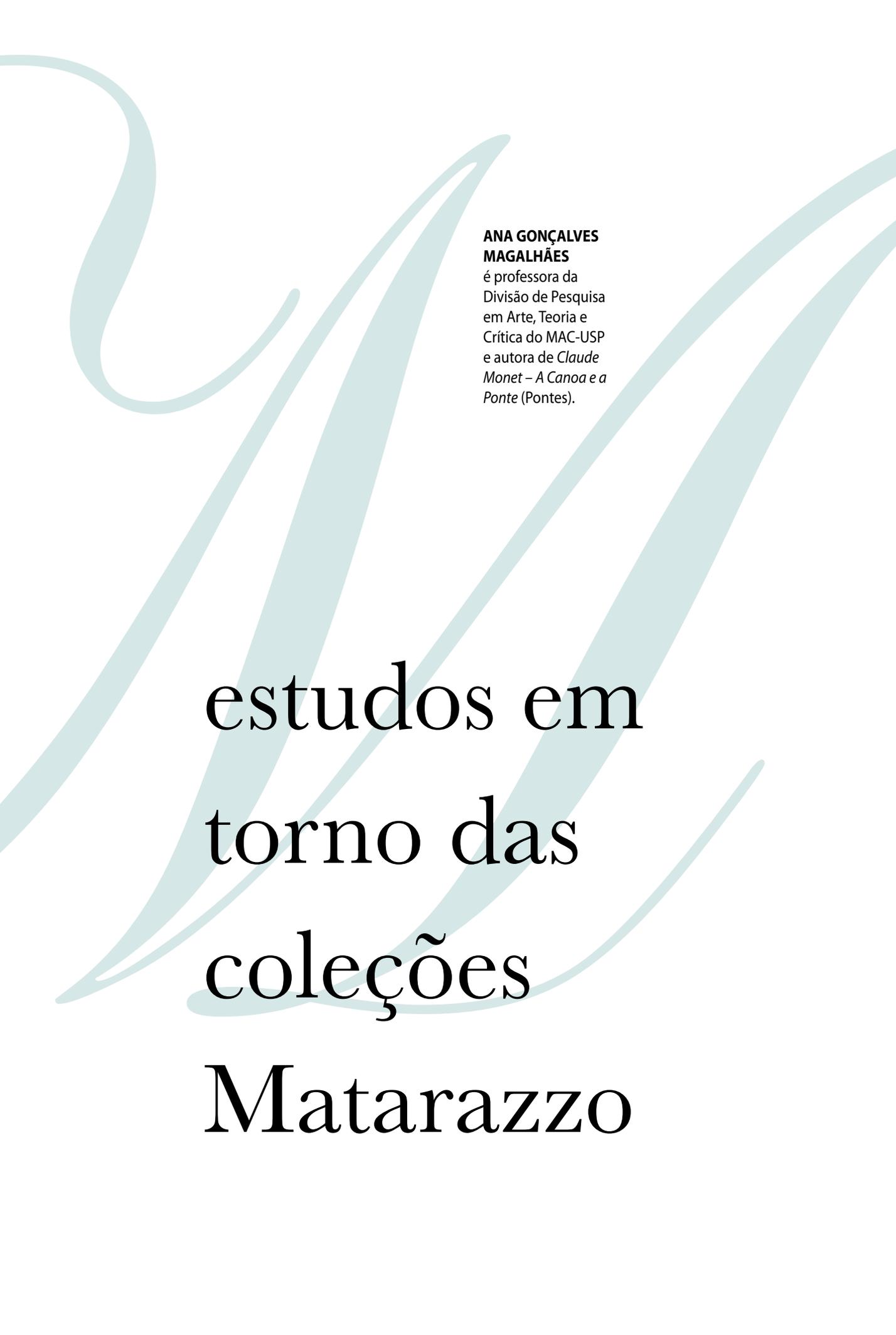


ANA GONÇALVES MAGALHÃES

Uma nova luz
sobre o acervo
modernista do
MAC-USP:



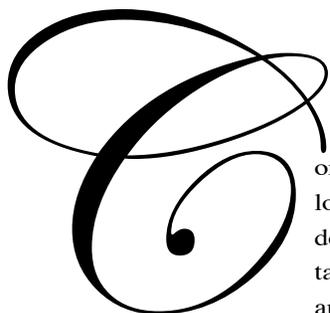
**ANA GONÇALVES
MAGALHÃES**

é professora da
Divisão de Pesquisa
em Arte, Teoria e
Crítica do MAC-USP
e autora de *Claude
Monet – A Canoa e a
Ponte* (Pontes).

estudos em
torno das
coleções

Matarazzo

ARTE MODERNA NO MUSEU



Completada uma década do século XXI, e diante dos inúmeros desafios lançados pelos artistas há pelo menos cinquenta anos – quando a historiografia tradicional da arte marca o início das práticas contemporâneas –, o atual visitante de museu parece estar mais acostumado a ver-se questionado ou provocado diante de determinadas proposições concebidas pelos artistas, o que o leva a alargar as fronteiras daquilo que entendemos por arte. Por isso mesmo, também estamos mais abertos, talvez, a compreender que aquilo que chamamos de arte confronta-se com seu próprio tempo e possui uma historicidade. Tal fato nos ajuda também a refletir sobre a história do museu de arte, como instituição responsável pela curadoria de objetos e proposições artísticas, e espaço de pesquisa e debate sobre a arte, os artistas e sua história.

A historiografia da arte vem se interessando cada vez mais pela dimensão histórica dos museus de arte, isto é, qual a relação que eles, como instituições (e, portanto, representações dos valores atribuídos à arte), têm com as esferas sociais, políticas e (por que não?) econômicas das sociedades ocidentais. Ela também se dedica mais ao estudo dos modos de circulação, apresentação, emulação das obras dos artistas por via das exposições de arte. Também num momento em que assistimos aos artistas fazerem uso dos modos de exposição e nos chamarem a atenção para os espaços nos quais exibem arte para realizar suas proposições, o campo da história da arte vê cada vez mais a necessidade em apreender tais fenômenos, bem como revisar outros momentos da produção artística com novas lentes. Nesse sentido, um dos temas privilegiados desse debate é o da história da arte moderna, no qual se assinala já uma consciência dos artistas sobre o papel desempenhado pelo museu de arte e pela exposição.

