilustração Brasileira* no Rio, e os versos da *Paulicéia Desvairada*. E previa: "As igrejinhas aparecem... (...) Há quem prediga batalhas e sacrifícios geniais..."²⁵.

A exposição no Clube Comercial parece não ter agradado nem aos acadêmicos, nem aos modernistas. A imprensa não reproduziu um só dos trabalhos expostos - e nesta época já apareciam nas revistas reproduções de obras, por exemplo, de Brecheret e de Rego Monteiro. Mas Anita reviu seus adeptos, ganhou novos e se aproximou deles, sentindo-se mais apoiada. Uma aproximação progressiva enquanto o grupo modernista se formava, da pintora Anita Malfatti, - uma mulher, que, por isso não frequentaria as rodas de redações e bares - destruída artisticamente, que de início ainda ficou algum tanto deslocada entre a "mocidade alegre e triunfal" que se preparava para comemorar o Centenário da Independência.

Individual em Santos

Além de querer firmar-se como pintora atuante em São Paulo, Anita Malfatti parecia ter em vista, quando montou sua individual, obter o Pensionato Artístico do Estado - que novamente lhe seria negado em 1921. Também vendeu poucas obras²⁶, talvez por isso tenha resolvido em seguida fazer nova individual, desta vez em Santos. De 24 de fevereiro a 14 de março de 1921, expôs 21 telas no saguão de um cinema - uma repetição resumida da exposição do Clube Comercial, com a particularidade de excluir todas as obras anteriores a 1917/18²⁷.

1921

Com a aproximação das comemorações do centenário da Independência, "São Paulo toda se agita", no dizer de Mário de Andrade: "Germinam monumentos nu ma floração de gestos heróicos; as alamedas riscam o solo em largas toa lhas verdes e os jardins se congregam em formosos jogos florais de poesia e perfume" ²⁸. 1921. Também os arraiais modernistas se agitavam. Os escritores estavam mais atualizados, liam autores futuristas e outros da vanguarda. Os pintores e escultores - ainda preocupados em definir sua arte - em geral, com pequenas estilizações afastavam-se da "arte-cópia", pouco e timidamente, mas o suficiente para o meio e para os modernistas, para se rem consagrados como inovadores. Algumas correntes artísticas da vanguarda européia já não eram desconhecidas - pelo menos Mário de Andrade lia então textos de artes plásticas sobre cubismo, futurismo e expressionismo. Se 1920 fora ano de escolha, atualização e arregimentação, 1921 encontrava o grupo modernista formado, doutrinando a favor da arte nova e polemizando com os "passadistas".

Quanto a Anita Malfatti, tem-se a impressão de que neste ano seu dia a dia foi se normalizando, o escândalo de 17/18 deixado meio esquecido nas rodas familiares e acadêmicas. Sua situação econômica - só podemos con jeturar sobre sua extensão e importância - também parece melhor: já citava "encomendas" e "lições"; além de possíveis alunas particulares, era tam bém professora de desenho, "matéria avulsa", na Escola Americana. E de pois de 3 anos de isolamento, encontrava nos modernistas um grupo com o qual podia se identificar - e que lhe faltara antes - amigos que falavam uma linguagem inovadora e desejavam construir uma arte nova, retrato de seu tempo. Anita acompanhou os acontecimentos que se sucederam rapidamente - acontecimentos e pregação modernistas já bem estudados por Mário da Sil va Brito²⁹.

Em janeiro de 1921, num banquete no Trianon em homenagem a Menotti del Picchia, Oswald de Andrade o saudava, aproveitando a ocasião para "doutinar":

"Examina a Máscara que te trazemos em bronze, (...). Produziu-a de ti a mão poderosa e elucidadora de Vitor Brecheret que, com Di Cavalcanti, Anita Malfatti e esse maravilhoso John Graz, ultimamente revelado, afirmou que a nossa terra contém no seu ignorado cadinho uma das mais fortes, expressivas e orgulhosas gerações de supremos criadores" ³⁰.

Logo depois, Brecheret, vendo que seu *Monumento às Bandeiras* não seria erguido, doava a maquete ao Estado, que a colocou na Pinacoteca - uma obra "modernista" ao lado dos acadêmicos nacionais, dos indefectíveis viajantes, dos "crespos bonecos" de Salinas. Pouco depois da individual Malfatti em Santos, o escultor expunha *Eva* que foi adquirida pelo governo. Em maio, o gênio irrequieto de Oswald de Andrade divulgava e comentava em artigo versos de Mário de Andrade - "O meu poeta futurista" - e uma semana depois Mário respondia - "Futurista?!" - negando o rótulo; foi a vez deste escritor perder os alunos e se ver envolvido em escândalo. O uso do termo futurismo já se generalizara, para toda e qualquer manifestação artística diferente da tradicional. E acabou sendo aceito pelos modernistas - senão como seguidores da escola, ao menos pelo desafio ao estabelecido, implícito no rótulo. No mês de junho, Brecheret ganhava o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo - primeira vitória do grupo - e partia para Paris, deixando obras para figurarem numa exposição moderna que seus amigos pensavam realizar.

Os "irmãos de arte", "irmãos de sonho" ³¹ - como se chamavam - reuniam-se frequentemente nas redações de jornais, nos ateliers dos artistas, nos cafés, nas casas de Mário de Andrade, de Paulo Prado e até no Salão de Freitas Valle. Polemizavam constantemente

pelos jornais - principalmente com artigos de Menotti, Oswald, Mário e Candido Mota Filho; os intelectuais cariocas estavam em contato com os paulistas - neste época, no Rio, estavam sendo erguidas as construções ecléticas da Exposição do Centenário.

Em agosto, durante o mês, Mário de Andrade scandalizava novamente os arraiais acadêmicos com uma série de artigos sobre "os mestres do passado" - mestres, mas definitivamente mortos. Finalmente, Anita Malfatti via alguém criticar os ídolos das gerações que passaram, e que continuavam a ser seguidos; escrevia para sua amiga Tarsila em Paris: - "Nunca ninguém teve a força e ousadia de criticar e dizer às claras que estes nossos ídolos eram de barro e não 'divinos'! - Ah! que bem que isto fez a S.Paulo e que furia infernal não levantou aqui".

Anita Malfatti iniciava esta carta para Tarsila, de 14 de setembro, dando notícias suas - esclarecedoras de como se encontrava neste quase fim de 1921:

"Tarsila, querida!

"Agradeço a carta da Inglaterra e o cartão da Espanha. Sempre é um consolo uma amizade firme.

"Eu só calculo o que V. terá armazenado de impressões e quanto não terá apurado o gosto. Acho o meu cego, completamente, só me resta a lembrança de como eu sentia antes de vir para esta sonolência. Tenho muitas lições agora e isto me tira muito o tempo e a energia, mas estou o tempo todo lutando mesmo que se ja mais espiritualmente que em prática. Continuo ainda firme na idéia de seguir para a Europa na próxima primavera³². Só Deus sabe se o conseguirei. Ter-se uma ambição destas, certamente participa muito mais do tormento que do prazer. E contudo morreria se abandonasse minha vida. (...) - Agora uma mulher sozinha, sem capital e com honestidade não pode fazer fortuna, disso já me convenci, porisso me contento em ser uma artista sem popularidade nem dinheiro, no vernáculo piedoso dos que me querem bem, 'incompreendida'! - Pois vá lá, chaqu'un son choix!

"Estou voltando às coisas muito modernas, pois são tais coisas que me alegram a alma. (...) No domingo passado estiveram aqui os amigos do Brecheret, o Menotti, o Mário e Oswald. Falou-se em B. e o Menotti pela 1ª vez se entusiasmou pelos meus modernos. Foi muito engraçado. Escreveram uma comédia em 1 ato para Irene e Mário escreveu mais um bellissimo soneto. (...)

"Tenho desenhado com o Elpons, no modelo nu, mas como tive umas encomendas, faltei 3 vezes e ele queimou-se um pouco, mas não posso ir com regularidade, pois por 1 não sou alcuna dele e em 2º lugar não deixo um serviço que apareça para desenhar no Elpons. Tenho recebido bastantes gentilezas dele aliás.

"Tem havido exposições italianas e estas vendem sempre. (...)"³³.

Nesta época, os contatos entre a pintora e os três escritores: Oswald, o primeiro defensor, Menotti, o neo-convertido e Mário, o admirador perplexo - na carta, Anita ainda os chamava de "os amigos do Brecheret"- se amiudavam, e cresceu uma grande amizade entre eles.

A primeira crítica de Mário de Andrade

Mário de Andrade não escrevera sobre Anita Malfatti em 17/18, nem, com sua assinatura, em 1920 - como já vimos. Agora, se atualizara e ao se desligar das regras do parnasianismo, ficou em melhores condições de entender as obras não realistas; também estava em contato com a pintora e certamente conversariam sobre seu credo artístico. Só agora, neste ano de 1921 enfrentou - ao que se conhece, pela primeira vez - o "caso Malfatti", num longo artigo publicado no *Jornal dos Debates*³⁴. É uma tentativa de racionalizar o que o atingira emocionalmente em 17/18, e mostra o nível de entendimento que o escritor atingira a respeito da obra expressionista de Anita Malfatti. Há todo um claro esforço de construir uma nova linguagem crítica, mais adaptada aos postulados modernistas.

