


Patrícia Martins Santos Freitas*

Do cartaz ao mural: Bramante Buffoni e o ambiente ítalo-paulista da década de 1950**

Artigo Inédito

Patrícia Martins Santos Freitas

 [0000-0002-8244-1357](https://orcid.org/0000-0002-8244-1357)

From the poster to the mural: Bramante Buffoni and the Italian-Paulista Environment of the 1950s

Del afiche a lo mural: Bramante Buffoni y el ambiente ítalo-paulista de los años 1950

**A pesquisa aqui exposta contou com o auxílio à pesquisa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), por meio de bolsa de pós-doutorado, sob o número de processo 2017/11221-9.

palavras-chave:

Bramante Buffoni; MAC USP;
artes aplicadas; modernidade

Este artigo aborda a trajetória do artista italiano Bramante Buffoni e sua importância para a compreensão das artes aplicadas como signo da modernidade no Brasil. Buffoni chegou em São Paulo em 1953, onde trabalhou com diversos agentes importantes do ambiente cultural paulistano, como Pietro Maria Bardi e Francisco Matarazzo Sobrinho. O artista atuou de maneira ampla, com diversos meios e técnicas, desde a linguagem gráfica dos cartazes até o campo da decoração de interiores. A presença da obra de Buffoni no acervo moderno do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo nos propõe o entendimento dessa coleção a partir de uma renovada abordagem, que seja ampla e inclua uma gama expandida de objetos de arte.

keywords:

Bramante Buffoni; MAC USP;
Applied Arts; Modernity

This article examines the trajectory of the Italian artist Bramante Buffoni, and its importance for the understanding of applied arts as a sign of modernity in Brazil. Buffoni arrived in São Paulo in 1953, where he worked with several important agents of the cultural environment of São Paulo, such as Pietro Maria Bardi and Francisco Matarazzo Sobrinho. The artist worked with various media and techniques, from the graphic language of the posters to the field of interior decoration. The presence of Buffoni's work in the modern collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo elicits a renewed approach to the understanding of this vast collection, which includes an expanded range of art objects.

*Museu de Arte
Contemporânea, Universidade
de São Paulo (MAC USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2020.158819



Este artículo trata de la trayectoria de lo artista italiano Bramante Buffoni y de su importancia para la comprensión de las artes aplicadas encunto signo de modernidad en Brasil. Buffoni llegó a São Paulo en 1953, donde trabajó con diversos agentes importantes del ambiente cultural de la ciudad, cómo Pietro Maria Bardi y Francisco Matarazzo Sobrinho. El artista utilizo técnicas y medios muy variados, desde el lenguaje gráfico de los afiches hasta el campo de la decoración de interiores. La presencia de su obra en el acervo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo nos presenta el entendimiento de esta colección por un nuevo enfoque, amplio y capaz de abarcar una gama extendida de objetos del arte.

palabras clave:

Bramante Buffoni; MAC USP;
artes aplicadas; modernidad

Formação e atuação na Itália (1930-1952)

O artista italiano Bramante Buffoni estabeleceu-se no Brasil no início dos anos de 1950, atuando como cenógrafo, pintor, muralista, decorador e artista gráfico. Os primeiros registros de sua formação artística indicam que ele iniciou seus estudos no *Istituto Superiore per L'industrie Artistiche* (ISIA), em 1929, onde permaneceu até 1934. De acordo com historiadora da arte Rossana Bossaglia, o ISIA teve um papel importante na formação de diversos artistas na Itália, desde sua abertura, em 1922, até seu encerramento, em 1943. A escola aceitava alunos italianos e estrangeiros e funcionava a partir de modelos internacionais, como a Bauhaus e o Werkbund. Nesse sentido, oferecia aulas de decoração, cerâmica, tecido, ferro batido e artes gráficas.¹

Durante os anos em que foi aluno no ISIA, Buffoni parece ter se dedicado ao estudo do que se chamava *decorazione pittorica*. Nesse setor, teve aulas com o artista Ugo Zovetti (1879-1974), que vinha do ambiente vienense da virada do século XIX para o XX e estava amplamente familiarizado com o Werkbund e o grupo da Secessão Vienense. Esse ambiente foi de grande relevância para o início da carreira de Buffoni. Nesse espaço, o artista foi capaz de produzir e expor seus primeiros trabalhos de maior importância, além de formar uma rede de contatos que o ajudou em sua inserção profissional. Ainda segundo Bossaglia, Buffoni era considerado um dos melhores alunos das aulas de *figura disegmata*, ministradas pelo artista Pio Semeghini (1878-1964), tendo sido chamado, assim que se formou, para colaborar no estúdio de Marcello Nizzoli (1887-1969) e Edoardo Persico (1900-1936), em Milão.

Em 1930, ainda como aluno do ISIA, Buffoni participou da *IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali Moderne*, na Villa Reale, em Monza. Essa exposição foi precedida pelas edições da Bienal de Arte Decorativa de Monza nos anos de 1923, 1925 e 1927 e foi a última a ser sediada em Monza. Dali em diante, as trienais passariam a ocorrer em novo e moderno edifício, construído especialmente para abrigar essas exposições em Milão. Na *IV Triennale*, Buffoni fez parte da seção que apresentava ao público o trabalho dos mais prodigiosos alunos das escolas de artes industriais da Itália, a *Mostra Le scuole d'arte italiana*, seção ISIA. Segundo a documentação de época, nessa exposição, o artista apresentou dois painéis decorativos

1. Sobre a história do ISIA, fundado como Università delle arti decorative, ver BOSSAGLIA, Rossana. **L'ISIA a Monza**: una scuola d'arte europea. Monza: Associazione Pro Monza, 1986.

de sua autoria e um tecido idealizado e executado por ele juntamente com os seguintes colegas: Lonati, Galimberti, Savino, Brambilla, Neri, Oltolina, Sommarina, Turati e Pitigliani (fig. 1 e 2).²



2. Pouco se sabe sobre os artistas citados, apenas que, possivelmente, fizeram parte do grupo de alunos do ISIA. Cf. **Catálogo Ufficiale della IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali Moderne**, Maggio a Ottobre, 1930. Casa Editrice Ceschina, Milano. Documentação do Arquivo Histórico da Triennale di Milano, Palazzo dell'Arte. Consulta feita em novembro de 2018.

Ao final do ano de 1933, iniciou-se a atuação de Buffoni no campo das artes gráficas, no qual trabalhou por muitos anos após se formar no ISIA. É nesse período que se encontra o primeiro registro de uma ilustração do artista para a *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*. A revista é um suplemento periódico do jornal diário *Popolo d'Italia*, fundado em 1914 por Benito Mussolini, e teve ampla participação de artistas e literatos modernos, com frequentes publicações de contos, fotografias e ilustrações. Em sua primeira aparição na revista, no mês de dezembro de 1933, Buffoni apresentou uma colagem com tema natalino, na qual misturou o uso de fotografia e desenho (fig. 3). Sua versatilidade e fluidez podem ter ratificado o talento de Buffoni como um artista plural e tê-lo colocado no círculo mais fervente da arte moderna italiana, em Milão. O artista continuou sua colaboração com a *Rivista Illustrata* até 1938, publicando ilustrações para contos, capas e propagandas do Estado fascista.³

Em 1934, já então formado no ISIA e trabalhando em Milão, Buffoni colaborou com o arquiteto Giuseppe Pagano na Sala de Meteorologia da *Esposizione dell'Aeronautica Italiana*, ocorrida no Palazzo dell'Arte, mesmo local onde aconteciam as exposições trienais. Nessa importante mostra de propaganda nacional, acompanhavam Buffoni nomes relevantes da modernidade italiana, tais como os artistas Mario

Figura 1 (esquerda):

Bramante Buffoni, *sem título*, 1930. Produzido para a Mostra *Le scuole d'arte italiane, sezione ISIA - Villa Reale di Monza*, sala 43.

