

# O diário de Anita Malfatti de 1914

[Anita Malfatti's diary of 1914]

Carlos Pires<sup>1</sup>

**RESUMO** • O artigo apresenta parte de uma pesquisa sobre o diário que Anita Malfatti escreveu em 1914. O diário, que estava desaparecido desde meados dos anos 1980, traz um relato detalhado da primeira exposição em São Paulo da pintora depois do retorno de sua primeira viagem para a Europa. • **PALAVRAS-CHAVE** • Diário; Anita Malfatti; pintura. •

**ABSTRACT** • The article presents part of a research project on the diary written by Anita Malfatti in 1914. The diary, which had been missing since the mid-1980s, provides a detailed account of the first exhibition in São Paulo of the modernist painter after she returned from her first trip to Europe. • **KEYWORDS** • Diary; Anita Malfatti; painting. •

Recebido em 10 de janeiro de 2022

Aprovado em 20 de janeiro de 2022

PIRES, Carlos. O diário de Anita Malfatti de 1914. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 81, p. 190-204, abr. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1181p190-204>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil)

O diário de Anita Malfatti de 1914 não foi constituído em um suporte escolhido exclusivamente para a pintora guardar suas memórias pessoais, familiares, amorosas, ou apenas para um registro da intimidade. O caderno de capa preta de aproximadamente 16cm x 20cm com 34 folhas quadriculadas, não com linhas, foi provavelmente adquirido no começo da década de 1910 na Alemanha, ou pouco antes em São Paulo, para anotar e desenvolver as lições que realizou em diferentes momentos enquanto procurava se situar em Berlim, um centro decisivo para os embates entre diferentes vertentes do modernismo naquele momento. Essa escolha de suporte é bastante significativa, pois a seção aberta no verso da 14ª folha desse caderno quadriculado como entradas de um diário, com datas pontuais, tem como foco anunciado a sua primeira exposição individual de pinturas.

Antes, no entanto, de começar propriamente as entradas em torno da sua primeira exposição individual, Anita Malfatti promove uma espécie de “introdução”, uma apresentação geral ao diário, em boa medida separada das outras entradas, recortando o tempo e o espaço e situando o objeto do relato:

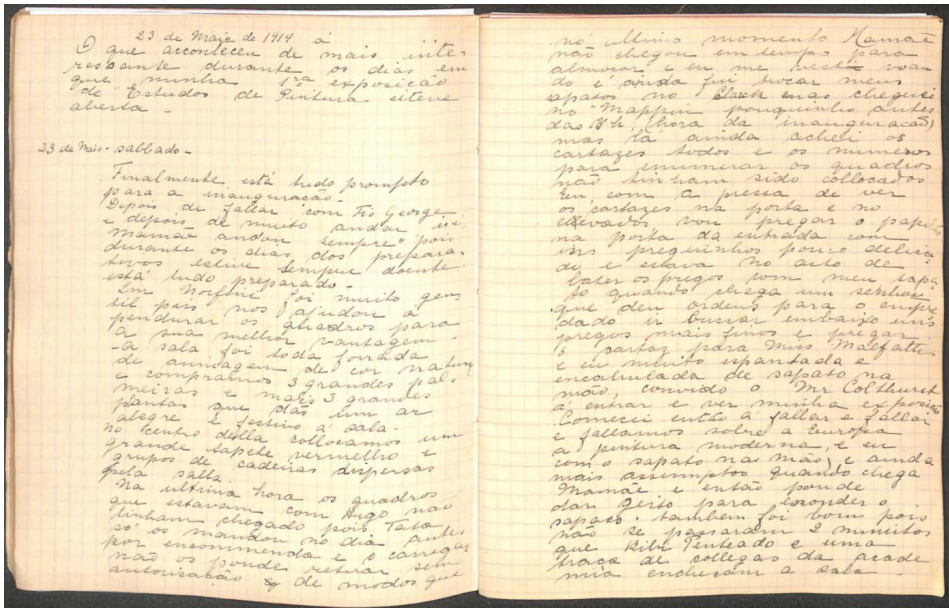
23 de maio de 1914

O que aconteceu de mais interessante durante os dias em que minha 1ª exposição de Estudos de Pintura esteve aberta. (trecho do diário<sup>2</sup>)

O diário, assim, estabelece logo nessa abertura um foco muito preciso, separado da narrativa propriamente da exposição: a inserção profissional da pintora naquele contexto específico. A própria repetição da data com a retirada do ano, 1914, acrescida do “sábado” no começo da próxima entrada, e o deslocamento na diagramação do texto, que deixa uma margem maior à esquerda, e, ainda, a mudança verbal que provoca certa distância temporal pretérita (“aconteceu”) contribuem para estabelecer a transição desse plano mais geral da primeira parte para o presente do relato - “Finalmente *está* tudo pronto para a exposição”.