Enfrentava de início uma "dificuldade" das maiores - problema que ainda o preocuparia por anos. É que Mário e seus companheiros, no desejo de

inovar, de criar uma arte nova abjurando para isto os padrões estabelecidos, ainda mantinham - mesmo que inconscientemente - certas normas e padrões usuais, por exemplo, em relação ao papel da mulher - mulher que, no Brasil, só anos mais tarde chegaria a... conquistar o direito do voto. A colocação da mulher na época refletia-se, como já vimos, também nas Belas Artes, cujos padrões acadêmicos estabeleciam claramente as regras da "pintura feminina" - desde 1914 os trabalhos da pintora surpreendiam a crítica tradicional, por violar estes padrões. E Mário de Andrade, ao iniciar seu primeiro escrito sobre Anita Malfatti, não a analisava no plano geral da inovação da arte brasileira; antes, especificava logo - como o faziam muitos acadêmicos - que:

"São Paulo possui meia dúzia de espíritos femininos de valor. Entre eles: Anita Malfatti. Mas poder-se-á dizer que a senhorinha Malfatti seja um espírito feminino? Sim; porque dentro da impetuosidade do 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" ³⁵.

Mário procurava logo encontrar traços de "feminilidade" nas obras expressionistas da pintora - tão auto-biográficas - e encontrava dificuldades para compreender a "estranha e masculina liberdade" com que Anita Malfatti jogava na tela, espontânea e violentamente, formas e cores. O crítico voltaria ainda a repisar o tema, em 1926 parece ter chegado a uma conclusão: a pintura expressionista fora feita pela "jovem" - "palavra assexuada" ³⁶... Oswald de Andrade, intuitivo e rápido, aceitara-a sem encontrar maiores problemas (ou meditações). Mário de Andrade, o que mais de perto

acompanharia e descreveria o dia a dia da pintora "em luta consigo mesma", admirando a autora do *Homem amarelo* - e colecionando depois importantes retratos da fase norte-americana - quer entender e analisar os quadros que o fizeram "entrar em extase". Tinha dificuldades em explicá-los e compreendê-los, ainda mais por serem executados por mãos femininas. Depois da introdução, Mário abria extenso parágrafo para explicar seu modo de encarar a crítica - "Por várias vezes se tem dito que a crítica prescinde da frase literária e do entusiasmo lírico. Não creio".³⁷ - e retomava o "caso Malfatti", historiando sua evolução:

"Anita Malfatti é já um temperamento desenvolvido. Não é promessa de futuro. É realização. Essa realização condensar-se-á naturalmente com a idade. Tornar-se-á mais inflexível, mais profunda. Não sei no entanto se adquirirá maior profundidade da alcançada em certos quadros já feitos. Certamente no entanto a pintora se isentará de certas fraquezas pueris que teve, como, por exemplo, o esforço, no fundo louvável, que fez para construir obras mais acessíveis ao nosso público. Abandonando a sua 1^a maneira, na qual realizou uma exposição inesquecível, e os ensinamentos expressionistas que recebera na Alemanha³⁸, procurou fazer arte mais de toda gente. Erro gravíssimo. A fraqueza da sua 2^a exposição³⁹ provou-o claramente. Havia, é certo, 4 ou 5 obras muito boas, mas, tinha-se a impressão dum artista que tivesse perdido a sua própria alma. Mas a senhorinha Malfatti muito bem compreendeu o seu engano, de novo voltando para dentro da sua personalidade, em tão má hora abandonada.

"Os seus últimos trabalhos, a estranha e masculina liberdade dos seus novos esboços provam que não perdeu, ao contato de teorias impressionistas que não são as suas, os seus meios de expressão e a prodigiosa fantasia. E é preciso que nessa estrada livre e legítima continui de aumentar a série magnífica dos seus primeiros quadros: *A mulher dos cabelos verdes*, a *Estudante russa*, a coleção de paisagens do norte-americano".

Entusiasmado e querendo entusiasmar a pintora, Mário de Andrade frisava a tentativa da pintora de "voltar às coisas muito modernas, pois são tais

coisas que me alegram a alma", de novamente pintar "ã vontade". Ao mesmo tempo em que procura analisar a obra da pintora, Mário de Andrade entremeia o artigo de apelos para que percevere nas pesquisas que mostrara em 17/18, prosseguindo naquele caminho. Depois, retomava de certa forma as idéias do início; estudava a estrutura das obras, em especial dois retratos femininos - apesar de ter se impressionado inicialmente com *O homem amarelo* - pois é neles que se vê "a graça melindrosa do pincel de Anita Malfatti":

"Si Anita Malfatti vê uns cabelos brancos e neles sente o verde frustrado das esperanças partidas, respeite a 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.

"Si a perspectiva lhe é indiferente, si a superposição igual dos planos, como entre os primitivos, serve-lhe mais ao fim que pretende: ria da perspectiva e conscientemente abandone essa prerrogativa defeituosa dos nossos olhos, para ser o que é: *uma rapsódia de volumes ricos de comoção*⁴⁰.

"Anita Malfatti não é uma inconsciente. Julga e prescinde voluntariamente dos meios, das regras que lhe são dispensáveis para o fim pretendido. Por isso possui a verdadeira técnica subjugada pela personalidade. A técnica é um trampolim, que ã nossa vontade se alçará, para o nosso salto ao Ideal.

"A nobre artista que soube fazer da *Estudante russa* não um retrato indiferente de mulher desconhecida, mas uma comovida expressão de raça, a violenta cantiga dessa pátria - tumulto, orgulho e dor, erro e crença, beleza e crime que é a Rússia⁴¹, é sem dúvida uma grande criadora. É uma lírica exaltada que o Brasil devera cultuar. Mas a nossa Pinacoteca não cogitou ainda de adquirir o quadro... Pudera! Junto dos crespos bonequinhos de Salinas, não há lugar para energias tumultuárias, desdenhosas, que não sabem pinturilhar, em estilo de 'frivolité', uns carísimos belezoides luisquinzescos.

'Mas ide ver essa obra! Quem a fez sabe pintar.

'Observai-lhe o possante colorido, que não procura servilmente imitar a natureza, mas, libertado desse preconceito, como Cézanne, como Ewald conhece o poder expressivo, o prestígio da cor. O colorido da pintura é duma abundância extraordinária. Parece incrível que quem fez a *Egípcia*, hoje na coleção do dr. Brenno Muniz de Sousa, tenha feito a *Paisagem* da coleção Oswald de Andrade e ao mesmo tempo os verdes e amarelos brasileiros de certos trechos do nosso interior!.

Curioso é que aqui - 1921 - Mário de Andrade já destacava como melhor obra de Anita Malfatti *A estudante russa* - das telas da fase norte-americana a que ainda não apresentava deformações violentas. O escritor, em realidade, nunca aceitaria completamente - mesmo em artigos posteriores - as deformações mais gritantes e os maiores exageros de proporções, portanto, os aspectos mais abstratizantes, interpretativos e desligados do "real" , dos trabalhos expressionistas de Anita Malfatti. Assim, já na continuação da análise, diria :

'E a ciência construtiva... Anita afasta-se totalmente de impressionismo. Representa com eficácia o retorno à construção equilibrada, que é um dos anseios da arte contemporânea. O equilíbrio dalgumas obras suas como a *Cabeça de negro*, a *Mulata vendedora de frutas*⁴², o *Homem amarelo*, o *Retrato de Lalive* denotam uma ciência abalizada e um conhecimento profundo da serena arquitetura dum Ingres⁴³ ou dos artistas do Renascimento. O equilíbrio é justamente a sua maior qualidade, como a cor é a sua maior força expressiva.

'Não me agradam os seus desenhos porém. Que a artista sabe desenhar e conhece anatomia provam-no suficientemente certos estudos e os quadros, principalmente essa *Estudante russa* que é o seu melhor trabalho. Mas sem o colorido, a sua obra em negro vê grandemente prejudicada a sua possibilidade de comoção. Ficam *mais crus, menos eficazes*⁴⁴ certos abandonos propositados da proporção anatômica. (...)

'Anita Malfatti é uma colorista magistral. No óleo, cujo emprego tão bem conhece, deve aplicar seu nobilíssimo talento (...).''

É claro o esforço de Mário de Andrade, "educado na plástica histórica", para encontrar uma nova linguagem crítica, com a qual pudesse analisar uma obra de arte moderna - tarefa em que encontra ainda dificuldades, como dissemos. Também é interessante que o crítico aqui - e em artigos posteriores - parecia esquecer os estudos norte-americanos de Anita Malfatti, filiando-a sempre, diretamente, à escola alemã, com a qual ele começava a se familiarizar⁴⁵. Mas as condições de explicação da obra da pintora são em 1921, já muito melhores do que as que enfrentara Oswald de Andrade em 1918.

Depois de analisar a obra de Anita Malfatti e aconselhá-la a prosseguir no caminho inicial, Mário de Andrade terminava o artigo depondo sobre a importância que tinha para ele a obra de Anita:

"Cumpro assim mal um dever que há mais de ano me impusera de dizer quanto a arte de Anita Malfatti me comove. Vejo nela uma das mais fortes expressões da faculdade artística nacional. Deixo-lhe daqui a afirmativa desassomburada do meu grandíssimo entusiasmo; e também minha admiração pela calma firmeza com que, entre incréus e indiferentes, vai construindo na sua obra um exemplo que infelizmente não é para os nossos dias"⁴⁶.

Mário de Andrade começava então a perceber os dramas familiares e as pequeninas pressões diárias "maiores que o Pão de Açúcar", desgastantes, desencorajantes, que a "pintora bebeu diariamente com o café"; problemas, pressões, "briga consigo mesma" que, veladamente, o escritor fixaria em artigos futuros sobre a artista. Artigos que são hoje os únicos depoimentos sobre os fatos que tornaram a "vida artística de Anita Malfatti, um desses dramas pesados que o isolamento dos indivíduos apaga pra sempre feito segredo mortal"⁴⁷.

