UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

Mario Sironi no acervo do MAC USP

ANDREA AUGUSTO RONQUI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestre.

Área de concentração: Teoria e crítica da arte

Orientadora: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Versão original

São Paulo

2019

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Ronqui, Andrea Augusto.

Mario Sironi no acervo do MAC USP / Andrea Augusto Ronqui ; orientadora Ana Gonçalves Magalhães. -- São Paulo, 2019.

177 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2019.

1. Arte Moderna – Itália – Século 20. 2. Novecento. 3. Acervo Museológico – São Paulo (SP). 4. Sironi, Mario, 1885-1961. 5. Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. I. Magalhães, Ana Gonçalves. II. Título.

CDD 709.45

Nome: RONQUI, Andrea Augusto

Título: Mario Sironi no acervo do MAC USP

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de mestre.
Orientadora: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Profa. Dra.

Instituição:

Julgamento:

Prof.Dr.

Instituição:

Julgamento:

AGRADECIMENTOS

À professora Ana Gonçalves Magalhães, primeiro por ter me dado Sironi “de presente” ao sugerir um tema tão interessante que me proporcionou tanto aprendizado e abriu muitas possibilidades; por ter me acolhido no Programa e ter me acompanhado como orientadora com generosidade, disponibilidade e respeito, orientação que direcionou este trabalho para os melhores resultados possíveis; e por ter me aceitado como monitora no Programa de Estágio em Docência no decorrer do percurso.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida por meio do Programa de Pós-Graduação, que viabilizou a dedicação a este trabalho. As agências de fomento à pesquisa continuam sendo essenciais para a produção de conhecimento no país.

Ao professor Paolo Rusconi, que me acolheu na Universidade de Milão e generosamente se dispôs a contribuir com aquilo que pudesse, de bibliografias a contatos e dicas de arquivos, além das visitas a exposições realizadas com seus alunos. E também à doutora Viviana Pozzoli, sempre disposta a compartilhar materiais e ideias que foram bastante úteis à pesquisa.

À Associazione Sironi em Milão, em particular a Susanna Nasini e Andrea Strausswald-Sironi, pelas informações fornecidas e gentil disponibilidade.

Ao Archivio Mario Sironi em Roma e à senhora Romana Sironi, que esteve sempre à disposição para conversar, procurar documentos e enviá-los mesmo à distância.

À senhora Alessandra Meloni – depositária do arquivo do pai, Francesco Meloni, que contém parte do levantamento para um catálogo *raisonné* que estava sendo elaborado com Agnoldomenico Pica –, pela atenção e disponibilidade em fornecer documentos e informações, além de algumas anedotas.

Ao Ministério de Relações Exteriores e Cooperação Internacional (*Ministero Degli Affari Esteri e Cooperazione Internazionale* – MAECI) da Itália pela bolsa concedida que proporcionou seis meses de pesquisa no exterior, período que enriqueceu enormemente o trabalho.

Aos professores Domingos Tadeu Chiarelli e Helouise Costa, que participaram da minha banca de qualificação e generosamente deram contribuições valiosas para o

enriquecimento da dissertação.

Aos funcionários da Biblioteca Lourival Gomes Machado, Anderson Tobita e Lauci Bortoluci, e da Seção de Documentação e Catalogação do MAC USP, Fernando Piola e Michelle Alencar, cujos trabalhos são essenciais para o pesquisador.

A Sara Vieira, secretária do departamento, que sempre atendeu de forma imediata e eficiente a toda demanda burocrática.

Aos/às colegas do grupo de estudo coordenado pela profa. Ana, que sempre que possível tiveram disposição e interesse para trocar ideias e contribuir para a pesquisa.

Aos meus pais Darly e Paulo e ao meu irmão Paulo Eduardo, por todo o apoio que me deram direta e indiretamente durante o meu longo período de estudos. Estendo esse agradecimento à minha família, sempre interessada em saber em que ponto estava o trabalho, em particular aos meus tios Dione e Daniel, que também sempre ajudaram quando tiveram oportunidade e vibraram com as conquistas.

A todos os meus amigos e colegas que me acompanharam nesse percurso, pela companhia em visitas a exposições, por também comemorarem cada vitória e por proporcionarem momentos de lazer a uma mente cheia.

“O que anda fazendo Sironi? Está trabalhando?
Vocês têm um grande artista, talvez o maior do
momento, e não se deram conta”.

(Pablo Picasso a Raffaele Carrieri na Exposição
Universal de Paris, 1937, anedota)

“Ele está ali, forte ou fraco na vida, mas incontestavelmente
soberano em sua ruminação do mundo, sem outra ‘técnica’
senão a que seus olhos e suas mãos oferecem à força de ver, à
força de pintar, obstinado em tirar deste mundo, onde soam os
escândalos e as glórias da história, telas que pouco acrescentarão
às cóleras e às esperanças dos homens, e ninguém murmura”.

(Maurice Merleau-Ponty sobre os artistas, 1964)

“A arte é uma evasão das esferas normais”.

(Mario Sironi, “Mal sottile”, 1934)

RESUMO

Esta dissertação propõe o estudo das seis obras de Mario Sironi (Sassari, 1885 – Milão, 1961) que pertencem ao acervo do MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo) – *Os pescadores* (1924); *Os emigrantes* (1930); *Composição* (1931); *Invocação* (1946); *Paisagem* (1946) e a imagem em seu verso; e *Fuga no Egito* (1947) –, a partir de dois contextos maiores: no percurso da produção do artista, de modo a traçar a evolução das suas pesquisas artísticas para situar as obras do MAC USP; e dentro das campanhas de aquisição de obras de arte moderna italiana articuladas por Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado para compor o futuro Museu de Arte Moderna de São Paulo, entre 1946 e 1947, a fim de compreender quais fatores podem ter contribuído para a escolha dessas pinturas. A pesquisa se estabelece no âmbito de estudos recentes sobre as origens das coleções que compõem o acervo do MAC USP e, internacionalmente, de uma historiografia da arte atualizada sobre a obra de Sironi, artista que hoje é pouco conhecido e estudado no Brasil. Por fim, o estudo pretende contribuir para certa leitura da arte moderna brasileira que esteve em diálogo com o ambiente artístico italiano do período do entreguerras.

Palavras-chave: Mario Sironi; arte moderna italiana; Novecento; acervo MAC USP

ABSTRACT

This research proposes the study of the six works by Mario Sironi (Sassari, 1885 - Milan, 1961) that belong to MAC USP's collection (University of São Paulo's Museum of Contemporary Art) – *Os pescadores* (1924); *Os emigrantes* (1930); *Composição* (1931); *Invocação* (1946); *Paisagem* (1946) and the image on the back; and *Fuga no Egito* (1947) – from two higher contexts: the artist's production path, in order to trace the evolution of his artistic research to locate MAC USP's works; and within the acquisition campaigns of modern Italian artworks articulated by Francisco Matarazzo Sobrinho and Yolanda Penteadó to compose the future Museum of Modern Art of São Paulo between 1946 and 1947 in order to understand which factors may have contributed to the choice of these paintings. The research is established within the framework of recent studies on the origins of the collections that compose MAC USP's collection and, internationally, an updated art historiography on the work of Sironi, an artist that is little known and studied in Brazil. Finally, the study aims to contribute to a certain reading of modern Brazilian art that was in dialogue with the Italian artistic environment of the interwar period.

Keywords: Mario Sironi; italian modern art; Novecento; MAC USP collection

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 – Mario Sironi, *I pescatori* [Os pescadores], 1924(?). Óleo sobre tela, 108,8x89,4cm. MAC USP.

FIGURA 2 – Mario Sironi, *Gli emigranti/San Martino* [Os emigrantes/São Martinho], 1930. Óleo sobre madeira, 68,8x79,2cm. MAC USP.

FIGURA 3 – Mario Sironi, *Composizione* [Composição], 1931. Óleo sobre papel sobre tela, 90,2x62,7cm. MAC USP.

FIGURA 4 – Mario Sironi, *Invocazione* [Invocação], 1946. Guache sobre papel sobre madeira, 87,5x96,2cm. MAC USP.

FIGURA 5 – Mario Sironi, *Paesaggio* [Paisagem], 1946. Óleo sobre tela sobre madeira, 53,9x74,2cm. MAC USP.

FIGURA 6 – Mario Sironi, *Fuga in Egitto* [Fuga no Egito], 1947. Óleo sobre madeira, 65x85,1cm. MAC USP.

FIGURA 7 – Verso de *Paesaggio* [Paisagem]

FIGURA 8 – Mario Sironi, *Il ciclista* [O ciclista], 1916/1920. Óleo e colagem sobre cartão, 76x66cm. Coleção particular, Roma.

FIGURA 9 – Mario Sironi, *Testa futurista* [Cabeça futurista], 1913. Óleo sobre tela, 52,5x49cm. Museo del Novecento, Milão.

FIGURA 10 – Mario Sironi, *Venere dei porti* [Vênus dos portos], 1919. Colagem e têmpera sobre papel sobre tela, 98x73,5cm. Museo del Novecento, Milão.

FIGURA 11 – Mario Sironi, *La lampada* [A lâmpada], 1919. Óleo sobre papel, 78x56cm. Pinacoteca de Brera, Milão.

FIGURA 12 – Mario Sironi, *Paesaggio urbano con camion* [Paisagem urbana com caminhão], 1920. Óleo sobre tela, 50x80cm. Coleção particular, Milão.

FIGURA 13 – Mario Sironi, *L'architetto* [O arquiteto], 1921-1922 (Benzi), 1922-1923 (Pontiggia). Óleo sobre tela, 87x75cm. Coleção particular.

FIGURA 14 – Mario Sironi, *L'allieva* [A aluna], 1923-1924. Óleo sobre tela, 97x75cm. Coleção particular.

FIGURA 15 – Mario Sironi, *Le muse inquietanti* [As musas inquietantes], 1916. Óleo sobre tela, 97x67cm. Coleção particular, Milão.

FIGURA 16 – Mario Sironi, *Paesaggio urbano* [Paisagem urbana], 1922-1927. Óleo sobre tela, 80,5x71,5cm. Museo del Novecento, Milão.

FIGURA 17 – Mario Sironi, *Donna seduta* [Mulher sentada], 1926-1927. Óleo sobre tela, 81x64cm. Museo Cantonale d'Arte, Lugano (depósito do Kunsthhaus, Zurique).

FIGURA 18 – Mario Sironi, *Bevitore* [Bebedor], 1929. Óleo sobre tela, 90x80,5cm. Coleção particular, Roma.

FIGURA 19 – Mario Sironi, *La famiglia* [A família], 1927-1928. Óleo sobre tela, 73x97cm. Galleria Comunale d'Arte Moderna, Roma.

FIGURA 20 – Mario Sironi, *Composizione (San Martino)* [Composição (São Martinho)], 1930. Óleo sobre tela, 80x70cm. Coleção particular.

FIGURA 21 – Masaccio, *Battesimo dei neofiti* [Batismo dos neófitos], 1425-1426c. Affresco, 255x162cm. Basilica di Santa Maria del Carmine, Florença.

FIGURA 22 – Mario Sironi, *Annunciazione* [Anunciação], 1939. Cartão preparatório para o vitral da capela de Ca' Granda no Hospital de Niguarda, Milão.

FIGURA 23 – Georges Rouault, *Seminatore* [Seminador], 1922-17. Litografia.

FIGURA 24 – Mario Sironi, *Pescatore* [Pescador], 1930. Óleo sobre tela, 120x90cm. Coleção particular, Roma.

FIGURA 25 – Mario Sironi, *La famiglia* [A família], 1930. Óleo sobre tela, 104x83cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

FIGURA 26 – Galeria das Artes Gráficas na IV Trienal de Monza, 1930.

FIGURA 27 – Mario Sironi, detalhe do cartão preparatório para o vitral da Carta do Trabalho

FIGURA 28 – Mario Sironi, Vitral da Carta do Trabalho, no *Palazzo Piacentini*, atual Ministério do Desenvolvimento Econômico (antigo Ministério das Corporações), 1932.

FIGURA 29 – Mario Sironi, *La pesca* [A pesca], 1931. Óleo sobre tela, 150x120cm. Coleção particular.

FIGURA 30 – Mario Sironi, *Il pastore* [O pastor], 1932. Óleo sobre tela, 90x50cm. Civico Museo Revoltella, Trieste.

FIGURA 31 – Mario Sironi, *L'incontro* [O encontro], 1932. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

FIGURA 32 – Mario Sironi, *Confessioni* [Confissões], 1945-1947. Óleo sobre tela, 50x60cm. Coleção particular, Roma.

FIGURA 33 – Mario Sironi, *La penitente* [A penitente], 1945-1947c. Óleo sobre tela, 50x60cm. MART - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.

FIGURA 34 – Mario Sironi, *Apostoli* [Apóstolos], 1945 (datação de Fabio Benzi; 1935 segundo Andrea Sironi). Têmpera sobre papel, 178x155cm. Coleção de Arte Religiosa Moderna, Museus Vaticanos, Cidade do Vaticano.

FIGURA 35 – Mario Sironi, Ilustração para “*Laude*” di Jacopone da Todi [Os “Cantos” de Jacopone da Todi], organizada por Giampiero Giani, 1947.

FIGURA 36 – Mario Sironi, Ilustração para “*Laude*” di Jacopone da Todi [Os “Cantos” de Jacopone da Todi], organizada por Giampiero Giani, 1947.

FIGURA 37 – Caspar Friedrich, *Paisagem nas montanhas da Silésia*, 1815-1820. Óleo sobre tela, 54,9x70,3cm. Neue Pinakothek, Munique.

FIGURA 38 – Mario Sironi, *Composizione con busti* [Composição com bustos], 1945. Têmpera sobre papel, 147x207cm. Coleção particular, Roma.

FIGURA 39 – Mario Sironi, *Composizione* [Composição], 1949. Óleo sobre tela, 40x50cm. Coleção particular, Milão.

FIGURA 40 – Mario Sironi, *Composizione* [Composição], 1957. Óleo sobre tela, 70x88cm. Coleção particular, Roma.

FIGURA 41 – Mario Sironi, *Composizione* [Composição], 1944-1945. Têmpera sobre papel, 203x125cm. Câmara dos Deputados, Montecitorio, Roma.

FIGURA 42 – Mario Sironi, *Paesaggio con cavaliere* [Paisagem com cavaleiro], 1955. Óleo sobre tela, 40x53cm. Coleção particular, Roma.

FIGURA 43 – Mario Sironi, *Il povero pescatore* [O pobre pescador], 1924-25. Óleo sobre tela, 101,6x76,2cm. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.

FIGURA 44 – Reprodução de *Os pescadores* na edição de Arte italiana contemporanea de 1940, prancha n. 128.

FIGURA 45 – Mario Sironi, *Nudo con paesaggio urbano* [Nu com paisagem urbana], 1925. Óleo sobre tela, 70,5x60,5cm. Coleção particular, Milão.

FIGURA 46 – Mario Sironi, *Natura morta* [Natureza morta], 1926. Óleo sobre tela, 50x60cm. Coleção particular, Roma.

FIGURA 47 – Mario Sironi, *Paesaggio urbano* [Paisagem urbana], 1926. Óleo sobre tela, 34x50cm. Galleria Internazionale d’Arte Moderna, Ca’ Pesaro, Veneza.

FIGURA 48 – Mario Sironi, *Nudo* [Nu], 1926. Óleo sobre tela, 100x80cm. Coleção particular, Turim.

FIGURA 49 – Mario Sironi, *La bella della sestiere (Donna dal fiore)* [A bela do bairro (Mulher com flor)], 1926. Óleo sobre tela, 80x70cm. Coleção particular.

FIGURA 50 – Mario Sironi, *Figura con scodella* [Figura com tigela], 1928. Civica Galleria d'Arte Moderna, Veneza.

FIGURA 51 – Detalhe do portal em bronze da Basílica de San Zeno em Verona. Autor desconhecido.

FIGURA 52 – Detalhe do portal em bronze da Basílica de San Zeno em Verona. Autor desconhecido.

FIGURA 53 – Mario Sironi, *La pesca/Pescatori* [A pesca/Pescadores], 1928.

FIGURA 54 – Mario Sironi, *Bagnante* [Banhista], 1929. Óleo sobre tela, 85x80cm. Galleria Narciso, Turim.

FIGURA 55 – Mario Sironi, *Le amiche* [As amigas], 1929c.(1927 segundo Pica, 1928 em Scheiwiller).

FIGURA 56 – Mario Sironi, *La lettura* [A leitura], óleo, 1928.

FIGURA 57 – Mario Sironi, *Uomo con vanga (Composizione)* [Homem com pá (Composição)], 1928. Coleção da Confagricoltura Milano Lodi e Monza Brianza.

FIGURA 58 – Reprodução de *Os pescadores* no artigo da revista Augustea, 1933.

FIGURA 59 – Mario Sironi, *San Martino* [São Martinho], 1940. Têmpera sobre papel sobre tela, 120x100cm. Coleção de arte religiosa moderna, Museus Vaticanos, Cidade do Vaticano.

FIGURA 60 – Mario Sironi, *Studio per il "San Martino"* [Estudo para o “São Martinho”], 1934. Óleo sobre tela, 60x50cm. Destruído.

FIGURA 61 – Reprodução de *Os emigrantes* no artigo de Ugo Nebbia, Revista Emporium, 1934.

FIGURA 62 – Reprodução (microfilme) de *Os emigrantes* no artigo de Carlo Carrà, L'Ambrosiano, 1932.

FIGURA 63 – Mario Sironi, *Il cavallo sellato* [O cavalo selado], 1917-1918. Óleo e colagem sobre papel sobre tela, 90x72,5cm. Coleção particular, Milão.

FIGURA 64 – Mario Sironi, *Cavallo bianco e molo* [Cavalo branco e píer], 1920-21. Óleo sobre tela, 44x57cm. Coleção particular, Roma.

FIGURA 65 – Mario Sironi, *Soldati* [Soldados], s.d. Grafite, 20x14cm. Coleção R. Abbiati, Milão.

FIGURA 66 – Mario Sironi, *Figure in marcia* [Figuras em marcha], 1940. Óleo sobre tela, 61x51cm. Coleção particular, Milão.

FIGURA 67 – Ornamento etrusco - friso terminal em terracota, em Palestrina (provavelmente o Santuário da Fortuna Primigenia).

FIGURA 68 – Mario Sironi, *Seminatore* [Semeador], 1930. Coleção Luigi Paleari, Milão (em 1946)

FIGURA 69 – Mario Sironi, detalhe do mural *L'Italia tra le arti e le scienze* [A Itália entre as artes e as ciências], 1933. Palazzo dell'Arte, Milão (destruído).

FIGURA 70 – Pablo Picasso, *A flauta de Pan*, 1923. 205x174cm. Musée National Picasso, Paris.

FIGURA 71 – Mario Sironi, *Composizione (Gesù chiama Pietro, Giacomo e Giovanni)* [Composição (Jesus chama Pedro, Tiago e João)], s.d.

FIGURA 72 – Mario Sironi, *Aratore e morte* [Arador e morte], 1925-1926. Grafite sobre papel, 21x15,5cm. Coleção particular, Roma.

FIGURA 73 – Mario Sironi, *Figura e teschio* [Figura e crânio], 1925c. Grafite sobre papel cartão, 16,4x12,1cm. Coleção particular, Roma.

FIGURA 74 – Mario Sironi, *L'aratro* [O arado], 1928. Óleo sobre tela, 58x76cm. Coleção particular, Turim.

FIGURA 75 – Mario Sironi, *L'aratura* [A aração], 1933. Óleo sobre tela, 350x350cm. Ministérios dos Correios e Telecomunicações, Roma

FIGURA 76 – Mario Sironi, *L'incontro* [O encontro], 1930. Óleo sobre tela.

FIGURA 77 – Mario Sironi, *Il lavoro* [O trabalho], 1932-1933c.

FIGURA 78 – Mario Sironi, *Il lavoratore* [O trabalhador], 1928, já foi da Galleria del Cavallino.

FIGURA 79 – Mario Sironi, *La disperata* [A desesperada], s.d.

FIGURA 80 – Mario Sironi, *L'apologo* [O apólogo], 1944. Óleo, 69x53cm. Coleção particular.

FIGURA 81 – Mario Sironi, *Colloquio* [Colóquio], 1944. Óleo sobre tela, 61x71cm. Coleção particular, Milão.

FIGURA 82 – Detalhe do Batistério de Parma, decoração de Benedetto Antelami (séc. XII-XIII).

FIGURA 83 – Buonamico Buffalmacco, detalhe do afresco “*O triunfo da morte*”, 1336-1341. Camposanto de Pisa.

FIGURA 84 – Mario Sironi, *Ritratto del fratello* [Retrato do irmão], 1910. Óleo sobre tela, 102x73cm. Coleção particular, Roma.

FIGURA 85 – Carlo Carrà, *San Martino* [São Martinho]. Óleo sobre tela, 1925.

FIGURA 86 – Mario Sironi, *Casa nella valle* [Casas no vale], 1928. Coleção particular, Milão.

FIGURA 87 – Mario Sironi, ilustração na Rivista *Illustrata del Popolo d'Italia*, fevereiro de 1926.

FIGURA 88 – Mario Sironi, ilustração na Rivista *Illustrata del Popolo d'Italia*, março de 1926.

FIGURA 89 – Mario Sironi, *Montagna* [Montanha], 1940-1944. Óleo sobre tela, 50x60cm. Coleção particular, Milão.

FIGURA 90 – Mario Sironi, *Montagne* [Montanha], 1930.

FIGURA 91 – Mario Sironi, *Montagne* [Montanhas], 1946.

FIGURA 92 – Mario Sironi, *La cava* [A pedreira], 1947-1948. Óleo sobre tela, 50x60cm. Coleção particular.

FIGURA 93 – Mario Sironi, *Il laghetto* [A lagoa], 1928c. Óleo sobre tela, 61x71cm.