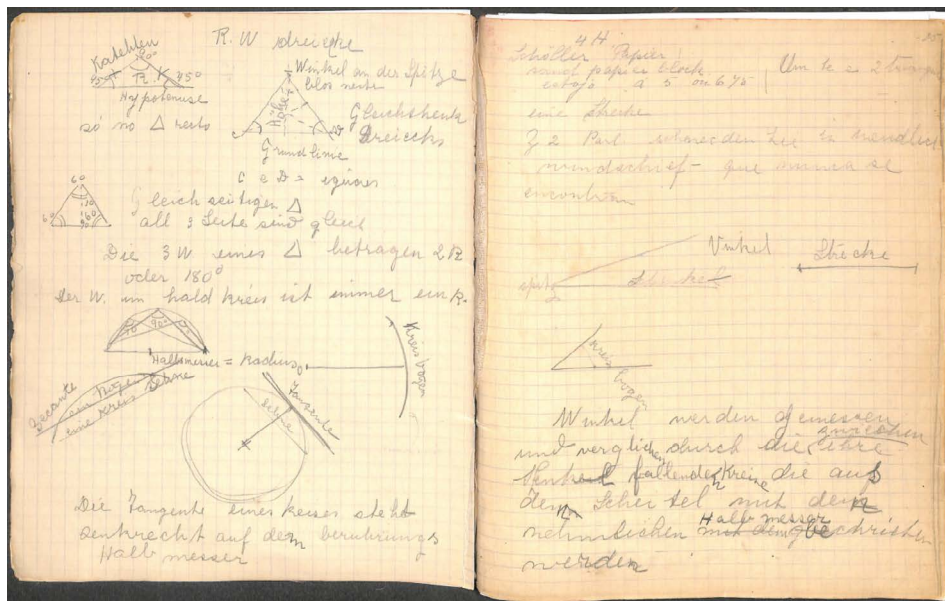
---

2 Todas as transcrições são nossas; quando não forem, marcaremos.



**Figura 1** – Primeiras páginas do diário. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Fundo Emilie Chamie. EC-PROJ-AM-00r

Essa modulação, que explicita a artificialidade da construção temporal do diário, pois, claro, seria impossível nesse caso estabelecer uma situação pretérita e depois narrar no presente “verdadeiramente”, coloca com clareza seu objetivo que é, repetindo, refletir sobre sua inserção profissional. O fato desse diário começar no verso da 14ª folha do caderno quadriculado que a acompanhou na sua viagem para a Alemanha e serviu de suporte para parte desses estudos no exterior é bastante sintomático em relação a esse foco e às suas preocupações nesses relatos.



**Figura 2** – Anotações em alemão nas páginas iniciais do caderno que contém o diário da exposição de 1914. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Fundo Emilie Chamie. EC-PROJ-AM-00r

No primeiro trecho da entrada especificada com “sábado” (23 de maio), Anita Malfatti cita as três pessoas que ela considera fundamentais para que a exposição se tornasse viável: seu tio George (Krug), sua mãe (Eleonora Elizabeth “Betty” Krug), irmã de George, e (Alfredo) Norfini (1867-1944), artista de origem italiana, nascido em Florença, responsável por montagens de exposições desde o começo do século XX em São Paulo. Recuperar de forma sucinta a trajetória desses três personagens centrais para a exposição por meio dos nexos entre eles dará uma base para a melhor compreensão do diário.

Alfredo Norfini veio para o Brasil com aproximadamente 31 anos, em 1898, depois de passar por volta de seis anos em Buenos Aires onde procurou se estabelecer no comércio de café<sup>3</sup>. Como não obteve êxito, continuou a trabalhar como artista plástico, ofício adquirido na Itália, no Istituto Lucchese, instituição em que se formou em 1892, um ano antes de viajar para a Argentina. Seu pai, Luigi Norfini (1825-1909), participou das lutas pela libertação da Itália em meados do século XIX e se tornou um pintor de quadros históricos, lugar de maior prestígio dentro da hierarquia da pintura acadêmica (PEVSNER, 2005). Luigi foi, ainda, uma figura central no campo artístico de Lucca, na região da Toscana, atuando como professor e diretor da *Pinacoteca civica di Lucca* em 1882 e, em 1883, no *Ministero della Pubblica Istruzione*. Alfredo e os irmãos tiveram provavelmente uma formação artística inicial em família que