Academismo x Modernismo

Os anos de isolamento deixaram funda marca na vida e na obra de Anita Malfatti e deram origem a uma dualidade em sua produção. Se de 1918 a 1921 predominara a influência familiar, agora os modernistas surgiam com força e vinham de encontro às aspirações da pintora de trabalhar "à vontade". Anita se debateu por muitos anos entre os dois polos, que podem ser representados por duas figuras afetivamente importantes para a pintora. O primeiro, cujas idéias foram sintetizadas no artigo de Monteiro Lobato, pode ser simbolizado pelo dia a dia familiar - suave D. Bety, a quem a filha tanto queria e que sempre a acompanhou e aconselhou, na vida e... na arte. O outro, pode ser simbolizado por Mário de Andrade, que lhe pedia perceberar na inovação - polo crítico que também tentava influenciá-la (nem sempre entendendo suas manifestações expressionistas). Intuitiva, emocional, Anita Malfatti se debatia entre os dois, "brigando consigo mesma"; tinha dificuldades em conversar intimamente com a tela mesmo quando, ao fim de 1921, estava decidida a continuar suas pesquisas norte-americanas. E a dualidade persistiria ainda por muitos anos, ora predominando o polo acadêmico, ora o modernista.

Véspera da Semana

A movimentação dos modernistas, no fim de 1921, era intensa. Doutrinação e polêmica pelos jornais; a "caravana bandeirante" que vai ao Rio de Janeiro para contatos com os "novos" cariocas, em outubro, quando retornava ao Brasil o escritor e diplomata Graça Aranha. As notícias da vitória de Brecheret no Salão de Outono - com *Templo de minha raça* - em novembro, quando Di Cavalcanti expunha em São Paulo, na livraria *O Livro*, seus primeiros óleos. Na individual de Di, parece, foi que tomou corpo a idéia de uma grande exposição de artes plásticas, com conferências, leituras e música.

ca: uma apresentação do que se fazia de novo. Foi também na exposição que Graça Aranha, vindo do Rio, conheceu o grupo dos jovens paulistas e aderiu aos planos.

Na casa de Paulo Prado, que conhecia alguns modernistas, a idéia se desenvolveu, o plano ficou mais definido e ambicioso: seria uma semana de balanço das realizações artísticas do novo grupo, uma comemoração digna dos cem anos de nossa independência política... Paulo Prado encabeçou a lista de patrocinadores, da sociedade, que conseguiu alugar o Teatro Municipal por toda uma semana. Di Cavalcanti viajava constantemente entre São Paulo e Rio; os dois grupos, em contato, iniciaram a organização dos participantes. Anita Malfatti, unida aos novos amigos, estava a par dos planos⁴⁸.

Nos primeiros dias de 1922 os jornais já traziam notícias sobre a Semana de Arte Moderna, a se realizar em fevereiro no Teatro Municipal; apareciam listas de participantes - que variaram um pouco no decorrer dos preparativos. Noticiava-se a presença de um compositor carioca, Villa Lobos, conhecido em alguns meios da capital e dono de uma produção numerosa, iniciada anos antes. Para executar algumas peças, foi convidada Guiomar Novais, pianista querida do público brasileiro e consagrada fora do país. Na literatura, eram anunciados o grupo de São Paulo aliado ao dos cariocas, chefiados por Ronald de Carvalho e com a presença do consagrado Graça Aranha. Como participantes da exposição de pintura e escultura, iam sendo anunciados diversos nomes, alguns dos quais não apareceriam depois no catálogo impresso⁴⁹.

Di Cavalcanti coordenava a organização da mostra e ajudava na seleção; também preparou as capas dos programas dos três festivais e o do catálogo da exposição, que seria montada no saguão do Teatro.

A exposição de artes plásticas

No catálogo da exposição de artes plásticas, vinham listadas 100 entradas de obras, pertencentes a 12 participantes nas três seções: arquitetura, escultura e pintura⁵⁰.

Na arquitetura, vinham indicados trabalhos de dois arquitetos atuantes em São Paulo: Przyrembel - europeu que se "especializou" em igrejas - e Antonio Garcia Moya, exímio desenhista, amigos dos Krug, para os quais trabalhava. Ambos, ecléticos, tentaram algumas vezes utilizar elementos de arquitetura "neo-colonial", preconizada por Ricardo Severo e aceita, mesmo pelos modernistas, como a mais autêntica e adequada ao Brasil. Moya tinha 18 entradas - a segunda maior representação da mostra - e Przyrembel apresentava um único projeto, com plantas e maquete⁵¹.

Na escultura, apareciam dois nomes: Brecheret - agora "gênio" com a chancela de Paris - representado por 12 esculturas que fizera antes de partir, e Haaberg, alemão amigo de Mário de Andrade - hoje quase esquecido - com 5 entradas, apresentando esculturas em madeira.

Na pintura - seção que incluía desenhos e até gravuras - apareciam, além de Anita Malfatti, Di Cavalcanti com 12 obras - desenhos, pastéis e óleos, estes recentes -, o suíço John Graz com 8 entradas, e ainda 2 desenhos de Yan de Almeida Prado e uma obra de Ferrignac, todos do grupo paulista. Vindos do Rio, 4 desenhos de Martins Ribeiro, 8 trabalhos de Zina Aita - alguns, já com caráter decorativo - e 10 obras de Vicente do Rego Monteiro, que já estava em Paris. Alguns dos títulos da seção de pintura eram sugestivos - *Natureza dadaísta*, de Ferrignac, ou *Cubismo*, de Rego Monteiro - por já atestar um conhecimento, mesmo que muito vago, de novas correntes. Entretanto, a maioria das obras selecionadas nas três seções - também as de título "atualizado" - caracterizavam-se unicamente pelas... tentativas de inovação.

Anita Malfatti teve lugar de destaque, com a maior representação da mostra - já um reconhecimento do grupo ao seu pioneirismo - pois, dos 100 itens do catálogo, 20 eram de obras suas. Foi uma representação importante: uma verdadeira retrospectiva de 17/18, com o melhor do que fora apresentado na exposição polêmica, acrescido de obras recentes. Eram 12 óleos e 8 outros trabalhos, entre desenhos, gravuras - as únicas da exposição - e pastéis, segundo o próprio depoimento da artista. Suas obras estavam listadas na mesma seqüência de suas individuais de 1914 e 1917: primeiro os retratos, ou figuras; eram 5: *A estudante russa*, *O homem amarelo*, *O japonês* e *A mulher de cabelos verdes* - que foram à exposição de 1917/18, e das que mais marcaram o público de então - acrescidos de *O fauno*, provavelmente um nu masculino. Vinham depois as paisagens: *A onda*, *A ventania*, *Rochedos* - também da mostra histórica - além de *Casa de chá*, *Pedras preciosas*, *Penhascos* e *Flores amarelas* - este último, exposto na individual de 1920. Entre as outras 8 obras, apareciam a seguir provavelmente dois pastéis: *Impressão divisionista* e *O homem das sete cores* - este, violentamente "fauve", como já nos referimos, retratava um nu masculino. Desta vez, sem dúvidas, alguns dos muitos nus masculinos que Anita fizera estiveram expostos. Depois, vinham listados: *Árvores japonesas* - provavelmente uma gravura a cores - e *Bahianas* - talvez também uma gravura; as duas obras também podem ter figurado na individual de 1917/18. A relação citava ainda: uma capa de livro - talvez para um dos modernistas, Menotti ou Oswald de Andrade -, dois carvões recentes, *Cristo e S. Sebastião*, e finalmente o ainda não identificado *Moemas*. A seleção cobria de sua produção norte-americana à recente: uma mostra da Anita já histórica, que continuava a produzir⁵².

Semana de Arte Moderna

Por todo o início de fevereiro, os modernistas - em especial Cândido Motta Filho, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia - polemizavam nos jornais de São Paulo, provocando e despertando a curiosidade do público.

Finalmente iniciou-se a Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal, com a primeira noite, dia 13 de fevereiro, uma segunda-feira. No saguão, expostas as 100 obras dos artistas plásticos - mostra que permaneceria aberta por toda a semana. O público presente via pela primeira vez a exposição e se espantava, como já o fizera em 17/18. Mesmo alguns dos patrocinadores da Semana - como René Thiollier - não aceitavam as obras. "A confusão era geral", diria Di Cavalcanti⁵³. Anita Malfatti, em 1951, relembra - ria também os acontecimentos; teve logo uma surpresa:

"Recordo-me que no dia da inauguração, o velho Conselheiro Antonio Prado, com grande espanto da comitiva, quis comprar meu quadro *O homem amarelo*, porém Mário de Andrade acabava de adquiri-lo. A plantinha havia vingado"⁵⁴.

O teatro "cheio até às torrinhãs", segundo a pintora, assistiu à primeira conferência, *A emoção estética na arte moderna*, feita por Graça Aranha que, diplomata e autor consagrado de *Canaã*, era bandeira aceita de antemão; ilustravam-na música executada por Ernani Braga e poesias ditas por Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, ambos também já conhecidos e populares. A conferência foi bem recebida pela platéia, que logo depois ouviu música de câmara de Villa Lobos. Na segunda parte, Ronald de Carvalho falou sobre *A pintura e a escultura moderna no Brasil*, seguida por novas apresentações de músicas de Villa Lobos. Anita Malfatti diria:

"Foi a noite das surpresas. O povo estava muito inquieto, mas não houve vaias. O Teatro completamente cheio. Os ânimos estavam fermentando; o ambiente eletrizante, pois que não sabiam

como nos enfrentar. Era o prenúncio da tempestade que arrebataria na segunda noitada" ⁵⁵.

No dia seguinte, a imprensa transcrevia a conferência de Graça Aranha e logo, o programa da segunda apresentação. Dia 15, o do segundo festival, já amanheceu agitado com o protesto de Guiomar Novais pelos jornais. Neste dia, a festa ocorreu de acordo com as expectativas... dos modernistas e do público: as vaías vieram. Menotti del Picchia apresentava os novos escritores, que liam no palco suas produções. Apresentação polêmica, leitura dos textos polêmica, de obras de Oswald de Andrade, Luiz Aranha, Sérgio Milliet, Tácio de Almeida, Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Plínio Salgado, Agenor Barbosa⁵⁶.

