

AS COLEÇÕES MATARAZZO NO ACERVO DO MAC USP E A PINTURA MODERNA NO BRASIL

Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães¹

Palavras-chave: Pintura Moderna Italiana, Coleção, Crítica de arte

(...) la notion de discontinuité prend une place majeure dans les disciplines historiques. Pour l'histoire dans sa forme classique, le discontinu était à la fois le donné et l'impensable: ce qui s'offrait sous l'espèce des événements dispersés – décisions, accidents, initiatives, découvertes; et ce qui devait être, par l'analyse, contourné, réduit, effacé pour qu'apparaisse la continuité des événements. *Michel Foucault*

Em *A Arqueologia do Saber*², Michel Foucault fez a crítica à história das mentalidades em sua visão do discurso da história por via daquilo que os historiadores da escola dos *Annales* designavam como a “longa duração” - e que, portanto, implicava trabalhar com a noção de continuidade -, para propor uma análise da disciplina que pudesse incorporar e interpretar a descontinuidade. Foucault começava analisando as regularidades discursivas, isto é, na elaboração mesma do discurso (procedimentos do historiador), e sobre a formação do objeto do discurso ou o objeto de estudo do historiador, e de como a descrição do objeto levava necessariamente à construção do discurso. Em última análise, ele partia da aporia do discurso historiográfico em trabalhar com a noção de descontinuidade, ao mesmo tempo em que ela já estava dada pelo próprio objeto de estudo do historiador.

Sua tese me foi muito cara quando tive de pensar minha atividade profissional dentro de um museu, no qual convivemos necessariamente com a descontinuidade e temos de trazer à tona “espaços brancos” (outra expressão foucaultiana) deixados pelas narrativas de história da arte construídas numa instância extra-local/extra-museu – evito, aqui, usar o termo “global” para não ter de cair em um debate recente, que é o das relações de força implicadas nos discursos consolidados em história da arte. Trabalhar num museu significa, antes de mais nada, confrontar-se constantemente com seu acervo, que pressupõe sua relação com seu território, sua dimensão local. Além disso, e ao contrário do que se imagina, quando realizamos nossas atividades em um museu, estamos imediatamente imersos em questões que lhe são urgentes, ou seja, vemo-nos obrigados a adaptar nossas proposições iniciais para atender a essas urgências. Isto não é um dado dos museus brasileiros, em que pensamos que tais questões emergem simplesmente

¹ Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica. MAC USP.

² Michel Foucault. *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard, 1969. A epígrafe foi tirada da edição Gallimard, 2008, p. 17.

de sua estrutura, por vezes precária, ou da falta de quadro profissional suficiente para operacionalizar todas as suas instâncias. Qualquer historiador da arte em qualquer grande museu do mundo encontra-se em situação semelhante.

A situação de um museu universitário, como o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), é especial, na medida em que ele prevê em seu organograma um quadro de docentes/curadores ligados à sua estrutura. Assim, a docência (em nível de graduação e pós-graduação) e a pesquisa desdobram-se na relação com seu acervo e uma programação constante de exposições, que se tornam ocasiões de extroversão da pesquisa acadêmica e de exercício de uma formação dicente que não é oferecida nas grades de cursos das unidades de ensino. Foi a partir dessas perspectivas que dei início às minhas atividades no MAC USP e formulei minha pesquisa com seu acervo. Para tanto, conjugam-se também, as disciplinas que tenho oferecido em nível de graduação e pós, bem como os objetos de estudo ou temas abordados por meus bolsistas nos dois níveis.

O MAC USP foi criado em 1963, quando se transferiu para os cuidados da Universidade o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP)³. O processo de doação do acervo do antigo MAMSP à Universidade resultou, de fato, 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. A segunda doação, que embora tenha recebido a numeração de tomo 1963.2 só deu efetivamente entrada no MAC USP em 1976, é a da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó, com 19 obras estrangeiras. A terceira e mais numerosa doação (1963.3) é a que recebeu o nome de Coleção MAMSP, contendo um total de 1243 obras, dentre as quais 564 obras em papel de Emiliano di Cavalcanti, doadas ao antigo MAMSP 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 que até hoje elas são abordadas como coleções particulares, 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 MAMSP e foram compradas com o objetivo de formar seu núcleo inicial de acervo.

As coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó foram, inicialmente, tomadas como piloto para o projeto de reavaliação crítica da catalogação do acervo do MAC USP, a partir de meu ingresso no Museu em 2008. Por terem sido as duas primeiras coleções a passarem à Universidade, partimos do pressuposto de que elas estariam mais sistematicamente

³ A história da dissolução do antigo MAMSP ainda é motivo de controvérsia na historiografia brasileira da arte. A resolução de fechar o museu e transferir seu acervo para a USP teria sido tomada diante da crise pela qual o MAMSP vinha passando desde meados dos anos 1950, com a criação do evento Bienal de São Paulo, que esgotava todos seus recursos e infra-estrutura. Os anos de 1961 e 1962 são cruciais na tomada de decisão do então presidente do museu, Francisco Matarazzo Sobrinho, em levar a proposta de transferência do acervo do MAMSP para a USP. Esta estratégia também estava ligada à criação da Fundação Bienal de São Paulo, em maio de 1962, que passaria a ser responsável pelas edições da Bienal de São Paulo. Cf. Documento manuscrito do Ministério de Relações Exteriores do Brasil a Francisco Matarazzo Sobrinho, cartas de Mário Pedrosa, como diretor artístico do MAMSP, aos conselheiros do Museu cobrando a anuidade não paga, datadas de 1961, e Ata de Dissolução do MAMSP, de dezembro de 1962. Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

estudadas e o levantamento do histórico das obras já em parte realizado⁴. Entretanto, a dispersão dos fundos de arquivo do antigo MAMSP entre a Fundação Bienal de São Paulo, o MAC USP e o próprio MAMSP (depois refundado como nova pessoa jurídica) dificultou a reunião da documentação em torno delas, de modo a permitir um estudo mais apurado de como este acervo havia sido formado. Também temos de considerar que o único momento pelo 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 MAMSP, e o arquivo do MAC USP, assim como o da Fundação Bienal de São Paulo, não haviam se constituído⁵. No caso do MAC USP, a constituição 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 que merecem ser tratados aqui para lançarmos um novo olhar sobre o conjunto de obras em questão.

Além das fichas catalográficas do antigo MAMSP, 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 datiloscrita 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 catalográficas⁶. Dentre elas, estão as obras adquiridas pelo casal Matarazzo entre 1946 e 1947, na Itália e na França, hoje parte das coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó. O segundo documento constitui-se em 2 livros de tombo, provavelmente preparados entre 1960 e 1962, de catalogação do acervo do antigo MAMSP. Aqui, já encontramos, além das obras inicialmente adquiridas pelo casal Matarazzo, os prêmios-aquisição e doações para o Museu 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 suporte (pintura, escultura, gravura – que inclui toda sorte de obras em papel) e pelas categorias “Brasileira” e “Estrangeira”. Tal classificação gera um código que designa o número de inventário das obras no antigo MAMSP⁷. A segunda versão do livro de tombo é formada por dois

4 Cf., por exemplo, Walter Zanini (org.). *Cat. exp. Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: MAC USP, 1977; Elza Ajzenberg (org.). *Cat. exp. Cicillo Matarazzo*. São Paulo: MAC USP, 2003; Annateresa Fabris. “Um fogo de palha aceso” In: Annateresa Fabris e Luis Camillo Osório. *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008; Annateresa Fabris. “A travessia da arte moderna” In: *História e(m) Movimento. MAM 60 Anos* [folheto das conferências proferidas por ocasião da mostra comemorativa dos 60 anos do MAMSP]. Embora a bibliografia seja significativa, o acervo documental para a pesquisa dessas duas coleções não estava efetivamente estruturado.

5 Os arquivos do MAC USP, da Fundação Bienal de São Paulo, bem como de outras instituições artísticas brasileiras, foram abertos à consulta, parcialmente tratados e organizados, apenas em meados da década de 1990 – o do MAC USP, em 1996, e o da Fundação Bienal de São Paulo, em 1999. Foram as pesquisas recentes em torno da história das instituições artísticas paulistas, sobretudo o MAMSP, que permitiram que se reconhecessem fundos documentais do antigo MAMSP. Cf. Maria Cecília França Lourenço. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, e as teses de Marcelo Mattos Araújo (“Os Modernistas na Pinacoteca: o Museu entre a Vanguarda e a Tradição”, tese de doutorado apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU USP em 2002), Regina Teixeira de Barros (“Revisão de uma História: A Criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1949”, dissertação de mestrado apresentada na Escola de Comunicação e Artes – ECA USP, em 2002) e Ana Paula Nascimento (“MAM: Museu para a Metrópole”, dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU USP em 2003).