Objeto de revisão crítica há pelo menos quatro décadas, o museu de arte moderna enquanto instituição artística tornou-se tema relevante das pesquisas em história da arte. Se, de um lado, ele surge como modelo de questionamento da instituição artística do século XIX (isto é, o museu de belas-artes), constituindo-se como lugar de afirmação de um campo autônomo da arte, de outro, acabou por se tornar um espaço replicável que parecia desconsiderar as especificidades de tempo e lugar das coleções de obras que dentro dele se formaram. Atualmente entendidos como instrumento de afirmação político-cultural do ocidente, com o fim da Segunda Guerra Mundial, os museus de arte moderna espalhados pelo mundo teriam aparentemente derivado de seu “irmão mais velho”, ou seja, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). O que as pesquisas recentes nos mostram é que, embora ele tenha sido tomado como modelo, houve sempre um contexto local que se impôs na constituição dos acervos de arte moderna pelo mundo, e que necessariamente eles se formaram no diálogo do meio artístico local com os grandes centros propagadores de arte moderna. Isso não significa que o que era entendido por arte moderna em Nova York ou em Paris fosse exatamente aquilo que se entendia por arte moderna em São Paulo ou em Buenos Aires. Além disso, paralelamente ao fim da Segunda Guerra Mundial e realinhamento dos países em torno de dois blocos (o capitalista e o comunista), a década de 1940 assistiu também a uma transformação considerável da noção de arte moderna, inicialmente propagada pelas chamadas vanguardas históricas (expressionismo, cubismo, futurismo, construtivismo e outras correntes do início do século XX).

O Brasil aparece no cenário atual como espaço privilegiado de debates em torno da arte moderna. Em primeiro lugar, porque nossa arte moderna tem sido vista como uma espécie de “cânon alternativo” para a produção contemporânea. Em segundo lugar, porque posicionamo-nos, já no contexto modernista, como uma espécie de centro deslocado/periférico, capaz de criar instâncias divulgadoras de arte moderna

de alcance internacional (caso exemplar da Bienal de São Paulo desde sua primeira edição em 1951). Por fim, criamos instituições e constituímos acervos justamente no momento de reorganização do mundo naquela década de 1940. A Universidade de São Paulo (USP) é responsável pela guarda e curadoria do acervo mais importante de arte moderna do país, que se originou naquele momento.

MAC-USP, 1963

O Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP) foi criado em 1963 para abrigar o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), que se transferiu à universidade após dissolução do MAM em dezembro de 1962. O fim do antigo MAM de São Paulo, fundado em 1948, não acontece sem uma série de controvérsias e desentendimentos dentro de seu conselho. A historiografia da arte no Brasil viria sempre a assinalar o autoritarismo de seu presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho, e seus enfiamentos com os antigos

conselheiros. De qualquer modo, tal tomada de decisão parece ter sido gestada desde o final da década de 1950, quando o antigo MAM aparecia já bastante desgastado e consumido com a produção das Bienais de São Paulo (então Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo). Criada a Fundação Bienal de São Paulo, em maio de 1962, o passo seguinte foi a transferência do MAM à esfera pública (USP), o que se concretizou apenas em parte: seu acervo foi doado à universidade, porém a instituição como pessoa jurídica foi reivindicada por um grupo de conselheiros que reabriram o MAM sob nova direção.

Quanto ao processo de doação do acervo do antigo MAM à universidade, este resultou em três documentos cartoriais diferentes. A primeira doação, que recebeu número de tomo 1963.1, e constitui-se na chamada Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, é composta de 429 obras de artistas brasileiros e estrangeiros. Seu processo de doação, no entanto, tem início já em setembro de 1962, o que se comprova através da documentação cartorial de sua transferência à USP. A segunda doação, a chamada Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e

Romulo Fialdini



**Massimo
Campigli, Os
Noivos, 1924,
Coleção
MAC-USP**



**Giorgio De
Chirico, O
Enigma de
um Dia, 1914,
Coleção
MAC-USP**

Yolanda Penteadó, com 19 obras estrangeiras, recebeu a numeração de tomo 1963.2, mas só deu efetivamente entrada no MAC-USP em 1976. A terceira e mais numerosa doação (1963.3) é a que recebeu o nome de Coleção MAM-SP, contendo um total de 1.243 obras, dentre as quais 564 obras em papel de Emiliano Di Cavalcanti, doadas ao antigo MAM pelo artista em 1952. Com o estabelecimento desses recortes, as coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó acabaram por gerar alguns equívocos em sua compreensão. O mais patente deles é o fato de até hoje elas serem tratadas como coleções de gosto pessoal, sem uma escolha criteriosa nas aquisições realizadas. O que a reavaliação do processo de catalogação dessas duas coleções nos revelou é que há uma documentação comprobatória de que as obras nelas contidas pertenceram ao acervo do antigo MAM e foram compradas com o objetivo de formar seu núcleo inicial.

As coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó foram tomadas como piloto para um projeto de reavaliação crítica

da catalogação do acervo do MAC-USP, a partir de 2008. Por terem sido as duas primeiras coleções a passarem à universidade, partimos do pressuposto de que elas estariam mais sistematicamente estudadas e o levantamento do histórico das obras já em parte realizado. Entretanto, a dispersão dos fundos de arquivo do antigo MAM entre a Fundação Bial de São Paulo, o MAC-USP e o próprio MAM dificultou a reunião da documentação em torno delas e o estudo mais apurado de como esse acervo havia se formado. Também temos de considerar que o único momento no qual essas coleções passaram por um processo de revisão catalográfica foi em 1985, à época em que se criou no MAC-USP sua Seção de Catalogação. Até então, as anotações de atualização das fichas ainda eram feitas sobre as fichas MAM, e o arquivo do MAC-USP assim como o da Fundação Bial de São Paulo não haviam se constituído ainda como estruturas de consulta. No caso do MAC-USP, a criação da Seção de Catalogação, com a documentação primordial relativa às obras do acervo, resgatou alguns documentos importantes, que começaram a

esclarecer a formação dessas duas coleções. Mesmo assim, outros documentos emergiram recentemente e merecem ser tratados aqui para lançarmos um novo olhar sobre esse conjunto de obras.