"Recordo-me que o barulho começou logo de início com a chegada do Menotti. Foi aumentando e explodiu com Oswald de Andrade. Quanto mais a vaia subia com silvos, gritarias e apupos, mais calmo e feliz ficava o Oswald e sua voz muito suave mas de registro muito intenso foi aumentando de volume até terminar tudo que queria dizer.

"Ao lembrar, fico ainda admirada com a compreensão que teve Oswald do poder de uma revolta estética e da maneira como soube subjugar-la e vencê-la" ⁵⁷.

Em meio às vaías, apresentaram-se os outros modernistas e houve também "dança pela senhorinha Yvone Daumerie". Depois, solos de piano, executados por Guiomar Novais e, no intervalo, palestra de Mário de Andrade no saguão do teatro. Anita lembraria:

"Pegou, pois, o pessoal de surpresa e leu, nervoso mas resolvido, sua célebre conferência. O saguão e escadaria ficaram repletos e quando o pessoal da vaia deu com o que estava se passando, recomeçou mas logo cessou, pois o Mário tinha terminado"⁵⁸.

Na segunda parte, houve uma conferência de Renato Almeida, *Perennis Poesia*, e depois apresentação de peças de Villa Lobos.

Anita Malfatti, em seu depoimento de 1951, frisaria que a presença dos modernistas - e seus amigos - era constante no teatro, durante toda aquela semana:

"Todas as tardes⁵⁹ tínhamos exposição, falatório e o Villa Lobos a ensaiar ou executar peças inéditas de sua enorme obra musical. Todas as noites (sic) poesia, literatura e música. O Teatro, franqueado ao público (sic), enchia até às torrinhãs; foram as noitadas mais tumultuosas a que assisti na minha vida.

"De manhã os faxineiros faziam a limpeza dos bilhetes e cartas insultuosas (todas anônimas) que colocavam atrás das telas. Não recebi, porém, nenhum insulto direto, ou desaforo aos brados, como na minha primeira exposição de arte moderna, no início da luta. Os literatos e Villa Lobos levaram então o batismo das vaias"⁶⁰.

O terceiro festival, na noite de sexta-feira, dia 17 de fevereiro, foi todo ele dedicado a Villa Lobos. Na descrição da pintora:

"Já à tarde, muita gente estava a postos para não sair mais. Os bilhetes e cartas insultuosas ou ridículas tinham aumentado de número. Pena foi não termos guardado alguma coisa concernente a esta parte, pois teria hoje muita graça. Aliás, estávamos completamente felizes, apesar dos protestos e raivas que nos rodeavam. Uma idéia nova sempre provoca raiva aos que não a compreendem, aos ignorantes que se zangam diante do desconhecido. O Villa Lobos executou um magnífico concerto sinfônico. Certas partes foram de abalar as paredes do velho Municipal.

"Assim terminou a 'Semana'. Os artistas aos poucos se fizeram da emoção tida durante toda a festa. Também outro grupo de poetas, então não modernistas, mas simpatizantes, como Correa Júnior, Cleómenes Campos, Sílvio Floreal e outros, com nossos amigos cá de fora, lá estavam todas as tardes. Saíam um pouquinho mas logo voltavam. Não podíamos mais ir embora..."⁶¹.

O claro riso dos modernos⁶²

No original deste texto, Anita ainda havia escrito em continuação: "Tal era a alegria nossa que certa vez um deles trouxe-nos um jornal que publicara um artigo contra mim. Eu achei muito engraçado e lhe disse: 'Não faça caso. Jogue fora o jornal' ".

É verdade que "desta vez, os literatos e Villa Lobos é que receberam o batismo de fogo"; a maioria dos artigos aparecidos em jornal por ocasião da Semana - a favor ou contra - detinham-se na literatura; raros se referiram à exposição e às obras mostradas. Os artistas plásticos já haviam sido anteriormente louvados pelos modernistas e execrados pelos "passadistas"; mas, suas obras expostas no saguão do Municipal ainda scandalizaram: não só eram criticadas em "bilhetes insultuosos" - como disse Anita - ou em "blagues" e caricaturas diversas, como também receberam alguns ataques. Elogios e ataques visavam sempre os três modernistas do início: Anita, Di e Brecheret. Um artigo furioso apareceu em *A Gazeta*; seu título já era elucidativo: "Balelas futuristas. A originalidade - a independência - a personalidade: Três ornejos distintos de uma só besta verdadeira". Atacava a exposição de artes plásticas - "Este movimento, pois, é uma manifestação de mais desabusada 'improbidade' artística de que há memória, um verdadeiro estelionato" - criticando violentamente os três artistas "a quem a crítica do sr. Mário de Andrade presenteou com mais messe de adjetivos lisonjeiros": Brecheret, que classificava de "copista", Anita Malfatti, "incapaz" e Di Cavalcanti, "um masturbador". O artigo finalizava conclamando os críticos de arte tradicionais a não continuarem calados frente aos modernos; referia-se claramente aos dois mais conhecidos. Lobato, - "os lobos ferozes que, de dentuça arrefiada saíam outrora das suas cafurnas emaranhadas de urupês, e craguatãs para despedaçar nos colmilhos os 'transviados' e os 'desequilibrados' da arte", - e Nestor Rangel Pestana - "Não vêm a horda que rompe o

cerco e avança? Ó Ulisses! Ó Nestores! A fogueira de reputações que eles ateiaram vos terá queimado as 'pestanas'?"⁶³.

Mas, as críticas agora não perturbavam Anita Malfatti, que estava integrada ao espírito geral dos modernistas, numa atitude meio dadaísta: os novos finalmente mostravam em grupo sua produção e conseguiam provocar a reação de um público normalmente apático, que lhes deu as esperadas vaias e assuadas. Anita Malfatti, diferentemente de 1917/18, enfrenta o barulho da Semana com um sacudir de ombros e se junta ao riso dos modernistas - "gargalhada que não era senão mais um sintoma de inquietação", diria depois Mário de Andrade⁶⁴. O mesmo Mário que considerava a Semana de Arte Moderna o ponto final do "período heróico" do movimento modernista - cuja primeira figura fora Anita Malfatti -, com o início, a seguir, do período "dos salões", que duraria até perto de 1930⁶⁵. Esta nova fase, época de reuniões frequentes e de grande efervescência intelectual, seria também de polêmicas já entre os modernistas; os caminhos se definiriam, dando origem às proposições mais características e avançadas do modernismo brasileiro como um todo.

Em 1922 - ano do Centenário - o grupo, ainda unido, saboreou a vitória-escândalo da Semana. Em março, Zina Aita - que se tornara amiga de Anita Malfatti - expunha em São Paulo. O modernismo brasileiro também editava sua primeira revista, *Klaxon*, a partir de maio; nela, um grupo de escritores já tentava manter contato e colaboração estrangeira, e chegava a ensaiar alguns manifestos - nenhum deles, diretamente vinculado às artes plásticas. Neste ano, ainda editariam a *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, *Os condenados*, de Oswald de Andrade e *O homem e a morte*, de Menotti del Picchia.

Finalmente Anita Malfatti convivia, em sua terra, com um grupo efervescente, desejoso de encontrar novos caminhos para uma arte adaptada ao seu tempo. Grupo estimulante para a pintora, como o fora o da *Independent*

School, com uma ressalva muito importante: seus amigos eram predominantemente escritores, e não pintores e escultores de vanguarda, que se reuniam em São Paulo; Anita ainda não teria meios de se manter informada e/ou ligada às inovações das artes plásticas - trabalhava incentivada, mas com a simples lembrança "de como se sentia antes". Não podendo partir para a Europa, continuou a produzir em meio à euforia dos modernistas, que também era sua. Recebia mesmo "encomendas" do grupo: fez a óleo um primeiro *Retrato de Mário de Andrade*⁶⁶; ilustrou as capas dos livros de Oswald de Andrade, *Os condenados*, e de Menotti del Picchia, *O homem e a morte* - livros em que Victor Brecheret também estava presente, pois servira de inspiração na criação de personagens.

O grupo dos cinco

No meio das comemorações modernistas, em junho de 1922, Tarsila voltou de Paris, da *Académie Julian*. Estava a par, não das inovações da escola francesa, mas sim da evolução do movimento de renovação brasileiro, através das cartas de Anita Malfatti: sabia dos ataques de Mário de Andrade aos mestres do passado - como já vimos - e sabia também dos recentes episódios no Teatro Municipal. Anita, feliz com a volta da amiga, apresentou-a a Menotti, Oswald e Mário, que se entusiasmaram com a beleza e elegância de Tarsila. - "Volta Tarsila da Europa e o grupo dos cinco se completa. Este grupo merece sozinho um capítulo dos mais coloridos das minhas memórias. Tarsila nos conquistou a todos de saída", Anita escreveria depois⁶⁷. As duas pintoras e os três escritores tomaram-se inseparáveis neste segundo semestre do ano do Centenário - e da Semana e da revolução do forte de Copacabana - e se autodenominaram "o grupo dos cinco", parodiando o "grupo dos seis", dos músicos franceses. "Parecíamos uns doidos em disparada por toda a parte na 'Cadillac' de Oswald, numa alegria delirante, à conquista do mundo para renová-lo. Era a *Paulicéia Desvairada* em ação", lembraria Tarsila⁶⁸. Já bem dentro do

espírito da "época dos Salões", os cinco viviam constantemente em reuniões, na casa de Anita, na de Mário de Andrade, mas principalmente no atelier de Tarsila, aquele mesmo da rua Vitória, que já fora um pequeno centro do academismo em São Paulo, como já vimos. Os escritores liam suas últimas produções, as artistas desenhavam e pintavam, Mário tocava piano. Havia também muitos outros frequentadores: "Para esse atelier", lembraria ainda Tarsila, "convergiria (...) todo o grupo modernista, inclusive Graça Aranha"⁶⁹. Até mesmo Freitas Valle aí esteve; também Joaquim Inojosa vindo do Recife - lá escreveria sobre os "novos" que conhecera -, o escritor português Antonio Ferro, que viera fazer conferências em São Paulo, além dos modernistas⁷⁰.