Figura 2 (direita): Bramante Buffoni, *sem título*, 1930. Produzido para a Mostra *Le scuole d'arte italiane, sezione ISIA - Villa Reale di Monza*, sala 43.

3. Para uma análise das ilustrações da *Rivista Illustrata*, incluindo aquelas feitas por Buffoni, ver MANFREN, Priscilla. *Archeologia e simboli della "romanitas" nella pubblicistica e nella grafica fascista: il caso de "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" (1923-1943)*. **Tecla - Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica**, Palermo, n. 10, dez. 2014, pp. 24-61.



Figura 3: Bramante Buffoni, *composição*, dezembro de 1933. *La Rivista Illustrata Popolo d'Italia*, n. 12, Ano XII, p. 47.

4. Catálogo *Esposizione dell'Aeronautica Italiana*, mostra ocorrida no Palazzo dell'Arte. Documentação do Arquivo Histórico da Triennale di Milano, Palazzo dell'Arte. Consulta feita em novembro de 2018.

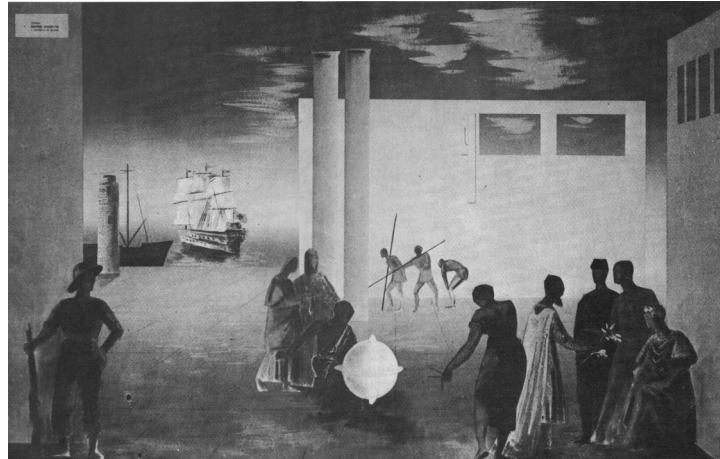
Sironi (1885-1961), Esodo Pratelli (1892-1983) e Giacinto Mondaini (1902-1979), e os arquitetos Gio Ponti (1891-1979), Luciano Baldessari (1896-1982) e Giancarlo Palanti (1906-1977).⁴

Nem o catálogo dessa exposição, nem as fotografias de época permitem saber com clareza qual seria a natureza da colaboração entre Buffoni e Pagano, mas o que se deduz é que o artista teria idealizado as pinturas murais e, possivelmente, todo o projeto decorativo da sala. No mesmo ano, Buffoni trabalhou em outros projetos para decoração de espaços públicos, como nos indicam os desenhos para uma sala de música moderna que permaneceram na coleção de Luca Crippa (1922-2002) até o ano de sua morte, quando o artista e colega de estudos de Buffoni no ISIA doou os projetos para a coleção dos Musei Civici di Monza (fig. 4).

A presença de Buffoni em Milão certamente foi de grande valia para seus avanços profissionais na década de 1930. Em 1936, Buffoni participou da *VI Triennale di Milano*, dessa vez não mais como aluno, mas como um artista em prestigioso começo de carreira. Nessa edição, estão registradas três inserções de Buffoni: um painel na galeria de arte decorativa, assinada pelo arquiteto Renato Camus (1891-1971), desenhos para os objetos expostos na seção da ENAPI (Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie) e um mural, feito em conjunto com o pintor Leonardo Spreafico (1907-1974), premiado no concurso para a decoração de uma sala de jantar na seção de mobiliário (fig. 5). Naquele mesmo ano, Spreafico e Buffoni também venceram um concurso para um afresco na estação marítima de Nova York, lançado pela Società di Navigazione Italia (fig. 6). Não foram encontradas



Figura 4: Bramante Buffoni, *Bozzetto per decorazione di sala*, 1934. china e têmpera sobre papel, 33 x 49 cm. Musei Civici di Monza, Monza, Itália.



notícias sobre a execução desse mural.

A inserção de Buffoni no ambiente milanês parece ter se consolidado nos anos que se seguiram a *IV Triennale*. O nome do artista aparece juntamente com o de Leonardo Spreafico, Mario Sironi, Fausto Melotti, entre outros, na preparação do pavilhão italiano para a *Exposição Internacional de Paris*, em 1937. Nesse mesmo ano e nos dois seguintes, Buffoni é mencionado, ainda, como participante das exposições conhecidas como “Feira de Milão”, nas quais eram exibidos os avanços industriais da época, ao lado da mais moderna expressão da arte e cultura italianas.

Enquanto, na carreira de Buffoni, a década de 1930 é marcada por sua atuação no campo da pintura mural decorativa, com algumas incursões tímidas à área das artes gráficas – restritas às ilustrações da *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* –, nos anos de 1940, o artista iniciou sua produção de cartazes publicitários, algo que o traria fama e proporcionaria mais uma via de pesquisa dentro da sua linguagem artística. Essa mudança pode ser entendida como própria do ambiente milanês desse período. Nesse momento, os debates de que se ocuparam os artistas nos anos de 1920 e 1930 sobre o retorno da arte mural e sobre o que Mario Sironi chamou de “grande decoração” passaram a conviver com um crescente interesse pela área das artes gráficas, incentivadas pelo uso da publicidade por grandes empresas italianas, como a Pirelli e a Olivetti.⁵ Buffoni parece ter acompanhado essa movimentação e, em 1940, expôs pela primeira vez na *Mostra dell'Arte Grafica da VII Triennale di Milano*, apresentando um projeto para cartaz inédito e sendo enquadrado como um dos artistas gráficos modernos mais significativos daquele momento.⁶

Sua participação nessa edição da *Triennale* – a mais extensa dentro da trajetória do artista – não se restringiu ao cartaz, mas

Figura 5 (esquerda):

Bramante Buffoni e Leonardo Spreafico, *sem título*, 1936. Realização do projeto premiado para a decoração de uma sala de jantar, *Exposição VI Triennale di Milano*.

Figura 6 (direita): Bramante Buffoni e Leonardo Spreafico, *sem título*, 1936. Projeto para mural no porto de Nova York, não executado.

5. Sobre o uso do termo “grande decoração” e a arte mural em Mario Sironi, ver RONQUI, Andrea. Mario Sironi nas chamadas Coleções Matarazzo do MAC USP. *ARS*. São Paulo, 15(29), 100-121. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.122437>. Acesso em março de 2019.

6. Catálogo da *VII Triennale di Milano*, pp. 185-190. Documentação do Arquivo Histórico da *Triennale di Milano, Palazzo dell'Arte*. Consulta feita em novembro de 2018.