Além das fichas catalográficas do antigo MAM, há pelo menos três outros documentos que as precedem e que dão conta de catalogar as obras de seu acervo. O primeiro deles, que pode ser datado entre 1950 e 1951, é uma lista datilografada com correções a lápis, na qual constam as primeiras obras estrangeiras adquiridas para o museu, numeradas de 1 a 79, com os dados técnicos para constituição das fichas catalográficas. A datação aproximada dessa lista foi possível graças à entrevista realizada em junho de 2010 com a primeira secretária do antigo MAM, Eva Lieblich Fernandes (atuante entre 1948 e 1951), que foi responsável por sua preparação e também por organizar as obras em depósito no museu naquele momento. Nessa lista constam as obras adquiridas pelo casal Matarazzo entre 1946 e 1947, na Itália e na França, que passaram à USP como parte das coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó. O segundo documento constitui-se em dois livros de tombo, provavelmente preparados entre 1960 e 1962, de catalogação do acervo do antigo MAM. Aqui, já encontramos, além das obras inicialmente adquiridas pelo casal Matarazzo, os prêmios-aquisição e doações para o antigo MAM ao longo da década de 1950, a exemplo das obras em papel de Emiliano Di Cavalcanti. Os livros possuem duas versões. Na primeira, de um volume só, as obras entram em ordem alfabética por sobrenome do artista e são separadas por tipo de suporte (pintura, escultura, gravura – que inclui toda sorte de obras em papel) e pelas categorias “Brasileira” e “Estrangeira”. Tal classificação gera um número de inventário das obras no antigo MAM. A segunda versão do livro de tombo é formada por dois volumes (dessa vez separados por suporte): um volume cataloga pinturas e esculturas, e outro, as obras em papel – genericamente chamadas de “gravuras”. É digno de nota que tal divisão por suporte aproxima-se à

estrutura dos departamentos e respectivas reservas técnicas do MoMA de Nova York, que serviu de modelo para a criação do antigo MAM, bem como ao modo de organização em seções das edições da Bienal de Veneza e da Bienal de São Paulo, até, pelo menos, o final da década de 1950.

Da análise da documentação já levantada, foi possível identificar claramente pelo menos quatro conjuntos coesos de obras adquiridos pelo casal Matarazzo, na fase inicial do antigo MAM. Dois deles foram comprados, respectivamente, na Itália e na França, entre 1946 e 1947. Os outros dois constituem aquisições também realizadas nesses dois países, mas entre 1951 e 1952. De imediato, podemos dizer que eles refletem uma enorme transformação nos parâmetros do que se entendia por arte moderna no meio artístico brasileiro, em um curto intervalo de tempo. Essa grande transformação tem a ver com a presença de Léon Dégand em São Paulo, entre 1948 e 1949, como primeiro diretor artístico do antigo MAM e a introdução dos debates em torno da abstração entre nós, através, por exemplo, da exposição de Max Bill no Masp, em 1950. Assim sendo, se os dois conjuntos adquiridos entre 1946 e 1947 pareciam se orientar pelo modo como o meio artístico de então compreendia a noção de realismo, as duas compras realizadas, também na Itália e na França, entre 1951 e 1952, parecem reunir obras que trabalham mais claramente com a noção de abstração que começa a ser debatida a partir do final da década anterior.

A pesquisa que teve início com a reavaliação crítica da catalogação do MAC-USP está, neste momento, focada nas aquisições italianas, principalmente naquelas realizadas entre 1946 e 1947. Elas nos são reveladoras de como se deu o processo de compra e sua incorporação ao acervo do antigo MAM, bem como essa drástica mudança que se dá no meio artístico brasileiro entre 1946 e 1952. O primeiro dado a ser explicitado é o fato de que nem Matarazzo nem sua mulher, Yolanda Penteadó, estiveram na Itália para efetivar as compras entre 1946 e 1947. Naquele

MARGHERITA SARFATTI E AS OBRAS ITALIANAS DAS COLEÇÕES MATARAZZO, 1946-47

momento, o casal Matarazzo lançou mão de intermediários locais, em Milão e em Roma, para que as obras fossem escolhidas e compradas. Já para as aquisições italianas de 1952, Francisco Matarazzo Sobrinho está na Itália, como membro do júri de premiação da XXVI Bienal de Veneza, e é nesse contexto que adquire novas obras, em parte para o antigo MAM e em parte para sua coleção privada. É o caso da compra do *Grande Cavalo* (1952, bronze) de Marino Marini e dos dois gessos do futurista Umberto Boccioni (*Projeção de uma Garrafa no Espaço*, 1912, gesso, e *Formas Únicas de Continuidade no Espaço*, 1913, gesso). Marino Marini foi, naquela edição da Bienal de Veneza, o grande pivô da unificação dos grandes prêmios da Bienal veneziana, inicialmente divididos entre Grande Prêmio de Escultura Nacional e Grande Prêmio de Escultura Estrangeiro. Sua votação unânime como Grande Prêmio de Escultura Nacional levou o júri de premiação a dissolver a existência de duas categorias e a nomeá-lo simplesmente como Grande Prêmio de Escultura. Os dois gessos de Umberto Boccioni, em posse da viúva do poeta e líder futurista Filippo Marinetti, são adquiridos por Matarazzo depois de uma negociação direta com Benedetta Marinetti, em parte sensibilizada pela aproximação do marido ao Brasil. Marinetti havia visitado o país em 1926 e manteve alguns laços importantes com o meio artístico paulista, mesmo que uma linguagem futurista da pintura jamais tivesse se desenvolvido aqui.

A posição de Francisco Matarazzo Sobrinho alterou-se consideravelmente entre o início das conversas em torno da criação do antigo MAM (1945-46) e a realização da I Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951. Seu papel como patrono das artes é mais ativo depois da criação da Bienal paulista, ao passo que, entre 1946 e 1947, ele parece ter delegado mais aos especialistas de quem se cercou para auxiliá-lo a constituir o acervo do antigo MAM. A escolha desses intermediários foi, ao que tudo indica, crucial na formação desse conjunto de 68 obras italianas adquiridas inicialmente.