"Surgem livros em uma semana, os retratos se sucedem e as reuniões e festas - é um não acabar de alegria e criações de arte. Devo aqui dizer que ninguém parava de trabalhar, mas acrescentava-se a alegria de viver"⁷¹.

Entre discussões e reuniões, Tarsila se atualizou com diversos movimentos de arte moderna, como ela mesma afirmaria: "Parece mentira... mas foi no Brasil que tomei contato com a arte moderna (...) e, estimulada pelos meus amigos pintei alguns quadros, onde minha exaltação se comprazia na violência do colorido"⁷². A partir das discussões com os escritores e revendo a pintura de Anita - cujo expressionismo não aprovara anteriormente - Tarsila foi modificando sua maneira de pintar.

Muitas vezes, as duas artistas trabalhavam juntas, fixando até o mesmo tema, como quando Mário de Andrade enviou grande quantidade de margaridas para o atelier de Tarsila e as duas as retrataram a óleo. De outra feita, enquanto Tarsila tocava piano, Anita retratou todo o grupo, num curioso desenho-caricatura: Mário e Tarsila ao piano, de costas, Menotti e Oswald deitados no tapete e Anita ouvindo, deitada num divã.

Também participaram juntas, em setembro, da I Exposição Geral de Belas Artes, da recém-fundada Sociedade Paulista de Belas Artes - pois em 1922, São Paulo teve até seu Salão acadêmico... Anita Malfatti enviou 4 telas, todas não polêmicas - uma dela, *A chinesa*, seria comprada por Freitas

Valle, por esta época⁷³.

Mas, como diria Anita, no grupo dos cinco ninguém parava de trabalhar e "os retratos se sucedem"; as duas pintoras fixavam os visitantes e os próprios integrantes do grupo. Retrataram Joaquim Inojosa, e também *Fernanda de Castro*, esposa do escritor Antonio Ferro - este óleo de Anita Malfatti exemplifica bem suas tentativas de retomada das pesquisas norte-americanas, principalmente pela construção da figura. Em 9 de outubro, as duas faziam, a pastel, seus auto-retratos, os dois bastante delicados. O de Tarsila, dois terços de perfil, de construção tradicional, mas com acentuações em arabescos azul-vivo. O de Anita, de frente, em verdes escuros e amarelos, mostra uma figura esmaecida, os traços do rosto dissolvidos, novo depoimento auto-biográfico. O curioso é que no mesmo mês - talvez no mesmo dia - as duas pintoras retrataram, também a pastel, de maneira bem diferente dos auto-retratos, o amigo Mário de Andrade. O de Anita - segundo retrato que fez do escritor, "uma impressão quase esboço, obra admirável de energia, caráter e calma", como o definiria Mário de Andrade⁷⁴ -, resolvido em poucos traços, o rosto indicado por planos de cor, e o fundo com alguns ângulos pronunciados, lembra os trabalhos norte-americanas pela composição geral, pela cabeça a fugir da limitação do suporte e ainda, pela torção da figura. O de Tarsila tem o rosto definido em planos estruturados de cor e o fundo resolvido em formas curvas, de todas as cores; também lança mão das linhas de demarcação bem coloridas - lembra a aluna a estudar os caminhos que a amiga seguira. Os dois pastéis de Anita Malfatti "berram" um ao lado do outro: as mãos expressionistas interpretam e contam diferente - mente Anita Malfatti e Mário de Andrade.

O alegre e produtivo grupo durou meio ano, dissolvendo-se em dezembro de 1922, quando Tarsila partiu novamente para a Europa, desta vez, convencida pelos amigos, disposta a procurar nova orientação para seus estudos. Em fins de 1922 e início de 1923, também Villa Lobos, Di Cavalcanti e vã

rios outros modernistas partiam para Paris. Anita, ainda querendo viajar, permaneceu em São Paulo; continuou a dar aulas de desenho no Mackenzie College e na Escola Americana, a pintar e encontrar-se com seus amigos. Em 1923 ainda faria um terceiro *Retrato de Mário de Andrade* - "obra muitíssimo mais plástica (...) em que Anita Malfatti procurou em vez de expressão psicológica fixar um tipo físico" ⁷⁵, diria Mário de Andrade, mostrando, novamente, admirar as obras expressionistas da pintora, mas não conseguir compreendê-las ou apoiá-las de todo.

Nova viagem

Nos anos em torno da Semana, os modernistas tinham chegado até a "invadir" o *Salon* de Freitas Valle - que retomava a tradição do salão paulista de D. Veridiana Prado. Há anos, o senador recebia na Villa Kyrial, para jantares, reuniões e conferências, os políticos, escritores, artistas e os mais diversos intelectuais. Assim, em 1921, no "2º ciclo de conferências de Villa Kyrial" - o 1º ciclo fora realizado à época da individual de Anita Malfatti, em 1914 - como nos seguintes, de 1922 a 24, os modernistas já apareceram como conferencistas. O 4º ciclo, iniciado em março de 1923, com conferências de Picarollo, Martins Fontes, Afonso de Taunay, Freitas Valle e outros, terminaria com as conferências de Guilherme de Almeida e Mário de Andrade - precedidas por uma curiosamente intitulada "O incidente futurista na arte moderna", por José Picorelli⁷⁶.

Não cremos que Anita Malfatti frequentasse mais assiduamente o Salão de Villa Kyrial, mas estava presente na conferência de Mário de Andrade, "Paralelo entre Dante e Beethoven", feita a 20 de junho. E neste dia recebeu uma notícia esperada há muitos anos - como ela mesma narraria de maneira pitoresca:

'Mário de Andrade lia uma conferência. Ao terminar a leitura, Dr. Freitas Valle num grande gesto levantou-se do seu trono e

encaminhou-se para mim, o que me assustou de tal maneira que perdi o controle... Ele realmente chegou-se para junto de mim e disse mesmo de verdade que eu poderia embarcar para a Europa em viagem de estudos ... - qualquer coisa me aconteceu, não sei se voei pelo telhado ou se afundei no chão... então surgiu uma dama, eu não a conhecia que me reconfortou e rindo-se muito da minha confusão, afirmava ser aquilo verdade... Era Dona Olívia..." 77.

Assim, do alto do trono de Freitas Valle, Anita foi finalmente agraciada com o Pensionato Artístico do Estado de S.Paulo. Como vimos, Anita o solicitara já em 1914 e não o conseguindo, partira para os Estados Unidos financiada por Jorge Krug. Depois do escândalo de 17/18, seria difícil conseguir esta bolsa, voltada para exigências acadêmicas - ela ainda lhe seria negada em 1921, pouco depois de Brecheret ter sido agraciado. Mas agora, mais de cinco anos depois da exposição revolucionária, Anita tinha admiradores e arautos - os modernistas, em especial Mário de Andrade, e já com acesso a Freitas Valle. Assim, em plena maturidade, a pintora obteve uma bolsa de aperfeiçoamento para estudantes de arte, com exigências rígidas, que lhe davam uma orientação essencialmente acadêmica. Mas Anita poderia novamente partir, por cinco anos - era a segunda modernista a ser agraciada com o Pensionato⁷⁸.

Em um mês preparou-se para a viagem: deu uma festa de despedida na sua casa da rua Ceará. Lá estavam seus amigos, John e Regina Graz, Menotti del Picchia, Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e outros - enfim "toda a turma de D. Olívia". Uma festa "futurista", onde tudo era diferente: foram encenadas peças, ouviam-se vozes estranhas em meio à música executada em pratos e panelas; tudo num ambiente composto com "painéis futuristas" 79.

Embarcou em agosto de 1923, pelo vapor *Mosella*, rumo a Paris. Aquela morena baixa, sempre de vestido com mangas e um lenço colorido displicente

mente esquecido sobre a mão direita, tinha então 35 anos. Partira de trem de São Paulo; Mário de Andrade não conseguira chegar a tempo para se despedir. A bordo do vapor, Anita Malfatti ainda recebeu o telegrama do amigo:

"urgente

"Querida amiga choro de raiva automóvel maldito escrevo hoje contando minha saudade e desespero perdoa mil beijos nas tuas mãos divinas boa viagem felicidades.

"Mário."

"São Paulo - 21 - 8 - 1923".