7. A revista *DOMUS* foi lançada em 1928 pelo arquiteto Gio Ponti como um periódico mensal de arquitetura e artes decorativas italianas. Em junho de 1941, isto é, poucos meses antes de se iniciarem as colaborações de Buffoni, Ponti deixou a direção da revista para Massimo Bontempelli, Giuseppe Pagano e Melchiorre Bega.



Figura 7: Bramante Buffoni, Leonardo Spreafico, *Grande lotteria E42*, 1942. Estampa litográfica colorida sobre papel, 140 x 100 cm. *Esposizione Universale di Roma*.

8. Foram encontrados, no Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo (MASP), recortes de jornais dos anos de 1970 e

compreendeu o desenho de objetos para a “Mostra da ENAPI”, um painel decorativo para a “Mostra Temporária - setor internacional de brinquedos”, feito em parceria com Renato Camus e P. G. Castiglioni, a cenografia da “Mostra de Metais e Vidros”, feita em parceria com o arquiteto Ignazio Gardella, e a cenografia da “Mostra da Vitrine”, feita juntamente com diversos outros artistas, dentre os quais Marcello Nizzoli e Leonardo Sinisgalli (1908-1981).

A adição das artes gráficas ao rol de atividades exercidas profissionalmente por Buffoni parece ter sido bastante importante para a carreira do artista. Nos anos imediatamente seguintes, iniciaram-se as primeiras ilustrações do artista na revista *DOMUS* e, em maio de 1942, é possível observar pela primeira vez a publicação, nessa revista, de uma propaganda da empresa Olivetti assinada por Buffoni.⁷ Nesse mesmo ano, tem-se, ainda, registro de outros significativos trabalhos gráficos do artista, como é o caso do cartaz *Grande Lotteria Nazionale E.42*, feito em parceria com Leonardo Spreafico para a Exposição Universal de Roma (fig. 7).

Entre 1943 e 1947, observa-se um hiato no registro da produção de Buffoni. Existe a possibilidade de o artista ter participado, de alguma forma, da Segunda Guerra Mundial, mas não há documentos que comprovem essa hipótese⁸. O que se sabe por certo é que, após a publicação de uma propaganda da Olivetti, em 1943, o próximo registro de atividades do artista surge apenas em 1947, quando Buffoni participou da *VIII Triennale di Milano*, tendo recebido um prêmio no concurso pela decoração da entrada e adjacências do Palazzo dell’Arte, realizada em conjunto com o pintor Giovanni Pintori (1912-1999) – outro artista gráfico que trabalhava para a Olivetti –, os arquitetos Mario Tedeschi (1924-1993), Paolo Chessa, Luciano Baldessari e o Studio ARP. Ainda em 1947, Buffoni iniciou sua profícua colaboração com a Pirelli, com seu mais famoso desenho publicitário intitulado “due soli” (fig. 8). As imagens do sol que ri e que chora foram criadas para a propaganda de uma loja associada ao grupo Pirelli, que vendia capas de chuva em Arona, e representam um importante marco para a identidade visual da empresa.⁹

A parceria entre Buffoni e a Pirelli seguiu em 1949, quando o artista venceu em duas categorias o concurso *Il demone dell’analogia*, com cartazes para dois lançamentos da empresa, dessa vez no segmento principal de pneus. De acordo com os pesquisadores da Fondazione

Pirelli, em Milão, Buffoni esteve ligado à primeira geração do que posteriormente se tornou um forte departamento dentro dessa companhia, o de design gráfico e publicidade, embora seja importante ressaltar que, em seu tempo, o artista ainda não lidava com esses conceitos como eles viriam a ser entendidos depois. As propagandas da Pirelli – e de outras empresas italianas – acompanhavam de perto os debates estéticos da época, buscando apresentar para seu público um objeto que fosse, a um só tempo, comercial e artístico. Nessas produções, valorizava-se a interpretação dos artistas daqueles produtos, de tal modo que os cartazes e desenhos eram publicados com a assinatura de seus autores.

Eram os anos áureos do design italiano, e a publicidade, como era apresentada nesse período, ocupava um papel proeminente na circulação da arte moderna. Ela criava uma linguagem alinhada ao mundo que desejava representar, consolidando-se como uma das formas mais eficazes de comunicação da modernidade. Buffoni inseriu-se de modo muito bem-sucedido nesse ambiente, fluindo entre as diversas plataformas de circulação da linguagem moderna, do mural ao cartaz.¹⁰

Em 1951, o artista participou da sua última grande exposição na Itália, a *IX Triennale di Milano*. Nela, apresentou-se no setor de “artes gráficas e publicidade”, venceu o concurso para dois selos comemorativos da exibição e participou da “Mostra da Habitação”, montando uma cenografia juntamente com Marcello Nizzoli. Note-se a mudança na nomenclatura da seção de artes gráficas, que adiciona o termo “publicidade”, talvez como uma resposta ao crescente setor de desenhos feitos especialmente para propaganda.

Os primeiros anos no Brasil (1953-1957)

Buffoni desembarcou em São Paulo com seu filho Giovanni em maio de 1953. É possível que o sucesso de seus conterrâneos na América do Sul tenha servido de parâmetro para sua decisão de imigrar para o Brasil. O artista pode ter recebido informações de pessoas no país sobre possíveis oportunidades de trabalho, ou pode ter se programado para colaborar com os braços de empresas como a Pirelli e a Olivetti em São Paulo. Fato é que a rede de contatos formada por artistas, arquitetos e intelectuais italianos que chegaram no Brasil no pós-Segunda Guerra foi fundamental para o seu estabelecimento na cidade.¹¹

1980 que mencionam uma participação do artista na segunda grande guerra, sem, contudo, fornecer detalhes que poderiam servir de pistas para a averiguação dessa informação.

9. Informações cedidas à pesquisadora pela equipe da Fondazione Pirelli, Archivio Storico Pirelli, em novembro de 2018, em Milão.

10. Sobre o papel da publicidade e das artes gráficas na Itália entre 1930, ver PALLOTTINO, Paola. **Storia dell'illustrazione italiana: libri e periodici a figura dal 15. al 20. secolo.** Bologna: Zanichelli, 1988; PRIARONE, Giuseppe. **Grafica pubblicitaria in Italia negli anni Trenta.** Firenze: Cantini, 1989; VILLANI, Dino. **50 anni di pubblicità in Italia.** Milano: Ed. L'ufficio Moderno, 1957.

11. Essas hipóteses são sustentadas por informações tiradas, sobretudo, do conjunto de cartas trocadas entre Buffoni e o arquiteto Giancarlo Palanti, pouco antes do artista embarcar para o Brasil, e entre Buffoni e o literato Alfonso Gatto, entre 1953 e 1955. Documentação pesquisada em 2013 e 2018, respectivamente, no Fondo Manoscritti della Università di Pavia, em Pavia, Itália, e no Arquivo de Giancarlo Palanti, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

12. Carta de Buffoni a Alfonso Gatto de 21/06/1953, fls. 176-177, consultada no Centro Manoscritti da Universidade de Pavia, na Itália, outubro de 2013. Tradução de Andrea Ronqui.