Há uma documentação bastante rica nas pastas dos artistas, na Seção de Catalogação do MAC-USP, que nos conta como essas obras foram incorporadas ao acervo do antigo MAM. As tratativas de Matarazzo com a Itália têm início com um telegrama enviado pela crítica italiana Margherita Sarfatti, então exilada entre o Uruguai e a Argentina. Datado de 16 de setembro de 1946, Sarfatti orientava Matarazzo a procurar por seu genro, o conde napolitano Livio Gaetani, para que ele o auxiliasse com as aquisições na Itália. De fato, é Livio Gaetani – ao lado de um certo Enrico Salvatore – que aparece como intermediário de Matarazzo na negociação com galerias milanesas e romanas.

Logo depois do telegrama de Margherita Sarfatti, temos uma série de telegramas enviados pelo secretário de Matarazzo às galerias na Itália. Dentre muitos nomes importantes, vemos telegramas à Galleria Il Milione, à Galleria Vittorio Barbaroux, à Galleria della Spiga, à Galleria Gussoni e mesmo a Pietro Maria Bardi, como diretor do Studio di Arte Palma. O texto padrão enviado a todas elas solicitava que fosse remetida à Metalúrgica Matarazzo a lista de obras disponíveis para compra. Portanto, o trabalho de seleção das obras tinha início com as listas enviadas. De qualquer modo, a efetiva compra dependia das visitas presenciais que Livio Gaetani e Enrico Salvatore faziam percorrendo as galerias que haviam respondido aos telegramas da Metalúrgica, cabendo a eles uma parcela de responsabilidade sobre as escolhas. O arquivo pessoal de Margherita Sarfatti, recentemente incorporado aos fundos de arquivo do Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (Mart), sugere-nos que a crítica veneziana acompanhou tudo através de telegramas enviados pela filha Fiammetta,

**Na próxima
página,
Mario Sironi,
Composição,
s.d., Coleção
MAC-USP**

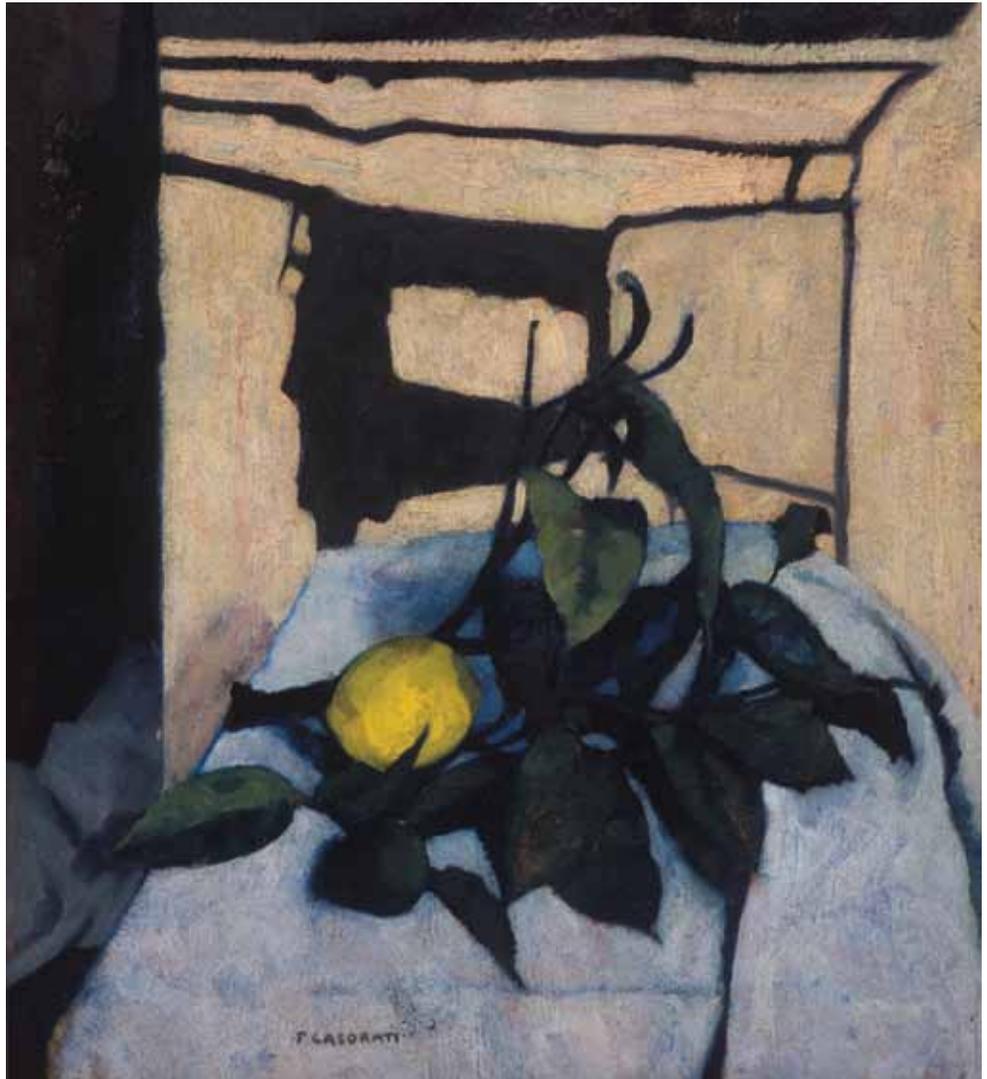


mulher de Livio. Essa hipótese depende de uma análise mais detalhada da documentação, depois do processamento do fundo Margherita Sarfatti no museu de Trento e Rovereto, ainda em andamento.

Entre setembro de 1946 e julho de 1947, uma série de cartas e listas preparadas por Livio Gaetani nos ajuda a mapear as obras escolhidas e, ao final delas, o caderno de viagem de Yolanda Penteado a Davos, na Suíça, em 1947. Nele, Yolanda Penteado faz um resumo das obras compradas tanto em Paris quanto na Itália e menciona a consignação delas para embarque ao Brasil em junho de 1947. A última carta de Livio Gaetani a Francisco Matarazzo Sobrinho, encerrando as aquisições e falando do despacho delas ao Brasil, também menciona a

presença de Yolanda Penteado em Roma, para ver o conjunto de obras adquiridas e a compra de algumas molduras. Com raríssimas exceções (a exemplo das gravuras de Mino Maccari e de Anselmo Bucci), as 68 obras compradas nesse contexto são pinturas. Os artistas que compõem a lista das compras são aqueles que, de algum modo, estiveram ligados ao Novecento Italiano. Esse movimento reuniu, entre 1922 (ano de criação do grupo Novecento, liderado por Margherita Sarfatti, composto de sete pintores que expuseram conjuntamente na Galleria Pesaro, em Milão) e o final da década de 1930, na Itália, artistas de várias tendências, que viram na retomada da prática e das técnicas dos grandes mestres do Renascimento italiano a possibilidade de