3 Os dados aqui foram retirados do verbete sobre Luigi Norfini, pai de Alfredo, no *Dizionario Biografico Degli Italiani* (NANNINI, 2013) e da recuperação de sua trajetória feita por Ruth Sprung Tarasantchi em seu livro *Pintores paisagistas: São Paulo 1890 a 1920* (2002).

foi complementada posteriormente no Instituto Lucchese. Alfredo Norfini aparece como um pequeno adendo ao verbete de seu pai no *Dizionario Biografico Degli Italiani* (NANNINI, 2013), adendo que apresenta seu deslocamento para a Argentina e sua mudança para o Brasil e um breve relato sobre sua carreira como pintor e professor o pai de Anita Malfatti, Samuel Malfatti, morto nos primeiros anos do século XX, fez, aproximadamente uma década antes de Alfredo Norfini, um percurso similar de migração saindo da Itália para a Argentina e, depois, se deslocando para Campinas, onde conheceu, na segunda metade da década de 1880, Betty Krug, sua futura esposa.

Snr. Norfini, como Anita Malfatti o chama no diário, chegou ao Brasil, segundo Ruth Sprung Tarasantchi (2002), em meio a uma das epidemias de febre amarela em 1898, epidemias que, segundo Morse (1970), contribuíram para a maior centralidade política e econômica da capital do estado em relação às outras cidades. São Paulo, na época do Império, “ocupava posição subalterna em relação ao Rio de Janeiro e Salvador. No âmbito da província, Campinas e Itu se destacavam muito mais em termos econômicos” (RIBEIRO, 1992, p. 53).

O deslocamento das famílias Malfatti e Krug de Campinas para a cidade de São Paulo se deu também por causa da febre amarela (Batista, 2006), mas isso uma década antes, no final de 1880, pouco antes de Anita nascer em dezembro de 1889, naquele ano considerado o pior dos surtos da doença, surtos que se repetiram ao longo de toda a década seguinte. Norfini chegou em Santos com o objetivo de fixar-se na cidade de São Paulo, mas, em função também da febre amarela, decidiu ir para Campinas, uma opção aparentemente mais segura naquele momento. Lá começou a dar aulas de pintura e contribuiu fortemente para estabelecer uma cena local em contato com a capital. Em 1903, um ano depois da primeira coletiva realizada na cidade de São Paulo<sup>4</sup>, organizou uma exposição em Campinas com o nome de “1ª exposição de artes e artes aplicadas às indústrias”. Em 1911, foi convidado por Ramos de Azevedo - aqui o principal nexa com as famílias Krug e Malfatti - para ser professor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, primeira instituição de formação popular de caráter técnico criada na cidade em 1873<sup>5</sup>.

Como o diário demonstra, a 1ª *exposição de Estudos de pintura Anita Malfatti* foi em boa medida frequentada por uma parcela dos estratos médios de São Paulo, boa parte desses compostos por imigrantes italianos que se estabeleceram profissionalmente usando suas formações técnicas prévias em uma cidade ao mesmo tempo em franca expansão e carente de trabalhadores especializados nos mais diferentes campos. Esse

---

4 No ano de 1902 foi feita a primeira exposição coletiva na cidade. A iniciativa partiu de particulares dirigidos por Ramos de Azevedo, Bento Bueno, Antonio Prado, Paulo Souza, Carlos de Campos e Garcia Redondo. Tinha uma comissão artística composta por Oscar Pereira da Silva, Amadeu Zani, Antonio Ferrigno, Wast Rodrigues, Benedito Calixto, Secretariada por Jonas Barros. Aconteceu no Largo do Rosário e apresentou 800 obras entre pinturas, esculturas, artes aplicadas, cerâmica, desenho, arquitetura e fotografia. Foi inaugurada com festas, durou dois meses e não teve sucesso. Teve apenas vinte vendas, estava sempre vazia e os jornais comentavam que apesar das muitas obras expostas apenas poucas eram de qualidade (RIBEIRO, 1992, p. 96).

5 O Liceu teve origem bem antes de Ramos [de Azevedo] assumi-lo. Nasceu dos esforços de Leôncio de Carvalho em fins de 1873. Em janeiro do ano seguinte, já estava recebendo matrículas sob a denominação de Sede Propagadora da Instrução Popular (PALHARES, 2009, p. 28).

é o caso de Norfini que, além de professor, deu continuidade no país a sua carreira artística. Suas aquarelas estão presentes em muitas das coleções construídas nas primeiras décadas do século XX em São Paulo<sup>6</sup>.