FIGURA 94 – Mario Sironi, *Montagna e paese* [Montanha e vilarejo], 1935c. Óleo sobre tela, 26x39cm.

FIGURA 95 – Andrea Mantegna, *Orazione nell'orto*, 1455. Têmpera sobre madeira, 63x80cm. National Gallery, Londres.

FIGURA 96 – Mario Sironi, *Le angoscie* [As angústias], 1947. Têmpera, 88x151cm. Coleção S. Colongo, Biella.

FIGURA 97 – Nicola Pisano, *La natività* [A natividade]. Púlpito do batistério de Pisa, 1260.

FIGURA 98 – Mario Sironi, *Paesaggio con cavaliere* [Paisagem com cavaleiro], 1940-1942. Têmpera sobre papel, 147x200cm. Coleção particular, Roma.

FIGURA 99 – Mario Sironi, *Fuga in Egitto* [Fuga no Egito], exposta na Bienal de Arte Sacra de Novara, 1954.

FIGURA 100 – Mario Sironi, *Fuga in Egitto* [Fuga no Egito], Rivista *Illustrata del Popolo d'Italia*.

FIGURA 101 – Mario Sironi, *Temì* [Temas], 1950. Têmpera sobre papel sobre tela, 42x37cm. Galleria d'arte moderna, Coleção Astaldi, Udine.

FIGURA 102 – Mario Sironi, *Composizione: Personaggi* [Composição: Personagens], 1952.

FIGURA 103 – Mario Sironi, *Teatro* [Teatro], 1955.

FIGURA 104 – Catedral de São Miguel Arcângelo, séc. XI. Bitetto.

FIGURA 105 – Mario Sironi, *Composizione con architettura e figure* [Composição com arquitetura e figuras], 1938-1940.

FIGURA 106 – Mario Sironi, ilustração na Rivista *Illustrata del Popolo d'Italia*, dezembro de 1936.

FIGURA 107 – Mario Sironi, *Composizione* [Composição], 1952. Óleo sobre madeira, 70x88cm. Coleção G. Zanini, Roma.

FIGURA 108 – Mario Sironi, ilustração na *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, janeiro de 1939.

FIGURA 109 – Mario Sironi, *Personaggi* [Personagens], 1947. Têmpera sobre papel sobre tela, 20x32,5cm. Coleção particular, Milão.

FIGURA 110 – Mario Sironi, *Misurazioni* [Medições], 1944.

FIGURA 111 – Mario Sironi, *L'aratura (Il seminatore)* [A aração (O semeador)], 1924. Óleo sobre tela, 69,5x79cm. Coleção Giuseppina Antognini, Milão.

FIGURA 112 – Mario Sironi, *Ritratto della nonna Teresa Mannini* [Retrato da avó Teresa Mannini], 1910. Óleo sobre tela, 103x62cm. Coleção particular, Roma.

FIGURA 113 – Cândido Portinari, *O lavrador de café*, 1934. Óleo sobre tela, 100x81cm. Museu de Arte de São Paulo.

FIGURA 114 – Cândido Portinari, *Morro*, 1933. Óleo sobre tela, 114x146cm. Museum of Modern Art, Nova York.

FIGURA 115 – Folha de rosto da monografia de Giovanni Scheiwiller na Biblioteca Lourival Gomes Machado.

FIGURA 116 – Cândido Portinari, *Família*, 1935. Óleo sobre tela, 60x73cm. Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo.

FIGURA 117 – Cândido Portinari, *Retirantes*, 1936. Óleo sobre tela. Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Coleção Mário de Andrade, São Paulo.

FIGURA 118 – Cândido Portinari, *Retirantes*, 1936. Óleo sobre tela, 60x73cm. Coleção particular.

FIGURA 119 – Cândido Portinari, *Café*, 1935. Óleo sobre tela, 130x195cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

FIGURA 120 – Cândido Portinari, *Colona sentada*, 1935. Têmpera sobre tela. 97x130cm. Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Coleção Mário de Andrade, São Paulo.

FIGURA 121 – Cândido Portinari, *Depósito de óleo*, 1933. Óleo sobre tela, 50x72cm. Coleção particular.

FIGURA 122 – Cândido Portinari, *Praça*, 1939. Óleo e areia sobre tela, 145x177cm. Coleção particular.

FIGURA 123 – Cândido Portinari, detalhes dos painéis que decoravam o *Monumento Ferroviário* (Rodovia Presidente Dutra, Piraí, RJ), 1936. Óleo sobre tela. 4 painéis de 96x768cm cada. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

FIGURA 124 – Cândido Portinari, *Enterro*, 1936. Óleo, 60x74cm. Coleção desconhecida.

FIGURA 125 – Cândido Portinari, *Ferro*, 1938. Pintura mural a afresco, 280x248cm. Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.

FIGURA 126 – Cândido Portinari, *Algodão*, 1938. Pintura mural a afresco, 280x300cm. Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.

FIGURA 127 – Mario Sironi, *I costruttori* [Os construtores], 1933 (data de Benzi). Óleo sobre tela, 110x90cm. Coleção particular.

FIGURA 128 – Mario Sironi, *L'architettura: il lavoro in città* [A arquitetura: o trabalho na cidade], Mario Sironi, 1933. Ministérios dos Correios e Telecomunicações, Roma (já no prédio dos Correios, Bérghamo).

FIGURA 129 – Cândido Portinari, *Homem*, 1937. Carvão sobre papel, 72x45cm. Estudo para o painel Pau-Brasil.

FIGURA 130 – Fulvio Pennacchi, *Semeadores*, 1940. [Óleo sobre cartão, 23x33. Coleção Livia Matarazzo Brecht, Itu].

FIGURA 131 – Fulvio Pennacchi, *O descanso*, 1934. Óleo sobre cartão, 28,5x40cm. Coleção Família Pennacchi, São Paulo.

FIGURA 132 – Fulvio Pennacchi, *Colheita de uva*, 1939. Óleo sobre cartão, 60x40cm. Coleção Família Pennacchi, São Paulo.

FIGURA 133 – Mário Zanini, *Camponeses*, 1943. Óleo sobre tela, 59,3x71cm. Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.

FIGURA 134 – Francisco Rebol, *Lenhadores*, 1950. Óleo sobre tela, 61x50cm. Coleção particular.

FIGURA 135 – Francisco Rebol, *Operário*, 1936. Óleo sobre tela, 73x64cm. Coleção particular.

FIGURA 136 – Catálogo da II Exposição da Família Artística Paulista, São Paulo, 1938.

FIGURA 137 – Quirino Campofiorito, *Aquecendo a comida dos camaradas*, s.d. Óleo sobre tela. Aquis. Ministério do Trabalho.

FIGURA 138 – Quirino Campofiorito, *Hora do almoço*, s.d. Destruída.

FIGURA 139 – Quirino Campofiorito, *A camponesa*, s.d. Óleo sobre tela, 146x106cm; Coleção particular.

FIGURA 140 – Quirino Campofiorito, *Nu com tina*, 1932. Óleo sobre tela, 59,5x59,5cm.

FIGURA 141 – Arturo Martini, *Anno quattordicesimo* [Décimo-quarto ano], 1936. Bronze.

FIGURA 142 – Galileo Emendabili, detalhe de *O granadeiro no Monumento aos heróis de Ribeirão Preto da Revolução de 1932*. Bronze e granito, altura 12m. Ribeirão Preto.

FIGURA 143 – Galileo Emendabili, entrada do mausoléu do Monumento *ao Soldato Constitucionalista de 1932*, 1934. São Paulo.

FIGURA 144 – *Palazzo dell'Arengario*, projeto de Piero Portaluppi, Giovanni Muzio, Ludovico Magistretti e Enrico Agostino Griffini, 1936-1956.

FIGURA 145 – Galileo Emendabili, detalhe do alto-relevo do Obelisco *no Monumento ao Soldato Constitucionalista de 1932*, 1934. Mármore travertino romano, altura 570cm. São Paulo.

FIGURA 146 – Mario Sironi, capa da *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, novembro de 1936.

FIGURA 147 – Mario Sironi, ilustração na *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*.

FIGURA 148 – Galileo Emendabili, detalhe da decoração escutórica de uma das portas, 1934. Bronze. São Paulo.

FIGURA 149 – Galileo Emendabili, *Pietà*, 1938. Túmulo da família Guilherme Giorgi. Cemitério São Paulo, São Paulo.

FIGURA 150 – Decoração externa da “V Trienal de Milão”, arcos de Mario Sironi, escultura de Arturo Martini, 1933. Arquivo da Trienal, Milão.

FIGURA 151 – Mario Sironi, cartaz da *Mostra della Rivoluzione Fascista*, 1932.

FIGURA 152 – Detalhe de *I pescatori* [Os pescadores], Leone Lodi e Carlo Lessa sobre desenho de Mario Sironi. Baixo-relevo, 1933.

FIGURA 153 – Victor Brecheret, detalhe do *Monumento às Bandeiras*, 1936-1953. Granito. São Paulo.

FIGURA 154 – Victor Brecheret, detalhe do *Monumento às Bandeiras*, 1936-1953. Granito. São Paulo.

FIGURA 155 – Victor Brecheret, detalhe do *Monumento às Bandeiras*, 1936-1953. Granito. São Paulo.

FIGURA 156 – Mario Sironi, detalhe do baixo-relevo do *Palazzo dell'Informazione*, 1938.

FIGURA 157 – Mario Sironi, detalhe do baixo-relevo do *Palazzo dell'Informazione*, 1938.

FIGURA 158 – Victor Brecheret, *Ave Maria*, 1955. Túmulo Família Scuracchio, Cemitério São Paulo, São Paulo.

FIGURA 159 – Carta de Carlo Peroni a Livio Gaetani, 13 de outubro de 1946. Seção de Arquivo e Catalogação MAC USP.

FIGURA 160 – Carta de Livio Gaetani a Mario Sironi, 10 de maio de 1947. Arquivo Mario Sironi, Roma.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
1. PERCURSO ARTÍSTICO.....	25
1.1. Juventude, futurismo, pintura metafísica.....	25
1.2. O <i>Novecento Italiano</i>	29
1.3. A chamada temporada “expressionista”.....	33
1.4. 1930: a década das pinturas murais.....	41
1.5. Imediato pós-guerra: a retomada do “expressionismo”, o sublime.....	48
1.6. Os últimos anos: “Multiplicações”, abstração, pintura informal.....	53
2. AS OBRAS DE SIRONI NO MAC USP.....	58
2.1. <i>Os pescadores</i> , 1924(?) (Fig. 1).....	58
2.2. <i>Os emigrantes / São Martinho</i> , 1930 (Fig. 2).....	65
2.3. <i>Composição</i> , 1931 (Fig. 3).....	73
2.4. <i>Invocação</i> , 1946 (Fig. 4).....	80
2.5. <i>Paisagem</i> , 1946 (Fig. 5).....	84
2.6. <i>Fuga no Egito</i> , 1947 (Fig. 6).....	88
2.7. Verso de <i>Paisagem</i> (Fig. 7).....	91
3. SIRONI NO MEIO ARTÍSTICO BRASILEIRO.....	96
3.1. Exposições, recepção e crítica.....	96
3.2. Modernismo italiano / Modernismo brasileiro.....	104
3.2.1. Sironi e Portinari.....	106
3.2.2. Sironi e o Grupo Santa Helena.....	112
3.2.3. Sironi e Quirino Campofiorito.....	115
3.2.4. Outras aproximações.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
ANEXOS.....	126
CADERNO DE IMAGENS.....	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	170

INTRODUÇÃO

Estudos recentes referentes às assim chamadas Coleções Matarazzo do MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo)¹ revelaram novos dados sobre o processo de formação dentro do acervo do museu, conferindo novo sentido às coleções e às obras que as compõem. Diante disso, cada um dos artistas presentes no núcleo italiano dessas coleções, que integraram o acervo do antigo MAM-SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo) e posteriormente do MAC USP, requerem uma investigação sobre a origem de suas obras até seu percurso brasileiro. Esta dissertação propõe o estudo das obras de um desses artistas, Mario Sironi (1885-1961), figura central no movimento chamado *Novecento Italiano*, um personagem fascinante pelo seu caráter contraditório e com uma vasta produção artística. A partir de uma análise historiográfica e crítica das seis obras, propõe-se abordá-las em dois contextos: o percurso da produção artística de Sironi e as campanhas de aquisição de obras de arte moderna italiana articuladas por Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado. Por muito tempo relegado a uma posição secundária pelos historiadores da arte por sua ligação com o regime fascista, o artista sempre teve a simpatia de críticos e teóricos da arte, que reconhecem na sua obra sua contribuição para a arte moderna. Assim, a pesquisa se insere no âmbito de uma historiografia da arte atualizada sobre a obra de Sironi e do *Novecento*, ao mesmo tempo em que pretende contribuir para certa leitura da arte moderna brasileira que esteve em diálogo com esses artistas.

O estudo analisa as seis obras de Mario Sironi pertencentes à coleção do MAC USP, a saber: *Os pescadores* (datada como de 1924, adquirida em 1946, Fig. 1); *Os emigrantes* (1930, adquirida em 1947, Fig. 2); *Composição* (1931, adquirida em 1946, Fig. 3); *Invocação* (1946, adquirida em 1946, Fig. 4); *Paisagem* (1946, adquirida em 1946, Fig. 5); e *Fuga no Egito* (1947, adquirida em 1947, Fig. 6). No verso de *Paisagem* há ainda outra pintura, que também será analisada (Fig. 7)². Essas pinturas integraram o primeiro núcleo de 71 pinturas

¹ Magalhães, Ana Gonçalves. **Classicismo moderno. Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP**. São Paulo: Alameda, 2016.

² Os títulos das obras em questão foram mantidos em português, conforme sua catalogação no MAC USP. Os títulos de todas as outras obras de Sironi mencionadas no estudo foram mantidos em italiano e traduzidas no caderno de imagens, com exceção daquelas tiradas de catálogos brasileiros, nos quais estão em português e foram mantidos assim. Todas as traduções do italiano são nossas.

de arte moderna italiana do antigo MAM-SP, adquirido em uma campanha de aquisição entre 1946 e 1947³.

De acordo com os estudos de Ana Magalhães, 71 pinturas italianas do período entreguerras presentes no MAC USP foram adquiridas a partir do desejo de Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977) e Yolanda Penteado (1903-1983) de constituir um futuro museu de arte moderna em São Paulo, compondo o núcleo italiano do qual fazem parte as obras de Sironi. O estudo revela que essas aquisições foram realizadas por mediadores ligados sobretudo à jornalista e crítica de arte Margherita Sarfatti (1880-1961), mas também aos galeristas Vittorio Emanuele Barbaroux e Carlo Cardazzo (1908-1963), e a Pietro Maria Bardi (1900-1999), todos com algum contato com o ambiente artístico sul-americano desde os anos 1930, no contexto de um programa de promoção da arte moderna italiana no exterior. Todos, em maior ou menor grau, tinham relações com Sironi.

A bibliografia sobre o artista é vasta como sua produção – ele dedicou-se ao trabalho com avidez até os seus últimos dias – e predominantemente em italiano. Embora ainda falte um catálogo *raisonné* da sua obra em pintura, já foram publicados estudos extensos sobre sua atuação com a decoração monumental e projeto de exposições, sobre sua produção de gravuras, sobre seus escritos e já existe o catálogo *raisonné* de suas ilustrações⁴, além de terem sido realizadas três grandes retrospectivas, todas com catálogos publicados⁵.

As primeiras monografias são edições de coletâneas de artistas contemporâneos que visavam a divulgação de suas obras a um público mais amplo. Vale destacar a primeira, de Giovanni Scheiwiller em 1930, e a de Giampiero Giani de 1944, na qual o organizador já sinaliza a dificuldade de datação das obras (nela estão reproduzidas duas obras do MAC USP). Há ainda a publicação de Agnoldomenico Pica de 1955, primeiro grande estudo que se propôs não só a abordar a figura de Sironi em todo o complexo de atividades que realizou, mas também trouxe análises da obra do artista à luz daquele momento de ostracismo em que o artista, ainda vivo, se encontrava, e após as experiências com a decoração monumental. Trata-se de um texto relevante ainda hoje, que reconhece como determinante no artista a exploração do poder do mito, ainda que não examine esse aspecto do ponto de vista da sua relação com o

³ Nessa campanha foram compradas obras italianas e francesas, compondo um total de 103 obras. Cf. Magalhães, Ana Gonçalves, 2016, op. cit., p. 38-39.

⁴ Respectivamente: Sironi, Andrea (org.). **Sironi. La grande decorazione**. Milão: Electa, 2004; Bartolini, Sigfrido (org.). **Mario Sironi. L'opera incisa**. Reggio Emilia: Prandi, 1976; Camesasca, Ettore (org.). **Mario Sironi, Scritti editi e inediti**. Milão: Feltrinelli, 1980; Benzi, Fabio; Sironi, Andrea. **Sironi Illustratore**. Roma: De Lica, 1988.

⁵ Em 1973 no Palazzo Reale, com curadoria de Agnoldomenico Pica; em 1985 em Sassari, curadoria de Mario Penelope; e em 1993 na Galleria Nazionale d'Arte Moderna em Roma, com curadoria de Fabio Benzi.

fascismo⁶.

Foi no final do século XX, quando toda a produção artística italiana do entreguerras passou a ser revista, que pesquisadores interessaram-se pelo artista e começaram a divulgar os resultados desses estudos em artigos e exposições, num fluxo contínuo que se estende até os dias de hoje. Esses autores têm em comum duas características: analisam a sua atuação levando em consideração suas convicções políticas e enfrentam o problema das datações. A retrospectiva de Sironi na *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* (Roma) em 1993 apresenta as obras com a periodização definida pelo curador da mostra Fabio Benzi, que identificou em pinturas de 1926 a mudança de direção que abandonou o classicismo novecentista e marcou a produção de 1930/1931, de tendência “expressionista”⁷. O exame detido das obras levou à redação de muitas delas e à identificação (com algumas hipóteses) de obras expostas em grandes mostras, antes desconhecidas.

Elena Pontiggia foi curadora de muitas exposições sobre o entreguerras e sobre o artista, publicou alguns volumes sobre o período e é autora da recente biografia de Sironi⁸, que apresenta sua trajetória pessoal e profissional com um enfoque filológico, por assim dizer. Pontiggia percorre cronologicamente os passos do artista, indagando que obras pode ter visto neste e naquele momento ou cidade, confrontando com obras de sua produção contemporânea àqueles fatos, passando pelas relações e conflitos pessoais expressos por cartas, notas e testemunhos.

A pesquisadora Emily Braun já havia escrito diversos artigos sobre a arte do entreguerras quando publicou, em 2000, o estudo de Sironi no contexto da estreita relação do regime fascista com o sistema de artes na Itália⁹. A autora entende que o advento do fascismo estimulou o artista a transformar suas alegorias em mitos, explorando a manipulação de arquétipos e de uma tradição nacionalista, como solução pictórica para o seu desejo de por em prática o projeto de construção de uma identidade nacional coesa, que teria inspirado a produção novecentista. Ainda que Braun considere a própria publicação uma biografia (“artística e política”), trata-se de uma leitura pragmática da produção artística de Sironi, do

⁶ Pica foi um dos grandes divulgadores da obra de Sironi após a sua morte e estava elaborando o catálogo *raisonné* de sua obra em pintura com Francesco Meloni, pesquisador diletante, ambos falecidos antes de realizar a empreitada. Hoje a filha de Meloni, Alessandra, detém os arquivos do pai e gentilmente forneceu algumas informações para esta pesquisa.

⁷ Benzi, Fabio (org.). **Mario Sironi 1885-1961** (catálogo da exposição). Milão: Electa, 1993.

⁸ Pontiggia, Elena. **Mario Sironi: La grandezza dell'arte, le tragedie della storia**. Milão: Johan&Levi, 2015.

⁹ Braun, Emily. **Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo**. Turim: Bollati Bolinghieri, 2003. (1ª edição: Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism. Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

ponto de vista do contexto político, que por sua vez compreendeu uma relação de cumplicidade e consenso entre a arte de vanguarda e a ideologia dominante¹⁰.

Aliás, todos os estudos sobre Sironi que abarcam suas relações com o fascismo – incluindo o de Braun – em algum momento dão um tom indulgente ao discurso, seja reconhecendo que o sistema atraiu muitas mentes brilhantes num momento de sucessivas crises econômicas, seja admitindo que naquele momento ninguém poderia prever a catástrofe que estava por vir (com a associação com o nazismo e suas piores consequências: as leis raciais de 1938 e a guerra), seja mencionando que as convicções sociais e artísticas de Sironi irritaram os fascistas reacionários. Todos lamentam ao admitir que não há rastro de arrependimento nos seus escritos, mas deixam claro que o fascismo ao qual o artista manteve-se fiel já não era mais aquele que existia na realidade, e celebram a ausência de escritos, desenhos ou ilustrações que manifestassem apoio às leis raciais. De fato, nos seus mais de vinte anos de poder, o fascismo foi tudo menos coeso ou constante nos modos de atuar e é imprescindível considerar esse percurso, principalmente no que se refere à sua relação com o sistema das artes. Ainda assim, a escolha de critérios não torna menos problemático o estudo do artista: quando Pontiggia diz que hoje já é possível admirar suas ilustrações para além do significado político, e ao mesmo tempo reconhece que foi por ser um grande artista que ele teve êxito ao criar a iconografia do imaginário fascista, é possível pensar se afinal ele foi um grande artista apesar do fascismo ou graças a ele?