13. Roberto Sambonet nasceu e morreu na Itália e se tornou mais conhecido como designer, mas também atuou como pintor. Na Itália, estudou na Accademia Belle Arti di Brera e na Accademia Carrara Di Belle Arti, em Bérgamo. O artista imigrou para o Brasil com sua primeira esposa em 1948. De acordo com informações fornecidas em entrevista concedida à autora por Ana Carboncini, em setembro de 2013, e confirmadas por meio de pesquisa no acervo da Biblioteca Municipal de Milão, em outubro do mesmo ano, Sambonet permaneceu

Em carta escrita para seu amigo e literato Alfonso Gatto e datada de 21 de junho de 1953, Buffoni nos dá importantes pistas sobre as circunstâncias de sua chegada no Brasil. A carta tem um detalhado relato do artista sobre suas primeiras impressões de São Paulo e de seus habitantes, contando ao amigo sobre a vida dos imigrantes, seus ofícios e a dinâmica da cidade. Já na primeira parte de sua narrativa, Buffoni descreveu a importância de outros italianos no sucesso de sua adaptação ao ambiente paulista:

[...] assim que desembarquei eu vi Bardi que dirige o Museu de Arte Moderna com escola adjacente. Me acolheu bem no percurso e a razão eu compreendi depois. De qualquer forma está pensando num grande artigo com fotos de trabalhos na sua revista ABITAT (sic) tipo Domus, criou-me um curso de gráfica, que iniciarei em agosto e através da sua organização ligada à cadeia de jornais do grupo Chateaubriand, publica agora notícias que me dizem respeito, sobre meus trabalhos, sobre o próximo curso, etc. Depois, através de Palanti e um seu amigo pintor cenógrafo [um certo Calvo] com o qual me associei para alguns trabalhos, me [?] a trabalhar. Enfim, por sua solicitação fui a Matarazzo, o qual é presidente da mostra internacional que se abrirá em São Paulo em junho de 1954. Me acolheu bem, declarando-me o seu prazer de me ter aqui e fazendo-me propostas de trabalho.¹²

Nesse breve trecho, é possível observar como apenas um mês depois de sua chegada, Buffoni já estava plenamente inserido no meio artístico ítalo-paulista, trabalhando com alguns dos nomes mais importantes da arte e arquitetura modernas na cidade. O primeiro desses nomes a ser citado pelo artista é o do então diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Pietro Maria Bardi. A pronta acolhida de Bardi a Buffoni é indicativa de que eles possivelmente se conheciam, ou tinham colegas em comum, antes de ambos imigrarem para o Brasil. De fato, o círculo tanto de Bardi quanto da arquiteta e sua esposa Lina Bo Bardi era muito próximo de Buffoni, compartilhando contatos como o dos arquitetos Gio Ponti, Giancarlo Palanti e do artista Roberto Sambonet (1924-1995), entre outros.¹³

Quando Buffoni chegou no Brasil, Bardi trabalhava com a ideia de artes aplicadas à indústria em seu Instituto de Arte Contemporânea (IAC), fundado em 1951. Nessa escola, cuja estrutura se assemelhava aos modelos da finada Bauhaus e da Black Mountain College, ensinava-se a um grupo seleto de alunos tudo aquilo que formava uma ideia ampla de desenho industrial moderno. Para Bardi, o plano de inserção do Brasil em um campo internacional da arte moderna passava pela

estratégia de vinculação sistemática entre arte e indústria, algo que ele possivelmente trazia do ambiente italiano e das pesquisas em design de objetos que frutificavam há algum tempo lá. Nesse sentido, já em seu primeiro ano de vida, em 1948, o MASP promoveu exposições do que se chamou, na época, de “Artes Industriais”, com o incentivo primordial de Lina Bo Bardi e Palanti.¹⁴

A formação de artistas capazes de trabalhar diretamente com as demandas industriais e comerciais da cidade parecia estar na ordem do dia de Bardi e, dentro desse escopo, as artes gráficas e a publicidade ocuparam um lugar de destaque. Em 1950, o casal Bardi promoveu duas importantes iniciativas que demonstram sua atenção especial para esse campo. A primeira delas foi o 1º Salão de Propaganda do MASP, no qual foram expostos cartazes publicitários nacionais e internacionais, distribuídos em categorias como empresas e indústrias, artistas e agências publicitárias. Nesse mesmo ano, Lina Bo Bardi lançou também a revista *Habitat*, que Buffoni comparou, na carta a Gatto anteriormente referida, à revista italiana *DOMUS*. Ambas têm, de fato, o mesmo objetivo de disseminação da linguagem moderna, apresentando artistas, arquitetos, exposições e comentários críticos sobre o assunto.

Correspondências entre Bardi e personalidades internacionais, como o cenógrafo e designer tcheco Antonin Heythum e a pintora e crítica norte-americana Florence Arquin, demonstram ainda o uso da revista *Habitat* como instrumento de divulgação das atividades do MASP e do ambiente cultural brasileiro para o mundo. Em última instância, essa era uma estratégia de disseminação das notícias sobre o crescimento da linguagem moderna internacional no Brasil. Deve se considerar que, nos anos de 1950, existia um grande interesse da Europa e dos Estados Unidos no que se fazia em termos de arte e arquitetura modernas na América do Sul. Em parte, esse interesse correspondia às trocas no campo cultural que tinham por objetivo a ampliação de conhecimento, como se observa na atenção genuína despendida tanto por Heythum como por Arquin às questões debatidas pela revista, mas também existia dedicada vigilância em relação a qualquer eventual expressão de crescimento do comunismo no continente americano no imediato pós-Segunda Guerra Mundial.¹⁵

Nota-se, então, a presença de um núcleo de artistas e arquitetos modernos italianos trabalhando a partir do MASP para promover

no Brasil entre 1948 e 1953, quando produziu, entre outras coisas, um desfile de moda feito a partir de sua experiência com a escola de arte gerenciada por Bardi no MASP. Segundo Elisa Camesasca, filha de Sambonet, Bardi foi uma figura fundamental na carreira do pai, uma vez que ele o teria incentivado a produzir seus primeiros murais, feitos em São Paulo, em parceria justamente com Giancarlo Palanti. Em entrevista à autora, em 2013, Camesasca afirmou que, embora o pai trabalhasse essencialmente com design mobiliário e têxtil, Bardi o teria convencido a aderir à pintura mural devido à alta demanda por esse tipo de produção na São Paulo do início dos anos de 1950.

14. “Artes Industriais” foi o termo utilizado pela imprensa na época, cf. *Folha da Noite*, 16/09/1948. Sobre esses temas, ver CARA, Milene Soares. O MASP, os Bardi e o design no Brasil; LEON, Ethel. IAC/MASP, uma escola futurista em São Paulo. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). *Anais do Seminário “Modernidade latina os italianos e os centros do modernismo latino-americano”*, São Paulo, MAC USP, 2013. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/ficha.html>>. Acesso em maio de 2019.

15. O conjunto de correspondências a que me refiro é extenso, porém, destaco as cartas de Antonin Heythum a P. M. Bardi de 8 de abril de 1952 e de Florence Arquin para P. M. Bardi de 1 de maio de 1952. Caixa 5, Pasta 31, Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo, acesso em fevereiro de 2019.