George Krug, ou o tio George como a pintora o chama muitas vezes no diário, fazia parte de um grupo de engenheiros e arquitetos – como também Samuel Malfatti, pai de Anita - ligado a Ramos de Azevedo, grupo que participava em diversas comissões responsáveis por organizar eventos artísticos e culturais desde o final do século XIX. E, ainda, pertencia a um “seleto grupo de [...] colecionadores na cidade de São Paulo nas décadas de 1910 e 1920” (MICELI, 2003, p. 105). A ajuda financeira que Anita Malfatti recebeu de seu tio e padrinho George Krug foi decisiva em sua formação até ali e continuou sendo nos próximos anos até sua morte em 1919. Ele assumiu parte da condição de provedor da família com a morte de Samuel Malfatti.

Como é possível perceber pelo diário, G. Krug foi decisivo também para que a exposição de 1914 acontecesse. Ele funcionava para a jovem sobrinha como uma autoridade no assunto em contraponto até com os principais “especialistas”<sup>7</sup> da cidade naquele momento, ou em contraponto com aqueles que estavam nas instâncias decisórias responsáveis por dar ou não a pensão do Estado para ela continuar seu processo formativo no exterior com apoio público, principal objetivo da exposição. A artista comenta em um trecho do diário:

[que o trabalho de Zadig] não vale nada. É fraco - que cousa esquisita! - Duvido muitíssimo conseguir a pensão do Estado.

Tio George é mais conhecedor do que qualquer um deles. (trecho do diário)

George Krug, de fato, patrocinou a continuação dos estudos de Anita Malfatti nos anos seguintes nos Estados Unidos, lugar em que ele próprio adquiriu a sua formação como engenheiro-arquiteto. Ela não ganhou a bolsa do Pensionato Artístico e, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial pouco depois, os planos familiares mudaram.

Essa autoridade familiar e artística do tio foi decisiva para os desdobramentos da carreira da pintora. Antes mesmo da famigerada exposição de 1917, a relação entre os dois foi abalada. O tio George, que ocupava o lugar de o “mais conhecedor do que qualquer um deles [os árbitros do momento]”, foi o primeiro a acusar as “coisas dantescas”, expressão, segundo Anita Malfatti, usada por ele em relação às pinturas e desenhos que ela trouxe na bagagem dos anos em que esteve nos Estados Unidos.

A mãe de Anita, Eleonora Elizabeth Krug Malfatti, irmã mais nova de George, é a última citada na página inicial do diário sobre a exposição de 1914. Com a morte do pai de Anita em dezembro de 1902, o engenheiro e político italiano Samuel Malfatti, Betty, como era conhecida em família, e filhos mudaram-se da casa da família na rua Florêncio de Abreu para a casa de seus pais, Catherine e Wilhelm, na Rua Brigadeiro Galvão no bairro da Barra Funda. Os avós maternos da pintora chegaram de Fresno, Califórnia, para o interior de São Paulo, Campinas, provavelmente no final da década

6 No levantamento das obras presentes em coleções do período realizada por Ribeiro, “As aquarelas eram na maioria paisagens e, os autores mais comuns, Benedito Calixto e Norfini” (RIBEIRO, 1992, p. 130).

7 Aspas pois o contexto era, como estamos argumentando, de baixa especialização.

de 1860 e mudaram-se para a capital também muito provavelmente por causa dos surtos de febre amarela. Com a morte, em 1907, do avô Wilhelm Krug, o tio mais velho, justamente George Krug, passou a ser, como dito, um provedor parcial da família já que Betty, como veremos, foi, ao que parece, a principal responsável pelo sustento da casa. A morte de Samuel Malfatti e de Wilhelm Krug colocou as mulheres, Anita e sua mãe, na condição de responsáveis, em boa medida, pelo orçamento doméstico.

Anita Malfatti teve o começo da sua formação como pintora no núcleo familiar, com sua mãe que dava aulas de línguas e pintura - Eleonora E. Krug Malfatti foi uma ativa pintora nas primeiras décadas do século XX, como suas participações em diversas exposições indicam. Anita se formou no Mackenzie College em 1906 para ser professora, profissão que exerceu em diversos momentos de sua vida paralelamente ao seu ofício de pintora. Pouco depois da morte de Samuel Malfatti, Eleonora Elisabeth Krug Malfatti começou a dirigir um estabelecimento de ensino, chamado Externato Internacional, em uma região central da cidade de São Paulo, onde atualmente é a Av. Rio Branco. Em um anúncio nos *Classificados do Estado de São Paulo* de 27 de abril de 1904, ela, que assina como diretora da instituição, anuncia a abertura de matrículas. Muito provavelmente ali eram dadas aulas de línguas estrangeiras, como está indicado em algumas passagens biográficas sobre ela (BATISTA, 2006).