Romulo Fialdini



Felice Casorati,
Natureza Morta
com Limões,
1937, Coleção
MAC-USP

criação de uma linguagem plástica moderna da arte, que rivalizava com o futurismo e as tendências mais radicais que haviam se desenvolvido na Europa entre 1900 e 1920. Ele se insere num contexto que ficou conhecido na história da arte como o fenômeno do “Retorno à Ordem”, isto é, o de refreamento das pesquisas plásticas mais radicais e abstratizantes das primeiras décadas do século XX, e de busca de uma linguagem plástica que fosse capaz de exprimir os temas ligados à noção de identidade nacional, e que retomava a ideia de Realismo. A grande idealizadora do grupo e responsável pela divulgação do Novecento Italiano como representante da arte moderna italiana internacionalmente foi justamente Margherita Sarfatti.

Margherita Sarfatti (1880-1961) era jornalista, crítica de arte, de uma proeminente família judaica de Veneza. Em 1902, depois de se casar com o advogado Cesare Sarfatti, fixa residência em Milão, onde convive com um ciclo de artistas e intelectuais de vertentes socialistas e colabora com o jornal socialista *Avanti!*, no qual, a partir de 1909, tem uma coluna sobre arte. Em 1912, conhece Benito Mussolini, com quem inicia uma relação amorosa, que duraria até a década de 1930. Ela entendia ser sua grande contribuição aos debates em torno de uma política cultural do fascismo a criação do grupo Novecento – com os artistas Anselmo Bucci, Mario Sironi, Achille Funi, Piero Marussig, entre outros. Já em 1925, o grupo se reformula e passa a ser conhecido como Novecento Italiano, momento em que ela e alguns artistas do grupo, a exemplo de Mario Sironi, assinam o *Manifesto degli Intellettuali Fascisti*. Em 1924, dedica-se a escrever a biografia de Mussolini, *Dux* (publicada em inglês em 1926, depois traduzida em várias línguas, inclusive o português). Com a aproximação de Mussolini ao nacional-socialismo da Alemanha e a Hitler, e a implementação das leis raciais na Itália, em 1938, Sarfatti se vê obrigada a deixar o país. As biografias da crítica apontam que de 1938 a 1947 ela viveu entre a Argentina e o Uruguai. Na literatura internacional, pouco se sabe

sobre suas atividades na América Latina e seus contatos com o meio artístico latino-americano. No caso argentino, tais relações já começaram a ser analisadas, principalmente a partir do contexto de uma exposição do Novecento Italiano, em Buenos Aires, ocorrida em 1930. No momento da exposição portenha, Sarfatti chega à América do Sul via Rio de Janeiro, e alguns jornais noticiam sua presença na capital fluminense, bem como seu contato com críticos de arte e artistas brasileiros. Além disso, há outros indícios significativos dos contatos da crítica e do grupo de artistas a sua volta com o meio artístico brasileiro, a exemplo de Hugo Adami, que, juntamente com Ernesto de Fiori, participa de pelo menos duas edições de exposições do Novecento Italiano, entre 1926 e 1929, e de Paulo Rossi Osir, que foi buscar sua formação na Itália nos anos 1920.

A aproximação do Novecento Italiano ao meio artístico brasileiro e latino-americano em geral, nos anos 1930, ainda não foi devidamente estudada. Isso, talvez, se deva em parte ao fato de que Paris e seu contexto artístico foram tomados como o epicentro do movimento modernista na Europa. Mas um processo de reavaliação do papel que o meio artístico italiano teve no desenvolvimento do modernismo começa também a ganhar corpo. No caso específico do Novecento Italiano, a biografia mais recente de Margherita Sarfatti destaca seu papel como uma espécie de embaixadora cultural italiana até pelo menos 1935, e sua relação estreita com o meio artístico parisiense. Entre 1928 e 1930, Sarfatti organizou uma mostra itinerante do Novecento Italiano em várias cidades europeias, tais como Haia, Leipzig, Berlim, Bruxelas e Paris. Nesses mesmos anos, seus esforços são enormes no sentido de promover esses artistas nas edições da Bienal de Veneza, que também serviam de vitrine para o mundo do que se produzia na Itália. Enquanto era atacada, dentro de seu país, pelas vertentes mais conservadoras do fascismo – sobretudo alguém como o temido *camice nere* Roberto Farinacci, que já a acusava de “tendências semitas” –, sua

presença junto aos principais círculos de artistas de toda a Europa era significativa. Artistas como Mario Sironi, Arturo Tosi, Felice Casorati, Achille Funi, e até mesmo o inicialmente futurista Carlo Carrà (naquele momento também retomando princípios da tradição clássica da arte) são personagens constantes em tais mostras. Vale destacar a exposição desse grupo de artistas em Paris, em 1928 – que deu início à *tournée*. A mostra aconteceu na Galerie L'Escalier e recebeu críticas e comentários altamente elogiosos do crítico francês Waldemar Georges, naquele momento em campanha contra o surrealismo e promovendo um “retorno ao clássico”.

É também nesse contexto que Margherita Sarfatti cria a revista *Italien*, que tem o apoio do diplomata alemão e *connaisseur* de arte Werner von der Schulenburg. A publicação foi a princípio concebida para divulgar os valores promovidos pelo Novecento Italiano, na Alemanha. Ela ainda dirige uma coleção editorial em Milão, na qual publica em 1930 seu *Storia della Pittura Moderna*, ilustrada com obras de artistas de várias partes da Europa e até de outros continentes (países como o Japão e os Estados Unidos figuram na sua seleção), em grande parte oriunda da coleção do galerista Paul Guillaume.