A periodização apresentada é mais ou menos consenso entre os(as) autores(as), mas não quanto aos pontos de virada. Para Braun, o fascismo motivou Sironi a elaborar suas obras do *Novecento*, enquanto os outros dois concentram-se nos salões da Sarfatti como origem daquela linguagem, o que nos parece mais coerente com a personalidade do artista, especialmente no início dos anos 1920. O ano de 1926 para o início das experimentações “expressionistas” é definido por Benzi e reproduzido por Braun, enquanto é um assunto pouco explorado por Pontiggia, que menciona essas mudanças a partir de 1929. Os três redatam obras, mas as novas datas não são assimiladas pelos autores posteriores, deixando um rastro de possíveis datações que se somam a outros tantos pesquisadores, incluindo aquelas do neto do artista, Andrea Strausswald-Sironi, hoje responsável pela associação que promove sua imagem.

Há ainda algumas inconsistências no texto da biógrafa italiana, por exemplo quando

¹⁰ Ibid., p. 281.

afirma que o nome do movimento *Novecento Italiano* foi esse desde o início¹¹, ou quando assume a teoria de que Sironi fora fortemente influenciado por duas obras de Rouault que teria visto na Bienal de Veneza de 1928 (o que não nos pareceu suficiente). Além disso, um estudo realizado e apresentado na exposição “*Sironi metafísico. L'atelier della meraviglia*” em 2007 mostrou como a pintura metafísica não foi uma fase de experimentação do artista no fim dos anos 1910 e que reverberou mais tarde em 1942, mas foi uma linguagem determinante em grande parte de sua produção como um todo. Há até um ensaio de Pontiggia no catálogo da mostra, mas a autora parece ter desconsiderado essa interpretação (ela nem chega a discordar), quando afirma que algumas obras de 1924-1925 têm um “tom estranho” ou identifica o que chama de um “eco ilógico” proveniente do surrealismo, obras que são claramente de inspiração metafísica.

Em suma, os estudos de artistas complexos como Sironi, enquanto elucidam pontos obscuros da história da arte, multiplicam as interpretações. De qualquer forma, foi nessa historiografia recente, que abre mão das classificações e de uma narrativa oficial, que esses estudos encontraram bases metodológicas para se desenvolver e tornaram possível esta dissertação.

O capítulo 1 deste estudo percorre a trajetória do artista e de sua produção, de modo a traçar a evolução das suas pesquisas artísticas. Trata-se de um artista que atualmente é pouco conhecido e pouco estudado no Brasil, refletindo uma tendência daquela historiografia que, a partir do pós-guerra, relegou a figura de Sironi e de outros artistas ligados ao *Novecento* pela associação que houve desse movimento com o fascismo. Essa leitura começou a ser revista a partir do último quarto do século XX e, desde então, como mencionamos, foram realizados inúmeros estudos, publicações e sobretudo exposições que vêm jogando nova luz à produção artística do entreguerras. Assim, o estudo das pinturas de Sironi em acervos brasileiros se insere no âmbito de uma historiografia internacional que está em pleno processo de revisão.

O segundo capítulo é dedicado à investigação sobre as seis pinturas e mais o verso de uma delas. Partiu-se da análise formal das obras, para possíveis interpretações dos temas, colocando-as em relação a outras obras contemporâneas e situando-as dentro do percurso artístico de Sironi. Esse processo foi fundamental para entender o conjunto do MAC USP tanto no contexto da produção do artista quanto do núcleo maior de obras de arte moderna

¹¹ Rossana Bossaglia narra que o “Grupo dos Sete Pintores do *Novecento*” foi fundado em 1922 e rebatizado entre 1925 e 1926, às vésperas da “*I Mostra del Novecento Italiano*”. Bossaglia, Rossana. **II “Novecento Italiano”**. Milão: Charta, 1995. (1a edição, II “Novecento Italiano”. Storia, documenti, iconografia. Milão: Feltrinelli, 1979).

italiana comprado na mesma campanha de aquisições. Dele resultou a sugestão de nova datação para a obra *Os pescadores* – que modifica o modo de enxergar o conjunto, pois o distancia da noção estrita do novecentismo de 1922 e o aproxima da visão alargada de *Novecento Italiano* como sinônimo de arte moderna italiana – e a sugestão do acréscimo de um terceiro título para *Os emigrantes/San Martino*. Nesse capítulo se pretendeu ainda trazer novas informações sobre a proveniência das obras e suas coleções de origem, contribuindo para entender as relações entre o colecionismo privado na Itália e o mecenatismo cultural nos anos 1940 no Brasil, que deu origem aos primeiros museus de arte moderna. Por fim, essa parte da investigação revelou um documento que confirma que a obra *Fuga no Egito* veio diretamente da coleção do artista e foi adquirida por intermédio de Livio Gaetani, proveniência incerta até então.

O capítulo 3 traz o estudo de Sironi para o contexto brasileiro, a partir do levantamento do que a crítica escreveu sobre o artista e suas obras presentes em exposições. Embora escasso, o material sobre Sironi na imprensa brasileira revelou em que contextos outras obras suas foram expostas no Brasil e com quais personalidades o artista se relacionava. Em seguida, procedemos com a leitura de obras de artistas brasileiros que revelaram semelhanças e elementos em sintonia com a corrente arcaico-mítica que predomina em Sironi e em outros artistas. Essas aproximações, apesar de embrionárias, se agregam a estudos já existentes sobre como a produção artística da cidade de São Paulo, devido à sua imigração italiana massiva, dialoga com a produção italiana contemporânea. Neste caso, contribuem para a leitura de alguns artistas brasileiros especificamente sob a ótica da linguagem sironiana.

Por fim, duas últimas considerações sobre a dissertação. Na seção de apêndices traduzimos três textos de Sironi que consideramos interessantes para complementar a compreensão sobre o artista e são mencionados no texto: *Pittura murale* (1932), *Manifesto dela pittura murale* (1933) e *Antellami* (1936). Quanto às imagens, optamos por colocá-las separadas do texto por serem em grande quantidade e algumas serem referidas mais de uma vez durante a leitura.

Acreditamos que este estudo tenha cumprido seu objetivo de dar uma contribuição original à história da arte no Brasil, no que tange à produção de conhecimento sobre o patrimônio público do qual as obras do MAC USP fazem parte, ao artista que as produziu e que teve um papel nada irrelevante no meio artístico italiano, e ao reiterar que as relações artísticas entre Brasil e Itália na primeira metade do século XX ainda têm muito a nos dizer.

1. PERCURSO ARTÍSTICO

1.1. Juventude, futurismo, pintura metafísica

De família predominantemente lombarda, Mario Sironi nasceu no vilarejo de Tempio Pausania, na província de Sassari na Sardenha, para onde o pai, o engenheiro Enrico Sironi, se transferira com a família por motivos de trabalho. Quando o artista tinha um ano de idade, mudaram-se para Roma, onde ele cresceu e teve sua primeira formação. A paixão pelo desenho o levou a abandonar os estudos em engenharia e dedicar-se às artes: suas primeiras obras de que se tem notícia remontam a 1900, quando ele começou a interessar-se pelo Simbolismo internacional, pelo divisionista italiano Giovanni Segantini (1858-1899) e pelo mestre japonês Kitagawa Utamaro (1753-1806). Sua juventude foi marcada por uma formação erudita decorrente dos interesses de sua mãe, Giulia Villa, filha do escultor e arquiteto Ignazio Villa (1813-1895)¹². Naqueles anos estudou a filosofia de Nietzsche e Schopenhauer, lia Leopardi, Heine, Baudelaire e ouvia Wagner, aprofundando uma cultura romântica e de tendência simbolista. Em 1903, ingressou na *Scuola Libera del Nudo*¹³, onde começaria a experimentar uma linha convulsiva, de claros-escuros dramáticos, de uma potente energia construtiva, bastante influenciada pelo divisionismo. Lá, o artista conheceu e estreitou amizade com Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966) e Gino Severini (1883-1966), além de Cipriano Efisio Oppo (1891-1962), futuro diretor da Quadrienal de Roma, e Vincenzo Costantini (1881-1957), que viria a tornar-se seu cunhado e um crítico de arte muito próximo ao seu trabalho. Aderiu ao futurismo em 1913 e, mais tarde, entrou em contato com a pintura metafísica. Nos anos 1920, ajudou a fundar e promover o *Novecento Italiano* com Margherita Sarfatti (1880-1961) e, na segunda metade da década, experimentou soluções pictóricas que foram chamadas de “expressionistas”. Na década seguinte, dedicou-se à produção e difusão da pintura mural, que considerava a arte pública por excelência. No pós-guerra, sua poética modificou-se radicalmente, tomando um caminho próximo à abstração.

¹² Villa é lembrado, sobretudo, pelo projeto da chamada Casa Vermelha, *palazzo* neogótico construído em Florença (1850-1852), mas recentemente veio à tona a multiplicidade de atividades que exercia, que incluem uma vasta produção escultórica e textual (memoriais, conferências e catálogos de obras). Matucci, Benedetta; Marconi, Elena. “Ignazio Villa: un eclettico dell’800 da riscoprire attraverso alcune inedite sculpture tra Palazzo Pitti e la sua Palazzina-studio a Firenze”, in **MDCCC 1800**, vol. 5, julho de 2016.

¹³ A “Escola Livre do Nu” foi instituída entre o fim do século XVIII e início do XIX como parte da então Academia de San Luca, atual Academia de Belas Artes de Roma.

O desenho era sua atividade mais intensa e constitui a base de sua obra: desenhava tudo e sempre que podia, o que rendeu-lhe os primeiros trabalhos profissionais no periódico *Avanti della domenica*¹⁴, como ilustrador e cartunista. Seria o início de uma carreira que duraria por quase toda a vida e seria sua principal fonte de sustento. Através de Boccioni conhece Giacomo Balla (1871-1958), aluno veterano da *Scuola Libera del Nudo*, e um dos locais de convivência entre todos eles passa a ser o estúdio do pintor.

Sironi e Boccioni desenvolveram uma amizade profunda e sincera, ao ponto de terem dividido um apartamento numa viagem a Paris entre 1908 e 1909. Em 1913, Boccioni chama o amigo para tomar parte no movimento futurista, que Sironi abraça participando assiduamente dos eventos e elaborando muitas pinturas naquela linguagem. Porém, sua adesão ao futurismo nunca se deu plenamente. Isto é, do ponto de vista cultural, de modernização da arte italiana, de transformação da sociedade pela ação, o discurso futurista ia ao encontro do desejo de renovação cultural e dos anseios revolucionários do artista, e podemos reconhecer nas obras daquele período algumas soluções plásticas que buscavam exprimir tais valores¹⁵. Mas as soluções futuristas que mais lhe interessam são aquelas que ressaltam os valores plásticos das figuras, a volumetria e o desenho, muito mais que o dinamismo e a velocidade. Além disso, enquanto a poética marinettiana exalta a máquina e quer destruir a tradição clássica da arte, Sironi quer exaltar o homem, o espaço que o circunda e as angústias que lhe vão na alma, além de nutrir uma sincera reverência pelos antigos mestres. A máquina, para ele, não é um instrumento de progresso, e sim um meio para afirmar uma nova escravidão¹⁶. Por fim, a disposição otimista do futurismo não correspondia ao temperamento pessimista e romântico ao artista. São desse período obras como *Il ciclista* (Fig. 8) e *Testa futurista* (Fig. 9).

O futurismo surgiu no ambiente milanês, num cenário de rápida industrialização e modernização da cidade. Enquanto isso, em Roma, o legado da antiguidade clássica gerava outras expressões: Giorgio De Chirico (1888-1978), que já se opunha ao tumultuoso discurso futurista desde 1910, sai em defesa de uma arte que estivesse além da realidade e da história, que não existisse em função de qualquer causa ou ideologia. A sua assim chamada pintura

¹⁴ O jornal *Avanti!*, fundado pelo Partido Socialista Italiano em 1896, publica em 1901 a primeira edição do suplemento semanal *Avanti della domenica*, pelo desejo de uma arte que elevasse a sensibilidade artística do povo e acaba sendo dominado por temas sociais. A primeira ilustração de Sironi na revista data de 1905. O *Avanti!* foi dirigido por Mussolini de 1912 a 1914, quando este foi expulso do partido por seu posicionamento a favor da entrada da Itália na guerra. Pontiggia, Elena, 2015, op. cit.

¹⁵ Algumas obras são lidas na chave do cubo-futurismo. Cf. Benzi, Fabio, 1993, op. cit., p. 132 e Gatt, Giuseppe. “Um maestro del Novecento: Mario Sironi”. In: **La Biennale di Venezia**, 1963, n. 50-51, p. 15-22.

¹⁶ Cf. Valsecchi, Marco. **Sironi**. Roma: Editalia, 1962, p. 15-16.

metafísica agrega formas e figuras sem relação lógica entre si, em espaços vazios de atmosfera imóvel com representações de significado enigmático e alusões à arte clássica e ao *Quattrocento*. Logo após o fim da Primeira Guerra, em novembro de 1918, foi lançada em Roma a revista *Valori Plastici*, na qual colaboravam artistas e intelectuais, com o intuito de promover a pintura metafísica e seu programa de reconduzir a linguagem figurativa moderna à tradição italiana de Giotto e Masaccio, que veria ainda expressões variadas nos pincéis de Carlo Carrà (1881-1966) e Giorgio Morandi (1890-1964)¹⁷.

Sironi, que se formara no ambiente classicista de Roma, atraiu-se pelas volumetrias e pela atmosfera atemporal daquela linguagem e passou a colocar, ainda em seus quadros futuristas, alguns elementos do repertório metafísico, como esquadros, manequins e formas geométricas. A linguagem metafísica predomina em algumas pinturas (Fig. 10 e 11) de 1919 e 1920, naquela que é colocada pela historiografia como a “fase metafísica” da sua produção, isto é, as obras metafísicas fariam parte de um breve período de experimentação daquela linguagem, que logo daria lugar à fase novecentista. Na realidade, a poética metafísica teve importância fundamental em grande parte da produção de Sironi ao longo dos anos 1920 até o início dos 1930, e ainda no retorno dessa linguagem a partir dos anos 1940, nas obras chamadas justamente de neometafísicas.

Nesse mesmo período de experimentação com a linguagem de De Chirico, o artista cria as primeiras “periferias” e “paisagens urbanas”, como *Paesaggio urbano con camion* (1920). No final de 1919, Sironi se muda definitivamente para Milão e suas telas são povoadas por ruas e avenidas, edifícios, bondes, carros, fábricas e gasômetros, o repertório futurista com o qual reflete sobre a cidade moderna que agora faz parte do seu cotidiano. Porém são ruas vazias, de atmosfera suspensa e melancólica, que é aquela do homem urbano que deve dar conta dessa nova relação com seu entorno, seu novo papel na sociedade industrial, das novas relações com o tempo – de certa forma, as paisagens urbanas de Sironi podem ser vistas como a versão moderna industrial das paisagens metafísicas de De Chirico, ainda que recusando o intelectualismo literário daquela linguagem. É um momento de maturidade nas pesquisas de Sironi, que encontra, na recuperação dos mestres do

¹⁷ Nesse mesmo período reverberavam as experiências cubistas na França. Em 1916, Amédée Ozenfant (1886-1966) publica na sua revista *L'Élan* o *Filebo de Platão*, diálogo em que Sócrates classifica a linha reta, o círculo, as figuras construídas “com réguas e esquadros”, como formas belas em si, que proporcionam prazer a quem as veja. Margherita Sarfatti, ao escrever sobre a “Grande Exposição Nacional Futurista” em 1919, curiosamente não celebra a beleza como dinamismo e movimento, valores da forma futurista; em vez disso, faz referência ao *Filebo* e à pintura mural precedente ao Renascimento, exaltando as qualidades das figuras construídas “com o compasso, o torno e o esquadro” como “belas em si”, pois remetem ao mundo platônico das formas absolutas. Pontiggia, Elena, 2015, op. cit., p. 94.

Quattrocento, um fio condutor que determina a continuidade da grande tradição da arte italiana do passado com a nova tradição do presente, ainda por construir.

No outono de 1919, De Chirico publica naquela revista o artigo “*Il ritorno al mestiere*”¹⁸, em linha com a tendência que ficou conhecida como o “Retorno à Ordem” e que começava a dominar a cena artística e literária na Europa. Num momento de reconstrução das nações devastadas pela guerra, sentia-se a necessidade de retomar os valores clássicos da arte para restaurar a forma que havia sofrido tantas desconstruções com as vanguardas, ao mesmo tempo em que remetia-se a um tempo distante das recentes tragédias da história. O texto de De Chirico, que registra o início dessa tendência na Itália, convoca os artistas a pintar novamente a figura, segundo as regras da tradição. Tadeu Chiarelli fornece uma descrição mais ampla do fenômeno ao pontuar algumas de suas características: a superação das pesquisas estéticas das vanguardas; a recuperação da noção de arte como representação do real; a reabilitação de valores culturais nacionais e da tradição¹⁹.

Assim como outros grandes artistas europeus, Sironi aspira a um novo classicismo, mas desaprova a mera cópia dos antigos, como os outros signatários do manifesto “*Contro tutti i retorni in pittura*”²⁰, no qual condenam a imitação dos mestres antigos por considerarem essa prática fácil, cômoda, produtora de resultados medíocres, que é diferente da interpretação, que enriquece a busca pelas próprias soluções plásticas²¹. Ao mesmo tempo, os signatários do manifesto chamam os artistas para um esforço de síntese da forma, proclamando as deformações e as soluções de claros-escuros como necessárias para suprir a “necessidade rítmica” do quadro. Em suma, o manifesto desenvolve a visão aparentemente contraditória de que uma obra, para ser clássica, deve também ser moderna: “é necessário seguir em frente a qualquer custo, levando adiante os **valores plásticos conquistados**, e **conquistando outros novos** com uma ampla e forte visão sintética” (grifo nosso)²². Isto é, abraçar na tradição o que se tornara clássico e, como homens modernos, construir sobre essas bases uma nova tradição que desse conta do momento em que viviam, e que seria aquela que

¹⁸ “O retorno ao ofício”. De Chirico, Giorgio. “*Il ritorno al mestiere*”. In: **Valori Plastici**, Roma, I, n. 11-1, novembro-dezembro, 1919.

¹⁹ Chiarelli, Tadeu. “O *Novecento* e a arte brasileira”. In: **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, produzido para uma conferência em 1990 e publicado na Revista de Italianística, ano III, nº 3, 1995, p. 109-134.

²⁰ “Contra todos os retornos em pintura”, texto de Russolo e assinado também por Sironi, Funi e Dudreville, publicado em 11 de janeiro de 1920. In: Pontiggia, Elena (org.). **Mario Sironi. Scritti e pensieri**. Milão: Abscondita, 2000, p. 13-17.

²¹ A referência aos grandes mestres dos séculos XIV e XV atravessou diversas vertentes artísticas do período e foi interpretada de modo particular por cada artista.

²² “*Bisogna andare avanti ad ogni costo, portando avanti tutti i valori plastici conquistati, e conquistandone dei nuovi con un'ampia e forte visione sintetica*”. Ibid., p. 17.

ficaria para os pósteros. O conceito de “classicismo moderno”, pautado pela defesa da síntese da forma, é central nos debates das reuniões que Sarfatti passou a organizar a partir de 1920 em sua casa e posteriormente numa sala da galeria Pesaro, em Milão, e que dariam origem ao grupo dos pintores do *Novecento*. São essas as ideias em desenvolvimento que viriam a amadurecer e compor a estética novecentista, a partir da fundação do movimento.

1.2. O *Novecento Italiano*

Nos encontros na casa de Margherita Sarfatti, que ocorriam sempre às quartas-feiras às 20h²³, alguns pintores reuniram-se assiduamente a partir de 1920, Sironi entre estes. Com clima descontraído, os debates eram animados, permeados pelo pensamento platônico das geometrias absolutas e das proporções harmônicas. É nesse período que Sironi estreita amizade com Mussolini, que já tinha conhecido por causa da amizade com Sarfatti, e é convidado pelo *Duce* a colaborar com o jornal *Il Popolo d'Italia*, uma relação profissional que duraria até 1942. Era uma produção intensa, em média dois desenhos a cada três dias, com temas cotidianos e sobretudo políticos, que certamente contribuíram a construir o imaginário fascista.

Em 1922, Sarfatti e sete daqueles artistas – Mario Sironi, Achille Funi, Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi – fundam um movimento com o nome de “Grupo dos sete pintores do *Novecento*”. O nome exprime o desejo de recuperar para a arte italiana a supremacia dos grandes mestres do *Quattrocento* e *Cinquecento*²⁴ e é até uma forma pouco modesta de referir-se a si mesmos, isto é, como os pintores daquele século. Nos debates daqueles “salões da Sarfatti”, emergia o desejo de renovação da arte italiana como aquele que já pairava no ambiente artístico europeu em geral. Com artistas de origens e formações muito variadas, o grupo não propunha um estilo pictórico em comum, mas algumas premissas: atenção à composição, seguindo esquemas e proporções; exclusão da arbitrariedade e da casualidade (vindos do impressionismo); a precisão da linha; a sobriedade da cor; nada de exagerado e de excêntrico. Esses princípios deveriam constituir uma poética capaz de colocar-se como ponto de referência artístico na cena cultural italiana.

²³ Ibid., p. 109.

²⁴ Referência aos Quatrocentos e Quinhentos – séculos XV e XVI, respectivamente. “*Novecento*”, portanto, é outra maneira de referir-se ao século XX. Cf. Bossaglia, Rossana, 1995, op. cit.

Sarfatti viu na ascensão do fascismo a possibilidade de que Milão – cidade em processo de grande desenvolvimento e expansão, onde o futurismo maturara e sentia-se o refluxo das vanguardas, portanto intérprete da modernidade – pudesse impor-se nacionalmente²⁵.

