

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**A transferência da
tradição Clássica
entre Europa e
América Latina**

Margherita Sarfatti e o Brasil: a coleção Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto panorama da pintura moderna

Ana Gonçalves Magalhães
MAC USP/ CBHA

Resumo

Esta comunicação apresenta as primeiras reflexões sobre as relações entre a crítica italiana Margherita Sarfatti (1880-1961), fundadora do grupo Novecento na Itália, e o meio artístico brasileiro. O ponto de partida foi a análise de seu livro *Espejo de la Pintura Actual*, publicado na Argentina em 1947, momento em que Sarfatti auxiliava Francisco Matarazzo Sobrinho a adquirir o primeiro núcleo de obras italianas para o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (em fase de criação).

Palavra Chave

Grupo Santa Helena; Museu de Arte Moderna de São Paulo

Abstract

This paper presents a reflection on the relation between the Italian critic Margherita Sarfatti (1880-1961), founder of the Novecento group, and Brazilian artistic milieu. The starting point of this analysis is based on the reading of her book *Espejo de la Pintura Actual*, published in Argentina in 1947, when Sarfatti was guiding the industrial Francisco Matarazzo Sobrinho to acquire the first nucleus of Italian works for the collection of the former São Paulo Museum of Modern Art (under creation).

Keywords

Santa Helena Group; São Paulo Museum of Modern Art

Essa comunicação resulta da análise do texto *Espejo de la Pintura Actual*, de autoria da crítica italiana Margherita Sarfatti (1880-1961), no contexto de meu projeto de pesquisa em andamento, que contempla o estudo das obras italianas presentes nas coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Tais coleções, parte das quais foi adquirida entre 1946 e 1947, constituíram o primeiro núcleo de acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP), e são as primeiras a serem transferidas à Universidade de São Paulo, em 1963. Margherita Sarfatti desempenhou papel fundamental nessas aquisições, e seu livro *Espejo de la Pintura Actual* é escrito e publicado no momento em que ela está em contato com o casal Matarazzo para a realizá-las¹.

Margherita Sarfatti era jornalista e crítica de arte, de uma proeminente família judia vêneta. 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 *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 1933. Como crítica de arte, é fundamental seu papel na criação do grupo Novecento, em 1922. O grupo se reformula em 1925, e passa a ser conhecido como Novecento Italiano. Em 1924, dedica-se a escrever a biografia de Mussolini, *Dux*, e no ano seguinte assina o *Manifesto degli Intteletuali Fascisti*. Com a aproximação de Mussolini ao governo de Hitler, e a implementação das Leis Raciais na Itália, em 1938, Sarfatti é obrigada a deixar o país. As biografias da crítica apontam que entre 1938 e 1947, Sarfatti viveu entre a Argentina e o Uruguai (Liffran 2009; Gutman 2006). 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 grupo Novecento Italiano, em Buenos Aires, ocorrida em 1930.

Suas relações com o Brasil ainda estão por serem devidamente estudadas, pois 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 Adami² 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

1 Cf. telegrama de Margherita Sarfatti a Francisco Matarazzo Sobrinho, datado de 16 de setembro de 1946, de Montevideu: "Ruego telegrafiar directamente Gaetani Cavallasca como dirección italiana Ciccillo ademas telegrafiar Ciccillo relacionarse Gaetani compras terminada decisiones urgentes telegrafiam confirmandome telegrafastes gracias Sarfatti hotel Parque". [grifo meu] Seção de Catalogação, MAC USP. Sarfatti coloca Matarazzo em contato com seu genro, Livio Gaetani, que atuaria como seu representante para as aquisições em galerias milanesas e romanas, até julho de 1947.

2 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.

poucas as publicações de Sarfatti que organizam sua reflexão sobre arte moderna. Seu livro *Storia della Pittura Moderna* (Sarfatti 1930), 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, *Storia della Pittura Moderna* 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, sobretudo o florentino. 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, da forma arquitetônica, 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.