6 Eva Lieblich Fernandes, que atuou como secretária do antigo MAMSP entre 1948 e 1951, reconheceu este documento como o primeiro a ser elaborado para a catalogação das obras em depósito no Museu naquele período. O documento havia sido preparado por ela para constituir a documentação do acervo do Museu [Entrevista concedida à autora em 16/06/2010, na qual Eva Lieblich data o documento de 1950]

7 Por exemplo, “A adivinha” (óleo/madeira, 1924) de Achille Funi, recebe o número de inventário PE-006, isto é “Pintura Estrangeira” e o número 6 remete-se à primeira lista elaborada por Eva Lieblich Fernandes. As obras que deram entrada no acervo a partir de 1951, e que, ao que tudo indica, só foram catalogadas nesses livros de tombo, foram numeradas a partir da ordem alfabética.

volumes, desta 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 aproxime-se, de fato, à estrutura dos departamentos e respectivas reservas técnicas do Museum of Modern Art, de Nova York, que serviu de modelo para a criação do antigo MAMSP, bem como ao modo de organização em sessões das edições da Bienal de Veneza e da Bienal de São Paulo, até, pelo menos, o final da década de 1950⁸.

Da análise do conjunto documental levantado, foi possível identificar claramente pelo menos quatro conjuntos coesos de obras adquiridos pelo casal Matarazzo, na fase inicial do antigo MAMSP. 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. Esta grande transformação tem a ver com a presença de Léon Dégand em São Paulo, em 1948/49, como primeiro diretor artístico do MAMSP e a introdução dos debates em torno da abstração entre nós.

Gostaria de tratar aqui especificamente do conjunto de obras italianas adquirido entre 1946 e 1947, que é sobre o qual trabalho neste momento. Na pasta de documentação dos artistas, na Seção de Catalogação do MAC USP, encontramos, neste caso, uma série de telegramas enviados pelo secretário de Ciccillo Matarazzo a galerias milanesas e romanas a partir de 1946. Através dessa correspondência, foram solicitadas listas de obras disponíveis para compra. Há um documento anterior, que nos ajuda a reconstituir a relação do casal Matarazzo com a Itália, isto é, um telegrama da crítica italiana Margherita Sarfatti, enviado de Montevideú, em 16 de setembro de 1946, dando orientações a Ciccillo Matarazzo para o início das aquisições em Milão e Roma:

“Ruego telegrafiar directamente Gaetani Cavallasca como dirección italiana Ciccillo ademas **telegrafiar Ciccillo relacionarse Gaetani compras terminada decisiones urgentes telegrafíame confirmandome telegrafíastes gracias Sarfatti** hotel Parque.” [grifo meu]⁹

A série de telegramas às galerias milanesas e romanas segue-se ao telegrama acima, e em seguida, temos várias cartas trocadas entre o genro da crítica italiana, Livio Gaetani, e Ciccillo Matarazzo, dando notícias das obras, que começam a ser adquiridas. As compras têm fim em julho de 1947, momento em que Margherita Sarfatti volta à Itália depois de seu exílio de 9 anos entre a Argentina e o Uruguai, e que Yolanda Penteadó está em viagem pela Europa. É através do caderno de anotações de Yolanda Penteadó, organizado em Davos, na Suíça, que temos notícia do conjunto das aquisições italianas e

8 Havia, na Bienal de Veneza, a sessão do que se chamava de “bianco nero”, isto é, obras em gravura. Ao ser criada em 1951, a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo toma para si a mesma estrutura para recepção e apresentação das obras. Isto é tão forte na tradição modernista que fundou nossas práticas museais em torno da arte moderna, que até mesmo na instauração do MAC USP na universidade, os primeiros editais voltados para artistas jovens se desdobram em editais de desenho e de gravura. Não é à toa, portanto, que o MAC tem um conjunto muito significativo de obras em papel, e podemos dizer que o desenho e a gravura ainda estão por ser atentamente estudados levando-se em conta sua real dimensão para as práticas modernistas. Cf. ainda Mário de Andrade, “O Desenho” In: *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

9 Seção de Catalogação, MAC USP.

francesas¹⁰. Na última carta enviada por Livio Gaetani a Ciccillo Matarazzo, ele menciona a passagem de Yolanda por Roma, para conferir o conjunto de 68 obras adquiridas por ele e por Enrico Salvatore, que foram a seguir despachadas ao Brasil do porto de Gênova¹¹.