16. Antonin Heythum (1901-1954) nasceu na Checoslováquia e formou-se em Engenharia Arquitetônica pelo Instituto de Tecnologia de Praga, em 1934. Chegou nos Estados Unidos em 1939 para pesquisar as feiras mundiais de Nova York e São Francisco e, em 1941, foi nomeado para o Instituto de Tecnologia da Califórnia, para organizar e dirigir o Departamento de Design Industrial. Quando escreveu para Bardi, Heythum trabalhava na Universidade de Syracuse como chefe de Design Industrial. Florence Arquin (1900-1974) trabalhou como administradora do Federal Art Project em Illinois e se juntou ao Instituto de Arte de Chicago em 1939 para desenvolver programas educacionais, mas ela é mais conhecida por seus estudos sobre a América do Sul, por onde viajou extensivamente. Entre 1946 e 1951, ela viajou para o Brasil, Bolívia, Peru e Equador como Diretora do Projeto Kodachrome Slide, sob o patrocínio do Departamento de Estado norte-americano. O objetivo do projeto era

não apenas a arte moderna “de cavalete”, mas também as chamadas artes aplicadas. Nesse sentido, o Museu também tinha uma clara preocupação com seus próprios veículos de comunicação, que deveriam representar, eles mesmos, os elementos distintivos de uma linguagem atualizada. Para isso, Bardi contou, primeiramente, com a colaboração de Sambonet, que deu aula no IAC e trabalhou com a produção do primeiro cartaz de divulgação de visitas ao Museu, em 1948. A peça de Sambonet teve amplo sucesso, como indicam correspondências da época, com destaque para o pedido do curador-assistente do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) a Bardi para que os cartazes fossem enviados para o acervo do Museu.¹⁶

Em 1953, Sambonet retornou a Milão em definitivo, e Buffoni passou a ocupar seu lugar não apenas na produção de cartazes para o MASP, mas também lecionando no IAC em um curso de artes gráficas criado por ocasião de sua chegada. Talvez esse tenha sido o motivo pelo qual Buffoni tenha descrito, em sua carta, a pronta acolhida de Bardi como algo que ele posteriormente entenderia melhor. Passado menos de um mês de sua chegada em São Paulo, o *Diário de São Paulo* divulgava a abertura do curso de artes gráficas no MASP. De acordo com o anúncio, o curso era oferecido duas vezes por semana, das 20 às 22h, e o Museu sugere aos “senhores industriais que facilitem os seus operários a frequência às aulas”.¹⁷ Em outro trecho do mesmo anúncio, são esclarecidos os argumentos do curso:

[...] todo material que se imprime, diariamente, fere a visão de milhares de pessoas. Feio ou bonito, bom ou ruim, concorrerá para a formação do gosto da coletividade. Pode-se, entretanto, atenuar a sua ação nefasta, dando aos profissionais da matéria uma preparação artística. Mas torna-se necessário, também, considerar que as artes gráficas estão em constante evolução, procurando apurar a sua eficiência na mentalidade do homem moderno. É dentro dessas conquistas modernas que o artista Bramante Buffoni irá desenvolver o seu curso de Artes Gráficas que iniciará-se dentro de algumas semanas no Museu.¹⁸

Assim Bardi apresentou Buffoni para o público de São Paulo, possivelmente pela primeira vez. A ele é dada a tarefa de formação dos profissionais responsáveis pela disseminação da linguagem moderna, entendida como representativa de uma ideia de bom gosto. Buffoni era assim inserido nessa operação de reconfiguração do gosto moderno em São Paulo na década de 1950, que contava com iniciativas simultâneas de valorização daquela linguagem, indo desde a publicação de revistas

especializadas, como a *Habitat*, até a rápida e eficiente construção de diversos edifícios novos na cidade.

Nesse período, Buffoni trabalhou com Bardi também na produção de peças gráficas para a exposição de Cândido Portinari no MASP, que aconteceria em fevereiro de 1954, como parte das comemorações do IV Centenário de São Paulo. Mais de 500 cópias do cartaz desenhado pelo artista foram espalhadas por diversos pontos da cidade, como a Avenida Ipiranga, Rua da Consolação, Praça do Patriarca, entre outros (fig. 9).¹⁹ A parceria entre Bardi e Buffoni durou ainda longos anos após a chegada do artista no Brasil, com provas constantes da admiração de Bardi pelo artista expressas em textos curatoriais, exposições individuais no Museu e na incorporação de uma série de obras doadas por Buffoni para o acervo do MASP.

O segundo nome citado por Buffoni em sua carta foi o do arquiteto milanês Giancarlo Palanti. Antes de imigrar, Buffoni escreveu-lhe, afirmando ter tido a “*pazza*” ideia de vir ao Brasil em busca de trabalho, embora soubesse que seu plano não tinha muita firmeza e não nutrisse grandes expectativas de sucesso. O arquiteto já estava em São Paulo desde 1946 e gozava de confortável situação como responsável, entre outras coisas, pelos projetos arquitetônicos da Olivetti no país.²⁰

Enquanto, ao lado de Bardi, Buffoni trabalhou essencialmente com as artes gráficas, com Palanti, ele colaborou em outra área na qual atuava em Milão, as artes decorativas. Como citado em sua correspondência, Buffoni foi apresentado por Palanti a Aldo Calvo, cenógrafo, com quem o arquiteto já fazia algumas parcerias e que

fornecer fotografias sobre a vida e a cultura nos países sul-americanos para agências de educação nos Estados Unidos. Notas biográficas tiradas do Archives of American Art, disponível em: <<https://www.aaa.si.edu/collections/antonin-heythum-papers-8798>> e <<https://www.aaa.si.edu/collections/florence-arquin-papers-5413/biographical-note>>. Acesso em junho de 2019.

17. Diário de São Paulo, 10/06/1953. Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo, acesso em 19 de fevereiro de 2019.

18. Diário de São Paulo, 10/06/1953. Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo, acesso em 19 de fevereiro de 2019.

19. De acordo com informações pesquisadas em fevereiro de 2019 no Centro de Pesquisa do MASP.



Figura 8 (esquerda): Bramante Buffoni, *due soli*, 1947.

Figura 9 (direita): Bramante Buffoni, sem título, 1954. Cartaz para exposição de Cândido Portinari no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

20. *Pazza* traduz-se do italiano como "louca". Carta de Buffoni a Giancarlo Palanti, consultada no Arquivo Giancarlo Palanti, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em abril de 2018. Para saber mais sobre Giancarlo Palanti, ver SANCHES, Aline Coelho. Anelli, Renato Luiz Sobral (orientador). **A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti:** Itália e Brasil. 2004. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

Figura 10: Bramante Buffoni, sem título, 1954. *Revista Casa e Jardim*, n. 10, p. 30.

21. Giuseppe Scapinelli nasceu em Modena, na Itália, e chegou ao Brasil em 1948. No país, tem-se registro de fábricas e lojas em que Scapinelli vendia objetos projetados por ele, tais como a Fábrica de Móveis Giesse e a Fábrica de Tapetes Santa Helena, além das Lojas Le Rideau e Margutta. Por meio de pesquisa em revistas de época, especialmente nos números da revista *Casa e Jardim* da década de 1950, é possível observar a menção do nome de Scapinelli em diversas reportagens de decoração e até mesmo em uma coluna na qual ele tirava

trabalhou no Balé do IV Centenário. Infelizmente, não foi possível encontrar nenhum registro dessa produção, mas as revistas de decoração da época mostram outros trabalhos decorativos de Buffoni, feitos em associação com o designer de mobiliário e decorador italiano Giuseppe Scapinelli (1891-1982)²¹ (fig. 10).