Betty Malfatti cresceu em um ambiente plurilinguístico, com avô alemão, mãe norte-americana, marido italiano, o francês como a “segunda língua” naquele contexto, e o português como o idioma local. E usou isso como estratégia de sobrevivência depois da morte do marido. Diferentemente dos irmãos que foram para o exterior, todos para a University of Pennsylvania<sup>8</sup> (ATIQUÉ, 2009), para formarem-se engenheiros-arquitetos, Betty Malfatti casou-se inicialmente com um engenheiro e, depois da morte desse, usou dos recursos disponíveis, esse contexto plurilinguístico, para sustentar a família e bancar sua própria formação artística e uma carreira de pintora, o que é possível perceber pelo levantamento das exposições que realizou nas primeiras décadas do século XX e dos quadros que deixou. Em algumas passagens do diário ela “cobra” profissionalismo de Anita na exposição.

Betty estudou com o pintor italiano Carlo de Servi (1871-1947). Ele, como Norfini e Samuel Malfatti, foi para a Argentina no final do século XIX, na década de 1880, com seu irmão Luigi, que estudou com o pai de Alfredo Norfini em Lucca, o também Luigi (Norfini). Carlo, no entanto, volta para a Itália e recebe uma bolsa para estudar quatro anos em Roma. Imigra depois dos estudos para o Brasil em 1896, e passa a participar de exposições em diversos lugares do país nas décadas seguinte até, segundo os poucos historiadores que investigaram sua trajetória no Brasil, desaparecer em 1925 dos registros nacionais. Sua trajetória na Itália está vinculada à de seu irmão, Luigi, em brevíssima passagem em que é relatada a dificuldade econômica da numerosa família com quatorze irmãos em que dois além de Luigi, Carlo e Lorenzo, atuaram como pintores e outras atividades artísticas - os dois no Brasil nas primeiras décadas do século XX. Assim como Alfredo Norfini, que tem sua trajetória vinculada à do pai

---

8 A formação de George Krug na University of Pennsylvania traz outra camada para se entender a autoridade que o tio tinha para a sobrinha pintora.

na Itália, Carlos de Servi é outro pintor que imigrou para o Brasil e foi praticamente apagado dos registros italianos, mesmo com ambos retornando à Itália e realizando exposições por lá ao longo da vida.

A exposição de 1914 que o diário registra foi montada no salão de chá do primeiro andar da Casa Mappin Stores, fundada um ano antes e que era “dirigida à elite e à classe média emergente, privilegiando os produtos estrangeiros [...] A exemplo do que ocorria com o comércio e as lojas de departamento parisienses, o público feminino era o principal alvo de atenção” (CINTRÃO, 2001, p. 15-16). Rejane Cintrão argumenta, comparando o que aconteceu em outros grandes centros<sup>9</sup> com o que estava acontecendo em São Paulo, que a

partir do momento em que o consumo de objetos, que antes só podiam ser admirados em museus, tornava-se acessível por meio de cópias vendidas em pequenas lojas e nas lojas de departamentos, o público burguês se viu cada vez mais próximo dos hábitos da aristocracia, confundindo, muitas vezes, os objetos de consumo com os objetos de museu (cujas coleções provinham, em geral, da aristocracia). Provavelmente, devido a este fato, as lojas de departamento se consideravam agências culturais responsáveis pela educação do gosto, atenuando consideravelmente a linha que divide o objeto de museu do objeto de consumo. (CINTRÃO, 2001, p. 22).

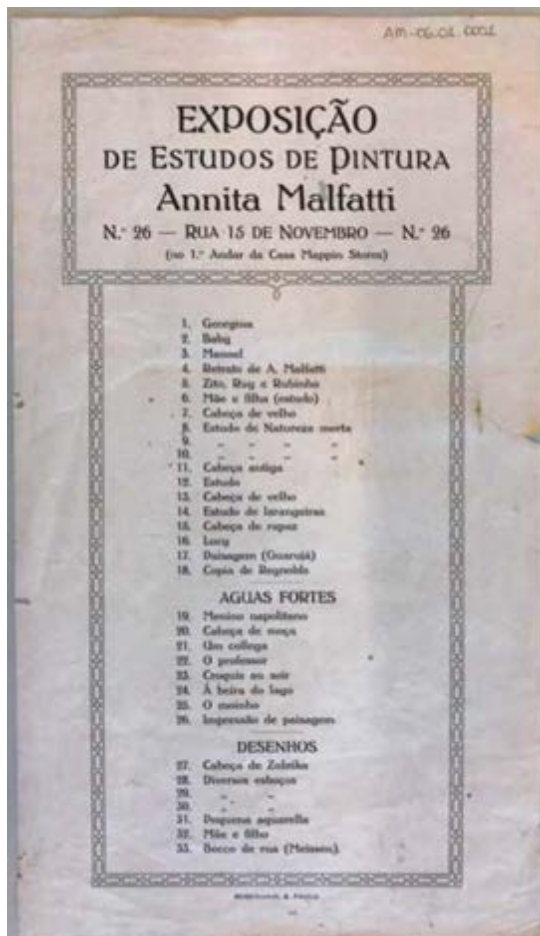
E pondera, em seguida, a particularidade do salão de chá, onde ocorreu a exposição de Anita - a primeira nesse espaço da loja Mappin -, ficar ao lado de uma sala de leitura.