Cap. 7. NOTAS

1. Mário de Andrade - De São Paulo. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, dez. 1920. Não cita Anita Malfatti e sua terceira individual.
2. Para o panorama da literatura na época, ver: Mário da Silva Brito - *História do modernismo brasileiro*. 1. Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
3. Di Cavalcanti. *Viagem de minha vida*. I. Testamento da alvorada, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1955, p.52. Di fazia ilustrações para *O Pirralho* e para *Panóplia* - desta, tornou-se "diretor artístico" ao lado da "direção literária" de Guilherme de Almeida e Homero Prates, em 1918. Certamente foi Di o responsável pelo aparecimento em *Panóplia*, em jan. 1918, de uma das únicas reproduções de obras de Anita Malfatti durante a exposição de 17/18: a gravura *Outono* - isto é, *O Canal*.
4. *Idem*, p.94. O livro de Sérgio Milliet foi publicado em 1919, com capa de Di Cavalcanti.
5. Mário de Andrade - *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1942, p.17.
6. A conferência "A arte religiosa no Brasil" foi publicada na *Revista do Brasil*, São Paulo, jan., fev., abr. e jun. 1920. Sua posição era pró arquitetura neo-colonial. Por esta época, o interesse pelo nosso passado colonial começava a aparecer entre outros escritores - como Manuel Bandeira e Tristão de Ataíde.
7. *Papel e Tinta* teve pelo menos 6 números, que apareceram a partir de maio de 1920. Nela trabalharam Menotti, Oswald de Andrade e Mário de Andrade; há muitos artigos assinados com pseudônimos. Nos 6 números, há uma única referência a Anita Malfatti: dentro de um artigo sobre John Graz, onde são citados "os verdadeiros artistas" de São Paulo: Brecheret, Di Cavalcanti e Pedro Alexandrino, e as "vocações de grande surto": Anita Malfatti, Regina Gomide, Ferrignac e Carnicelli. (In: John Graz. *Papel e Tinta*. São Paulo, jun. 1920).
8. Sobre Brecheret na época, ver: Mário da Silva Brito - *História do modernismo brasileiro*, cap. 8, p.104-34.

9. Para o panorama da arte em São Paulo nesta época, ver: Aracy Amaral - *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Perspectiva, 1970 e Mário da Silva Brito - *História do modernismo brasileiro*.
10. Mário de Andrade - *De São Paulo*, dez. 1920 .
11. Sobre a história da *Paulicéia Desvairada*, ver: Mário de Andrade - *O movimento modernista*, p.18-22. Nesta mesma época, Mário de Andrade escrevia uma série de crônicas "De São Paulo", para a *Ilustração Brasileira*, no Rio - como a citada no início do texto .
12. Anita Malfatti - *Notas biográficas de A.M.*, manuscrito, s.d.
13. Em toda a documentação guardada pela pintora, não encontramos um único exemplar do catálogo desta exposição, e nem mesmo qualquer relação das obras mostradas. Pelos artigos da imprensa, sabe-se que foram expostas: *Menino Gilberto*, *Toilette*, *Lago sereno*, *Bambus* (n. 25), *Roupas ao vento* (n. 50), *A florista* (n. 4), *A onda*, *Goivos* (n. 38), *Exercícios na praia* (n.36), *Vaporosa*, *Lago do sonho*, *Flores amarelas*, *No boudoir*, *Espanhola*, *Lalive*, *Cosette*, *Fantasia*, *Era uma vez*, *Menina turca*, *Cigana*, e cópia de Zuloaga (n.8).
14. Dados obtidos no livro de registro dos visitantes da exposição.
15. Hélios - Uma palestra de arte. *Correio Paulistano*, São Paulo, 19 nov. 1920. É curioso notar que Menotti se referia aos mais loucos "delírios dos cubistas e dos futuristas de vanguarda" e 15 dias depois, a 6 de dezembro, escrevia no *Correio Paulistano* sobre "O futurismo" - uma outra "mea-culpa". (Ver: Mário da Silva Brito - *História do modernismo brasileiro*, p.167-9).
16. Anita C. Malfatti (Notas de arte). *Jornal do Comércio*, São Paulo, 25 nov. 1920. A data e o jornal foram assinalados no recorte por Anita Malfatti, que também anotou: "Raul Polillo". A confusão era tão grande que este artigo, bastante acadêmico, elogiava também o quadro *A onda*.
17. Anita Malfatti (Artes e artistas). *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 29 nov. 1920. Notar, no início do artigo, como era encarada a atividade artística "feminina" e como as obras de Anita Malfatti surpreenderam também neste aspecto. No final do artigo, há uma indicação de que a pintora, provavelmente, procurava outra vez obter o Pensionato Artístico do Estado: Dizia: "Esses trabalhos bastam para demonstrar a capaci-

dade da jovem pintora e o muito que se pode esperar dela, se souber concentrar os seus esforços numa orientação acertada e dispuser de recursos para completar a sua formação artística".

18. A.M.-Exposição de pintura. *Diário Popular*, São Paulo, 26 nov. 1920.
Também aqui se manifesta surpresa com a inovação que Anita Malfatti representava na "pintura feminina". Dizia no início: "Este fato (i.é., a exposição), por si só, é motivo de júbilo para S.Paulo, porque, no mundo feminino não são comuns certamens artísticos dessa ordem. Uma moça paulista, pois, proporciona ao público culto desta cidade um acontecimento pouco vulgar,quá seja o de uma artista-pintora, de invejável talento, expondo publicamente seus trabalhos". Ao final, classificava Anita Malfatti e Guiomar Novaes, co mo sendo "verdadeiros talentos artísticos femininos".
19. S. Whitaker Penteado - Anita Malfatti. *A Gazeta*, São Paulo, 30 nov. 1920.
Elogiava a nova exposição - "a senhorita Malfatti mostra ter progredido bastante nestes dois últimos anos" - e destacava alguns trabalhos, provavelmente recentes - em especial *Vaporosa*, *Lago do sonho* e *Flores amarelas*; ainda "de valor" *No boudoir* e *A florista*, e criticava a tela *Espanhola*. Portanto, também, coincide, no elogio, com os acadêmicos.
20. Refere-se à individual de 1917/18.
21. Anita Malfatti (Belas Artes). *A Cigarra*, São Paulo, 1 dez. 1920. Este artigo não assinado nos parece redigido por algum dos modernistas - talvez até Mário de Andrade. Entre as obras que considerou "excelentes", duas estiveram na individual de 17/18: *Lalive* e *Cosette*.
22. Mário de Andrade - Crônicas de Malazarte VII. *América Brasileira*, Rio de Janeiro, abr. 1924, p.144-5. No início do artigo, dizia: "Quem primeiro trouxe uma sistematizada manifestação de arte moderna para o Brasil foi Anita Malfatti (...). Não me lembro mais da data em que ela abriu a exposição dos seus trabalhos na rua Líbero Badaró. Só me lembro bem do escândalo público e da fecunda importância que teve para nós essa confissão de independência. (...) Depois da exposição Anita se retirou. Foi para casa e desapareceu, fe ri da. Mulher que sofre. Todo aquele másculo poder de deformação, que dirige as pinceladas do *Homem amarelo*, da *Estudante russa*, desaparecera. Mu l h e r q u e s o f r e. Quis voltar para trás e quase se perdeu. Começou, para contentar os silvícolas, a fazer impressionismo colorido".

23. Pela Biblioteca de Mário de Andrade, pode-se ver que em 1919 o escritor começou a assinar diversas revistas estrangeiras que tratam da arte moderna. Entre as alemãs, as coleções mais antigas são *Deutsche Kunst und Dekoration*, iniciada em 1919, e *Die Kunst*, iniciada em 1920. Datam também de 1919 os primeiros recortes de jornais alemães que Mário guardou, que estudam correntes de arte moderna: cubismo, futurismo e expressionismo.
24. Em 1918/19, Mario de Andrade escrevia em *A Gazeta* sobre os espetáculos musicais da cidade; em 1920, na *Revista do Brasil* e na *Ilustração Brasileira*, já se referia às artes plásticas em São Paulo.
25. Mário de Andrade - *De São Paulo*, dez. 1920. Para as crônicas "De São Paulo", Ver: *Bibliografia consultada*.
26. Mário de Andrade escreveria que foram vendidos "alguns quadros". Na imprensa, encontramos especificados a venda de dois trabalhos, quando se dava a entender que outros já haviam sido adquiridos.
27. Pouco se sabe sobre esta 4a. individual de Anita Malfatti no Brasil. *O Estado de S. Paulo*, 26 fev. 1921, traz a relação das 21 telas expostas. Exemplo dos artigos saídos nos jornais de Santos:
 "(...) A sua esquisitice emocional parece ter granjeado, de alguns conservadores de processos, uma certa maneira desconfiada de examinar a soma de talento que ressalta de algumas telas, em que, caprichosamente, nos revela a Artista o raio de profundo sentimento e longo descortino que caracteriza a moderna corrente de pintores dos grandes centros europeus. (...)". (*Comércio de Santos*, Santos, 21 fev. 1921).
28. Mário de Andrade - *De São Paulo*. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, nov. 1920.
29. Ver: Mário da Silva Brito - *História do modernismo brasileiro*.
30. Discurso de Oswald de Andrade, transcrito in: Mário da Silva Brito - *História do modernismo brasileiro*, p.180-3. Sobre o banquete do Trianon e o grupo, ver também: Mário de Andrade - *De São Paulo*. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, mar. 1921.
31. Expressões encontradas em diversos escritos da época - como nos cartões de Brecheret para Mário de Andrade, enviados de Paris.