Os pagamentos foram realizados através da Metalúrgica Matarazzo, como podemos ver na documentação fiscal e nas ordens de pagamento emitidas pelo secretário de Ciccillo Matarazzo. Entretanto, há duas cartas, respectivamente, dos artistas Mario Sironi e Felice Casorati, vendendo obras a Matarazzo, que indicam, primeiramente, que as aquisições feitas na Itália, foram realizadas por intermédio e influência de Margherita Sarfatti. Além disso, tanto num caso como no outro, os artistas dizem-se satisfeitos em contribuir para a criação de um museu de arte moderna no Brasil¹². Tais aquisições, portanto, não foram feitas pelo gosto pessoal de seus compradores. O que se conclui é que o casal Matarazzo buscou apoio de atores com boa penetração nos meios artísticos europeus para realizar as compras. Ao mesmo tempo, essas aquisições não foram destinadas à casa do casal Matarazzo, e sim ao museu: é o que nos dá notícia a coluna do crítico Sérgio Milliet no jornal *O Estado de São Paulo*, de 4 de março de 1948, mencionando a apresentação desse núcleo inicial do acervo do antigo MAMSP na casa do casal Matarazzo¹³. No caso da Itália, recorrer à crítica italiana Margherita Sarfatti significava, de um lado, aproximar-se de importantes galeristas e artistas daquele país – assim como do ambiente parisiense –, e de outro, orientar-se pelas relações que o meio artístico brasileiro, desde o final da década de 1920 tinha com o meio artístico italiano, sobretudo com o grupo Novecento, fundado por Sarfatti em 1922.

Margherita Sarfatti (1880-1961) era jornalista, crítica de arte, de uma proeminente família judia 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. Como crítica de arte, é fundamental sua colaboração na 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 Intteletuali Fascisti*. Em 1924, dedica-se a escrever a biografia de Mussolini, *Dux* (publicada em inglês em 1926). 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. Em 1947, volta para a Itália, estabelecendo-se em Cavallasca, Como. 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

10 Caderno de viagem de Yolanda Penteadó, Davos, Suíça, 1947. Seção de Catalogação, MAC USP.

11 Carta de Livio Gaetani a Francisco Matarazzo Sobrinho, datada de 20/07/1947, Fundo MAMSP, Arquivo MAC USP. Atualmente, reunimos toda a documentação resgatada em uma pasta que constitui o processo de doação das coleções Matarazzo à USP, na Seção de Catalogação.

12 Cf., por exemplo, carta de Mario Sironi datada de 15 de outubro de 1946, pasta do artista, Seção de Catalogação – MAC USP.

13 Cf. colunas de Sérgio Milliet n' *O Estado de São Paulo*, em 04/03/1948 e 10/09/1948. Fundo Rodrigo Mello Franco de Andrade/SPHAN. Arquivo do IPHAN, Minc – Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.

grupo Novecento Italiano, em Buenos Aires, ocorrida em 1930¹⁴. Suas relações com o Brasil ainda estão por serem devidamente estudadas, e embora não se saiba de nenhuma itinerância da exposição portenha de 1930 ao Brasil, 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 Adami¹⁵ e de Paulo Rossi Osir, que foram para a Itália em busca de aperfeiçoar sua formação a partir da segunda metade da década de 1920.