Um outro aspecto importante levantado pela pesquisadora é o fato de que expor nessas salas “alternativas” onde, na carência de espaços oficiais, aconteciam a maior parte das exposições em São Paulo no final do século XIX e nas primeiras décadas do XX, obrigava os artistas a ocuparem condições diversas, como de montadores, produtores, curadores e *marchands*, entre outras (CINTRÃO, 2001, p. 37). Já nas primeiras páginas do relato é possível perceber como isso se deu no detalhe. Como essas diversas especializações ainda não haviam se estabelecido, ou não faziam sentido nesse meio um tanto “improvisado”, a artista estava diretamente implicada na escolha dos trabalhos que expôs. Em outras palavras, Anita, a família, tio e mãe, principalmente, e Alfredo Norfini conduziram em boa medida essa negociação em relação ao que ela mostraria naquele momento como fruto dos seus estudos na Alemanha. Negociação que envolveu a escolha de trabalhos para aquele público específico e para o principal objetivo da exposição, ganhar a bolsa do Pensionato Artístico. E isso, como o diário e outros documentos deixam claro, elaborando o espaço expositivo, nomeando os trabalhos e a exposição, colocando preço nas obras, imprimindo uma apresentação do evento, estabelecendo um diálogo com a imprensa, convidando os principais atores do meio paulista da época etc.

---

9 Ela utiliza, para estruturar seu argumento, o livro *Bricabracomania: the bourgeois and the bibelot* de Rémy G. Saisseelin (1985).





**Figura 3** - Folheto de apresentação da “Exposição de Estudos de Pintura” de Anita Malfatti de 1914. Fundo AM. Arquivo, IEB-USP.

O diário é, como estamos vendo, um documento privilegiado para acessar o funcionamento do campo das artes da década de 1910 em São Paulo. A produção da sala em que os quadros foram apresentados é bastante similar à de outras exposições presentes em registros que restaram desse período. O objetivo dessa produção, ao que parece, é criar um ambiente que reproduza o “universo doméstico do paulistano médio” (RIBEIRO, 1992, p. 6), pelo que a descrição da pintora e os dois registros fotográficos que restaram da exposição deixam entrever:



**Figura 4** - Registro fotográfico da “Exposição de Estudos de Pintura” de Anita Malfatti, 1914. Fundo AM. Arquivo, IEB-USP.

A sala foi toda forrada de aniagem de cor natural e compramos três grandes palmeiras e mais três grandes plantas que dão um ar alegre e festivo à sala. No centro dela colocamos um grande tapete vermelho e grupos de cadeiras dispersas pela sala. (trecho do diário).

A escolha dos quadros para a exposição foi feita, ao que tudo indica, com consciência em relação ao que estava em jogo, a bolsa do Pensionato Artístico, e ciente, também, do gosto médio dos residentes de São Paulo e dos árbitros do momento. Anita Malfatti precisava mostrar perícia na elaboração dos quadros, principalmente em relação à estruturação do desenho, dentro dos padrões em jogo. Nos relatos do diário é possível enxergar os embates que a pintora teve com esses árbitros:

30 de maio foi sábado e dele só me lembro quando ao lusco-fusco apareceu Freitas Valle com todos seus satélites, sendo os principais Zadig e Elpons [...] quando mamãe perguntou se ele gostava do retrato de Georgina, disse ele – Minha senhora, não se ofenda se sou franco, mas esse quadro está crivado de erros, o desenho é fraco e é um carnaval de cores. O valor artístico não tem nenhum. Quando mamãe perguntou se apreciava a paisagem do Guarujá disse – Como é que a senhora 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 disso, posso dar-lhe esta opinião! Achou, como [o] Zadig o dissera no dia antes, o retrato das crianças de D. Irene esplêndido, “Ganz wunderbar psychologisch empfunden” [frase correta: Ganz wunderbar, psychologisch empfunden – “inteiramente maravilhoso, com sentido psicológico”]