Na Revista *Casa e Jardim*, Scapinelli apareceu como responsável pela decoração de diversos apartamentos e casas da elite paulista. Em boa parte desses ambientes, é possível notar os murais em afresco de Buffoni, com temas que representavam a flora e fauna brasileiras, pintadas de maneira bastante estilizada. Embora Buffoni não cite diretamente Scapinelli em sua carta a Gatto, esse nome aparece em outra correspondência relacionada ao artista. Em carta datada de



dezembro de 1956, Clara Buffoni – ao que tudo indica, a esposa, ou ex-esposa, de Buffoni à época – escreveu a Palanti pedindo notícias do artista e informando que já havia escrito para Bardi e Scapinelli sem sucesso. Clara descreveu essas pessoas como amigos de Buffoni, os quais ela sabia que poderiam ter contato com ele no Brasil. Esse dado nos informa que, possivelmente, tanto Bardi como Scapinelli conheciam Buffoni do período italiano da carreira do artista.

De acordo com as notícias da revista *Casa e Jardim*, Scapinelli parece ter desempenhado papel fundamental nas encomendas de murais decorativos que Buffoni recebeu entre 1954 e 1958. A clientela atendida pelo decorador adicionou uma parcela da sociedade paulista ao

campo de atuação de Buffoni, diferente do reduto italiano que rodeava Palanti e dos alunos da elite intelectual paulistana que frequentavam as aulas do IAC e o MASP. Tratava-se de uma burguesia ascendente, cujo gosto para decoração foi decodificado pelos artistas italianos com bastante sucesso. Vale lembrar que Buffoni e Scapinelli não foram os primeiros a compreender e explorar um ramo lucrativo das artes decorativas, mas aproveitavam o caminho já antes aberto por outros de seus conterrâneos, alguns mais conhecidos, como Fulvio Pennacchi, e outros sobre os quais sabemos pouquíssimo, como Adolfo Fonzari.²²

À medida que aumentavam as demandas pelos murais de Buffoni, sua participação na produção de cartazes e ilustrações parece ter diminuído. Da segunda metade da década de 1950 em diante, tem-se pouco registro de obras que Buffoni tenha feito no campo das artes gráficas. O artista pode ter encontrado, nas encomendas para painéis decorativos, uma forma de sobrevivência que lhe interessava e na qual suas habilidades eram demandadas. De fato, esse é o período de maior produção mural na cidade, e Buffoni se utilizou mais uma vez de seus contatos para se manter trabalhando. No ano de 1957, correspondências trocadas entre Palanti e o designer responsável pela área de publicidade da Olivetti na Itália, Giovanni Pintori, dão notícias sobre uma intervenção junto a Adriano Olivetti, em nome de Buffoni.²³

Pelas palavras de Pintori, ele e Palanti estavam bastante ansiosos para atender um pedido de ajuda do próprio Buffoni, mas dependiam da aprovação do presidente da empresa para seguir em frente. A documentação leva ao entendimento de que a primeira ideia era que Buffoni pudesse cuidar da identidade visual da Olivetti no Brasil, assim como havia feito em Milão antes de imigrar. Pintori menciona como seria importante ter alguém de confiança na área de publicidade no Brasil. No entanto, foi designado a Buffoni, naquele momento, a decoração da nova sede da Olivetti em São Paulo, inaugurada em 1957 no edifício Conde Prates, na Rua Líbero Badaró. Fotos de época mostram os painéis decorativos do artista espalhados por toda a loja e dentro dos escritórios administrativos (fig. 11).²⁴

A encomenda dos murais de Buffoni para a loja da Olivetti representaram um ponto importante para a carreira do artista em São Paulo. É a partir desse momento que ele começou a ganhar visibilidade e trabalhar não apenas com decoração de interiores, mas também com murais alocados na fachada de grandes edifícios, galerias e lojas

dúvidas dos leitores sobre as melhores maneiras de se decorar os ambientes residenciais. Nota-se, ainda, uma inconstância na grafia do primeiro nome de Scapinelli, aparecendo traduzido por José Scapinelli muitas vezes. Não existem estudos acadêmicos sobre ele, apenas um catálogo feito por ocasião de uma exposição de seus móveis, em 2015. Cf. CAMPOS, Sérgio. **Giuseppe Scapinelli 1950:** o designer da emoção. São Paulo: Artemobília Editora, 2015.

22. Fulvio Pennacchi nasceu em Lucca, Itália, em 1905. Veio ao Brasil em 1929 e residiu aqui até sua morte, em 1992. Ainda na Itália, estudou com Antonio Pio Semeghini (1878-1964), a quem substituiu como professor no Regio Istituto d'Arte "Augusto Passaglia", em Lucca. Nos primeiros anos no Brasil, trabalhou com os escultores Antelo del Debbio (1901-1971) e Galileo Emendabilli (1898-1974). Entre 1935 e 1945, frequentou ateliês compartilhados com os artistas do Grupo Santa Helena. O artista executou diversos murais entre 1932 e 1967, principalmente em residências. Faleceu em São Paulo, em 1992. Sobre Adolfo Fonzari sabe-se pouquíssimo, além de que nasceu na cidade italiana de Gorizia, em 1880, e que imigrou para o Brasil, onde estudou no Liceu de Artes e Ofícios, em São Paulo. Aqui, atuou como pintor,

cenógrafo e decorador. Morreu em São Paulo, em 1959. Ver BARDI, Pietro Maria. **Fulvio Pennacchi**. São Paulo: Raízes, 1980; TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pintores paisagistas em São Paulo (1890-1920)**. São Paulo: Edusp, 2002.

Figura 11: Bramante Buffoni, sem título, 1957. Painel para o escritório da Olivetti em São Paulo. Arquiteto Giancarlo Palanti.

23. Adriano Olivetti é filho de Camillo Olivetti, fundador da empresa, e é considerado responsável pela criação, em 1931, do Serviço Publicitário da fábrica, após uma viagem à URSS. Em 1938, ele sucedeu seu pai na presidência da empresa. Informações da Fondazione Adriano Olivetti, disponível em <http://www.fondazioneadrianolivetti.it/lafondazione.php?id_lafondazione=1>. Acesso em maio de 2019.

24. A loja inaugurou uma série de filiais abertas no Brasil inteiro, cuja decoração aparentemente ficava a cargo de artistas contatados por Palanti, como observado no exemplo de Buffoni e também em cartas trocadas entre o arquiteto e o artista argentino naturalizado brasileiro Carybé para a decoração das lojas Olivetti que seriam abertas no nordeste. Arquivo Giancarlo Palanti, Faculdade

modernos. Entre 1957 e 1962, Buffoni decorou ambientes como as lojas da KLM, Alitalia, Swiss Air, Probel, a fábrica da Pirelli, em São



Paulo, além das Galerias Nova Barão e Shopping Center Grandes Galerias, dentre outros.