Esse primeiro momento do *Novecento* de Sironi é eventualmente chamado de “fase classicista”, nome que parece inadequado dado seu reducionismo. Além disso, as obras consideradas representativas desse momento de sua produção constituem mais a exceção do que a regra, já que foi por um curto período que o artista manteve a poética novecentista em senso estrito. É o caso das obras *L'architetto* (1922-1923, Fig. 13) e *L'allieva* (1923-1924, Fig. 14). A primeira é o tema do artista no seu estúdio, tema comum no âmbito do “retorno à ordem”, rodeado por elementos que remetem ao seu ofício – o capitel coríntio, a sólida coluna estrutural, os instrumentos de trabalho – elaborados em claros-escuros sintéticos e acompanhados por figuras geométricas. São exemplos da solidez construtiva que revelam, desde então, o interesse de Sironi pela arquitetura²⁶. O sujeito do quadro é desenhado com traços retos que formam áreas angulosas que criam uma volumetria como a do entalhe em madeira.

O segundo quadro é uma composição análoga. Trata-se de uma figura circundada por objetos que aludem à sua atividade, ao classicismo na escultura atrás, ao platonismo nas formas geométricas que compõem o fundo, no vaso e na própria geometria do esquadro. Mas, em relação à obra anterior, suas formas já são mais suavizadas, áreas de luz e sombra se distinguem numa passagem mais gradual. A estrutura compositiva remete à retratística renascentista, em alusão clara à *Monalisa* e a Leonardo da Vinci, não apenas no desenho da figura feminina, mas também no *sfumato* dado aos claros-escuros de todo o quadro. Além disso, um autor como Fabio Benzi²⁷ aponta ainda a referência a *Le muse inquietanti* (Fig. 15) de Giorgio De Chirico, pela presença da estátua ao fundo e a relação que se estabelece entre esta e a personagem principal. Ainda de inspiração dechirichiana é a atmosfera enigmática gerada pela composição, acentuada pelos contrastes de luz e sombra e pelos objetos geométricos ao fundo. Sínteses das formas geométricas puras, esses objetos encerram o platonismo característico do *Novecento*.

²⁵ A proximidade de Sarfatti com Mussolini – eles tiveram uma relação íntima por muitos anos – e do *Novecento* com o fascismo fez com que até o final do século XX o movimento fosse definido como uma arte de propaganda fascista. Esse período já vem sendo revisto e essa tese já está superada. Cf. Bossaglia, Rossana, 1995, op. cit.

²⁶ O mesmo interesse se denota pelas representações arquitetônicas urbanas das periferias do início da década de 1920.

²⁷ Benzi, Fabio (org.), 1993, op. cit.

Essas duas obras são modelos típicos da expressão novecentista em Sironi, que preservam certa derivação metafísica mencionada anteriormente. Ambas as figuras mantêm um olhar absorto, num ambiente arquitetônico vazio que combina elementos modernos e antigos e uma atmosfera suspensa. São figuras desprovidas de uma fisionomia específica, como manequins que ganharam vida, mas se encontram ainda numa dimensão não propriamente terrena. Essa dimensão metafísica será, de certo modo, o fio condutor de toda a obra de Sironi a partir de então.

A Bienal de Veneza de 1924 foi a primeira grande exposição na qual o grupo expôs como tal, em uma sala exclusiva. Sironi expôs as duas obras citadas, *L'architetto* e *L'allieva*, junto com outras duas. Ao final daquele ano, após a saída de Oppi, Dudreville e Malerba o grupo se desfaz, e Sarfatti, Sironi, Funi e Marussig planejam relançar o movimento com uma grande mostra em Milão no ano seguinte, o que vem a acontecer apenas em 1926. Rebatizam o movimento como *Novecento Italiano* e inauguram em fevereiro, no *Palazzo della Permanente*, a “*I Mostra del Novecento Italiano*”, agora contando com 114 artistas e 319 obras expostas. Sironi, seguindo a regra do regulamento, expõe 3 obras²⁸ – *Solitudine*, *Esopo* e *Il silenzioso*, das quais apenas a primeira é identificada com certeza: uma composição em linha com a produção novecentista de Sironi na qual uma mulher de perfil é colocada num espaço arquitetônico sumário e classicizante composto de poucas formas geométricas que se projetam para o fundo em perspectiva; todas as formas têm contornos e claros-escuros bem definidos, em particular a figura da mulher, um nu clássico coberto parcialmente por um manto; seu olhar distante confere-lhe um ar melancólico que dá o tom da “solidão” do título, que é aquela do homem contemporâneo diante das transformações da modernidade²⁹.

Em um artigo na sua coluna do jornal *Il Popolo d'Italia*, Sarfatti esclarece que os traços fundamentais das obras presentes na mostra são “precisão no traço, decisão na cor, firmeza na forma; sentimento profundo e sóbrio, escavado e descarnado através da meditação, a eliminação e o estudo; aspiração ao concreto, ao simples e ao definitivo”³⁰. Embora esses conceitos não se adequassem a todos os artistas presentes, boa parte deles exprimia uma ideia de arte alinhada com as premissas que pautaram a Bienal de 1924³¹, ligada a certa

²⁸ Além de ter participado expondo, Sironi também fez a criação gráfica do manifesto.

²⁹ *Solitudine* ([Solidão], 1925-26, óleo sobre tela, 98 x 82cm) se encontra na *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* de Roma, adquirida justamente por ocasião da “*I Mostra del Novecento Italiano*”, a primeira obra de Sironi a fazer parte de um museu. Pontiggia, Elena, 2015, op. cit., p. 146.

³⁰ Sarfatti apud Pontiggia, Elena; Colombo, Nicoletta; Gian Ferrari, Claudia (org.). **Il Novecento Milanese. Da Sironi ad Arturo Martini** [catálogo de exposição]. Milão: Mazzotta, 2003, p. 24-25.

³¹ Bossaglia, Rossana, 1995, op. cit., p. 19.

sensibilidade purista que envolvia aqueles artistas naquele momento, com o objetivo de que a exposição assumisse a feição de evento cultural nacional.

Essas análises demonstram como o *Novecento* não pode ter sido uma arte de regime, como foi compreendido por uma visão superficial que predominou por muito tempo. Na sua proximidade com Mussolini, foi Sarfatti quem pautou boa parte do uso que o regime fez do *Novecento*, que nada teve da instrumentalização retórica no campo artístico: constituiu um meio para promover a arte moderna italiana no país e no exterior, enquanto o fascismo estabelecia um novo sistema das artes, com a criação de um único sindicato de artistas, sob a égide do Estado. O movimento ganhou espaço e notoriedade no meio artístico e na imprensa, na tentativa de promovê-lo como sinônimo de arte italiana contemporânea. Porém, embora essa intenção tenha sido bem sucedida no exterior, internamente havia uma resistência e a crítica italiana não reconhece para o *Novecento* nenhuma prevalência sobre as outras escolas³².

A “*I Mostra del Novecento Italiano*” marca o início de uma série de exposições no exterior e também de uma onda de críticas, debates e controvérsias. No fim de 1926, o então fundador e editor da revista *Critica fascista*, Giuseppe Bottai (1895-1959, futuro ministro da educação do regime), abre um debate sobre se deveria existir uma “arte fascista” e, se sim, que fisionomia ela deveria ter. Intervêm vários artistas, críticos e literatos. Após a publicação das opiniões, a conclusão é de que havia, naquele momento, uma tendência a construções mais sólidas, mais amplas, em linha com a grande tradição da arte autóctone italiana, que não deveria ser fragmentária ou intimista. Em suma, ao descrever uma tendência geral dos artistas italianos naqueles anos, chega muito próximo dos valores novecentistas. Além disso, Bottai critica o mau gosto das pinturas que representam feixes litórios e imagens de Mussolini – a arte de propaganda, portanto – e ironiza artistas que se declaram fascistas, dotados de “repugnantes exibicionismos”³³.

Enquanto o objetivo de Bottai, conforme ele mesmo declara, é suscitar apenas a troca de opiniões e estimular o debate sobre a arte contemporânea, Roberto Farinacci (1892-1945), secretário nacional do Partido Fascista, começa a reunir em torno de si um grupo de reacionários que passam empreender ataques ao movimento de Sarfatti, acusando-o ora de não ter um programa claro, ora de xenofilia e cézannismo. Farinacci e seu clã se utilizaram das divergências artísticas para uma disputa de poder da qual sairiam de certa forma

³² Ibid., p. 31.

³³ Ibid., p. 28-29.

vitoriosos na década seguinte, quando o movimento perderia força e acabaria por extinguir-se, culminando com o endurecimento do regime e o exílio de Sarfatti após a promulgação das leis raciais em 1938.

É importante ressaltar que também uma parte da classe artística, incomodada com o protagonismo que o *Novecento* ganhava, passa a empreender uma campanha antinovecentista³⁴, que levaria Sironi a tomar a frente do movimento entre 1929 e 1930 e intervir diretamente em sua defesa tanto das ofensivas do âmbito artístico quanto do político. Nesse momento, após tantas transformações e com o movimento enfraquecido, a estética novecentista em Sironi já estava bem distante.

1.3. A chamada temporada “expressionista”

De fato, observando o conjunto da obra de Sironi, a linguagem novecentista é bem presente até meados de 1925. A partir do ano seguinte, os quadros começam a apresentar experimentações no tratamento da tinta, gradativamente abandonando os contornos nítidos e precisos, as superfícies homogêneas, o classicismo dominante. São evidentes, por exemplo, as intervenções feitas em 1927 em um *Paesaggio urbano* de 1922 (Fig. 16): enquanto as fachadas e as janelas da direita são homogêneas e definidas, a área dos prédios e do terreno à esquerda têm os contornos borrados, compostos de pinceladas gestuais evidentes³⁵. Na obra *Donna seduta* (1926-27, Fig. 17), o rosto é esboçado, corrompendo a pose áulica do personagem. A linguagem do artista começa a mudar, afastando-se do platonismo e do classicismo do *Novecento*.

É interessante notar que essa mudança de direção tenha acontecido por volta de 1926, ano em que ocorreu a “*I Mostra del Novecento Italiano*”, quando o movimento se expandiu para o território nacional, em detrimento do programa pictórico original. Embora ainda envolvido com essa e outras mostras, nesse momento o artista já começava a experimentar soluções plásticas que diferiam daquelas aplicadas nas suas obras novecentistas, abandonando, pouco a pouco, aquela linguagem para dar lugar a figuras esboçadas, distorcidas ou apenas delineadas; os contornos antes precisos e definidos, vão tornando-se

³⁴ Há ataques de Marino Marini, Ardengo Soffici, Ugo Ojetti.

³⁵ Cf. Benzi, Fabio, 1993, op. cit., p. 154.

mais borrados; os detalhes desaparecem ou ficam indistintos, parcialmente apagados; a pincelada densa e gestual confere à matéria um valor expressivo. Esse conjunto de características, que marcam o distanciamento das obras desse período da linguagem novecentista, foi designado por seus teóricos como variantes de um “estilo expressionista”.

O termo deve ser entendido na sua acepção mais ampla, como um entre tantos desdobramentos do programa artístico que se desenvolvera na Alemanha por volta de 1909 e que reverberou nas produções dos anos 1920 na Europa. Os autores utilizam o termo para designar a tendência de Sironi à uma deformação sinuosa de suas figuras e à aplicação da tinta de modo denso e atormentado, que confere expressividade à matéria e dramaticidade às composições. As obras do grupo A Ponte (*Die Brücke*), expoente do expressionismo alemão, caracterizam-se por apresentar “uma visão intensa, muitas vezes angustiante, do mundo contemporâneo”³⁶. A autora Emily Braun identifica nesse “estilo expressionista” “a manifestação visual da vontade de potência”³⁷. A referência ao conceito nietzschiano não é casual: revela como convergiam, em Sironi, o desejo de exprimir o drama do homem moderno que suporta o peso de viver e as ambições de reconstrução de uma nova Itália. O filósofo alemão, ademais, exerceu uma profunda influência sobre os artistas do grupo A Ponte³⁸ e também sobre toda aquela geração de artistas modernos italianos e franceses ativos a partir do início do século XX. Para manter o propósito do texto, adotaremos o termo para identificar, na produção de Sironi, esse período de distanciamento do *Novecento* e anterior à fase das pinturas murais, que veremos a seguir.

Como mencionado, a expansão do movimento a partir da “*I Mostra del Novecento Italiano*” significou uma maior pluralidade nos perfis dos artistas e nas obras, tornando ainda mais difícil manter o programa pictórico que predominara naquele grupo que, entre 1922 e 1924, fora de sete artistas. Além disso, no outono daquele ano, Sarfatti muda-se para Roma, dando fim aos encontros semanais com os artistas³⁹. São dois dados significativos, pois é a partir de então que começa essa transformação nas obras de Sironi, o que reforça a tese de que, nesse momento, o artista decidira seguir novos rumos.

³⁶ Dempsey, Amy. **Estilos, escolas & movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

³⁷ Braun, Emily, 2003, op. cit., p. 143.

³⁸ Argan, Giulio Carlo; Oliva, Achille Bonito. **L'Arte Moderna, 1770-1970**. L'arte oltre il Duemila. Milão: Sansoni, 2002 (1ª edição: 1970).

³⁹ Para sermos precisos, os textos sobre o Novecento falam pouco dos encontros no salão da Sarfatti no período entre a redução do grupo (com a saída de Oppi, Dudreville e Malerba) em 1924 e sua transferência para Roma, em 1926. Sabe-se que os debates artísticos desses encontros influenciaram a produção de cada um dos sete artistas a partir de 1920 e que o alargamento do movimento implicou na multiplicação das expressões pictóricas.

Na Bienal de Veneza de 1928, Sironi expôs nove obras, das quais somente *L'Allieva* e talvez uma figura de jovem pertenciam à temporada novecentista, enquanto as outras apresentavam “uma pincelada matérica e pastosa”⁴⁰. No ano seguinte, a “*II Mostra del Novecento Italiano*”⁴¹ – na qual Sironi expôs 4 obras – acontece em meio a tantas outras e, sem uma linha programática específica, não ganha tanto destaque quanto a primeira edição de 1926. Entre 1927 e 1930, como vimos, houve uma intensa atividade promocional do *Novecento Italiano* por meio de mostras na Itália e no exterior, entre elas Paris, Genebra, Zurique, Colônia, Florença, Nice e muitas outras cidades.

Em 1930, ocorre uma grande mostra do *Novecento italiano* em Buenos Aires, na qual Sironi expôs *Bevitore* (1929, Fig. 18)⁴², então pertencente à coleção de Sarfatti. É a figura de um bebedor solitário, propositalmente deformado, na qual a matéria pictórica é distribuída em pinceladas largas, secas, violentas, que exprimem a dinâmica do gesto. Uma pintura quase monocromática, que Benzi define como um “perfeito equilíbrio entre monumentalidade e expressionismo”, na qual a figura austera emerge de um fundo escuro, acentuando o sentimento de melancolia que experimentam os habitantes das cidades modernas⁴³. O *Bevitore* está presente no texto de Margherita Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, publicado em 1930. Esse momento de maturação do estilo expressionista de Sironi teve sua melhor representação na “I Quadrienal de Roma” em 1931. A mostra, organizada pelo artista e escritor Cipriano Efisio Oppo, que Sironi conhecia desde os tempos da *Libera Scuola del Nudo*, foi a primeira grande iniciativa para promover a produção artística exclusivamente nacional, em contraponto com a Bienal de Veneza, de caráter internacional. Para Sironi, a exposição de 1931 teve singular importância, já que foi a primeira vez que ele expôs uma quantidade considerável de obras (ao todo, vinte e nove) numa exposição dessa grandeza e numa sala individual. A mostra continha algumas obras centrais do período novecentista⁴⁴, mas a maioria era composta dos seus últimos trabalhos, já bem distantes daquele programa estético. Considerando que exposições dessa dimensão refletiam o que havia de mais recente na pesquisa dos artistas, o núcleo de obras que Sironi expôs é, portanto, representativo da transformação plástica dos anos anteriores, e servirá de referência para entender a produção daqueles anos.

⁴⁰ Pontiggia, Elena, 2015, op. cit., p. 156.

⁴¹ Milão, *Palazzo della Permanente*, 2 de março - 30 de abril de 1929.

⁴² *Bevitore* também esteve entre as obras expostas na “*II Mostra del Novecento Italiano*”.

⁴³ Benzi, Fabio (org.), 1993, op. cit., p. 200.

⁴⁴ Por exemplo, *Paesaggio urbano* (1920, hoje na *Associazione Mario Sironi* em Milão), *L'allieva* (Fig. 14), *Paesaggio urbano* (Fig. 54). In: Pontiggia, Elena, 2015, op. cit., p. 175.

As pinturas do início desse período de distanciamento do *Novecento* (1925/1926) começam a esboçar uma acentuação plástica da matéria. A propósito do quadro *La famiglia* (1927-1928, Fig. 19), o crítico A. Margiotti escreveu:

Observe-se a família, para admirar essas qualidades essenciais às quais podemos acrescentar uma **potência de síntese** que se manifesta no fundo da paisagem e nas **figuras traçadas por poucas linhas**, com massas sólidas, com **violência da pincelada**” (grifo nosso).⁴⁵

O que Margiotti admira são os valores plásticos da arte moderna, expressos através da síntese e da pincelada expressiva.

Nas obras de 1930-1931, essas características se intensificam: a matéria pictórica ganha vitalidade e autonomia, as figuras tornam-se ainda mais sumárias, a violência das pinceladas carregadas aumenta a carga expressiva das composições. *Composizione (San Martino)* (Fig. 20) é exemplar do ápice que alcançou o “expressionismo” de Sironi nesse período. São figuras que se distinguem por poucos traços esboçados que, em pinceladas densas e grandes contrastes entre zonas de luz e sombra, conferem dramaticidade à cena e monumentalidade aos corpos. O artista representa o santo e o pobre igualmente nus, pela primeira vez na iconografia do episódio, talvez pondo os dois personagens no mesmo nível hierárquico⁴⁶. Sironi celebra a plasticidade de Masaccio, por ele admirada, criando corpos vigorosos, compostos de uma matéria bruta que ignora os traços do rosto, reforçando a atmosfera de teatralidade e solidão. Pense-se no Cristo sendo batizado no *Batismo dos Neófitos* (Fig. 21), realizado pelo mestre toscano.

Mas o interesse de Sironi pelos mestres do pré-renascimento vai muito além da inspiração iconográfica. O que o seduz são os valores poéticos e morais do primeiro Humanismo, que ele encontra na representação sobretudo de trabalhadores rurais, em temas primordiais como a maternidade e a Sagrada Família, repletos de dignidade humana épica. “Porque Sironi crê no homem”⁴⁷.

Essa direção “expressionista” causou estupefação mesmo nos críticos favoráveis a Sironi, como o amigo Vincenzo Costantini, que descreve as figuras como “personagens deformados e dolorosos que parecem pintados com sangue”, ou a própria Sarfatti, para a qual

⁴⁵ “Si osservi la famiglia, per apprezzare queste qualità essenziali alle quali possiamo aggiungere una **potenza di sintesi** che si manifesta negli sfondi del paesaggio e nelle **figure tratteggiate da poche linee**, con masse solide, con **violenza di pennellata**.”. Margiotti, A. “Alla I Quadriennale romana”, *Corriere Padano*, 13 de março de 1931 apud Benzi, 1993, op. cit., p. 194.

⁴⁶ A reflexão é de Pontiggia, Elena, 2015, op. cit., p. 176.

⁴⁷ Marussi, Garibaldi. “Mario Sironi”. *Le Arti*, 1965, n.7-8, p. 4-11.

os quadros exprimiam uma “beleza terrível”⁴⁸. Outros termos utilizados são pinceladas que decompõem mais do que compõem, descritas ora como violentas, ora como vibrantes, ora como golpes de cor. Ou ainda “o tormento, a agitação, o furor gótico, o heroísmo romântico”⁴⁹. Percebe-se ao mesmo tempo assombro e admiração na avaliação de Rodolfo Pallucchini⁵⁰:

Sem dúvida Mario Sironi é o mais audaz inovador do momento pictórico atual; com uma turbulência digna de um Rouault, ele agita nas suas pinturas uma ênfase de claros-escuros seiscentista. As suas composições, verdadeiros pesadelos pictóricos, com frequência são ordenadas em uma atmosfera polemicamente cerebral (...) O fenômeno da sua pintura é o índice de um gosto da sua época, que tende ao anormal, ao absurdo, ao monstruoso, não tanto de origem latina, mas de algo que povoa certas classes doentes das culturas europeias.⁵¹

Ao referir-se ao que povoava “certas classes doentes das culturas europeias”, Pallucchini reconhece em Sironi tendências herdadas do expressionismo alemão e do fauvismo (falaremos mais adiante da citação a Rouault), isto é, da arte nórdica, não latina, que anos depois seria considerada “degenerada” pelo pensamento conservador que viria a dominar a Europa. O comentário de Arturo Lancellotti ajuda a compreender a percepção ambígua de certos críticos que reconheceriam no artista muita capacidade, mas pouca contribuição artística:

Sironi é um artista em torno do qual as polêmicas se acenderam fortemente. [...] Sironi tem o dom de um grande desenhista, é um rude mas potente construtor de volumes. [...] ele se serve de uma paleta de cores propositalmente pobre e tenebrosa que acaba por afundar, ao primeiro olhar, mesmo com seus potentes claros-escuros, todas as suas qualidades de artista. Parece que ele se propunha a ser desagradável: direi mais, repelente. Mas esta, que é uma reação polêmica ao senso de doce amabilidade de certa pintura corrente, decerto não pode ser o seu fim, e nós aguardamos que Sironi se canse de polemizar e comece a pintar.⁵²

⁴⁸ Pontiggia, Elena, 2015, op. cit., p. 176.

⁴⁹ Benzi, Fabio, 1993, op. cit., p. 23.

⁵⁰ Rodolfo Pallucchini (1908-1989), historiador e crítico de arte, esteve à frente da Bienal de Veneza entre 1948 e 1957 e participou dos comitês italianos para a Bienal de São Paulo já a partir da primeira edição em 1951. Iniciou a prática de escrever sobre arte naqueles anos. Foi historiador da arte e professor universitário.