Apesar de sua atuação como crítica, inicialmente no jornal *Avanti!* e posteriormente no jornal *Il Popolo d'Italia* (fundado e dirigido por Benito Mussolini, em 1914) nas décadas de 1910 e 20, bem como sua intensa participação nos júris de seleção e premiação da Bienal de Veneza ao longo dos anos 1920, são poucas as publicações de Sarfatti que organizam sua reflexão sobre arte moderna. Seu livro *Storia della Pittura Moderna*¹⁶, publicado como volume de uma coletânea de ensaios dirigida por ela, pode ser entendido como sua primeira tentativa de analisar a evolução da pintura moderna e elaborar uma teoria da arte a partir da produção dela oriunda. Dividido em 22 capítulos, o livro procura mapear a produção modernista por países, concentrando-se no continente europeu, mas com menções relevantes, no capítulo XII, à pintura dos Estados Unidos, da Argentina e do Japão. Um enorme destaque é dado à Itália, como modelo privilegiado de uma arte de síntese – em oposição àquele de análise –, fundamentada na tradição clássica, tal como elaborada a partir do Renascimento italiano. Ao todo, são sete os capítulos que Sarfatti dedica à pintura moderna na Itália, reservando um capítulo para os futuristas, e um para o grupo Novecento Italiano. É justamente em relação a esse último que ela elabora o conceito de síntese, bem como daquilo que ela chama de “classicità moderna” – para ela, não uma imitação da pintura dos grandes mestres do Renascimento, mas sua reinterpretação guiada pelos elementos mais essenciais de constituição da forma: o desenho e sua estrutura compositiva.

Sarfatti retomaria essas teses e um outro livro publicado em Buenos Aires, em 1947, momento em que ela está em contato com o casal Matarazzo para a aquisição desse acervo italiano do antigo MAMSP. Os quatro capítulos iniciais de *Espejo de la Pintura Actual* são exatamente os mesmos do livro de 1930, e a autora 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 e o Brasil¹⁷. Para introduzir o continente americano, ela toma os Estados Unidos e sua tradição recente de pintura mural, para daí, ir ao México e os grandes projetos de Diego Rivera. É nesse contexto, que o capítulo XV, “Terra do Brasil” (deliberadamente escrito em português, e não em castelhano), aparece. A partir das vinculações que ela vê 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 da pintura do Novecento Italiano que ela analisa a produção latino-americana.

14 Cf. Daniel Gutman. *El amor judío de Mussolini. Margherita Sarfatti, del fascismo al exilio*. Buenos Aires: Lumière, 2006.

15 Hugo Adami, assim como Ernesto de Fiori, participa de uma das mostras do grupo Novecento Italiano, em Milão, em 1929. Cf. catálogo da exposição *Mostra Novecento Italiano*, Milão, 1929.

16 Margherita Sarfatti. *Storia della Pittura Moderna*. Roma: Cremonese, 1930.

17 A Argentina, juntamente com o Uruguai, aparece minuciosamente analisada no apêndice final intitulado “La pintura en Río de la Plata”.

Na concepção de seu livro portenho, é possível pensar em três níveis de aproximação de Margherita Sarfatti ao meio artístico brasileiro, que nos revelam, inclusive, um contato anterior e mais duradouro do grupo Novecento Italiano e da crítica com o Brasil.

O primeiro nível de aproximação 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”¹⁸. Na instância da pintura mural, dá grande destaque para os projetos decorativos de Cândido Portinari, sobretudo aquele para o Ministério de Educação e Cultura – hoje Palácio Gustavo Capanema –, no Rio de Janeiro. Aborda de passagem a pintura de Emiliano di Cavalcanti, para terminar com os pintores do grupo Santa Helena, sobretudo Paulo Rossi Osir e Alfredo Volpi. No caso de Rossi Osir, ela destaca as atividades do ateliê Osirarte, que no seu entender, inspira-se na *bottega* de artista do Renascimento. Já Alfredo Volpi é, para ela, um artista de maior relevância. Ele aparece aqui e no capítulo sobre a pintura italiana contemporânea, comparado à figura de Carlo Carrà, por seu domínio do métier, pela retomada de técnicas tradicionais da pintura e sua relação com a pintura de Giotto e os mestres italianos do Renascimento.

O segundo nível de apreensão da pintura brasileira e sua vinculação com a moderna pintura italiana pode ser observado no capítulo que Sarfatti dedica justamente aos pintores italianos contemporâneos (capítulo XXII). Ela abre o capítulo abordando os italianos que atuaram no ambiente da Escola de Paris, principalmente Massimo Campigli, Gino Severini e Giorgio de Chirico, sem falar 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: neste 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”, de Arturo Tosi, hoje no acervo do MAC USP, já como coleção Francisco Matarazzo Sobrinho. 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” (1932/33, óleo sobre tela) e nas duas versões sobre o tema dos gladiadores (“Gladiadores”, c. 1935, óleo sobre tela; e “Gladiadores com seus troféus”, c. 1927, óleo sobre tela), 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 sobre madeira), também da coleção do MAC USP¹⁹.