32. Dois meses antes, Anita solicitara outra vez, e lhe fora novamente negado, o Pensionato Artístico do Estado - com o qual Brecheret acabava de ser agraciado.
33. Carta de Anita Malfatti, S.Paulo, 14 set. (1921) para Tarsila, em Paris. Cópia gentilmente cedida por Aracy Amaral. Ver: "fac-simile" e vários trechos da carta in: Aracy Amaral. *Tarsila - Sua obra e seu tempo*. São Paulo, Perspectiva, 1975, p.39-41.
34. Mário de Andrade - Anita Malfatti. *Jornal dos Debates*, 1921. O recorte deste artigo foi guardado por Anita Malfatti, que nele assinalou simplesmente "1921". Não foi possível datar corretamente o artigo, pois não localizamos nenhuma coleção deste jornal. Por alguns indícios encontrados, parece que, em 1921, Mário de Andrade publicou no *Jornal dos Debates* muitos artigos sobre a arte no Brasil. Talvez aí se encontre o primeiro exercício mais sistemático e contínuo de Mário de Andrade como crítico de artes plásticas.
35. Grifos da pesquisa.
36. Ver: Mário de Andrade - Anita Malfatti. *A Manhã*, Suplemento de São Paulo, 31 jul. 1926.
37. Escrevia em continuação: "A crítica é antes de mais nada um esforço de compreensão. Desde que essa compreensão exista e entre o observador (mais tarde crítico) e a obra de arte se estabeleça a intimidade intelectual, a comoção é despertada. O crítico não só pode mas deve expressar liricamente as suas observações, porque toda comoção é semente de lirismo. O julgamento estético é um ato livre de amor, um esforço de aproximação, e as lições que contiver não precisam de aspereza catedrática, mas de carinho e de piedade, sem dúvida mais frutíferos e humanos. (...) Os que clamam contra a crítica lírica, (...) provam simplesmente que são um deserto de imaginativa e de poesia. Toda obra de arte tem uma origem: expressão dum eu comovido. Toda obra de arte tem um fim: a revivescência dessa comoção no espectador. A técnica entra, sem dúvida, em ação para mostrar ao artista os meios de que dispõe (...). As verdades adquiridas pelo crítico também podem não ser abandonadas; que tal abandono é difícilimo. Isso não é razão para que o crítico seja um frigorífico".

38. Refere-se à individual de 1917/18, apesar de falar de "ensinamentos expressionistas que recebera na Alemanha". Esta é a primeira referência ao *expressionismo* que encontramos.
39. Refere-se à individual de 1920, portanto, à 3ª. exposição de Anita Malfatti. Mário de Andrade desconheceu sempre, em suas referências, a 1ª. individual, a de 1914.
40. Grifo da pesquisa. Aqui transparecem claramente, além dos estudos que Mário realizava, as conversas do escritor com Anita Malfatti. É também curioso observar em quais aspectos o artista interessou ao escritor.
41. Como já dissemos, *A estudante russa* tem intrigantes características de um auto-retrato.
42. Refere-se certamente à tela *Tropical*.
43. No texto do jornal: "arquitetura dum Inglês".
44. Grifo da pesquisa.
45. Mário parecia estar aplicando ao "caso Malfatti" as teorias que começava a conhecer. Sobre seus estudos a respeito da arte alemã, ver nota 23.
46. Mário de Andrade - Anita Malfatti, *Jornal dos Debates*, 1921.
47. Mário de Andrade - Anita Malfatti. *A Manhã*, 31 jul. 1926.
48. Sobre a preparação da Semana, ver: Aracy Amaral - *As artes plásticas na Semana de 22*; Mário da Silva Brito - artigos in Suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, durante o ano de 1959; Mário de Andrade - *O movimento modernista*. e *Crônicas de Malazarte VII*; Di Cavalcanti - *Viagem de minha vida*.
49. Foram cogitados, por exemplo, os nomes do escultor Hildegardo Leão Velloso ("jovem promissor" que, com Martins Ribeiro, começava a aparecer nos Salões da Escola Nacional de Belas Artes) e do então desenhista Osvaldo Goeldi.
50. Não se discute aqui os participantes da exposição; atemo-nos simplesmente ao catálogo.
51. Moya trabalhou com Jorge Krug e depois com Guilherme Malfatti, irmão de Anita; na época da Semana, se comprazia em desenhar imaginosos volumes arquitetônicos. Seria interessante, em vez do arquiteto, estudar o desenhista. Przyrembel, como vimos, esteve na individual de Anita Malfatti,

- em 1917. Mário de Andrade se refere a ele e ao neo-colonial in *Arte religiosa no Brasil*, jun. 1920, p.111. Sobre os participantes da Semana e as obras expostas, ver: Aracy Amaral-*As artes plásticas na Semana de 22*.
52. Não identificamos e/ou localizamos: *O fauno, Casa de chá, Pedras preciosas, Penhascos, Flores amarelas, Impressão divisionista, Bahianas, Moemas*.
Em 1917/18, Anita expusera, nas gravuras, *Árvores e Saudades da Bahia*, que podem ser as *Árvores japonesas* e *Bahianas*, da exposição de 1922; também em 17/18 expusera *Casa chinesa* - talvez a *Casa de chá* de 1922. Não parece ter exposto os desenhos a carvão feitos na *Independent School* - aqueles que Mário de Andrade considerava "muito crus". Para as obras identificadas, ver: *Catálogo da obra*.
53. Aqui limitamo-nos a descrever sumariamente os festivais da Semana, baseados principalmente nos documentos da época (artigos e programas dos festivais), relacionando-os com as lembranças de Anita Malfatti, escritas em 1951. Sobre os acontecimentos da Semana ver: Mário da Silva Brito - artigos vários in *O Estado de S.Paulo*, 1959; Aracy Amaral - *Artes plásticas na Semana de 22* ; e fatos pitorescos in: Di Cavalcanti - *Viagem de minha vida* ; René Thiollier - *Semana de arte moderna. Depoimento inédito*, São Paulo, Cupolo, s.d. e Menotti del Picchia - *A longa viagem - 2a. etapa*. São Paulo, Martins, 1972.
54. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil. Conferências de 1951*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1951, p.35. No texto, faz questão de frisar que a Semana os pegou de surpresa: "Ninguém teve tempo de preparar algo de novo".
55. *Idem*, p.36. A conferência de Graça Aranha está transcrita in: Aracy Amaral - *Artes plásticas na Semana de 22*, p.266-74.
56. Lista conforme o programa do segundo dia. Nem todos subiram ao palco; Ronald de Carvalho teria lido os textos dos escritores cariocas. Discurso de Menotti del Picchia transcrito in: Aracy Amaral - *Artes plásticas na Semana de 22*, p.275-82.
57. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil*, p.36-37.
58. *Idem*, p.37.
59. O texto impresso diz "Todas as semanas" em vez de "Todas as tardes", como está no original da conferência de Anita Malfatti.

60. Anita Malfatti - *A chegada da arte moderna no Brasil* , p.34.
61. *Idem*, p.37.
62. Expressão de Ronald de Carvalho.
63. Pauci Vero Electi - Balelas futuristas... (Seção livre). *A Gazeta*, São Paulo, 22 fev. 1922.
64. Mário de Andrade - *Crônicas de Malazarte VII* , p.44-5: "Essa previsão de insulamento futuro, porém, nós a escondíamos sob a gargalhada mal - criada".
65. Ver: Mário de Andrade - *O movimento modernista*.
66. Sobre ele, Mário escreveria: "é uma obra interpretativa delirante ca - racteristicamente expressionista, desvairando em cores vivas chocantes, (...) e apesar de berrantes, sombrias. Também nesses tempos *Paulicéia Desvairada* saíra de mim..." (Mário de Andrade - Anita Malfatti. *A Manhã*, 31 jul. 1926).
67. Anita Malfatti - *Notas biográficas de A.M.* Sobre Tarsila e o grupo dos cinco, ver: Aracy Amaral - *Tarsila - Sua obra e seu tempo*. p.45-63.
- 68 - Tarsila do Amaral - Confissão geral. In: *Exposição Tarsila. 1918-1950*. (catálogo). São Paulo, Museu de Arte Moderna, dez. 1950, s.p.
69. *Idem*.
70. Joaquim Inojosa fez diversas referências ao grupo, em artigos publica - dos no Recife - transcritos in: Inojosa - *O movimento modernista em Per - nambuco*, v.1, 2 e 3. Rio de Janeiro, 1968 e 69. Antonio Ferro fizera conferências no Rio; ao chegar a São Paulo, foi recebido entusiasticamente pelos escritores modernistas, que também escreveram sobre ele. Uma de suas conferências, *A idade do jazz band*, foi publicada em livro por Monteiro Lobato & Co., 1923.
71. Anita Malfatti - *Notas biográficas de A.M.* Mário de Andrade, na cê - bre conferência de 1942, depois de se referir aos salões modernistas, lembraria esta época: "O último em data desses salões paulistas foi o da Alameda Barão de Piracicaba, congregado em torno da pintora Tarsila. (...) Durou pouco. E não teve jamais o encanto das reuniões que fa - zíamos antes, quatro ou cinco artistas, no antigo atelier da admirável pintora. Isto foi pouco depois da Semana, quando fixada na compreensão

da burguesia, a existência de uma onda revolucionária, ela principiou nos castigando com a perda de alguns empregos. Alguns estávamos quase literalmente sem trabalho. Então íamos para o atelier da pintora, brincar de arte, dias inteiros". (Mário de Andrade - *O movimento modernista*, p.38-9).