⁵¹ “*Senza dubbio Mario Sironi è il più ardito innovatore del momento pittorico attuale; con una turbolenza degna di un Rouault, egli agita nelle sue pitture un'enfasi chiaroscurale secentesca. Le sue composizioni, veri incubi pittorici, sono spesso ordinate in un'atmosfera polemicamente cerebrale (...) Il fenomeno della sua pittura è l'indice di un gusto della sua epoca, tendente all'abnorme, all'assurdo, al mostruoso, non tanto di origine latina, quanto piuttosto serpeggiante in certi strati malati delle culture europee*”. Pallucchini, Rodolfo. Convivium, março-abril de 1931 apud Benzi, Fabio, 1993, op. cit., p. 23.

⁵² “*Sironi è un artista intorno al quale le polemiche si sono accese fortemente. [...] Sironi ha doti di forte disegnatore, è un rude ma potente costruttore di volumi. [...] egli si serve di una tavolozza volutamente povera e tenebrosa, che finisce col sommergere al primo sguardo, pur con i suoi potenti chiaroscuri, tutte le qualità dell'artista. Pare che egli si proponga riuscire sgradevole: dirò di più, repellente. Ma questa, che è*

Lancellotti vê em Sironi um grande talento, mas o acusa de subutilizá-lo, e ainda insinua que suas escolhas estéticas seriam pelo desejo de polemizar e não por uma razão intrinsecamente artística.

Ainda sobre a Quadrienal, Ugo Ojetti escreve que Sironi “fez um longo caminho para distanciar-se de quem gostaria de entender o que ele quer dizer...”⁵³. A crítica de Ojetti, embora encontrasse eco em outras opiniões, como vemos, deve ser considerada ainda em outro contexto. O jornalista e crítico foi um dos principais porta-vozes dos ataques sistemáticos que os fascistas reacionários empreenderam, naqueles anos, contra Sarfatti e os artistas do *Novecento*.

Os críticos favoráveis ao artista interpretaram sua liberdade estilística e seu anticonformismo como expressões do espírito violento e revolucionário do “fascismo da primeira hora”, marcado pelo binômio intuição e ação⁵⁴. Por outro lado, essa mesma liberdade levou alguns críticos a considerar intransigente a sua postura em relação ao gosto do público médio. “Diante de certas figuras, de uma pintura firme e penetrante mas, por exemplo, com a cabeça apagada no último momento, as pessoas ficavam mal, desorientadas”, afirmaria Raffaello Giolli sobre uma mostra de 1930. De fato, a tensão visual que há entre solidez e incompletude, entre áreas de cor densas e liquefeitas, provoca uma inquietação nem sempre bem-vinda: uma dinâmica tipicamente modernista.

Além dessa transformação estilística, observa-se uma mutação temática. A partir de 1927-28, seus quadros são dominados por representações arquetípicas de figuras das classes mais baixas – trabalhadores, bebedores solitários, camponeses, pescadores, mendicantes – e também pequenos núcleos familiares que aludem à Sagrada Família e a Adão e Eva, progenitores do mundo cristão. As figuras são concebidas epicamente, mas representadas em desenhos incompletos, às vezes grotescos: o não idealizado identificava-se com a natureza espontânea das classes populares. Pinceladas largas, membros exagerados e um claro-escuro expressivo atribuem vitalidade às figuras de homens comuns. Vigorosas figuras femininas e masculinas, pastores, casais e ícones familiares evocam um passado ao mesmo tempo distante e eterno.

As cenas são quase sempre ambientadas em cenários remotos, inóspitos, constituídos

una reazione polemica al senso di melliflua piacevolezza di certa pittura corrente, non può di certo essere il suo fine, e noi attendiamo che Sironi si stanchi di polemizzare e cominci a dipingere”. Ibid., p. 194.

⁵³ Pontiggia, Elena, 2015, op. cit., p. 177.

⁵⁴ Braun, Emily, 2003, op. cit., p. 145-146.

por rochas e montanhas, claramente pré-industriais e de inspiração trecentista, chamados por Constantini de “paisagens primordiais” que evocam tempos eternos⁵⁵. Desprovidas de detalhes fisionômicos e de elementos que permitam a periodização histórica, as figuras que habitam essas paisagens representam uma “humanidade das origens” em uma atmosfera solene e dolorosa que, na sua dimensão atemporal, alude aos valores do eterno: a um tempo mítico⁵⁶. O estudo de Braun indica que a eternidade do mito, de enorme força evocativa, encontrava ressonância no ideal fascista de propor a imagem da eterna primazia do povo italiano. Sironi evoca a glória do passado numa visão monumental do trabalhador, prescindindo de uma arte retórica.

Ao mesmo tempo, ele tem uma concepção trágica do mundo e do homem. Para o artista, a pintura não era um prazeroso entretenimento, mas o “teatro de um drama”⁵⁷. Porém, é necessário observar que a dramaticidade das suas obras não está nos temas, que revelam a força grandiosa do espírito humano, mas no modo de desenhar essas figuras arquetípicas e monumentais, destituídas de uma fisionomia individual, saturadas pelo peso da matéria, as vezes oprimidas pelos contornos da tela, ambientadas em uma atmosfera de fatalidade.

As paisagens atemporais que remetiam, assim, a um tempo mítico, e as figuras arquetípicas epicamente concebidas são ainda o resultado de outra referência importante para o artista, o compositor Richard Wagner (1813-1883), pelo qual ele nutriu admiração desde a juventude. O nome do compositor alemão estava circulando na Itália em 1926, quando o ciclo do Anel de Nibelungo foi encenado em Milão, e tornou-se modo de expressão de uma nova militância cultural, de natureza autoritária. A promoção do gênio individual, a exaltação da nobreza de espírito e da experiência estética, a condenação da mediocridade do público médio eram valores que viriam ao encontro do discurso fascista de exaltação do povo italiano e dos quais Sironi compartilhava. A ambientação mítica do compositor alemão acenderia as reações emotivas individuais “para suscitar uma consciência nacional coletiva”⁵⁸.

Finalmente, quanto aos ecos de Rouault, mencionado na citação de Palluchini, seguem algumas considerações: eles são descritos como evidentes em alguns textos, que fazem referência às obras expostas pelo artista francês na Bienal de Veneza de 1928, que Sironi teria visto e ficado impressionado com o *pathos* expressivo dos personagens amplificado pelas pinceladas carregadas de tinta e gestualidade. Pontiggia, por exemplo, afirma que Sironi “se

⁵⁵ Ibid., p. 149-150.

⁵⁶ Pontiggia, Elena, 2015, op. cit., p. 175.

⁵⁷ Ibid., p. 152.

⁵⁸ Braun, Emily, 2003, op. cit., p. 32.

mede com o expressionismo de Rouault” e menciona a cabeça rouaultiana da Virgem da *Annunciazione* (Fig. 22)⁵⁹ da capela do Hospital de Niguarda: a cabeça baixa, de perfil, olhos serenamente fechados e nariz e sobrancelha bem definidos, é frequente nos quadros de Rouault dos anos 1920. Esse modelo de desenho (Fig. 23) também parece ser a inspiração para a obra *Pescatore* (1930, Fig. 24), para a cabeça do camponês no quadro *La famiglia* (1930, Fig. 25) e para algumas obras dos anos seguintes.

O catálogo de Benzi para a mostra de 1993⁶⁰ traz ainda alguns exemplos de obras que evocam claramente o *pathos* rouaultiano, mas não foram encontradas análises mais aprofundadas dessa relação. Os quadros que Rouault expôs naquela Bienal foram apenas dois⁶¹, no pavilhão da França. Giovanni Scheiwiller⁶² reconhece pontos em comum entre os dois artistas, mas afirma considerá-los, pelo menos naquele momento, mera analogia formal. Gino Traversi, em seu estudo sobre os desenhos de Sironi, classifica de superficial qualquer tentativa de associá-lo a Rouault e a Permeke, outro artista com o qual costumam compará-lo⁶³. De qualquer forma, o nome de Rouault estava circulando no ambiente artístico de Milão no fim da década e parece haver um consenso entre seus estudiosos pelo menos sobre alguns pontos em comum entre o pintor francês e certas obras de Sironi entre o final dos anos 1920 e início dos 1930 e a partir da segunda metade dos anos 1940. O artista italiano escreveria anos mais tarde que “Rouault é um poeta, um espírito angélico”⁶⁴.

Scheiwiller⁶⁵ considerava Sironi trágico pela sua condição de artista destinado à incompreensão de um público despreparado, sensível ao prazer visual imediato e indiferente aos dramas do espírito humano. “Não é arte para agradar os olhos”, escreveria Carlo Carrà⁶⁶ na resenha da Bienal de Veneza de 1932. O próprio Sironi diria que “a arte não precisa ser simpática, compreensível, mas exige grandeza, nobreza de princípios”⁶⁷.

Dentro da premissa de que os artistas procuravam apresentar, nas grandes mostras, sua produção mais recente, entre a Bienal de Veneza de 1924 – dos quadros “clássicos” do

⁵⁹ Ibid., p. 163 e 217.

⁶⁰ Mostra “Sironi”, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Roma, 9 de dezembro de 1993 a 27 de fevereiro de 1994. Catálogo da exposição em Benzi, Fabio, 1993, op. cit.

⁶¹ “Os clowns” e “Dois personagens”, não identificados nesse estudo.

⁶² Autor da primeira monografia sobre Sironi, um pequeno volume da coletânea de arte italiana. Scheiwiller, Giovanni. **Mario Sironi** (Arte Moderna Italiana n. 18). Milão: Ulrico Hoepli, 1930.

⁶³ Traversi, Gino. **Mario Sironi: disegno, illustrazioni, scenografie e opera grafica**. Milão: Ceschina, 1968, p. 25-26.

⁶⁴ Pontiggia, Elena, 2000, op. cit., p. 171.

⁶⁵ Scheiwiller, Giovanni, 1930, op. cit.

⁶⁶ Carrà apud Braun, Emily, 2003, op. cit., p. 158.

⁶⁷ “L’arte non ha bisogno di riuscire simpatica, comprensibile, ma esige grandezza, altezza di principi”. Sironi, Mario. “Antelami”, *La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia*, fevereiro de 1936 apud Pontiggia, Elena (org.), 2000, op. cit., p. 100.

Novecento – e a Quadrienal de Roma de 1931, é possível acompanhar a evolução pictórica nos trabalhos de Sironi, com mutações de temas e de estilo. A exposição romana foi, ao mesmo tempo, a mais representativa dessa temporada “expressionista” do artista, e também o evento que a encerrou.

Nesse período, o artista passa a se envolver com várias atividades paralelas à pintura. É chamado para fazer parte do diretório nacional do Sindicato Fascista de Belas Artes e do conselho artístico da Bienal de Arte Decorativas de Monza, cargos que ele ocupa como uma espécie de dever moral que ele deve cumprir a fim de promover a arte da nova Itália. De resto, o regime não lhe concederá grandes reconhecimentos materiais: não será nomeado acadêmico da Itália, nem receberá nenhum dos opulentos prêmios da Quadrienal de Roma ou de outras instituições.

1.4. 1930: a década das pinturas murais

Em 1928, Sironi foi convidado pelo arquiteto Giovanni Muzio (1893-1982) a projetar com ele o pavilhão do jornal *Il Popolo d'Italia* na *Fiera Campionaria* de Milão. Foi o início de suas experiências com arquitetura, que começariam a provocar reflexões sobre a função social da arte e a fazer nascer o desejo de retornar à grande tradição italiana do afresco, da pintura mural que não depende das mostras para a fruição do público. A essa experiência, seguiram-se muitas outras: em 1929, o pavilhão italiano da “Exposição Internacional da Imprensa” em Colônia, e o pavilhão da imprensa na “Exposição Universal” de Barcelona; em 1930, a Galeria das Artes Gráficas na IV Trienal de Monza, insólita criação de um espaço expositivo metafísico, habitado por formas geométricas, capitéis de vidro e focos de luz dispostos de maneira incomum (Fig. 26)⁶⁸.

No final de 1931, foi-lhe encomendada a criação de um vitral monumental no edifício que Marcello Piacentini (1881-1960) estava construindo em Roma para o Ministério das Corporações, cujo tema seria a Carta do Trabalho de 1927 (Fig. 27 e Fig. 28). O retorno à chamada “grande decoração” – também referida como “pintura mural” ou “monumental”,

⁶⁸ Nesse mesmo período, Sironi ainda enviava obras para inúmeras mostras na Itália e no exterior, de pequenas mostras na Europa às bienais de Veneza de 1928 e 1930 e à grande exposição do *Novecento Italiano* em Buenos Aires (1930), sem esquecer da coluna de arte no jornal *Il Popolo d'Italia* e as ilustrações para a revista mensal daquele periódico. Em 1930, ele ainda projeta a cenografia de *L'isola Meravigliosa* de Ugo Betti, que aconteceria em Milão na primeira semana de outubro.

conceito que engloba a arte em afrescos, mosaicos, vitrais e relevos em grandes superfícies –, se do ponto de vista social significou para Sironi a possibilidade de produzir uma arte disponível a todos, do ponto de vista artístico foi o estopim para o início das reflexões sobre a questão da espacialidade na relação entre pintura e suporte, muito antes das primeiras experiências das vertentes informais.

Essas experiências provocaram efeitos nas pinturas de Sironi. A pintura monumental requeria formas mais precisas e uniformes e não comportava os contornos indefinidos do estilo “expressionista” dos anos precedentes, que acabou sendo abandonado e seria retomado somente nos anos 1940. Também os temas intimistas como naturezas-mortas e retratos, que exprimiam os valores “burgueses”, não eram funcionais às grandes dimensões como os temas épicos e históricos, que melhor refletiam o seu tempo. Assim, entre o final de 1931 e o início do ano seguinte, no âmbito da pintura Sironi retoma uma linguagem mais clássica e figurativa, uma pintura mais suave, de contornos mais nítidos, mantendo a monumentalidade das formas, mas sem a dramaticidade ou a pincelada densa e gestual do momento anterior.

Essa evolução é visível ao comparar as sete obras que expôs na Bienal de Veneza de 1932. O quadro *La Pesca* (Fig. 29) ainda apresenta figuras parcialmente visíveis, isto é, nas quais certas partes ficam aglutinadas ou escondidas em uma zona de sombra; as duas figuras de pescadores dominam quase toda a superfície do quadro e compõem dois opostos entre si: uma mulher e um homem, um de frente e outro de costas, a pele de um empresta os tons da terra, a da outra tem a brancura do mármore, e aqui identificamos a monumentalidade clássica que começaria a intensificar-se a partir dos ciclos de pinturas murais; o tema abrange, ao mesmo tempo, o pescador, o trabalho, a família. Já em duas obras posteriores, *Il pastore* (Fig. 30) e *L'incontro* (Fig. 31), as figuras ainda ocupam majestosamente grande parte da superfície do quadro, mas aqui os contornos vão tornando-se mais nítidos e as superfícies pictóricas, mais sutis. Há um desejo de retomada do classicismo, voltam a entrar em vigor os ideais de Masaccio e Michelangelo, no desenho de corpos e poses monumentais, porém nunca renunciando à síntese da forma.

Em janeiro de 1932, ele publicou o artigo “Pintura mural”⁶⁹, celebrando a pintura mural como meio para promover o “ideal mediterrâneo, solar, do ressurgimento do afresco, do mosaico, da grande arte decorativa” e a recuperação da tradição italiana sobre a “dominante arte francesa”. Esses conceitos, postulados como fundamentos estéticos, convergiam com a ideologia fascista e seriam amadurecidos após a “V Trienal de Milão” no

⁶⁹ “*Pittura murale*”, **Il Popolo d'Italia**, 1º de janeiro de 1932. In: Pontiggia, Elena, 2000, op. cit., p. 21.

ano seguinte, quando Sironi publicará o “Manifesto da pintura mural”⁷⁰, assinado com Massimo Campigli, Carlo Carrà e Achille Funi.

Já desde o final da década de 1920 o artista vinha perdendo o interesse pelas mostras, recusando alguns convites ou enviando quantidades menores do que o solicitado⁷¹. Essa falta de interesse transforma-se, naqueles anos 1932-1933, em uma crítica ao sistema da pintura moderna como um todo, pautado por uma visão comercial, de mercado, que teria nas mostras o principal formato de promoção. A essa altura, a pintura mural, para Sironi, tem uma dimensão social, pois se encontra nos edifícios públicos de função cívica, para uma fruição pública e coletiva. Essa ideia, a partir do “Manifesto...”, adquiriria uma conotação diretamente ligada ao fascismo: a “pintura social por excelência” teria a função de educar as massas, não através da retórica – rejeitada pelo círculo de Sironi, em particular Margherita Sarfatti e Giuseppe Bottai –, mas através de uma concepção épica da composição, da grandiosidade da forma, do ritmo das figuras. São esses elementos que configurariam o “estilo fascista”, que ele define como “expressão plástica do espírito fascista” e vê na pintura mural o meio ideal para essa expressão:

Da pintura mural surgirá o “Estilo Fascista”, no qual a nova civilização poderá identificar-se. A função educadora da pintura é sobretudo uma questão de estilo. Mais que mediante o tema (concepção comunista), é mediante a sugestão do ambiente, mediante o estilo que a arte fascista conseguirá dar uma feição nova à alma popular.⁷²

É importante ressaltar que, a partir do final dos anos 1920, se difunde a ideia do fascismo como sinônimo de modernidade, isto é, como um sistema político moderno, com novas relações entre Estado e sociedade civil, que se colocava como terceira via entre o comunismo soviético e o liberalismo estadunidense. Nesse contexto, o termo “fascista”, com frequência é usado por muitos simpatizantes do regime para designar aquilo que é moderno, logo, o “estilo fascista” de Sironi é o moderno estilo de vida, no qual a arte mural teria um papel fundamental como meio de expressão artístico ao alcance da coletividade:

⁷⁰ Por razões estilísticas, a redação do texto é atribuída a Sironi. Cf. “*Manifesto della pittura murale*”, **La Colonna**, dezembro de 1933. Ibid., In: Pontiggia, Elena, 2000, op. cit., p. 43.

⁷¹ Para citar um exemplo: em 1927, Antonio Maraini, então secretário da Bienal de Veneza, oferece a Sironi uma sala inteira para a edição do ano seguinte, ao que o artista responde perguntando se não poderia ocupar apenas uma parede. Id., 2015, op. cit., p. 151.

⁷² “*Dalla pittura murale sorgerà lo ‘Stile Fascista’, nel quale la nuova civiltà si potrà identificare. La funzione educatrice della pittura è soprattutto una questione di stile. Più che mediante il soggetto (concezione comunista), è mediante la suggestione dell’ambiente, mediante lo stile che l’arte riuscirà a dare una impronta nuova all’anima popolare*”. Sironi, Mario. “Manifesto della Pittura Murale”. In: Pontiggia, Elena, 2000, op. cit., p. 43-46.

O Fascismo é estilo de vida: é a própria vida dos Italianos. Nenhuma fórmula conseguirá nunca exprimi-lo completamente e muito menos contê-lo. Da mesma forma, nenhuma fórmula conseguirá nunca exprimir e muito menos conter o que se entende aqui por Arte Fascista, isto é, uma arte que é a expressão plástica do espírito Fascista.⁷³

Em outro trecho, o artista afirma que a concepção individualista da “arte pela arte” está superada e explica que:

O artista deve renunciar àquele egocentrismo que, agora, não poderia senão esterilizar o seu espírito, e tornar-se um artista “militante”, isto é, um artista que serve a uma ideia moral, e subordina a própria individualidade à obra coletiva.⁷⁴

E ainda:

(...) tanto o destino prático da pintura mural (edifícios públicos e outros lugares que têm uma função cívica), quanto as leis que a governam, quanto o prevalecer nessa do elemento estilístico sobre o emocional, quanto a sua íntima associação com a arquitetura, proíbem ao artista de ceder à improvisação e aos fáceis virtuosismos.⁷⁵

A leitura desse texto ajuda a entender e a perceber como era complexa a maneira de Sironi enxergar o fascismo no seu tempo, quais eram os valores com os quais o artista se identificava e, por extensão, quais promoveu na sua produção artística e textual⁷⁶. A pintura mural, segundo ele, por seu suporte arquitetônico, exigiria uma ordem e um rigor de composição que liberaria o artista dos elementos subjetivos e arbitrários que a vaidade produz, sentimento indesejado no artista fascista. Se a nova civilização deverá identificar-se com o “Estilo Fascista” da pintura mural, a individualidade do artista deve ficar em segundo plano.

Assim, quando Pontiggia afirma que Sironi sempre acreditou em um fascismo de vocação social, cita as falas de Arturo Martini (“Acreditava ser fascista, em vez disso era de ânimo bolchevique”) e da primeira esposa Matilde (“Que seja definido anarquista! De minha

⁷³ “Il Fascismo è stile di vita: è la vita stessa degli Italiani. Nessuna formula riuscirà mai a esprimerlo compiutamente e tanto meno a contenerlo. Del pari, nessuna formula riuscirà mai a esprimere e tanto meno a contenere ciò che si intende qui per Arte Fascista, cioè a dire un’arte che è l’espressione plastica dello spirito Fascista”. Ibid.

⁷⁴ “L’artista deve rinunciare a quell’egocentrismo che, ormai, non potrebbe che isterilire il suo spirito, e diventare un artista ‘militante’, cioè a dire un artista che serve a un’idea morale, e subordina la propria individualità all’opera collettiva”. Ibid.

⁷⁵ “(...) sia la pratica destinazione della pittura murale (edifici pubblici, luoghi comunque che hanno una civica funzione), siano le leggi che la governano, sia il prelavere in essa dell’elemento stilistico su quello emozionale, sia la sua intima associazione con l’architettura, vietano all’artista di cedere all’improvvisazione e ai facili virtuosismi”. Ibid.