Ao fazer um balanço e propor uma teoria da evolução da arte moderna, Sarfatti dedica-se a desenhar uma definição baseada nas noções de equilíbrio, composição, domínio do *métier* pelo artista e da primazia da pintura. Além disso, propõe entender a evolução da história da arte através de ciclos de auge e declínio, nos quais os períodos de maior efervescência artística e qualidade de criação seriam aqueles caracterizados justamente pela interpretação dos valores da arte clássica, estudada a partir dos grandes mestres da tradição mediterrânea – para ela, italiana e renascentista. Os valores propagados por ela e pelos artistas a sua volta parecem, no entreguerras, vir ao encontro de outras questões colocadas por um contexto sociopolítico maior, isto é, a valorização da identidade nacional, de temas capazes de exprimir as origens e/

ou raízes de uma cultura local (a ideia do camponês, da maternidade, da paisagem local, do trabalhador, dos tipos locais, etc.).

Um exemplar do livro de Sarfatti, assim como outras publicações de artistas italianos ligados a esse contexto, encontra-se na biblioteca pessoal de Paulo Rossi Osir. Adquirida em 1966 pelo MAC-USP, é ela que dá origem ao acervo bibliográfico do museu. Não é à toa que essa bibliografia figure no acervo de Paulo Rossi Osir. Fundador do ateliê Osirarte, ele é o principal articulador do Grupo Santa Helena, em São Paulo, a partir de 1937, com a realização do I Salão da Família Artística Paulista. Francisco Rebolo Gonsales, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Mick Carnicelli, Fulvio Pennacchi, Alfredo Volpi e Mário Zanini dividiam salas para pintar no Palacete Santa Helena, na Praça da Sé, a partir de 1934, quando foram notados por Rossi Osir e Vittorio Gobbis, em 1936. A origem “operária” desses artistas e certa comunhão de linguagem plástica da pintura e motivos abordados levam-nos a serem tratados como grupo em torno de Rossi Osir, que o promove junto à crítica modernista paulistana. Na segunda edição do Salão da Família Artística Paulista, em 1939, Mário de Andrade publica uma resenha crítica ao evento, e passa a se interessar pela produção desses artistas, enfatizando-lhes o domínio das técnicas tradicionais da pintura, a linguagem plástica realista e o caráter social dos motivos temáticos por eles tratados. Outro dado fundamental desses artistas na visão do autor é sua origem operária. De fato, a década de 1930, no Brasil, também foi marcada por um debate sobre a função social da pintura e em que medida a pintura moderna havia contribuído para tanto. A própria crítica de Mário de Andrade reflete sobre essas questões. Pintores como Cândido Portinari e Lasar Segall são frequentemente abordados dentro dessa perspectiva.

O crítico paulista Sérgio Milliet também teve um papel importante na divulgação do Grupo Santa Helena e dos valores de sua pintura, tal como apontado por Mário de Andrade e Paulo Rossi Osir.



**Achille Funi, *A Adivinha*, 1924,
Coleção
MAC-USP**

Em 1941, Milliet teria publicado suas primeiras resenhas sobre artistas do grupo em sua coluna n' *O Estado de S. Paulo*. Ao organizar a primeira publicação de *Marginalidade da Pintura Moderna*, em 1942, Milliet destaca justamente os valores artísticos associados ao grupo. E um ano antes da primeira reunião da comissão que começa a desenhar a fundação do antigo MAM – da qual ele mesmo faz parte –, o autor publica *Pintura Quase Sempre* (1944). Nesse livro, Milliet reúne algumas de suas resenhas sobre artistas escolhidos já publicadas em jornal, mais *Marginalidade da Pintura Moderna*. Tudo indica que a seleção de resenhas funciona como um preâmbulo às suas teses para *Marginalidade*, e que seu principal argumento nessa última vinha sendo construído justamente

no confronto do crítico com os artistas do Grupo Santa Helena.

MARGHERITA SARFATTI, SÉRGIO MILLIET E A COLEÇÃO FRANCISCO MATARAZZO SOBRINHO

Para entendermos um nível mais profundo de aproximação de Margherita Sarfatti e o Novecento Italiano ao meio artístico brasileiro e à formação do núcleo inicial do acervo do antigo MAM, devemos voltar à teoria de evolução da pintura moderna formulada por Sarfatti em *Storia della Pittura Moderna*. Seus capítulos iniciais parecem

inspirar-se na tratadística renascentista que tinha por modelo as chamadas *Vidas* do pintor e arquiteto florentino Giorgio Vasari. Originalmente publicado em 1550, o texto constitui-se de uma coletânea de biografias de artistas, que articulam uma história da arte desde o século XIV até o século XVI, entendida como uma narrativa modelar da prática artística. Vasari também procurou construir um conceito de estilo a partir do desenho, capaz de dar a ver a marca do artista, suas características pessoais, por assim dizer, bem como os traços de sua vinculação ao seu próprio território (as escolas de pintura, por região). Margherita Sarfatti também organiza seu texto por “escolas” nacionais de pintura e discorre sobre a noção de estilo como fundamentada na noção de desenho.

Há ainda um aspecto que Sarfatti parece retomar de uma historiografia formalista

(por sua vez constituída nos estudos da tradição clássica da arte), da virada do século XIX para o século XX, isto é, a oposição entre períodos de análise e períodos de síntese ou escolas de análise e escolas de síntese. O estilo da síntese está diretamente ligado a essa tradição clássica, tal como formulada pelo Renascimento italiano, portanto à cultura mediterrânea e aos territórios do sul da Europa, de predominância católica. A arte analítica é expressão de territórios afastados da tradição mediterrânea, sobretudo o norte da Europa – bárbara, anglo-saxã – e de predominância protestante. O capítulo III, por exemplo, desenvolve-se sobre um argumento lançado pelo *Paragone* (a comparação entre as artes, escrita no fim do século XV) de Leonardo da Vinci, isto é, o da primazia da pintura sobre as demais formas de manifestação artística.

Romulo Fialdini



**Umberto
Boccioni,
*Formas Únicas
da Continuidade
no Espaço,*
1913, Coleção
MAC-USP**

Em outro livro publicado no final de sua estadia na América do Sul, em 1947, Sarfatti retoma os mesmos argumentos do livro de 1930. Os quatro capítulos iniciais de *Espejo de la Pintura Actual*, publicado em Buenos Aires, são exatamente os mesmos do texto de 1930, e a autora inicialmente também aborda a pintura a partir de escolas nacionais. Mas há, pelo menos, dois elementos novos em relação a *Storia della Pittura Moderna*. Em primeiro lugar, a autora incorpora novos países à sua análise, merecendo destaque os países latino-americanos, em especial o México, o Brasil e a Argentina (este último é objeto de um apêndice da publicação). Para introduzir o continente americano, ela toma os Estados Unidos e sua tradição recente de pintura mural, para daí ir ao México e aos grandes projetos de pintura mural de Diego Rivera. É nesse contexto que o capítulo XV, “Terra do Brasil” (deliberadamente escrito em português, e não em castelhano), aparece. Sarfatti compara a pintura mural norte-americana e a mais recente mexicana com aquela que ela vê produzida no Brasil. A partir das vinculações que ela estabelece entre a pintura mural de Rivera e a de Portinari, ela parte para analisar o continente latino-americano e a pintura brasileira. Rivera seria, para ela, a ponte entre a pintura do Novecento Italiano e a América Latina, através da influência da pintura mural de Mario Sironi. E é pelos filtros do Novecento Italiano que ela analisa a produção latino-americana.