72. Tarsila do Amaral - *Confissão geral*.
73. Anita Malfatti expôs: *Chinesa, Vaporosa, Lago de sonho e Florista*. Entre outros participantes, estavam: Berta Worms, Wash Rodrigues, Paulo do Valle Jr., Paulo C. Rossi.
74. Mário de Andrade - Anita Malfatti. *A Manhã*, 31 jul. 1926.
75. *Idem*.
76. Depois do "1º ciclo", em 1914, houve umas poucas palestras "extraordinárias" em Villa Kyrial. De 1921 a 1924, os ciclos se repetiram anualmente. Duravam cerca de três meses, no primeiro semestre do ano, com conferências semanais. Alguns conferencistas eram constantes nestes ciclos - como: Antonio Picarollo, Martins Fontes, o proprio Freitas Valle, Haddock Lobo Filho, João Gomes Jr. e César Marchisio. Alguns artistas também aí falaram - como: Zadig, Antonio Rocco e Ettore Ximenes e, em 1924, Lasar Segall. Em 1921, no 2º ciclo, já Mário de Andrade (música) e Agenor Barbosa foram conferencistas. Em 1922, Guilherme de Almeida e Mário. *Idem*, em 1923.
77. Anita Malfatti - *Em memória de D. Olívia Guedes Penteado*, manuscrito. Texto lido pela pintora, na sessão em homenagem à memória de D. Olívia, no Museu de Arte de São Paulo, 11 dez. 1947. D. Olívia Guedes Penteado continuaria também a tradição dos salões paulistas.
78. Já no início da República, o governo do Estado de São Paulo concedia bolsas a artistas paulistas - Pedro Alexandrino foi um deles. Assim, diversos pintores de São Paulo puderam estagiar na Europa, quase sempre em Paris. As pensões eram elásticas - em geral duravam sete anos - e, parece, o critério de escolha e o número das bolsas era bastante arbitrário. Em 1912, o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo foi regulamentado, visando disciplinar o aproveitamento dos bolsistas. Estabeleceu-se então o prazo normal de cinco anos de estudo, prorrogáveis. O agraciado devia enviar periodicamente trabalhos que atestassem seu aproveitamento. Entre outras exigências, dizia o Regulamento de 1912: "a começar do segundo ano de pensionato", o bolsista deveria enviar, em

épocas determinadas:

- "a) três academias pintadas e seis desenhos de modelo vivo.
- b) seis academias pintadas e três esboços sobre assunto histórico, bíblico ou mitológico.
- c) duas cópias de quadros célebres.
- d) a execução do esboço escolhido dentre os mencionados na letra b).
- e) um quadro original para a Pinacoteca do Estado, terminado o seu quinto ano de estudos".

79. Anita Malfatti. *Notas biográficas de A.M.* e depoimento da pintora, 3 jul. 1964.

CONCLUSÃO

De 1923 até sua morte, em 1964, Anita Malfatti continuou a pintar; em determinadas épocas ainda produziu obras das mais interessantes. Mas, a partir de 1923, deixou de ser o que poderíamos intitular "a única vanguarda artística" da pintura brasileira. Outros pintores modernistas entraram então em fases mais características, ligadas a grande experimentação e a movimentos artísticos de vanguarda. As fases posteriores de Anita Malfatti, que merecem ser examinadas, não fazem parte deste trabalho que cuidou exclusivamente da obra pioneira da pintora e de sua importância no nascimento do movimento modernista brasileiro. Da trajetória inicial, que enfocamos, gostaríamos de aqui novamente destacar alguns aspectos .

É curioso que, enquanto os pintores brasileiros e paulistas, seus contemporâneos, iam estudar tranqüilamente nas ultrapassadas Academias européias, - que deviam lhes lembrar o meio brasileiro - Anita Malfatti, ainda uma principiante, como vimos, repudiava logo este tipo de ensino, dirigindo-se para orientações sempre mais e mais ligadas à arte moderna, de Fritz Burger à *Independent School*. Não o fez levada pelo "fermento intelectual de seu país" - o que a conduziria, naturalmente, para o academismo - mas sim, por uma interessante orientação pessoal, uma escolha individual que, entre os anos de 1911 e 1916, a tornou literalmente incapaz de se exprimir segundo os cânones acadêmicos. É interessante aqui o paralelo entre a pintora e outros artistas do modernismo brasileiro, quando de suas opções pela arte moderna. Por exemplo, Tarsila. De

1917 a 1922, Tarsila seguiu o aprendizado artístico tradicional da época, de Pedro Alexandrino à Académie Julian. Só em 1923, decidiu-se pela arte moderna; e o fez levada pelo fermento intelectual que já encontrou em sua terra, em São Paulo, junto ao grupo dos cinco - aí, a presença de Anita Malfatti, que se modernizara independente do meio, continuava a ser altamente estimuladora. Ou, Di Cavalcanti. Di, também em 1923, partiu para Paris e não procurou as academias européias usuais; interessou-se por pesquisas modernas, evidentemente estimulado pelo ambiente paulista de 1922. Ambiente que Anita ajudara a formar - e que lhe faltara.

Anita Malfatti antecedeu, em diversos anos, o primeiro grupo de vanguarda de modernistas brasileiros, que vem dar suas contribuições caracteristicamente modernas a partir de 1923, quando iniciam as fases mais importantes de suas carreiras. O aparecimento prematuro e isolado da expressionista brasileira contribuiu para sua desestruturação, enquanto que, para o meio, foi da maior utilidade, sendo um dos fortes fatores que o fez entrar em fermentação .

Creemos, com este trabalho, ter traçado um primeiro panorama da formação e evolução da obra pioneira e expressionista de Anita Malfatti. Entretanto, se já é um roteiro seguro, dentro dele diversos aspectos ainda permanecem na penumbra - em especial, seus três anos e meio de estudos na Alemanha. Já podemos afirmar que o clima expressionista alemão deixou raízes em Anita Malfatti; a estudante viu a *Sonderbund* e, talvez, outras manifestações artísticas importantes, além de revistas e publicações: provavelmente teve contatos com a obra de diversos expressionistas. Mas, as poucas obras do período que localizamos só nos permite vê-la então - como afirmamos - próxima do grupo da Secessão Berlimense. Podemos dizer que se aproximava das pesquisas iniciais dos integrantes da *Brücke* - aquelas ainda ligadas ao pós-impressionismo, e não as de seu estilo caracteristicamen

te angular. Acenamos também para a possibilidade de já lançar mão de alguma deformação do modelo. Mas, o que produziu em São Paulo em 1914 - mesmo que já tenha sentido a pressão do meio - parece confirmar que, pelo menos como uma constante, não tenha ido mais longe em suas pesquisas, do que o assinalado. Continuamos a afirmar que foi só nos Estados Unidos, depois do amplo processo de formação na Alemanha, que afinal definiu claramente sua linguagem, construindo uma obra marcadamente expressionista. É evidente que nesta construção estão presentes, além dos novos movimentos de arte moderna que pesquisou nos Estados Unidos, toda sua vivência anterior na Alemanha e os expressionistas que então conheceu - mesmo os que, naquela época inicial, não teve condições de compreender totalmente. Pois é notável que, trabalhando no meio norte-americano - que partia, em grande parte, para uma arte abstratizante com influências superficiais do cubismo - a obra de Anita Malfatti, sofrendo a influência do cubismo, e mesmo do fauvismo e orfismo, nasce caracteristicamente expressionista.

Ainda a notar que *O homem amarelo*, *A boba*, *A mulher de cabelos verdes* e outros, pintados em 1915/16, são contemporâneas a obras significativas do expressionismo alemão. Anita Malfatti, em outro espaço, manifestou-se contemporaneamente a eles, integrou essa "geração em revolta", geração de jovens que se insurgiu contra os padrões burgueses de uma sociedade à qual não se adaptavam.

Outro aspecto merece ser reafirmado: a relação entre Anita Malfatti e os pintores norte-americanos de vanguarda, da sua geração. Se viveu na Alemanha justamente no período mais importante do expressionismo, e no ponto central, Berlim - como vimos - também, estagiou nos Estados Unidos em um período excepcional, de grande efervescência em Nova York. Na época da I Guerra Mundial, os artistas norte-americanos estavam numa fase de experimentação exacerbada, que terminou logo, sendo retomada, por outros, só

depois da II Guerra Mundial. Muitos dos pioneiros modernistas norte-americanos - que hoje estão sendo estudados e reavaliados - abandonaram, e até renegaram, suas fases de experimentação contínua dos anos da I Guerra Mundial. Há muitos pontos de convergência no encaminhamento da carreira desses artistas e a de Anita Malfatti: na mesma época em que a brasileira "fraquejou" - recuando até uma quase aceitação, em 1919, do academismo que recusara nos anos anteriores - também seus ex-colegas de experimentação recuavam para posições mais estáveis e defensáveis, como dizem seus historiadores. Nos anos 20, estes pintores norte-americanos foram mais e mais para uma arte realista, e muitos até integraram o grupo da "cena americana" dos anos 30 .

O fato nos traz considerações mais amplas: o processo de implantação da arte moderna e sua evolução nos Estados Unidos tem semelhanças com o mesmo processo no Brasil; mostra as dificuldades no desenvolvimento da arte em países novos, culturalmente voltados para a Europa. Nos Estados Unidos, no Brasil e em outros países americanos, as oscilações na história da arte moderna foram constantes. Muitas vezes, a linguagem de vanguarda apreendida na Europa, acabava se diluindo, ou perdendo sentido, no dia a dia da atuação do pintor em seu país. No Brasil, isto sucedeu não só com Anita Malfatti, como vimos, mas também com todos os modernistas, que nos anos 30, voltaram a "posições mais estáveis e defensáveis", abandonando a experimentação mais caracteristicamente de vanguarda .

Finalmente, voltando ao papel pioneiro de Anita Malfatti no Brasil, devemos acrescentar também que, os trabalhos que formaram a célebre "Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti" são obras que permanecem pelo seu alto valor plástico - constatação já feita por novas gerações, a partir de sua primeira retrospectiva, em 1949, quando as obras históricas foram reexpostas. Depois de partir do Brasil, de se formar na Alemanha ex

pressionista e de chegar à maturidade artística nos Estados Unidos, Anita Malfatti voltou para sua terra, trazendo pinturas, desenhos e gravuras, de caráter expressionista; trabalhou ainda um ano em São Paulo, procurando muitas vezes o tema nacional. Com as obras que trouxe e as que fez aqui, montou a exposição que iniciou a arte moderna no Brasil: conseguiu criar uma polêmica artística na cidade, sacudiu o incipiente meio artístico, levando-o a sair de sua "pré-história". Hoje, Anita Malfatti e suas obras, pelo fato histórico e pelo valor da produção, integram em lugar de destaque - o primeiro capítulo da História da Arte Moderna no Brasil - o patrimônio cultural do país .

... p
... s

Data de aquisição	25/3/80	Preço	—
Fornecedor:	d		
Indicação de	_____		
Classificação	_____		
_____	_____		