⁷⁶ Toda a produção escrita de Sironi na década de 1930, sobretudo entre os anos de 1932 e 1937, forma uma espécie de “antologia” da sua poética e dos seus valores mais estimados.

parte o definiria, ainda que a posteriori, um comunista”)⁷⁷, que reiteram duas questões: a de que mesmo naquela época o fascismo de uns não era o mesmo de outros, e como a relação de Sironi e de outros artistas com o fascismo (como conceito, como sistema e como regime) deve ser problematizada evitando concepções maniqueístas e reducionistas.

Ainda sobre a relação entre pintura mural e sistemas políticos, é interessante assinalar que o uso desse suporte para a arte difundiu-se naqueles anos, tendo sido desde instrumento da retórica stalinista até um significativo meio de expressão e denúncia dos muralistas mexicanos. O que difere o muralismo sironiano desses dois contextos é justamente não pautar o poder comunicativo da pintura pelo conteúdo, e sim pelo modo de concepção e representação das imagens.

Entretanto, se na pintura o artista refutava a propaganda, aparentemente não foi possível evitá-la quando ele projetou as quatro salas mais significativas da “*Mostra della Rivoluzione Fascista*”, no *Palazzo delle Esposizioni*, em 1932. No percurso narrativo dessa exposição, as salas sironianas representavam a ascensão e a apoteose do fascismo, quando da Marcha sobre Roma⁷⁸. Com apelo ao grandioso, criou a imagem de uma pátria imortal e de um povo de heróis para a celebração solene, quase religiosa, de uma ideologia. Às figuras de trabalhadores-heróis reconstrutores e bandeiras e mapas da Itália – imagens de apelo simbólico e mitológico, passíveis de interpretação e ressignificação – alternam-se feixes litórios e imagens de Mussolini – imagens literais de exaltação do regime e do *Duce*, de retórica evidente. Foi sobretudo esse tipo de manifestação, na qual predomina linguagem do símbolo e do mito criada pelo artista, que deu forma ao imaginário fascista. Porém embora fosse muito presente também nas suas *charges* satíricas dos jornais, não aparece em nenhum outro contexto da sua extensa produção.

O protagonismo de Sironi no contexto do Regime, já considerável após a “*Mostra della Rivoluzione Fascista*”, atingiu seu ápice no ano seguinte com a “V Trienal de Milão”⁷⁹, da qual o artista foi o principal idealizador e coordenador. Buscando promover a unificação das artes, ele criou uma grande oficina de colaboração coletiva que envolveu artistas de variadas áreas, entre os quais os pintores Giorgio De Chirico, Gino Severini, Massimo Campigli, Achille Funi, Carlo Carrà, Fortunato Depero, os escultores Arturo Martini, Romano

⁷⁷ Ambos os depoimentos estão em Pontiggia, Elena, 2015, op. cit., p. 182.

⁷⁸ Schnapp, Jeffrey. “Flash Memories (*Sironi on Exhibit*)”. **South Central Review**, Vol. 21, No. 1, Politics and Aesthetics of Memory (Spring, 2004), p. 22-49.

⁷⁹ A quinta edição da Trienal tinha como título oficial “*Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne e dell’Architettura Moderna* [Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas e da Arquitetura Moderna]”. Aberta de maio a setembro de 1933, Palazzo dell’Arte, Milão.

Romanelli e Leone Lodi, os arquitetos Angelo Bordini e Antonio Carminati. Eles trabalharam contemporaneamente na projeção e ocupação dos espaços, nos quais foi dado destaque à decoração com afrescos e mosaicos. Para Sironi, a “V Trienal de Milão” significou a oportunidade de por em prática o conceito de colaboração entre as artes, montando um esquema de trabalho coletivo e colaborativo, que representaria o sistema moderno de artes que faria parte da sociedade moderna que se desejava construir.

Tal inovação não poderia ficar isenta de críticas e polêmicas. A recuperação do afresco, a participação contemporânea de artistas com perfis variados, levando a resultados inéditos, suscitaram reações igualmente diversas por parte da crítica, que se dividiu entre elogios pela ousadia e pela inovação e críticas por certos resultados⁸⁰.

A exposição reacendeu principalmente os ataques sistemáticos da ala mais reacionária do regime, a mesma que já vinha hostilizando o *Novecento Italiano* desde o final da década anterior. Antes de mencionar essa história, houve um episódio anterior a ela que vale ser contado. Em 13 de junho de 1931, o jornalista Gianfranco Sommi Picenardi publica no jornal de Farinacci, *Il Regime Fascista*, um artigo no qual acusa os novecentistas de terem a pretensão de monopolizar o sistema das artes, incluindo nessa crítica o ex-galerista Lino Pesaro. Este, já afastado do grupo há certo tempo, defende-se com uma longa resposta, na qual endossa a crítica e a estende, pondo mais gasolina na discussão: atribui a Mussolini a paternidade do *Novecento* em detrimento de Margherita Sarfatti; reforça a acusação de não fazerem arte genuinamente italiana, inspirada em Cézanne e Picasso; faz uma denúncia contra a onipresença dos novecentistas na organização das exposições, nos concursos, nos sindicatos, entre outros⁸¹. A mesma edição do jornal publica ainda uma carta aberta de Filippo Tommaso Marinetti a Farinacci, em que ratifica as objeções aos novecentistas, que “se apresentam no exterior como ponta da arte italiana, sendo na realidade os acolhidos de uma 'organização comercial camorristica'”⁸². Intervêm Pietro Maria Bardi (em um artigo do *L'Ambrosiano*) e a própria Sarfatti (em carta-resposta que o jornal de Farinacci também publica), o jornal responde esclarecendo alguns pontos e deixando outros em aberto, mas, a princípio, a polêmica se apaga. Há ainda, num artigo de Sommi Picenardi aparentemente dirigido a Funi, a afirmação de que “o objetivo da campanha não é denegrir os artistas do *Novecento*, mas combater a formação econômico-política sobre a qual o grupo repousa”. Então, Achille Funi,

⁸⁰ Criticou-se, por exemplo, a falta de domínio da técnica do afresco de alguns artistas e a ausência de um programa pictórico em comum no ciclo de afrescos do Salão de Honra.

⁸¹ A carta de Pesaro é publicada pelo *Il Regime Fascista*.

⁸² Camesasca, Ettore, 1980, op.cit., p. 103-104.

Esodo Pratelli e Mario Sironi publicam uma última resposta no periódico *L'Arca*, reafirmando as conquistas artísticas do movimento e seu inevitável protagonismo na arte italiana⁸³.

Esse episódio deixa clara a rivalidade que havia dentro do regime, pelo menos no que se refere ao sistema das artes. É verdade que o *Novecento Italiano*, já desde 1926, vinha sendo promovido por Sarfatti e seu círculo no exterior, como representante da arte moderna italiana. Internamente, essa influência certamente dava a alguns mais prestígio que a outros e, nesse sentido, a confirmação de Picenardi sobre haver uma “campanha” é significativa para compreender que as críticas em matéria de arte, nos ataques ao *Novecento*, não passavam de instrumentos de disputa de poder dentro do regime.

Assim, quando a “V Trienal” recebe críticas, os fascistas reacionários aproveitam o ensejo. Sommi Picenardi publica uma crítica ferrenha à exposição novamente no *Il Regime Fascista*, e o embate continua em uma sequência de réplicas e tréplicas em artigos escritos por ele e pelo próprio Farinacci, respondidos por Sarfatti, Sironi e Bardi, no “*Il Popolo d'Italia*”. Os argumentos não são novidade, mas se mantêm no campo artístico. A falta de retórica e a liberdade expressiva de Sironi, avesso aos naturalismos e à pintura “burguesa”, faz com que os rivais o acusem de xenofilia e, ironicamente, até de antifascismo. Sironi, por sua vez, defende o projeto artístico do *Novecento*⁸⁴, reivindicando para a pintura uma concepção idealística pautada na ideia de construção, e para os pintores inclusive o direito de inspirar-se na arte moderna estrangeira⁸⁵.

A hostilidade prosseguiu, em meio a debates acerca do que deveria ser a arte, numa classe artística mais do que fragmentada e, antes do ano seguinte, o *Novecento Italiano* já teria se dissolvido. Num dos artigos da polêmica de 1933, Sironi escreveu “a palavra *Novecento* não tem para uns o significado que tem para outros... Os adversários do *Novecento* não conseguiram se entender e distinguir nada nessa palavra”⁸⁶.

Extinto, o projeto do *Novecento* como expressão do próprio tempo ganha novo fôlego ao ser substituído pela arte monumental, sobre a qual Sironi já vinha refletindo. Entre 1932 e 1933, foram significativas as experiências com a “Mostra da Revolução Fascista” e a “V

⁸³ Os argumentos dessa resposta se mantêm no âmbito artístico, ignorando as acusações de cunho político. Camesasca, Ettore, 1980, op.cit., p. 106-107.

⁸⁴ O *Novecento* defendido por Sironi deve ser entendido não mais como a linguagem estética daquele grupo fundado em 1922, mas como o projeto maior de promoção da arte moderna italiana; os novecentistas, explica Sironi, são os próprios artistas modernos italianos.

⁸⁵ Esse último ponto parece ter passado batido, mas é significativo como mostra de que o interesse por formas expressivas em Sironi estava acima de qualquer campanha nacionalista.

⁸⁶ “La parola *Novecento* non ha per gli uni il significato che ha per gli altri... Gli avversari del *Novecento* non sono riusciti a intendersi e a distinguere nulla in questa parola”. Sironi, Mario. “Basta!”, *Il Popolo d'Italia*, 31 de maio de 1933. In: Pontiggia, Elena, 2000, op. cit., p. 34-35.

Trienal de Milão”, que culminaram com a publicação do “Manifesto da Pintura Mural” no final de 1933. Naquela década, o artista se dedicaria sobretudo a projetos de decoração de edifícios públicos em parceria com arquitetos – em especial Giovanni Muzio e Marcello Piacentini – e projetos arquitetônicos de pavilhões de exposições na Itália e na Europa. As encomendas públicas⁸⁷ eram a oportunidade ideal para Sironi colocar em prática a crença na arte que deve estar disponível para a fruição todos; que, por sua natureza arquitetônica, não deve se subordinar ao mercado da arte; e que, por estar em edifícios públicos, não está sujeita ao gosto burguês de uma elite inculta. Em suma, o artista acreditava numa arte monumental promovida pelo Estado, o que é bem diferente de uma arte de Estado. O “Manifesto...” estabelece os ideais éticos e estéticos da chamada Arte Fascista. Nos anos seguintes, Sironi daria continuidade principalmente nas suas reflexões sobre arte monumental na coluna de arte da *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*⁸⁸, que viriam a compor a essência da poética sironiana a partir de então.

Mais de uma década depois, quando as encomendas públicas já não existiam há algum tempo, a questão da pintura mural continuaria viva no ânimo do artista:

É necessário enfrentar o problema da pintura mural. Eu estou dentro dele há anos e há anos constitui a minha obsessão. Por ela, discuto com meus colegas e com os arquitetos. Devemos retornar à pintura mural, à decoração.⁸⁹

O artista não voltaria a fazer pintura mural após 1940, mas as questões inerentes a ela, sobretudo relativas à espacialidade e à composição, permaneceriam na sua poética até os últimos trabalhos.

1.5. Imediato pós-guerra: a retomada do “expressionismo”, o sublime

Aquele fluxo de encomendas públicas cessa com a entrada da Itália na guerra em

⁸⁷ Alguns exemplos são o *Palazzo dell'Informazione* (ou *Palazzo dei Giornali*) e o *Palazzo di Giustizia* em Milão, e o Ministério das Corporações em Roma.

⁸⁸ Suplemento bimestral e posteriormente mensal do jornal de Mussolini, *Il Popolo d'Italia*, com o qual Sironi colaboraria até o seu fechamento em 1943.

⁸⁹ Entrevista a M. Lepore no *Corriere Lombardo*, 24-25 de junho de 1946. “*Bisogna affrontare il problema della pittura murale. Io ci sono da anni e da anni costituisce la mia ossessione. Per essa polemizzo con i miei colleghi e con gli architetti. Dobbiamo tornare alla pittura murale, alla decorazione*”. In: Camesasca, Ettore, op. cit., 1980, p. 451.

1940. Sironi segue com outros trabalhos, entre cenografias e figurinos teatrais, projeto de pavilhões em feiras e eventos, murais em universidades e as ilustrações para a *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* (ainda que em menor quantidade do que antes; em 1942 a revista publicaria sua última ilustração). Mas seu apreço pela arte mural e as experiências com técnicas relacionadas a ela modificaram significativamente a sua produção a partir de então.

Assim, o ano de 1942 marca o inevitável retorno do artista à pintura de cavalete sem, porém, mitigar a resistência à pintura “burguesa” e ao realismo pictórico, mantendo-se fiel aos princípios da pintura mural, da pintura que existe em função da arquitetura. Nos quadros que realiza entre 1942 e 1945, transfere para a tela a estrutura compositiva e a iconografia da arte monumental: não há diferença conceitual entre as obras públicas em larga escala e aquelas em formato menor; são obras monumentais de cavalete, semelhantes na técnica, na linguagem e no estilo.

Esse retorno é inaugurado pela exposição “*12 tempere di Mario Sironi*”⁹⁰, registrada num catálogo publicado no ano seguinte com prefácio de Massimo Bontempelli (1878-1960) e um texto⁹¹ em que Sironi fundamenta suas pesquisas mais recentes, que resultaram nas doze têmperas apresentadas. No texto, com ares de manifesto, o artista expõe suas teorias sobre como a natureza arquitetônica da arte mural determina as relações de espacialidade, de ritmo, de linguagem expressiva, de conteúdo. Talvez a contribuição mais significativa dessa análise seja a afirmação sobre o retorno ao afresco ser uma “revolução técnica” que levou os artistas à conquista do espaço:

A arte não é, em primeiro lugar, outra coisa senão espacialidade. (...) No primeiro dia em que a pintura moderna se delineou sobre uma parede e com ela se deu bem, iniciou-se um movimento destinado a subverter ao mesmo tempo os cânones da pintura moderna e a tirania anárquica (Oh Liberdade!) da arquitetura sem rosto.⁹²

O texto é a consolidação das experiências e reflexões do artista com a grande decoração, que reuniria pintura e escultura no suporte arquitetônico. Entre as centenas de anotações avulsas no arquivo do artista, há um trecho atribuído ao mesmo contexto:

O espaço é o fundo da pintura mural
não existe céu, mar, campo, horizontes, paredes, fundos quaisquer na pintura

⁹⁰ “12 têmperas de Mario Sironi”, 1942, Galleria del Milione, Milão.

⁹¹ “*Ragioni dell’artista* [Razões do artista]”, catálogo da exposição “12 tempere di Mario Sironi”, junho de 1942. In: Pontiggia, Elena, 2000, op. cit., p. 69-74.

⁹² “*L’arte non è in primo luogo che spazialità. (...) Il giorno in cui la pittura moderna si delineò prima sopra una parete e ci si trovò bene, si iniziò un movimento destinato a sovvertire insieme i canoni della pittura moderna e la tirannia anarchica (o Libertà!) dell’architettura senza faccia*”. Ibid., p. 72-73.

mural
 só o espaço
 as figuras, os personagens do drama mural se movem no espaço assim como
 no ambiente [?] de um poema [?] ou de um romance.⁹³

As pesquisas no âmbito da relação da pintura com o suporte mural seriam centrais para diversos artistas e vertentes que surgiriam só anos depois.

Sem a possibilidade de realizar obras monumentais, o artista apresenta estudos das possibilidades pictóricas do suporte mural. São, em suma, fragmentos de pintura mural. A exposição das doze têmperas foi a primeira individual de Sironi depois de nove anos. Ela acontece na *Galleria del Milione* em Milão, com curadoria de Gino Ghiringhelli, em um momento em que o artista estreita relações com este e com o irmão Peppino, ambos à frente da galeria, e também com Carlo Cardazzo, que acabara de abrir a *Galleria del Cavalino* em Veneza. Cardazzo já colecionava obras de Sironi desde os anos 1930 e muitas obras italianas das coleções Matarazzo são provenientes da sua coleção, inclusive *Composição* (1931) de Sironi.

Ainda em 1942, ocorre uma grande retrospectiva de Carrà na Pinacoteca de Brera – talvez o principal evento artístico daquele ano em Milão – concomitantemente a uma exposição coletiva de desenhos que continha algumas obras de Sironi. Pode-se observar na produção sironiana uma retomada de elementos do primeiro período metafísico, uma prática que se acentuaria no decorrer da década: manequins, eclipses, partes de estátuas, ídolos. Esse retorno ao mundo metafísico é visto pelos autores como um recurso alternativo à realidade que, nos últimos anos da guerra e diante da grave crise do regime fascista, começava a se revelar. Para Gino Traversi⁹⁴, a guerra e suas consequências marcaram profundamente o ânimo do artista, no físico e no espírito. A leitura de Traversi é mais antiga e não aborda a questão política. Para Benzi⁹⁵, Sironi encontra um refúgio meditativo nos quadros, cujos títulos e a atmosfera melancólica aludem ao desaparecimento da ideologia que tinha sido, para o artista, um investimento cultural. Pontiggia⁹⁶ entende a neometafísica de Sironi como expressão de uma existência que, diante dos acontecimentos terríveis da guerra, se distancia da arte, fazendo da pintura um espaço de ausência de vida, na qual os trabalhadores,

⁹³ “Lo spazio è lo sfondo della pittura murale / non esiste cielo mare campagna orizzonti pareti sfondi qualsiasi nella pittura murale / solo lo spazio / le figure i personaggi del dramma murale si muovono nello spazio come nell’ambiente [?] di un poema [?] o di un romanzo”. Sironi, Mario, 1940-42c. In: Camesasca, Ettore, 1980, op. cit., p. 320.

⁹⁴ Traversi, Gino, 1968, op.cit., p. 30.

⁹⁵ Benzi, Fabio, 1993, op. cit., p. 300.

⁹⁶ Pontiggia, Elena, 2015, op. cit., p. 228-229.

construtores, pescadores monumentais, foram substituídos por cavaleiros de brinquedo, fragmentos de estátuas que perderam sua função.

Com a queda do regime fascista e o posterior fim da guerra, que deixara para a Itália um saldo de destruição, esvaía-se para o artista o sonho de reconstrução de uma nação grandiosa. A partir de 1944-45, há uma mudança radical na sua pintura. Surge uma meditação religiosa e pessimista, como atestam as obras *Confessioni* (Fig. 32) e *La penitente* (Fig. 33).

Na obra *Apostoli* (Fig. 34), a data de 1935 indicada por Andrea Sironi-Strausswald⁹⁷ é questionada por Benzi, que a coloca por volta de 1945 por dois motivos: um é essa tendência estilística do imediato pós-guerra nas representações humanas, cuja referência pictórica o autor atribui a Guglielmo, escultor ativo no norte da Itália entre os séculos XI e XII; o outro é um senso de religiosidade que, em 1944-45, substituiu o senso épico de uma tradição itálica dominante nos anos precedentes ao fim da guerra⁹⁸.

Essas mesmas características estão presentes nas ilustrações que Sironi realizou para uma edição dos “Cantos” (“*Laude*”) de Jacopone di Todi⁹⁹, lançada em agosto de 1947 e organizada por Giampiero Giani (Fig. 35 e Fig. 36). Na série, alternam-se as figuras atarracadas à maneira de Guglielmo e figuras mais esbeltas nas quais Benzi identifica a referência a Arnolfo di Cambio, arquiteto e escultor do século XIII. As pranchas são plenas de dramaticidade, nos gestos, nas expressões, nos contrastes em preto e branco e nas cenas representadas, entre elas um grupo de homens emparedados vivos, uma sequência de esqueletos em covas incrustadas na rocha.

Multiplicam-se também as experimentações nas figuras humanas. Uma tendência dos anos 1944-1948 é a de corpos que vão adensando-se, formando massas compactas em que a monumentalidade dos trabalhadores dos anos 20 e 30 dá lugar a personagens baixos e atarracados, com cabeças grandes e arredondadas, desproporcionais em relação ao resto do corpo, ou ainda homens fossilizados na pedra, silhuetas imobilizadas em enormes muros rochosos. Os corpos monumentais se encolhem e se constroem em espaços delimitados no quadro, subjugado à força devastadora e inevitável do destino, sem poder de ação.

⁹⁷ Neto do artista, hoje à frente da *Associazione Mario Sironi*.

⁹⁸ A nova datação proposta pelo autor se confirma, inclusive, pela semelhança com a obra *Invocação* (Fig. 4), na coleção do MAC USP, em análise nesse estudo.

⁹⁹ Pontiggia afirma que o interesse de Sironi nesses episódios não era religioso, mas político: o artista se identificaria com o frade Jacopone, excomungado e preso durante anos por Bonifácio VIII, que o frade considerava ter subido ao poder de forma ilegítima, tendo se mantido fiel ao predecessor Celestino V. A autora vê nas representações das paixões do frade de Todi, zombado por perseguidores, ou preso recebendo a bênção divina, uma metáfora do próprio Sironi mantendo-se leal ao regime extinto. Pontiggia, Elena, 2015, op. cit., p. 241.

As gamas cromáticas reduzem-se a variações de brancos e pretos, que acentuam a plasticidade das figuras. A partir desse momento, Sironi passa a usar mais a têmpera, explica, por ser uma técnica que se aproximaria mais do resultado do afresco, e acaba por simular também o efeito de pedra do baixo-relevo.

Como vemos, apesar de toda a adversidade, a preferência por modelos de tempos remotos em detrimento do passado recente continuava sendo um valor para o artista que via, no arcaísmo das esculturas de tumbas etruscas, dos mosaicos de Ravenna e dos relevos românicos, expressões de intensidade criativa, que se distanciavam do verismo do século XIX. Recorrendo a formas expressivas primitivas, Sironi conseguiria comover e inspirar o público de massa, enobrecendo a cultura popular através da associação com a chamada alta cultura. A Etrúria, em particular, representaria a expressão autóctone itálica da Antiguidade, ligada não ao classicismo greco-romano, mas a uma cultura italiana original¹⁰⁰.