Na concepção de seu livro portenho, é possível pensar em três níveis de aproximação de Margherita Sarfatti ao meio artístico brasileiro. O primeiro nível está expresso no capítulo dedicado ao Brasil, em que há indícios de sua visita ao país e de sua predileção por São Paulo – que ela chama de “segunda capital da República”, e “o mais importante centro artístico do Brasil”. Na instância da pintura mural, dá grande destaque para os projetos decorativos de Portinari, sobretudo aquele para o Ministério de Educação e Cultura (atual Palácio Gustavo Capanema), no Rio de Janeiro. Aborda de passagem a pintura de Emiliano Di Cavalcanti, para terminar com os pin-

tores do Grupo Santa Helena, sobretudo Paulo Rossi Osir e Alfredo Volpi. No caso de Rossi Osir, ela destaca as atividades do ateliê Osirarte. Já Alfredo Volpi é, para ela, um artista de maior relevância. Ele aparece aqui e no capítulo sobre a pintura italiana contemporânea, e, nos dois momentos, é comparado à figura de Carlo Carrà, por seu domínio do *métier*, pela retomada de técnicas tradicionais da pintura e sua relação com os mestres italianos do Renascimento.

O segundo nível de apreensão da pintura brasileira e sua vinculação com a pintura moderna italiana pode ser observado no capítulo que Sarfatti dedica aos pintores italianos contemporâneos (capítulo XXII). Ela o introduz abordando os italianos que atuaram no ambiente da Escola de Paris, principalmente Massimo Campigli, Gino Severini e Giorgio De Chirico, e a figura maior de Amedeo Modigliani (analisado por ela no capítulo anterior). Em seguida, divide a produção italiana em cinco escolas, respectivamente: Florença, Roma, Veneza, Turim e Milão. A primeira e a última parecem refletir sua teoria sobre o estilo e a interpretação da tradição clássica da arte: nesse esquema, Florença é a raiz de todo bom estilo de pintura, e Milão é a ponta de lança da produção modernista mais internacional, que foi responsável por disseminar esses ideais.

Esse capítulo é revelador de seu envolvimento com as aquisições de Matarazzo entre 1946 e 1947. Na página 80 de seu livro, ela reproduz *Ponte de Zoagli* (1937, óleo/tela), de Arturo Tosi, hoje no acervo do MAC-USP, já como Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho. Já sua análise da pintura de Giorgio De Chirico está baseada menos na fase metafísica do artista, e mais nas obras da década de 1930. Ao falar do artista como “arqueólogo que povoa as ruínas com criaturas míticas, com cavalos de imensas melenas, rosadas, azuis e verdes”, como não pensar em *Cavalos à Beira-Mar* (1932, óleo/tela) e nas duas versões sobre o tema dos gladiadores, da coleção Matarazzo, hoje no acervo do MAC-USP? Retomando a pintura metafísica de De Chirico e de Carrà, Sarfatti destaca o período dos dois artistas

em Ferrara e a pintura que ela chama de “realismo mágico”, da qual Achille Funi é um expoente, como no caso patente de *A Advinha* (1924, óleo/madeira), também da Coleção Matarazzo.

Quando trata das diferentes escolas italianas contemporâneas, Sarfatti destaca os artistas que entre 1946 e 1947 foram sistematicamente adquiridos para a Coleção Matarazzo e passariam a integrar o acervo do antigo MAM. O caso de Felice Casorati (como único e mais alto representante da pintura de Turim) merece uma análise. Ao dizer que o artista “traça com mão firme e cor viva e fria os aspectos morais de seus personagens e aprofunda a pesquisa psicológica por via de aspectos físicos acentuados e até grotescos”, vem-nos de imediato *Nu Inacabado* (1943, óleo/tela), do acervo do MAC-USP. Os pintores citados por Sarfatti das escolas romana, veneziana e milanesa também estão sistematicamente presentes no primeiro núcleo da Coleção Matarazzo.

Finalmente, o terceiro nível de aproximação de Sarfatti ao meio artístico brasileiro se dá pelo paralelo entre os valores por ela resgatados na tradição clássica da pintura e o debate sobre arte no contexto paulistano entre os anos de 1937 e 1947. Se considerarmos os escritos de Sérgio Milliet do período, que fazem a defesa dos pintores do Grupo Santa Helena e preparam as teses de *Marginalidade da Pintura Moderna*, veremos o quanto de sua visão da evolução da história da pintura reverbera as ideias de Margherita Sarfatti. Há pelo menos dois aspectos da história da pintura moderna para Sarfatti que são retomados pela crítica de Milliet. O

primeiro deles diz respeito à compreensão da evolução da pintura em ciclos de declínio e auge, que para Milliet também são denominados períodos de análise e síntese. Como em Sarfatti, para Milliet, os períodos de síntese se caracterizam pela retomada do desenho, da boa forma e de alguns elementos reinterpretados a partir da tradição clássica da arte. O segundo vincula-se às noções de coletividade e individualidade, isto é, a boa pintura é aquela que se fundamenta na dimensão humana da vida e cujo “grau de comunicabilidade” (para usar uma expressão de Milliet) com seu público é efetivo e legítimo; o contrário, ou seja, a expressão de individualidade na pintura corresponde aos momentos de crise – de marginalidade, para Milliet –, em que a pintura distancia-se de seu público. Essa noção está diretamente ligada ao binômio síntese/análise, em que a expressão da coletividade se manifesta na pintura de síntese, e a da individualidade, na pintura de análise.