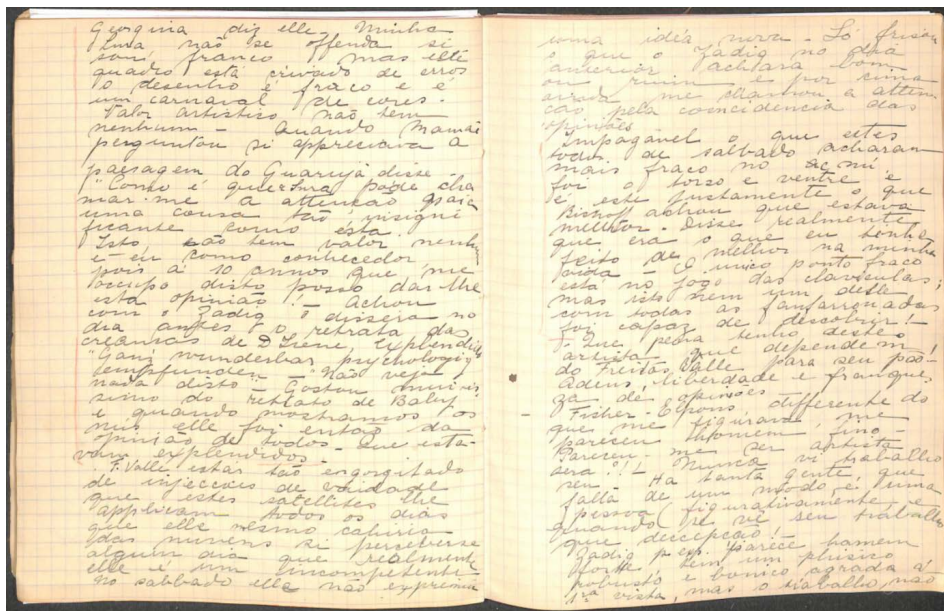
– ‘Não vejo nada disso’ – Gostou muitíssimo do retrato de Baby e quando mostramos os nus ele foi então da opinião de todos. Que estavam esplêndidos [...] Impagável o que todos de sábado acharam mais fraco no nu foi o torso e ventre e é este justamente o que Bischoff achou que estava melhor. (trecho do diário. BATISTA, 2006, p. 92-93).

O senador, mecenas e poeta simbolista Freitas Valle, que escrevia seus poemas em francês, era uma figura central nesse campo. Ele atuava nas principais instâncias decisórias naquele momento - as distribuições de bolsas, auxílios e prêmios no Pensionato Artístico - e, também, algumas vezes diretamente e outras de maneira indireta, nas compras de obras e contratação de profissionais das principais instituições artísticas da época, o Liceu de Artes e Ofícios e a Pinacoteca do Estado<sup>10</sup>.

Sergio Miceli faz uma análise da coleção de Freitas Valle procurando derivar dela “os padrões de gosto e sensibilidade artística mobilizados pelo mecenato perrequista” (MICELI, 2003, p. 67). Nessa análise argumenta que a coleção possui uma “indisfarçável predileção por artistas do ecletismo finissecular” (MICELI, 2003, p. 68) e que apresentava um exotismo um tanto fácil e pinturas com apelo erótico. A observação de Anita em uma das entradas de seu diário capta essa queda de Freitas Valle por pinturas eróticas: “e quando mostramos os nus ele foi então da opinião de todos. Que estavam esplêndidos” (trecho do diário). Anita estava, com efeito, participando ativamente desse ambiente artístico que acontecia em torno das principais instituições paulistas, com Freitas Valle ocupando, como é possível perceber no diário, um lugar central. A pintora mobiliza no trecho acima sua experiência alemã como contrapeso a esse meio paulista: comenta a divergência entre Valle e satélites e o alemão Bischoff-Culm, que lecionava com Lovis Corinth, seu principal professor em Berlim (PIRES, 2017a, p. 45).

---

<sup>10</sup> Segundo Tadeu Chiarelli, a elite paulista soube “desde o início da Primeira República – confundir-se com o próprio governo estadual” (CHIARELLI, 1995, p. 46). A relação entre essa elite e a Pinacoteca e o Liceu de Artes e Ofício se deu, ainda segundo Chiarelli, nesta chave: “A partir da fundação da Pinacoteca do Estado, alguém poderia supor que, tendo o Estado providenciado uma instituição concebida para, entre outros propósitos, conceber, organizar e mostrar obras de arte, a alta burguesia local deixaria de capitanear os principais eventos artísticos da cidade. Não foi o que ocorreu. Em 1911, um grupo de artistas capitaneados pelo pintor Torquato Bassi e depois substituídos por intelectuais e membros da burguesia estabeleceu um programa de grandes exposições anuais (...) que contava na sua comissão organizadora nomes como os de armando Prado e Freitas Valle” (CHIARELLI, 1995, p. 51).