Outra característica daqueles anos do imediato pós-guerra é o retorno de características formais que marcaram a chamada fase “expressionista”: as figuras distorcidas, a pincelada densa e pesada, os contornos borrados que compunham imagens carregadas de dramaticidade. O período das pinturas murais, que sucedeu àquele período, fora o ápice do programa fascista. Uma leitura psicológica poderia supor que o artista, diante da destruição da guerra, procurasse retornar a um momento anterior a ela, numa tentativa de resgatar algo de um período em que havia esperança no futuro grandioso da Itália. De qualquer forma, o abandono forçado do suporte mural liberava o artista para elaborar as imagens sem a precisão requerida pelas grandes dimensões.

Essa retomada trouxe de volta, ainda, o tema da paisagem, caro ao artista. Voltam às telas de Sironi as chamadas “paisagens primordiais”: ambientes inóspitos com montanhas rochosas que adquirem, no seu arcaísmo, uma dimensão atemporal. Antes cenários de fundo para a representação de trabalhadores monumentais, que eram o tema principal dos quadros, nesse momento as paisagens tornam-se protagonistas, com grandes contrastes dimensionais entre os elementos que remetem ao conceito de “sublime” do romantismo alemão. Caspar Friedrich, em *Paisagem nas montanhas da Silésia* (1815-20, Fig. 37), evidencia a pequenez do homem diante da grandiosidade da natureza, “exprime a alta sublime melancolia, a solidão, a angústia existencial do homem diante de uma natureza mais arcana e simbólica do que adversa”¹⁰¹. A fé de Sironi no triunfo da nação, que acabara não acontecendo, agora

¹⁰⁰ Braun, Emily, 2003, op. cit., p. 249-252.

¹⁰¹ Argan, Giulio Carlo, 2002, op. cit., p. 91.

reduzia-se à resignação à força do destino. A atmosfera romântica e dramática dessas paisagens remete ainda às óperas de Wagner (que o artista ouvia enquanto pintava¹⁰²), na qual “as dimensões enormes e os precipícios atuam como contraponto espacial à sonoridade musical e ao sublime emotivo”¹⁰³.

Naquela década, duas coletâneas dedicam um volume a Mario Sironi. A primeira é organizada por Giampiero Giani e publicada pela editora milanese Edizioni della Conchiglia, que lança a edição sobre o artista em 1944 com apresentação de Luciano Anceschi. O autor atualiza a leitura crítica sobre a obra de Sironi levando em conta as obras mais recentes, nas quais identifica a coexistência de uma força primitiva de melancolia e angústia existencial e de uma ambição de grandeza épica e celebrativa. Ainda na visão de Anceschi, as paisagens urbanas representam o momento mais complexo e mais feliz de sua pintura, pois contêm em sua estrutura plástica uma energia que reabilita linhas e volumes, o que faz de Sironi um arquiteto/escultor que se exprime com os meios da pintura.

Já em 1946 a Hoepli publica, na coletânea de Giovanni Scheiwiller, a edição sobre Sironi com texto de Alberto Sartoris, uma descrição prolixa que celebra não apenas conceitos já explorados para designar sua obra, como a dramaticidade, a “primazia construtiva”, a “ruptura com as anatomias acadêmicas”, mas também ressalta a inovação de sua pintura ao caracterizar o abstracionismo, a introdução de “elementos não-figurativos” e a “impenetrabilidade de alguns conceitos”. Após o fim da guerra, no decorrer de poucos anos, o artista passou a ser, de um dos mais representativos e atuantes de sua época, a um dos mais negligenciados.

1.6. Os últimos anos: “Multiplicações”, abstração, pintura informal

Na segunda metade dos anos 1940 e por toda a década de 1950, Sironi continuaria produzindo paisagens e composições com figuras humanas, com um progressivo predomínio da matéria sobre o desenho. Pinceladas sempre mais densas e largas delineiam as imagens em gestos violentos, criando espaços pictóricos bidimensionais, esboços de figuras que evocam as iconografias sironianas de outras épocas.

¹⁰² De Micheli, Mario. “Dipingeva ascoltando Wagner”. In: **Arte**, Milão, abril de 1985.

¹⁰³ Braun, Emily, 2003, op. cit., p. 150.

Após o fim da guerra, os artistas voltaram suas atenções para as vanguardas do início do século e emergiram as correntes abstratas nos Estados Unidos e na Europa, respectivamente o expressionismo abstrato e a pintura informal. No continente europeu, as destruições físicas e psicológicas da guerra levaram os artistas a abandonar a tradição da expressão por meio da figura e eles passaram a criar obras que representassem valores formais intrínsecos, sobretudo a forma, a cor e as relações de espacialidade. Na Itália, em particular, havia ainda a tendência a aderir à abstração como forma de desvincular-se do que fora feito durante o regime fascista, não apenas como valor moral, já que era inacessível à instrumentalização política, mas também como forma de a Itália mostrar sua “redenção” política e recuperar seu espaço na cultura europeia em processo de renovação.

Em Sironi, parece predominar um senso de perda de orientação, da convicção que já fora tão firme, mas que agora se mostrava inválida. A essa nova contingência, o artista reage voltando-se para os artistas primitivos e para formas que vão, pouco a pouco, perdendo a conexão com o mundo visível.

Além dos recentes eventos históricos e políticos que o levaram a um estado emocional extremo, houve ainda um fato tristemente relevante. Em julho de 1948 morre a filha Rossana, aos 18 anos de idade, vítima de um suposto suicídio que, na realidade, nunca foi plenamente esclarecido. Cartas revelam a angústia da perda da filha, a depressão em que caiu e que agravou seu estado de saúde, a dificuldade de voltar a trabalhar, o que aconteceu apenas no ano seguinte.

No final da década de 1940, aquilo que antes eram fragmentos de pintura mural transpostos para a tela, foram se adaptando ao formato do quadro de cavalete e tornaram-se evocações remotas da decoração monumental. Com a mudança de escala, as alusões ao mito da nação perdem a conotação nacionalista, agora reduzidos a índices de um tempo distante. É como se, no primeiro período da volta ao cavalete, o artista ainda estivesse ensaiando uma volta ao muro e quisesse manter a pintura mural bem presente no quadro, como se ela fosse voltar ao seu ambiente natural a qualquer momento e, com o passar do tempo, percebendo que essa volta não viria a acontecer, deixasse que aqueles fragmentos se moldassem ao formato do quadro, conformando-se que aquela, agora, seria a sua morada.

Sironi cria espaços pictóricos divididos em compartimentos – que ele chama de “Multiplicações” –, formando grelhas que abrigam, lado a lado, personagens, objetos, símbolos, silhuetas que evocam ídolos de civilizações arcaicas, intensificando uma tendência que já começara durante os anos da guerra. O arquiteto e crítico de arte Agnoldomenico Pica, um dos seus maiores divulgadores a partir dos anos 1950, é autor do primeiro grande estudo

sobre o conjunto de sua obra, publicado em 1955, no qual afirma: “O último Sironi – aquele desses dias em que escrevemos – ficou essencialmente o Mestre da pintura mural”¹⁰⁴. O autor explica que, embora não haja mais paredes a decorar (referindo-se ao fim das encomendas públicas), a vocação mural do artista atingiu outro nível de amadurecimento com a elaboração do que Pica chama de “composições múltiplas”: a representação, num mesmo quadro, de várias cenas isoladas ou fragmentos de cenas. O autor relaciona essas composições com os polípticos pré-renascentistas e até com a prática da diagramação do design gráfico moderno, associando-o à experiência de Sironi com as artes gráficas.

As composições se encerram no perímetro e na superfície do quadro, como na obra *Composizione con busti* (Fig. 38): são bustos, cabeças e corpos dispostos em sequência, cada um isolado ocupando uma área quadrada, delimitada pelo fundo, aparentemente sem comunicação de uns com os outros¹⁰⁵. Benzi identifica nesse quadro uma veia expressionista e caricatural “de espírito goyesco e dramático” típica das pinturas sironianas da metade da década¹⁰⁶.

Essa tendência à abstração se acentuaria a partir dos anos 1950. As figuras humanas aprisionadas em celas pictóricas ganham o formato de ídolos arcaicos, como mostra outra *Composizione* (1949, Fig. 39), em que figuras monolíticas trazem vestígios daquilo a que remetem, algumas com rosto, outras apenas uma silhueta arcaica, até alcançar seu ponto máximo da abstração nas obras dos últimos anos de vida (Fig. 40). As formas abstratas exploram a força da matéria e a expressividade das cores, numa paleta agora ampliada, em que os tons terrosos dividem espaço com azuis, amarelos e vermelhos. O que vale ressaltar, nas composições múltiplas, é a continuidade da pesquisa de Sironi com o grande formato, a espacialidade, o ritmo arquitetônico, isto é, há uma notável coerência dessa pesquisa com as primeiras experiências como arquiteto, que determinaram toda a sua produção dos anos 1930 e que, como se vê, continuaram presentes nas décadas seguintes.

O crítico Dino Campini foi aquele que mais registrou as reflexões de Sironi durante o pós-guerra, em uma série de entrevistas nas quais pode-se compreender como o artista nunca deixou de refletir sobre o conceito de espacialidade:

¹⁰⁴ “L’ultimo Sironi – quello di questi giorni in cui scriviamo – è rimasto in sostanza il Maestro della pittura murale”. Cf. Pica, Agnoldomenico. **Mario Sironi pittore**. Milão: Edizione del Milione, 1955-1957, p. 39.

¹⁰⁵ A partir dos anos 1940, essa tipologia de composição aparece também na produção de outros pintores europeus, como nas composições de Massimo Campigli. Vale mencionar que Emily Braun identifica, ainda, uma semelhança entre as têmperas de Sironi do início daquela década com composições dos americanos Adolph Gottlieb, Marc Rothko e William Baziotés. Braun, Emily, 2003, op. cit., p. 274.

¹⁰⁶ Benzi, Fabio, 1993, op. cit., p. 316.

Os traços sobre uma folha de papel (...) podem-se atribuir, com boa vontade, a um abstracionismo ou a um verismo, mas sobre o muro revelam imediatamente um significado próprio que não é verismo, não é abstracionismo: é a espacialidade... Os traços que estão parados sobre o quadradinho de papel (...), aqueles traços naquele lugar, não comportam alguma ideia de espacialidade porque, de qualquer posição que se olhem, enquanto seja possível vê-los, estão sempre em foco em relação ao olho. Sobre o muro mudam, colocam-se em outros termos.¹⁰⁷

Não podendo mais pintar no suporte mural, Sironi busca no quadro uma espacialidade em substituição àquela do muro, ao elaborar composições com imagens que não permitam ao observador abarcá-las com um só olhar, obrigando o olho a percorrer o quadro, deslocar-se pela tela¹⁰⁸.

De fato, as experiências com a decoração monumental nos anos 1930 modificaram seu modo de conceber o espaço pictórico: as suas pinturas anteriores a esse período são dominadas por um tema (Fig. 14 e Fig. 25), enquanto os mosaicos e afrescos são composições mais complexas que trazem figuras variadas, desmembrando o tema principal em vários subtemas. Nas Multiplicações, esse modo de estruturar a pintura se traduz de forma sintetizada, isolando em blocos os subtemas, cada um agora reduzido a poucas figuras, ou fragmentos delas, ou uma figura só (Fig. 41). Na leitura de Marco Valsecchi, é como se um raio fulminasse suas memórias e percorresse seus mitos e lembranças, dos quais extrai os fragmentos de imagens, gerando um ritmo compositivo que se vale de cada dimensão arquitetônica. Nessas pinturas, prossegue o autor, cada fragmento é um mundo em si, mas que conecta-se ao outro, criando uma composição em planos múltiplos, dotada de um ritmo interno próprio que determina uma nova ordem narrativa, capaz de surpreender e de comover¹⁰⁹.

Outro dado a observar é o fato de que aquela tendência a uma “abstração matérica” atraiu a atenção de Michel Tapié que publicou, naquele mesmo ano, o livro *Un art autre*, que introduzia as novas pesquisas daquilo que veio a chamar “arte informal”, e incluiu Sironi nessa tendência – conceito que estaria mais ligado a uma atitude que a um determinado

¹⁰⁷ “*I segni su un foglio di carta (...) se possono con buona volontà assegnare a un astrattismo o a un verismo, ma sul muro rivelano immediatamente un proprio significato che non è verismo, non è astrattismo: è la spazialità... I segni che son fermi sul quadratino di carta (...) quei segni in quel posto, non comportano alcuna idea di spazialità perché da qualunque posizione si guardino, purché si riesca a vederli, son sempre a fuoco rispetto all'occhio. Sul muro mutano, si pongono in altri termini*”. Mario Sironi em depoimento a Dino Campini. In: Campini, Dino. “Mario Sironi o della spazialità”, **La Patria**, Milão, 1 de junho de 1954.

¹⁰⁸ Pontiggia, Elena. “Sironi. L’ultimo ventennio”. In: Gian Ferrarì, Claudia; Pontiggia, Elena (org.). **Sironi. Gli anni '40 e '50**. Dal crollo dell’ideologia agli anni dell’Apocalisse [catálogo de exposição], 2008, p. 39.

¹⁰⁹ Valsecchi, Marco, 1962, op.cit, p. 26.

estilo¹¹⁰. Tapié viu na liberdade expressiva desse artista o individualismo, a violência pictórica que exprime os conflitos internos do homem moderno com o caos do mundo – características do informal que Tapié estava teorizando. Essa leitura norteia parte das análises de Emily Braun, influenciadas pelo pensamento de Clement Greenberg sobre o aspecto político das vertentes do expressionismo abstrato, e precisaria ser mais aprofundada, mas sinaliza como a pesquisa de Sironi estava em sintonia com as outras tendências da arte europeia.

Assim, nessa última década de vida, a produção de Sironi se divide nessas três linhas temáticas: as pinturas abstratas, dominadas pela matéria, cujo ritmo é conduzido exclusivamente pelo gesto desordenado e expressivo do pincel; as chamadas “Multiplicações”, composições subdivididas em grades que abrigam figuras isoladas; e as composições com figuras e paisagens, fortemente expressionistas no que se refere à distorção das figuras e na pincelada violenta e carregada, no momento mais extremo de sua produção (Fig. 42).

O artista continuou trabalhando até os últimos dias, apesar da saúde ruim. Em maio de 1961, na ocasião do *Premio Città di Milano* que o artista ganha do município, um crítico escreveria:

Sironi é visível a pouquíssimos: fechou-se em si mesmo (e qualquer um compreende as razões profundamente humanas desse seu doloroso exílio) e não se comunica com o mundo de outra forma senão a pintura.¹¹¹

A citação descreve o estado de espírito do artista nos seus últimos meses de vida, mas poderia aplicar-se a toda a sua vida. Participou ativamente dos principais movimentos artísticos italianos, criando, organizando, fomentando, escrevendo, mas preferia executar suas obras fechado em seu estúdio ou de madrugada, quando nos espaços públicos. Nunca rendeu-se a uma arte narrativa nem retórica, o que custou-lhe a incompreensão de todas as esferas. Sua fé no renascimento e no triunfo heroico da nação italiana, traduzida em figuras colossais, não foi suficiente para encobrir sua natureza trágica, onipresente em sua obra. Foi, do começo ao fim, o pintor de “razões profundamente humanas”.

¹¹⁰ Dempsey, Amy, 2003, op.cit., p. 187.

¹¹¹ “Sironi è visibile a pochissimi: si è chiuso in se stesso (ed ognuno comprende le ragioni profondamente umane di questo suo doloroso esilio) e non comunica con il mondo altro che con la pittura”, Sironi apud Pontiggia, Elena, 2015, op. cit., p. 262.

2. AS OBRAS DE SIRONI NO MAC USP

As seis obras de Sironi no acervo do MAC USP podem ser divididas em dois momentos distintos da produção do artista: três são dos anos que antecederam o período das pinturas murais e dos grandes projetos arquitetônicos de exposições e pavilhões em feiras (1932-1940); e as outras três são do imediato pós-guerra, quando o artista tinha retomado as pinturas de cavalete e digeriria os últimos acontecimentos, a Itália em ruínas iniciando a reconstrução e o fascismo falido como regime e como ideologia.

Todas foram adquiridas pelo casal Matarazzo entre 1946 e 1947. Logo, a escolha do primeiro grupo (*Os pescadores* de 1924, *Os emigrantes* de 1930 e *Composição* de 1931) está relacionada a uma percepção da produção de Sironi que já tinha mais de uma década. Já o segundo grupo foi comprado em plena elaboração das experiências do momento: duas destas – *Invocação* e *Paisagem* (ambas de 1946 e adquiridas no mesmo ano) – sabia-se que foram compradas por Livio Gaetani diretamente do artista por uma solicitação de Margherita Sarfatti¹¹² que naquele ano estava exilada em Buenos Aires. A documentação encontrada no contexto deste estudo indica que também *Fuga no Egito* (1946) foi comprada do artista em 1947.

Uma última consideração: na realidade, foram sete as obras de Sironi adquiridas. A pintura *Frammenti* ou *Frammenti dell'eterno* (*Fragments* ou *Fragments do eterno*, 1945, óleo sobre madeira, 64x43cm) aparece na lista de aquisições do caderno de Yolanda Penteado, junto com as outras obras adquiridas em 1946. De acordo com documentos da Seção de Documentação e Catalogação do MAC USP, essa obra foi adquirida da *Galleria del Milione* por Livio Gaetani, mas foi “extraviada”¹¹³ e dela não temos qualquer notícia.

2.1. *Os pescadores*, 1924(?) (Fig. 1)

A análise dessa obra suscitou uma série de questionamentos no que se refere à sua datação. Em todos os documentos do MAC USP, ela aparece com data de 1924 que, no

¹¹² Atestado pela carta manuscrita de Sironi a Livio Gaetani presente na Seção de Documentação e Catalogação do MAC USP.

¹¹³ O extravio foi documentado em 1973, quando ocorreu a doação efetiva de obras da coleção Francisco Matarazzo Sobrinho & Yolanda Penteado ao MAC USP. Seção de Documentação e Catalogação do MAC USP.

percurso que traçamos de Sironi, significaria o momento pleno de produção novecentista. Porém, colocando *Os pescadores* lado a lado com as pinturas que seriam suas contemporâneas, sobretudo com uma obra do mesmo tema, havia uma discrepância estilística que carecia de investigação.

No final de 1924, quando o *Novecento* fora reduzido a quatro membros (após a saída de Oppi em março e de Malerba e Dudreville em maio), Sarfatti, Funi, Marussig e Sironi pensavam em relançar o movimento com uma grande mostra. Antes que ela acontecesse, porém, em março de 1925 se abre a “III Bienal Romana”, que reúne na mesma sala cinco artistas do núcleo original – Sironi, Funi, Dudreville, Malerba e Marussig – e ainda Tosi, Salietti, Carpi, Borra, Tossi e Piatti. Pontiggia¹¹⁴ levantou que, nessa mostra, Sironi expôs uma obra na qual, pela primeira vez, o trabalhador aparece como figura central e emblemática do tema do trabalho. O corpo do personagem de *Il povero pescatore* (Fig. 43) é sólido, suas linhas acentuadas pelos fortes contrastes de luz e por contornos muito nítidos e marcados; seu olhar é firme e compenetrado, não dá espaço para reclamações ou lamentações; os outros elementos na composição não são veristas, mas formas geométricas sintetizadas dos objetos a que remetem e que simbolizam o ofício – a rede, o peixe. O fundo cria ainda jogos de contraste no corpo da figura, que mantém a pose áulica das figuras clássicas sironianas do *Novecento*.

Já a obra do MAC USP traz duas figuras de pescadores, ambos compenetrados na ação de um deles, que tem em mãos uma cesta com peixes. Os contornos são borrados em quase toda a composição. A paleta de cores é predominantemente escura, com poucas variações de tons terrosos, preto, e um branco “sujo” compõe as áreas luminosas da figura da direita, com alguns detalhes em um branco mais puro.

A figura da direita está sentada, apoiando os braços sobre os joelhos, numa pose de descanso; seu olhar é baixo e sereno, enquanto observa a ação do colega; o corpo é robusto, até desproporcional em relação ao tamanho da cabeça¹¹⁵: ombro, tronco e perna compõem uma área mais clara e contínua, enquanto toda a parte frontal do torso é uma única zona escura; a mão visível segue o traçado curvo do antebraço, e sua forma alongada e sumária confere-lhe bidimensionalidade, apesar do tratamento de luz e sombra; nas pontas dos dedos, a forma se esvai na sombra; o pé à esquerda se resume a alguns traços esboçados, pelo menos o que não está escondido atrás do objeto à frente, de difícil identificação. Diferentemente da

¹¹⁴ Pontiggia, Elena, 2015, op. cit., p. 141.

¹¹⁵ Observando-se a obra de perto, parece haver um halo de tinta anterior à composição final, que indica que talvez a cabeça tenha tido uma dimensão maior num primeiro momento.

outra figura, este pescador aparece todo vestido de branco, deixando à mostra apenas cabeça, mãos e pés; é um branco “sujo” e borrado, com algumas poucas pinceladas de branco puro na outra perna da esquerda e na altura da cintura.

O pescador com os peixes segue a representação típica dos trabalhadores de Sironi, isto é, de peito e pernas nus. De pé e cabeça baixa, está concentrado no que está fazendo; metade do seu corpo está mergulhada na sombra: toda a porção da direita se resume a uma zona escura com poucas variações de cor; o pé da direita é quase inexistente, enquanto o da esquerda é bem esboçado; a porção mais clara do ombro, braço e mão do lado esquerdo compõe um conjunto vigoroso que confere força à figura. Os peixes são a área mais luminosa do lado esquerdo, desenhados com pinceladas gestuais que simulam o próprio movimento dos peixes; alguns parecem resumir-se a uma única pincelada.