Os capítulos que abrem *Storia della Pittura Moderna* parecem inspirar-se na tratadística renascentista de base Vasariana – autor que é citado com certa frequência ao longo do livro – e procuram construir um conceito de estilo, muito semelhante ao que podemos apreender das *Vite* de Vasari, para quem este se constitui 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). Há ainda um aspecto que Sarfatti parece retomar de uma historiografia formalista, 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 à tradição clássica, 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. Também, o fato dela organizar os capítulos que tratam da pintura moderna por escolas nacionais parece repetir o esquema sobre estilo da historiografia tradicional italiana, fundamentada na tratadística vasariana. Finalmente, o capítulo III desenvolve-se sobre um argumento lançado pelo *Paragone* de Leonardo, isto é, o da primazia da pintura sobre as demais formas de manifestação artística.

Em *Espejo de la Pintura Actual*, publicado em Buenos Aires, em 1947 (Sarfatti 1947)³, Sarfatti retoma os mesmos argumentos do livro de 1930. Os quatro capítulos iniciais são exatamente os mesmos do texto de 1930, e a autora inicialmente também aborda a pintura a partir de escolas nacionais. Mas há,

3 O livro é publicado dentro de uma coletânea de ensaios organizada por Jorge Romero Brest, Luiz M. Baudizzone e José Romero, com uma tiragem especial de 50 exemplares numerados, e termina de ser impressa em 25 de julho de 1947 – momento em que a autora já está de volta à sua terra natal. Cf. Carta de Livio Gaetani a Francisco Matarazzo Sobrinho, de 14 de julho de 1947, encerrando as aquisições para a coleção Matarazzo, falando do despacho das obras e dando notícias sobre a chegada de Margherita Sarfatti à Itália. Seção de Catalogação, MAC USP.

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 Argentina⁴. 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. Sarfatti assim compara a pintura mural norte-americana e a mais recente mexicana, com aquela que ela vê ser produzida no Brasil:

El ejemplo de mecenatismo oficial, dado en América por Méjico y sus pinturas murales, arraigó en Estados Unidos, como hemos visto, y luego rebrotó en Brasil.

Ya le he reprochado a la pintura mural de hoy su naturaleza artificiosa, de arboleda de copa arrogante que fluctúa según los vientos políticos y burocráticos, sin arraigo en el terruño de la realidad cotidiana.

Esta posición paradójica de vértice de una pirámide sin bases, o de escalera que empieza y termina con los últimos y encumbrados peldaños de la decoración de grandes edificios públicos, resulta de mayor evidencia en Brasil por la distribución geográfica, es decir, netamente política, de su pintura mural. Hay mucha en Río de Janeiro, pero en la segunda capital de la república, San Pablo, no hay, que yo sepa, sino en el salón de Radio Tupí, pintado por Cândido Portinari. (Sarfatti 1947: 105)

O que muda substancialmente aqui na análise da pintura mural é seu engajamento ideológico, em 1947, condenado por Sarfatti. De qualquer modo, é a partir das vinculações que ela vê entre a pintura mural de Rivera e a de Portinari, que 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.

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 meio artístico brasileiro.

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”. 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,

⁴ A Argentina, juntamente com o Uruguai, aparece minuciosamente analisada no apêndice final intitulado “La pintura en Río de la Plata”.

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 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. 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” (1932/32, 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 USP⁶.

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 abunda con pérfida curiosidad la pesquisa psicológica a través de los rasgos físicos acentuados y hasta grotescos. (Sarfatti 1947: 150)

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. 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. Se considerarmos os escritos desse último autor, que fazem a defesa dos pintores do Grupo Santa Helena e preparam as teses de seu “Marginalidade da Pintura Moderna”⁵, 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 ciclo 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 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”.

5 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.

Referências Bibliográficas:

GUTMAN, Daniel. El amore judío de Mussolini. Margherita Sarfatti, del fascismo al exilio. Buenos Aires: Lumière, 2006.

LIFFRAN, Françoise. Margherita Sarfatti: L'Égérie du Duce. Paris: Éditions du Seuil, 2009.

MILLIET, Sérgio. Pintura Quase Sempre. Porto Alegre: O Globo, 1944.

SARFATTI, Margherita. Storia della Pittura Moderna. Roma: Cremonese, 1930.

_____. de. Espejo de la Pintura Actual. Buenos Aires: Argos (coleção El Arte y los Artistas), 1947.