**Figura 5** – Páginas do diário. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Fundo Emilie Chamie. EC-PROJ-AM-oor

As vivas observações da pintora no diário promovem raras perspectivas para entender esse meio artístico. A escolha dos quadros que a “curadora” Anita Malfatti e as outras pessoas que vimos fizeram e o próprio título dado ao evento, “Exposição de Estudos de Pintura Anita Malfatti” apontam, também, para uma clara consciência em relação a esse meio balizada pela experiência da artista no exterior, e para as formas como ela poderia se apresentar no contexto paulista.

Nota-se que ela procurou apresentar obras que, pelo menos nos títulos<sup>ii</sup>, remetiam a “estudos acadêmicos”, como “Estudos”, “Cabeça de velho”, “Cabeça antiga”, “Estudo de Natureza morta” etc. Isso ao lado de outras que traziam situações “familiares” como “Georgina”, “Baby”, “Zito, Ruy e Rubinho”, o que, provavelmente, em alguma medida era esperado de uma pintora em começo de carreira (SIMIONI, 2008). E, ainda, sugestões discretas “modernas” como “Impressão de paisagem”, algo que fazia sentido dentro de um contexto, como vimos, fortemente influenciado por imigrantes italianos e por pinturas de paisagens com pinceladas mais abertas em chave *macchiaioli* (PIRES, 2017b).

Duas interessantes e muito bem executadas pequenas paisagens feitas em Treseburg na Alemanha não foram aproveitadas, o que é indicativo da consciência de Anita Malfatti e dos que a ajudaram em relação ao meio artístico de São Paulo e suas disputas, ou, no mínimo, da consciência em relação ao que eles acreditavam que seria interessante mostrar ou não.

<sup>ii</sup> Títulos parecidos aos encontrados na coleção de Freitas Valle.



**Figura 6** - Anita Malfatti. *A floresta, Treseburg*. Óleo sobre tela sobre papelão, 20 x 29 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM/RJ. 1912



**Figura 7** - Anita Malfatti. *O jardim, Treseburg*. Óleo sobre tela sobre papelão, 23,5 x 29 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM/RJ. 1912

O diário, além de envolver o contexto internacional da formação da artista na Alemanha, dos pintores italianos e de outras nacionalidades que atuavam em São Paulo, é um documento decisivo para a compreensão desse campo artístico e sua relação com outros contextos artísticos nacionais e internacionais na virada do século XIX para o XX. Os relatos apresentam as estratégias conscientes e complexas de negociação que uma jovem pintora, Anita Malfatti, estabeleceu com esse meio artístico paulista com um objetivo claro, sua profissionalização.

## SOBRE O AUTOR

**CARLOS PIRES** é professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordena o Laboratório da Palavra do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ. [pirescarlos@gmail.com](mailto:pirescarlos@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0001-7596-8241>

## REFERÊNCIAS

- ATIQUÉ, Fernando. Os elos entre a *University of Pennsylvania* e a arquitetura do Brasil, através da trajetória profissional de George Henry Krug. Rio de Janeiro, 19&20, 2009.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2006.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.
- CINTRÃO, Rejane Lassandro. *As salas de exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1930)*. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MORSE, Richard. *Formação histórica de São Paulo: da comunidade à metrópole*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- NANNINI, Alessandra. NORFINI, Luigi. In: *Dizionario Biografico*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2013. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-norfini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-norfini_%28Dizionario-Biografico%29/). Acesso em: 5 abr. 2020.
- PALHARES, Taisa Helena Pascale. (org.). *Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PIRES, Carlos. Ainda sobre a exposição de 1917 de Anita Malfatti. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, v. II, 2017a.
- PIRES, Carlos. Os anos de formação de Alfredo Volpi e o contexto dos imigrantes italianos em São Paulo no começo do século XX. *19020*, v. 12, n. 2, dez. 2017b.

- RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Reis Branco. *Museu doméstico: São Paulo, 1890-1920*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992, 261 f.
- SAISSEELIN, Rémy Gilbert. *Bricabracomania: the bourgeois and the bibelot*. Londres: Thames & Hudson, 1985.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Edusp, 2002.