Para esses trabalhos, Buffoni associou-se majoritariamente ao casal Maria Bardelli e Ermanno Siffredi, os quais o artista possivelmente também conhecia de Milão. Segundo os poucos estudos feitos sobre o casal no Brasil, Siffredi e Bardelli estudaram arquitetura no Politécnico de Milão entre 1945 e 1948 e, nesse período, também trabalharam com pequenos projetos de design gráfico e publicidade. Eles imigraram para o Brasil, em 1950, e se ocuparam, inicialmente, com o desenho publicitário das empresas de Adolpho Bloch. Três anos depois de sua chegada ao Rio de Janeiro, Bardelli e Siffredi decidiram participar do concurso para a nova sede do Circolo Italiano, em São Paulo, e, assim, voltaram para sua área de formação. Com o casal, Buffoni colaborou em diversos empreendimentos, como o Edifício Nobel (1957) (fig. 12) e a Galeria Nova Barão (1963) (fig. 13).²⁵

Os trabalhos com Siffredi e Bardelli colocaram Buffoni definitivamente no circuito da arquitetura modernista em São Paulo.

Embora Palanti certamente tenha sido aquele que deu ao artista uma de suas maiores vitrines – além de seu apoio afetivo, sempre citado por Buffoni –, é com o casal italiano que ele ganhou fluência nesse meio, sendo chamado também por nomes importantes do modernismo arquitetônico brasileiro, como Eduardo Corona.

Buffoni no acervo do MAC USP



de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. Acesso em março de 2018.

Figura 12 (esquerda): Bramante Buffoni, sem título, c.1957. Edifício Nobel, Escritório de Arquitetura Siffredi e Bardelli.

Figura 13 (direita): Bramante Buffoni, sem título, 1962. Mosaico de cerâmica esmaltada sobre parede. Edifício Galeria Nova Barão, Escritório Arquitetura Siffredi e Bardelli.

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo possui uma obra de Buffoni, registrada como pintura a óleo sobre madeira, sem título (peixes), sem data e medindo 43 x 63,1 cm. A peça entrou para o acervo, junto com outras obras do núcleo inicial do MAC USP, por meio da doação Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1963 (fig.14).²⁶

Assim como os nomes de Bardi e Palanti, Ciccillo apareceu na carta de Buffoni para seu amigo Gatto, em 1953. O artista afirmou que havia conhecido o industrial italiano por intermédio de Palanti e relatou como ele o acolhera bem, oferecendo-lhe oportunidades de trabalho. Buffoni parecia bastante consciente da disputa que havia entre Bardi e Ciccillo pela hegemonia do ambiente artístico e cultural de São Paulo em meados dos anos de 1950, como descreveu em sua correspondência:

Agora que estou bem adentrado no “círculo” posso dizer-lhe que há duas facções em disputa pelo monopólio cultural da cidade e, isto é, de um lado Matarazzo e os seus, do outro Chateaubriand, Bardi, etc. Por isso dois museus de arte, ataques recíprocos nos jornais, etc. Eu procuro ter cautela para ficar independente [...].²⁷

Pelas palavras de Buffoni, depreende-se que o artista tinha clareza do papel de cada um no ambiente cultural da cidade e do

25. Sobre as galerias em São Paulo, ver ALEIXO, Cynthia Augusta Poletto. **Edifícios e galerias comerciais:** arquitetura e comércio na cidade de São Paulo, anos 50 e 60. 2005. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005; LORES, Raul Justes. **São Paulo nas alturas:** a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos de 1950 e 1960. 1 ed. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

26. A afirmação de que a obra vem especificamente da Coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho, e não dos outros núcleos doados no mesmo período para a USP, é possível pela catalogação feita pelo MAC USP no momento

de ingresso dessas obras no acervo do Museu. De acordo com o estudo feito pela profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães em sua tese para livre docência, a Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho recebeu o número de tomo 1963.1, a Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado recebeu o número de tomo 1963.2 e, por fim, a Coleção MAMSP, o número de tomo 1963.3. Na ficha de catalogação da obra de Buffoni "Sem título (Peixes)" aparece o número de inventário 63.1.25, o que nos leva a concluir que a obra fazia parte da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho. Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves.

Classicismo moderno:

Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.

27. Carta de Buffoni a Alfonso Gatto de 23 de agosto de 1953, consultada no Centro Manoscritti da Universidade de Pavia, Itália, em outubro de 2013.

Figura 14: Bramante Buffoni, sem título, s.d. Óleo sobre madeira envernizada, 43 x 63,1 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

modo como ele poderia inserir-se nesse "círculo". O artista percebeu não somente os argumentos dessas disputas, mas também seus locais, nomeando os museus e a imprensa como espaços importantes nesses embates. Outros estudiosos já se debruçaram sobre as especificidades dos projetos de formação do MAM e do MASP, mas o que nos interessa apontar aqui é como esse cenário funcionou para um artista como Buffoni. Ainda que existissem rusgas conhecidas entre Bardi e Matarazzo, o bem-sucedido tráfego de Buffoni nesse ambiente mostra que, do ponto de vista do projeto de modernização das artes em São Paulo, esses agentes, de certo modo, operavam de modo a não prejudicar o objetivo comum.

Se a proximidade com Bardi proporcionou o trabalho com as artes gráficas, e a aproximação com Palanti, Scapinelli, Bardelli e Siffredi inseriu Buffoni no campo da decoração, de Matarazzo o artista esperava uma oportunidade para trabalhar nas exposições que o industrial organizava entre 1953 e 1954. A experiência de Buffoni de quase duas décadas projetando e decorando espaços expositivos em Milão fazia com que o artista se sentisse confiante, e é possível observá-lo escrever algumas vezes aos seus amigos sobre como achava que seu expertise podia ser valorizado nessa cidade em que, segundo ele, poucos sabiam esse ofício.

As constantes exposições dos novos museus de São Paulo, somadas às Bienais e ao impulso das comemorações do IV Centenário de São Paulo podem ter encorajado Buffoni a vir a São Paulo. Suas cartas de 1953 levam ao entendimento de que o artista pretendia permanecer na cidade até a abertura das mostras e, depois, retornar



a Milão. Não se sabe o que fez Buffoni mudar de ideia e, mesmo se mostrando em suas cartas cada vez mais inquieto e amargurado com sua vida em São Paulo, ele permaneceu na cidade, participando de sua primeira Bienal, em 1955.²⁸

Buffoni foi selecionado para a 3ª Bienal de São Paulo e expôs duas obras na delegação brasileira. No catálogo da exposição, as obras aparecem na categoria “Desenho”, com as seguintes especificações: “*Peixes 1*, 1955. Branco e preto sôbre [sic] madeira. 60 x 80” e “*Peixes 2*, 1955. Branco e preto sôbre [sic] madeira. 60 x 80”.²⁹ No ano seguinte, o artista inscreveu seis obras para a 4ª Bienal de São Paulo, mas elas não foram aceitas. Tratava-se de têmperas sobre madeira feitas entre 1955 e 1957 e intituladas *Peixe*. Rasuras nas fichas de inscrição indicam, ainda, que Buffoni considerou inscrever obras com temas de aves, eucaliptos e composições nas técnicas conhecidas como “branco e preto, desenho”, a mesma em que o artista havia exposto na 3ª Bienal.³⁰