A crítica de Sarfatti, ao que parece reinterpretada por Sérgio Milliet, constituiu um núcleo inicial de acervo para o antigo MAM que estava baseado nas experiências plásticas da década de 1930 e no contexto dos ciclos debruçados na retomada da tradição clássica da pintura, de raiz mediterrâneo-italiana, em que os conceitos de desenho, estilo, escola ainda exprimiam a realidade desses grupos de artistas. Olhando para a coleção italiana oriunda da doação Matarazzo, é essa imagem da pintura moderna que temos: o que Margherita Sarfatti chamou de “*classicità moderna*” (classicismo moderno), e Sérgio Milliet, de “classicismo despido”.

BIBLIOGRAFIA

- AJZENBERG, Elza (org.). *Ciccillo: Acervo MAC-USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho, Ciccillo*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2006.
- ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O Franciscano Francisco*. São Paulo, Pioneira, 1976.
- AMARAL, Aracy (org.). *Perfil de um Acervo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo, Ex Libris, 1988.

- _____. "Do MAM ao MAC: a História de uma Coleção", in *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e Ensaios (1980-2005)*, vol. 2: *Circuitos de Arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo, Editora 34, 2006.
- ANTELO, Raúl. "Modernismo Reactivo y Abstracción", in Andrea Giunta & Laura Malosetti Costa (orgs.). *Arte de Posguerra: Jorge Romero Brest y la Revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 37-49.
- BARBOSA, Ana Mae (org.). *MAC: Catálogo Geral das Obras, 1963-1991*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1992.
- BARDI, Pietro Maria. *The Arts in Brazil: a New Museum at São Paulo*. Milão, Edizione del Milione, 1956.
- BARROS, Regina Teixeira de. *Revisão de uma História: a Criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1949*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP, 2002.
- CAT. EXP. MAC-USP 40 Anos. São Paulo, MAC-USP, 2003.
- CAT. GERAL do MAC-USP. São Paulo, Banco Safra, 1990.
- CHIARELLI, Tadeu et al. Cat. exp. *Novecento Sudamericano: Relazioni Artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*. Milão, Skira, 2003.
- CHIARELLI, Tadeu. "O Novecento e a Arte Brasileira", in *Revista de Italianística*, ano III, nº 3, 1995, pp. 109-34.
- COWLING, Elizabeth & MUNDY, Jennifer (orgs.). Cat. exp. *On Classic Ground: Picasso, Léger, De Chirico and the New Classicism 1910-1930*, jun.-set./1990. Londres, Tate Modern, 1990.
- FABRIS, Annateresa. *Futurismo Paulista*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- _____. "A Travessia da Arte Moderna", in *História e(m) Movimento. Atos do Seminário MAM 60 Anos*. São Paulo, MAM, 2008, pp. 1-7.
- FABRIS, Annateresa & OSÓRIO, Luís Camillo. Cat. exp. *MAM 60*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.
- LOURENÇO, Maria Cecília. *Museus Acolhem o Moderno*. São Paulo, Edusp, 1999.
- MALTESE, Corrado. *Storia dell'Arte in Italia: 1785-1943*. Turim, Einaudi, 1992 (1ª ed. 1960).
- MILLIET, Sérgio. *Pintura Quase Sempre*. Porto Alegre, O Globo, 1944.
- NASCIMENTO, Ana Paula. "MAM: Museu para a Metrópole". Dissertação de mestrado. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU-USP, 2003.
- PENTEADO, Yolanda. *Tudo em Cor-de-rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976.
- PONTIGGIA, Elena (org.). *Il Novecento Italiano*. Milão, Abscondita, 2003 (col. Carte d'Artisti).
- ROSSI, Cristina. "Una Pulseada por la Abstracción: Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi", in Andrea Giunta & Laura Malosetti Costa (orgs.). *Arte de Posguerra: Jorge Romero Brest y la Revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 51-69.
- ZANINI, Walter (org.). *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Catálogo Geral das Obras*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1973.
- _____. Cat. exp. *Exposição – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977)*, jun.-jul./1977. São Paulo, MAC-USP, 1977.
- _____. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1983 (vol. 2).

Escritos de Margherita Sarfatti

- Achille Funi*. Milão, 1925.
- Segni, Colori e Luce: Note d'Arte*. Bolonha, N. Zanichelli Editore, 1925.
- Storia della Pittura Moderna*. Roma, Cremonese, 1930.

Dux. Milão, 1932.
L'America, Ricerca della Felicità. Milão, Mondadori, 1937.
Espejo de la Pintura Actual. Buenos Aires, Argos, 1947.
Acqua Passata. Bolonha, Cappelli, 1955.
L'Arte e il Fascismo. Turim, s.d.

Sobre Margherita Sarfatti

CANNISTRARO, Phillip & SULLIVAN, Brian. *Margherita Sarfatti*. Milão, Mondadori, 1993.
D'URSO, Simona. *Margherita Sarfatti: dal Mito del Dux al Mito Americano*. Bolonha, Marsilio, 2003.
GUTMAN, Daniel. *El Amor Judío de Mussolini: Margherita Sarfatti del Fascismo al Exilio*. Buenos Aires, Lumière, 2006.
LIFFRAN, Françoise. *Margherita Sarfatti, l'Egérie du Duce: Biographie*. Paris, Seuil, 2009.
WIELAND, Karin. *Margherita Sarfatti, l'Amante del Duce*. Milão, UTET, 2006.

Documentação pesquisada

Fundo MAM-SP (Arquivo MAC-USP).
Pasta dos artistas e do processo de doação das Coleções Francisco Matarazzo Sobrinho, Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, e MAM (Seção de Catalogação MAC-USP).
Biblioteca Paulo Rossi Osir (Biblioteca Lourival Gomes Machado MAC-USP).
Biblioteca e Arquivo MAM-SP.
Série MAM-SP e FBSP – Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho e Pasta Leon Dégand (Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo).
Fundo Pietro Maria Bardi (Biblioteca e Centro de Documentação – MASP).
Arquivo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
Fundo Raimundo de Castro Maya (Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro).
Fundo SPHAN (Arquivo IPHAN – Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro).
Arquivo da Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.
Arquivo da Fondazione Quadriennale di Roma.
Archivio Storico delle Arti Contemporanei (La Biennale di Venezia).
Fundo Pietro Maria Bardi (Biblioteca Trivulziana, Milão).

livros