18 Não foram encontrados ainda fontes documentais que esclareçam como seu deu o contato de Sarfatti com o casal Matarazzo, por exemplo. Por outro lado, entre 1946 e 1947 está no Brasil seu grande amigo Marcello Piacentini (1881-1960), que projetou a mansão de Cicillo na Avenida Paulista (hoje destruída). É provável que um contato com os Matarazzo tivesse sido feito através do arquiteto italiano. Ver também Marcos Tognon. *Arquitetura Italiana no Brasil. A Obra de Marcello Piacentini: História, Catálogo, Documentos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

19 Para uma análise desta obra, cf. Ana Gonçalves Magalhães. “Achille Funi nella collezione del MAC USP”, *Rivista L'Uomo Nero*, Antonello Negri (editor), Departimenti di Storia delle Arti, del Spetacolo e della Danza, Università degli Studi di Milano [NO PRELO].

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 MAMSP. Os casos de Ardengo Soffici, Ottone Rosai (como representantes da pintura florentina) e Felice Casorati (como único e mais alto representante da pintura de Turim) merecem uma análise. No caso de Soffici e Rosai, Sarfatti associa a produção dos dois artistas ao contexto das revistas *La Voce* e *Lacerba* (das quais Soffici, ao lado de Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini, era editor) e da emergência da noção de *Strapaese*, em oposição a *Stracittà*, ou seja, o retorno à vida da província e à cultura da província contra absorção das grandes cidades monopolizadoras. “O Caminho” (1908, óleo sobre papelão), de Ardengo Soffici, e “Paisagem” (1938, óleo sobre tela) e “Estalagem” (1932, óleo sobre tela), de Ottone Rosai, da coleção Matarazzo (hoje acervo MAC USP), parecem ilustrar essa pintura florentina, tal como concebida por Margherita Sarfatti. Em relação ao turinense Felice Casorati, como não pensar em seu “Nu Inacabado” (1943, óleo sobre tela), do acervo do MAC USP, quando ela assim define sua obra ?

(...) el más notable de los torineses. Menos plástico, menos preocupado del tono y del cuerpo, más lineal y esquemático que los demás italianos, Casorati traza con mano firme y con color vivo y frío los rasgos morales de sus personajes y ahonda con pérfida curiosidad la pesquisa psicológica a través de los rasgos físicos acentuados y hasta grotescos²⁰.

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 da tradição clássica da pintura e o debate sobre arte no contexto paulistano entre os anos de 1937 e 1947. Esse momento, em São Paulo, é marcado pela afirmação do grupo Santa Helena, através de resenhas em jornal de Mário de Andrade e principalmente de Sérgio Milliet, que entre os anos de 1946 e 1948 é o principal articulador e defensor da criação de um museu de arte moderna em São Paulo. Se considerarmos seus escritos que fazem a defesa dos pintores do Grupo Santa Helena e preparam as teses de seu “Marginalidade da Pintura Moderna”²¹, veremos o quanto de sua visão da evolução da história da pintura reverbera as idéias 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

20 Margherita Sarfatti. *Espejo de la Pintura Actual*. Buenos Aires: Argos, 1947, p. 150.

21 Originalmente publicado pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, em 1942, em seguida incorporado à coletânea de textos de *Pintura Quase Sempre* (1944), para ser por fim proferido como conferência no primeiro congresso da AICA em Paris, em 1949.

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 MAMSP 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 mediterrânea/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”.

Esses são os primeiros indicativos da pesquisa em andamento, que revelam em que contexto o núcleo inicial de acervo do antigo MAMSP foi formado. Tal análise das obras italianas da chamada Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho sugere uma interpretação que procura compreender essas obras justamente dentro da narrativa de história da arte que se construía no momento de formação do antigo MAMSP, narrativa essa que não era tomada de fora mas que se fez no diálogo com a crítica de arte moderna e o meio artístico do período.