Os peixes, tema da obra de Buffoni no MAC USP, parecem ter sido uma constante na produção do artista entre 1955 e 1957. Afora as peças que o artista expôs na 3ª Bienal, em 1955, registram-se as seis obras inscritas na 4ª Bienal, em 1957, e alguns dos painéis que Buffoni fez para a loja da Olivetti, no mesmo ano. As pesquisas em periódicos de época mostram, no entanto, que a obra do MAC USP possivelmente vem de uma série feita em 1955 e exposta na Galeria Ambiente, em São Paulo. Em texto publicado na Revista *Habitat*, as obras de Buffoni são apresentadas como uma “pseudo-gravura” ou “sutil baixo-relevo”. Essas classificações foram dadas pelo efeito que o artista conseguiu ao experimentar uma nova técnica, pintando a madeira com tinta preta e, com essa camada ainda fresca, raspando a superfície da peça para revelar o fundo de madeira e criar as formas e texturas desejadas. Como o texto descreveu:

Na atual série, Buffoni não utiliza côres [sic], desloca as camadas, raspa-as ou escava-as milimêtricamente [sic], de modo que se tem a impressão de estar, às vezes, diante de uma arte de caverna, de um resíduo fóssil, pré-histórico; outras vezes, porém, vivifica animais e seres [sic] humanos, espécimes [sic] de um mundo primitivo e poupado: índios, colomis, gado, peixes, crustáceos, e o negror circunjacente chega a sugerir selvas e desembocaduras.³¹

A técnica inovadora, que parece ter sido a mesma utilizada na obra do MAC USP, é bastante elogiada no texto, sendo comparada, em termos de efeitos, à linguagem dos cartazes e de estilos decorativos

28. Buffoni morreu em São Paulo, em data registrada na bibliografia como 1989. Contudo, em pesquisa recente no Arquivo Wanda Svevo, na Fundação Bienal de São Paulo, foi encontrada reportagem publicada no jornal *O Dia*, de 22 de dezembro 1989, que demonstra que, até essa data, Buffoni estava vivo e expondo em São Paulo.

29. Catálogo da 3ª Bienal de São Paulo, 1955. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes/4392>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2019.

30. Documentação do Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal, acesso em março de 2019.

31. *Revista Habitat*, n. 20, jan. 1955.

em madeira e painéis. Por meio do cotejamento entre as imagens publicadas na *Habitat* e de reproduções fotográficas da obra no acervo do MAC USP, pode-se afirmar, com alguma margem de certeza, que as obras devem fazer parte da mesma série. O artista pode ainda ter exposto parte das obras que levou para a Galeria Ambiente na Bienal daquele ano, uma vez que os dois conjuntos partilham do mesmo tema e que existe uma distância temporal curta entre a publicação do texto da *Habitat*, em janeiro, e a abertura da 3ª Bienal de São Paulo, em julho de 1955. Por fim, em documento de setembro desse mesmo ano, Buffoni registrou o recebimento de sete mil e duzentos cruzeiros pela venda da obra “branco e preto - Peixes”. O pagador foi a Secretaria da 3ª Bienal de São Paulo, o que indica uma hipótese válida para a proveniência da obra “Sem título (peixes)”, desde a Bienal de 1955, passando possivelmente à coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho e, finalmente, à entrada na coleção do MAC USP, em 1963.³²

32. Como já mencionado anteriormente, as relações entre a coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho, as aquisições dentro do escopo das Bienais e a formação da coleção do MAC USP são contempladas por MAGALHÃES, Ana Gonçalves.

Classicismo moderno: Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.

A presença da obra de Buffoni no acervo do MAC USP é bastante importante para o entendimento da arte moderna no Brasil, pois ela é representativa de uma prática artística múltipla e plural e de uma concepção ampliada de arte moderna. As experimentações que Buffoni propunha refletiam seu vasto conhecimento, que, com muita habilidade, o artista aplicava em diversos meios. É nessa capacidade de adaptar sua linguagem e pesquisas a diferentes suportes que Buffoni expressava sua experiência da modernidade.

Essa maneira de operar não era exclusiva de Buffoni, e é possível encontrar artistas que trabalhavam com diversos suportes no próprio acervo do MAC USP, como é o caso de Fulvio Pennacchi e Emiliano Di Cavalcanti. Desses artistas, o Museu possui não apenas pinturas, mas principalmente desenhos para murais, cenários, ilustrações para livros e revistas. Embora o paradigma da pintura ainda prevaleça como um valor importante para os estudiosos desses artistas, se tomarmos o conjunto presente no acervo do MAC USP, podemos observar que são as obras de artes aplicadas que nos dão uma visão mais ampla e acurada da atuação deles. O que esse conjunto nos informa é que a questão enunciada por esses artistas era como extrapolar os limites da pintura e da escultura e projetar o desenho moderno nos diversos âmbitos da vida. Nesse sentido, a obra de Buffoni é modelar, pois ela evoca, em sua linguagem e técnica, esses diferentes pontos de inserção da arte na vida.

ALEIXO, Cynthia Augusta Poletto. **Edifícios e galerias comerciais:** arquitetura e comércio na cidade de São Paulo, anos 50 e 60. 2005. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005.

BARDI, Pietro Maria. **Fulvio Pennacchi.** São Paulo: Raízes, 1980.

BAROCCHI, P. **Storia moderna dell'arte in Italia:** manifesti palemiche documenti. Torino: Giulio Einaudi, 1992.

BOSSAGLIA, Rossana. **L'ISIA a Monza:** una scuola d'arte europea. Monza: Associazione Pro Monza, 1986.

CAMPOS, Sérgio. **Giuseppe Scapinelli 1950:** o designer da emoção. São Paulo: Artemobília Editora, 2015.

FREITAS, Patrícia. Panorama of the decorative arts between 1950 and 1960. In **ARTis ON** (LISBOA), v. 1, p. 3, 2015.

LORES, Raul Justes. **São Paulo nas alturas:** a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos de 1950 e 1960. 1 ed. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Classicismo moderno:** Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). **Anais do Seminário "Modernidade latina os italianos e os centros do modernismo latino-americano"**, São Paulo, MAC USP, 2013.

MANFREN, Priscilla. Archeologia e simboli della "romanitas" nella pubblicistica e nella grafica fascista: il caso de "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" (1923-1943). **Tecla - Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica**, Palermo, n. 10, dez. 2014, pp. 24-61.

PALLOTTINO, Paola. **Storia dell'illustrazione italiana:** libri e periodici a figura dal 15. al 20. secolo. Bologna: Zanichelli, 1988.

PEROGALLI, Carlo. **Case ad appartamenti in Italia.** Milano, Görlich, 1959.

PRIARONE, Giuseppe. **Grafica pubblicitaria in Italia negli anni Trenta**. Firenze: Cantini, 1989.

RONQUI, Andrea. Mario Sironi nas chamadas Coleções Matarazzo do MAC USP. **ARS**. São Paulo, 15(29), 100-121.

SANCHES, Aline Coelho. Anelli, Renato Luiz Sobral (orientador). **A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti: Itália e Brasil**. 2004. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

VILLANI, Dino. **50 anni di pubblicità in Italia**. Milano: Ed. L'ufficio Moderno, 1957.

Patrícia Martins Santos Freitas é Mestre e Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas, com ênfase nas áreas de arte e cultura do século XX. Foi pesquisadora visitante no Departamento de História da Arte e Arqueologia da Columbia University. Tem experiência nas áreas de história da arte e arquitetura modernas no Brasil, artes aplicadas e artes decorativas. Atualmente, faz pós-doutorado na Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.