No fundo escuro e indefinido, a única forma que se distingue é uma construção com uma janela em forma de merlão, no lado direito. Nada nessa composição traz as formas geométricas dos preceitos novecentistas: até são figuras vigorosas que seguem a tendência modernista da síntese da forma, mas os traços são curvos e orgânicos. Mesmo os jogos de contraste entre luz e sombra, que permeiam toda a composição, não são nítidos como no *Povero pescatore* de 1924 e em outras obras contemporâneas¹¹⁶, mas são borrados, dividindo zonas de cor que igualmente não possuem a limpidez da estética do *Novecento*.

O tema do pescador será recorrente no final da década de 1920, dentro da temática dos trabalhadores da fase “expressionista”. É estranho que Pontiggia aponte, na biografia do artista, a obra *Il povero pescatore* (1925) como a primeira representação do gênero em sua obra, já que a pintura do MAC USP seria de 1924 e aparece reproduzida com essa mesma data na edição de *Arte Italiana Contemporanea*, de 1940 (Fig. 44). A publicação de Vittorio Barbaroux e Giampiero Giani traz uma seleção de obras contemporâneas presentes em coleções privadas italianas, com o objetivo de oferecer ao público “um panorama se não completo, certamente riquíssimo da pintura e da escultura italiana do nosso tempo”¹¹⁷, com prefácio de Massimo Bontempelli. Ou seja, tratava-se de uma publicação central para difusão de obras contemporâneas e seus colecionadores.

Apesar de ser essa a datação em todas as fontes, a análise da obra parece indicar que talvez ela não pertença à produção daquele período. Os problemas na datação das obras de

¹¹⁶ Como em clássicos do *Novecento* sironiano, por exemplo, *L'Architetto* (1922-23, Fig. 13) e *L'Allieva* (1923-24, Fig. 14).

¹¹⁷ Barbaroux, Vittorio E.; Giani, Giampiero. **Arte italiana contemporanea**. Prefácio de Massimo Bontempelli. Milão: Grafico S.A., 1940.

Sironi não são raros e os autores mais acurados são unânimes em afirmar que as tentativas de catalogação e periodização da sua produção não são definitivas. Fabio Benzi aponta que as divergências já começam desde a primeira monografia de Giovanni Scheiwiller, na qual algumas obras aparecem com datas inaceitáveis pelas características estilísticas e temáticas – datas que teriam sido sugeridas pelo próprio Sironi. Também Giampiero Giani menciona a dificuldade de apresentar um percurso da obra de Sironi, lamentando-se não só da falta de datas, mas também assinaturas e fotografias, sobretudo dos anos 1915-1930¹¹⁸. Na leitura de Benzi, o artista seguiria uma tendência de inspiração dechirichiana, ao dar às obras uma data anterior àquela real, considerando não o valor filológico que as obras poderiam vir a ter, ou sua relação com fatos históricos contingentes, mas sim levando em conta o seu valor expressivo intrínseco e qualitativo. A pintura é tida como uma criação do espírito e, como tal, tem um valor que vai além das classificações temporais. Além disso, em muitos quadros Sironi faz intervenções anos depois. Tudo isso contribui a deturpar a leitura de sua evolução pictórica e dificulta a definição de passagens estilísticas. Benzi, no estudo que resultou na exposição de 1993 na *Galleria d'Arte Moderna* de Roma¹¹⁹, fez um exaustivo trabalho de correção das datas de algumas obras e colocou hipóteses de novas datações para outras, defendendo a tese de que houve uma específica transformação estilística entre 1925 e 1926, que parece fazer sentido e na qual nos baseamos para a análise desta obra.

A linguagem artística do *Novecento* é bem evidente nas pinturas até 1925. São figuras de um classicismo solene, contornos nítidos, zonas bem delimitadas de claros e escuros, em composições que invocam valores clássicos e simbólicos do tema representado, construídas com régua e compasso. Mesmo uma obra como *Nudo con paesaggio urbano* (Fig. 45), que apresenta com traços sintéticos a modelo nua que, de olhos fechados, se esquia diante do seu observador, ainda traz contornos bem definidos, numa composição que traz um ambiente com objetos e uma janela pela qual se vê o esboço de uma paisagem urbana.

A partir daquele ano, porém, temos composições como *Natura morta* (Fig. 46), que começam a deixar de lado as características novecentistas e emergem figuras de formas assimétricas, distorcidas, compostas de pinceladas irregulares. No *Paesaggio urbano* (Fig. 47), os contornos se liquefazem em pinceladas carregadas, assim como o *Nudo* (Fig. 48). Todas essas obras Benzi data como do mesmo ano (1926), assim como *La bella del sestiere* (Fig. 49), exposta na “I Quadriennale de Roma”, na qual vê-se uma passagem estilística mais

¹¹⁸ Giani, Giampiero (org.). **Mario Sironi** (Pittori e scultori italiani contemporanei, vol. V). Milão: Edizione della Conchiglia, 1944.

¹¹⁹ Benzi, Fabio, 1993, op. cit.

gradual. A figura tem a pose áulica do *Novecento*, mas já abandona a geometria das formas para dar lugar a uma maior deformação dos contornos e áreas mais carregadas de matéria pictórica.

O rosto das figuras humanas dessas obras, mesmo já indo na direção de uma síntese sempre maior, ainda segue a estética classicista do movimento de Sarfatti. Já em *Donna seduta* (Fig. 17), de 1926-1927, o desenho do rosto foge bastante do que vinha sendo feito até então: as dimensões, o formato e a posição dos olhos, boca e nariz são dotados da deformação característica do primitivismo tribal que inspirou o primeiro cubismo. O tratamento da tinta é mais pastoso e “sujo”, já bem distante da limpidez novecentista. As distorções vão se acentuando, como em *Figura con scodella* (Fig. 50), que com *Os pescadores* tem em comum a figura de mãos alongadas e a mesma serenidade e compenetração no ato banal que executa.

Vimos que o interesse de Sironi pela forma e pela volumetria encontrava sintonia com certas soluções plásticas dos escultores românicos, pelos quais nutria grande admiração. O artigo que dedicou à basílica de San Zeno em Verona (século XI), publicado na *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*¹²⁰, traz fotografias de detalhes da decoração em bronze de um dos portais, com figuras de cabeça oval encaixada em ombros arredondados (Fig. 51 e Fig. 52) muito parecidos com as duas figuras de *Os pescadores*. Vale ressaltar que a escultura românica, assim como os mosaicos bizantinos e afrescos dos séculos XIV e XV, ainda não interferiam na produção de Sironi de pleno *Novecento*, sendo esta de matriz platônica e classicista.

As diferenças estilísticas entre a obra do MAC USP e outras do mesmo período ficam ainda mais evidentes se confrontarmos com um quadro do mesmo tema, mas de alguns anos depois. A obra *La pesca/Pescatori* de 1928 (Fig. 53) é uma composição análoga a *Os pescadores* na disposição de duas figuras ocupadas com uma ação da sua atividade, a pesca; os dois pescadores, o barco e a rede são os únicos elementos que dominam quase todo o quadro; com o fundo neutro, a atenção é toda das duas figuras; uma delas está concentrada no gesto com a rede, enquanto a outra olha para fora, mas ambas têm corpos vigorosos, quase desproporcionais.

É possível, ainda, fazer analogias com duas temáticas igualmente recorrentes na segunda metade da década de 1920: a da banhista acompanhada e a da família de pastor. Na primeira, a compenetração da mulher no ato de enxugar-se se aproxima daquela do pescador que segura os peixes, enquanto a criada ou amiga a assiste. Há duas obras, *Bagnante* (Fig.

¹²⁰ Sironi, Mario. “Secolo Undecimo”. *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, setembro de 1936.

54), presente na Bienal de Veneza de 1928, e *Le amiche* (Fig. 55), exposta em Genebra em 1929, que trazem esse tipo de composição. Nesta última, a semelhança com *Os pescadores* é patente: a figura da esquerda, nua, concentra-se no que está fazendo; do seu rosto vemos apenas um esboço; a da direita tem uma expressão muito semelhante à da obra do MAC USP; como esta, aquela também está vestida, diferentemente da outra figura no quadro. Ainda podemos observar o mesmo em *La famiglia* (1930, exposta na “I Quadrienal de Roma”, Fig. 25) que traz a composição em duas figuras, das quais a mulher ocupa-se em cuidar do bebê (no arranjo do quadro, mãe e bebê compõem um bloco único), enquanto o pastor que se cobre com um manto, de cabeça baixa, no rosto lembra o pescador em repouso de *Os pescadores*, enquanto na pose curvada se assemelha ao pescador de pé.

A obra *Pescatore* (1930, Fig. 24), também exposta na “I Quadrienal” romana, apresenta uma pincelada já bem diferente, mas a serenidade no olhar compenetrado na própria ação ainda está presente. A observação dessa e de outras obras dos mesmos anos denota que, a essa altura, Sironi já estava fazendo outros tipos de experimentação com a matéria, o que nos dá uma indicação de arco temporal para a hipótese de uma nova datação para o quadro do MAC USP.

Tudo indica que se trata de uma obra que já havia se distanciado da estética do *Novecento*, não podendo ser de 1924, auge das experiências de Sironi naquele movimento. Por outro lado, comparada às obras do ápice da produção chamada “expressionista”, *Os pescadores* ainda parece estar num momento anterior a esse. Assim, ela se encaixaria melhor entre os anos 1926 – pela aproximação com *Donna seduta* (Fig. 17) – e 1929 – pelas analogias com *Le Amiche* (Fig. 55), embora, nos volumes de Giampiero Giani (1944) e Agnoldomenico Pica (1955) essa obra seja datada como de 1927, e no de Scheiwiller (1930), como de 1928, o que dificulta uma precisão na nossa hipótese¹²¹. A cabeça baixa na obra *La famiglia* (Fig. 25) e o olhar sereno em *Pescatore* (Fig. 24), entre outras características, foram identificados por alguns autores como de matriz rouaultiana, vindos das imagens de camponeses que o pintor francês produziu naqueles anos. Esses autores indicam que Sironi teria entrado em contato com a produção de Rouault na Bienal de Veneza de 1928, de certa forma apropriando-se dessa linguagem nos seus quadros a partir de então. Como visto no capítulo 1, as menções a essa possível influência nas análises dos autores são ainda pouco

¹²¹ A data 1929c. e os poucos dados sobre essa obra aparecem no catálogo de Fabio Benzi de 1993. Os livros de Giani e Pica ainda são considerados essenciais, mas a revisão das datas ainda não era uma questão muito tratada.

aprofundadas, mas são bem factíveis em alguns casos¹²². Nas imagens mencionadas, às quais se acrescenta *La lettura* (Fig. 56) e *Uomo con vanga* (Fig. 57), pode-se observar que a cabeça baixa “rouaultiana” torna-se mais frequente nas obras realizadas mais perto do fim da década. Considerando essas últimas observações, outra hipótese de datação de *Os pescadores* poderia ser restrita aos anos 1928-1929.

A delicada tarefa de rever a data de uma obra torna-se ainda mais árdua se ela foi dada pelo próprio artista, o que é muito provável no caso de *Os pescadores* que, como mencionado, é reproduzida em uma importante publicação em 1940. Na revista de Vittorio Barbaroux a obra já aparece como de propriedade de Carlo Peroni (1906-1958), que foi quem vendeu a obra a Livio Gaetani para Ciccillo Matarazzo¹²³.

Do pouco que foi possível descobrir sobre Peroni, vale mencionar que se envolveu com a sociedade da *Galleria Milano* de Barbaroux¹²⁴ e fundou na cidade de Como, em 1935, a revista *Broletto*, dirigida inicialmente por Alberto Savinio (1891-1952), com a qual colaboraram Margherita Sarfatti, Diego Valeri e o poeta americano Ezra Pound, entre outros¹²⁵. O colecionador viveu em Milão até 1934¹²⁶, quando se mudou para Blevio, vilarejo às margens do lago de Como, não muito distante da vila *Il Soldo*, de propriedade da família Sarfatti, que por sua vez hospedou alguns artistas do círculo da jornalista, entre eles Boccioni, Arturo Martini e o próprio Sironi, que inclusive morou lá por um breve período com a primeira esposa Matilde por volta de 1921. De personalidade culta e refinada, era contador por formação, mas seu interesse por arte e cultura o levou a nunca exercer a profissão. Seu círculo de relações era composto de artistas, poetas, escritores que frequentavam a Villa Nisa

¹²² Cf. Benzi, Fabio, 1993, op. cit.

¹²³ Na Seção de Documentação e Catalogação do MAC USP há uma carta manuscrita de Carlo Peroni, com data de 13 de outubro de 1946, que registra a venda de *Os pescadores* e outras obras italianas a Gaetani. No caderno de Yolanda Penteado, presente no mesmo arquivo, vem especificado o valor da compra, 75 mil liras.

¹²⁴ Modena, Anna. **Botteghe di editoria**. Tra Montenapoleone, e Borgospesso. Libri, arte, cultura a Milano 1920-1940. Milão: Biblioteca di via Senato, 1998, p. 56, nota 53. A nota menciona dados do arquivo da Câmara de Comércio de Milão, segundo o qual, em 16 de maio de 1932, a sociedade anônima *Galleria Milano* se desfaz, tendo como testemunhas Achille Funi e Mario Sironi. A sociedade seria substituída, em 23 de fevereiro de 1932, pela sociedade anônima *Galleria Milano Arte Moderna*, da qual eram membros Carlo Peroni, Vittorio Emanuele Barbaroux e Mario Rossi, e que também teria se dissolvido em 2 de dezembro de 1933. Além disso, Pontiggia diz que Peroni foi diretor daquela galeria em 1935, mas não foi possível cotejar essa informação com outras fontes Cf. Pontiggia, Elena. **Arturo Martini**. La vita in figure. Milão: Johan&Levi, 2017, p. 190.

¹²⁵ Pasquero descreve Peroni como uma “ecclética figura de animador cultural, galerista e colecionador”. Pasquero, Maurizio. **Un poeta americano sul lago di Como**. Ezra Pound, Carlo Peroni e il “Broletto” (1937-1938)”, Lugano: Agorà&Co, 2014.

¹²⁶ Nota 47 de: Sarfatti, Margherita. **My fault: Mussolini as I knew him**. Editado e comentado por Brian R. Sullivan. New York: Enigma Books, 2014, p. 236. Sullivan ainda informa que Peroni foi prefeito de Blevio de 1935 a 1940 e um de seus três filhos fora o cartunista Carlo Andrea Peroni (1929-2011), conhecido sob o pseudônimo “Perogatt”.

em Blevio, principalmente Marino Marini, Mario Sironi, Achille Funi, Piero Marussig, Massimo Campigli e Arturo Martini¹²⁷.

Apesar da proximidade com figuras ilustres, o material sobre Peroni é escasso, o que leva a entender que se tratasse de uma coleção menos conhecida – pelo menos comparada a outras mais bem documentadas como as de Gussoni, Carlo Cardazzo, Alberto della Ragione, Valdameri etc. Não foi possível confirmar se Peroni adquiriu *Os pescadores* para sua coleção diretamente de Sironi ou de Barbaroux, que são as duas maiores possibilidades. Na publicação de Barbaroux e Giani, são reproduzidas apenas essa e outra obra da coleção Peroni¹²⁸, e é significativa a preferência dessa obra em detrimento de outras para fazer parte de uma publicação tão importante. A realização de *Arte italiana contemporanea*¹²⁹ faz parte do contexto de incentivo ao colecionismo privado e divulgação da produção artística contemporânea promovidos pelo ministro Bottai. A carta manuscrita que registra a venda da obra de Peroni para Livio Gaetani (Fig. 159) indica que o colecionador estava ativo em 1946. A coleção acabou se dispersando nas décadas seguintes.

Além dessa publicação, foi encontrada ainda outra reprodução de *Os pescadores* num artigo de 1933 na revista *Augustea* (Fig. 58). O texto faz uma crítica de arte sobre Sironi em geral e não comenta a obra, a única que ilustra o artigo¹³⁰.

2.2. *Os emigrantes* / *São Martinho*, 1930 (Fig. 2)

As experimentações que marcaram esse período, iniciado por volta de 1926, acentuaram-se progressivamente em direção ao fim da década, emergindo o “expressionismo” mais matérico e violento. Entre 1929 e 1930, a exasperação dos aspectos expressivos atinge seu ápice e durará até 1931. É na “I Quadrienal de Roma” que se expõe o núcleo mais representativo dessa fase, de pinceladas grossas e gestuais, de figuras distorcidas e contornos indefinidos.

A obra *Os emigrantes* apresenta características evidentes da produção desse período. São quatro homens, um deles sobre um cavalo; nenhuma figura tem rosto, são representações

¹²⁷ Pasquero, Maurizio, 2014, op. cit., p. 15-17.

¹²⁸ A outra é “*Pittrice al caffè*”, Achille Funi, 1930. No total há cinco obras de Sironi, sendo três da coleção Della Ragione (Gênova), uma da coleção Giani (Milão) e *Os pescadores* da coleção Peroni (Blévio), conforme as legendas das reproduções, que se alternam entre coloridas e branco e preto em todo o livro.

¹²⁹ Barbaroux, Vittorio et. al., 1940, op. cit.

¹³⁰ M.C., “Idee di Mario Sironi”, *Augustea*, Milão, 25 de abril de 1933.

arquetípicas. O movimento da composição é explicitado pela posição das pernas: as da frente estão dobradas, completando o passo, enquanto as de trás impulsionam-se para a frente; em toda a tela, os contornos são borrados e imprecisos, o que também acentua a ideia de movimento; há várias zonas carregadas de matéria.

A figura sobre o cavalo está nua, com a cabeça baixa e braços pendentes; uma zona de sombra compõe toda a parte frontal do seu corpo, enquanto as zonas iluminadas são mais claras que o tom de pele das outras figuras; a figura se resume a uma silhueta, não há nenhum detalhe, a mão é um borrão denso de tinta que prossegue por todo o comprimento do braço. Do homem à frente, parcialmente cortado, destacam-se o dorso e a perna esquerda à frente; dos que estão a pé, é o único que também está totalmente nu; a perna que está esticada para trás opõe-se ao braço direito, esticado para cima, quase desvanecido no fundo escuro. As outras duas figuras são representadas com o peito nu e vestindo uma calça curta, o que nos indica tratar-se de camponeses, de acordo com a iconografia de Sironi. O torso da terceira (da esquerda para a direita) é uma zona de sombra, que se transforma em um negro absoluto que esboça o braço dobrado, rente ao corpo e com o punho fechado; o braço esquerdo está esticado, compondo uma única forma, bem iluminada de um lado e escura do outro. Há uma relação dialética formal entre braço e perna esticados (atrás) e braço e perna dobrados (à frente). Algumas pinceladas indicam levemente as curvas do rosto. A quarta figura é outro arquétipo do camponês, representado seminú; veem-se o peito e a barriga, marcados por algumas zonas de luz e sombra; o mesmo acontece com pescoço e cabeça, marcados por um contraste que lembra os manequins metafísicos. Relaciona-se com a primeira figura humana (aquela na extrema esquerda do quadro), pois ambas têm a mesma altura e estão na mesma posição, com a mesma inclinação do tronco, e braço e perna esticados para atrás. Há uma contraposição: a da esquerda está de costas, a da direita está de frente. Pela disposição do corpo, intuímos que a perna da frente está flexionada, mas ela fica perdida na sombra atrás da terceira figura.

Braços levantados, pernas flexionadas e corpos vigorosos indicam a força e a determinação de quem segue firme num propósito, enquanto as cabeças baixas poderiam denotar cansaço ou, ainda, enérgica resignação. As curvas da cabeça das quatro figuras foram delineadas por grossas e densas pinceladas, das quais o pintor não retirou o excesso de matéria. O cavalo é a única área branca e compõe, junto com o homem que carrega, a porção mais luminosa do quadro; porém é um branco “sujo”, aplicado às zonas de sombra que vão do cinza ao negro. A sua pata dianteira direita segue o mesmo movimento dos homens a pé; o animal tem ainda a mesma cabeça baixa dos seus companheiros de estrada.

Sironi mantém a paleta de cores de *Os emigrantes* em variações de tons terrosos. A propósito da obra do mesmo ano, *La famiglia* (Fig. 25), Sarfatti escreve:

Cada um dos três tem a sua ‘cor’, o seu ‘tom geral’ fundamental, como na escultura policromática, em que somente à carne da mulher era reservada a matéria do mármore. Toda uma fusão de bronze avermelhado é o nu viril; mais fulvo e dourado o da mulher, em cujos braços o menino aparece como um fendente de luz, um raio de sol, que se tornou tenra carne.¹³¹

A crítica estabelece uma hierarquia representada pela cor das figuras. Em outra obra, *La pesca* (Fig. 29), o pescador aparece com mesmo “bronze avermelhado” do camponês de *La famiglia*. A presença de uma figura feminina representada seminua e com o branco marmóreo acena para a tendência sironiana, da década seguinte, de personificar ideias ou conceitos em alegorias femininas (a Agricultura, a Arquitetura, a Itália).

Esses dois exemplos mostram como o tratamento dado ao encarnado das figuras pode sugerir, em *Os emigrantes*, que a figura sobre o cavalo tivesse alguma posição privilegiada em relação às outras. Não seria necessariamente uma hierarquia material ou religiosa, tratando-se de Sironi, que via no trabalhador primordial a herança dos valores éticos da humanidade arcaica. Se aquele sobre o cavalo fosse o camponês mais fatigado pelo esforço e pelo trabalho, para Sironi seria ele o mais valoroso daqueles homens, digno da monumentalidade clássica do mármore.

Na composição, há uma linha ascendente que começa no pescoço do cavalo e prossegue pelo ombro da terceira figura e o braço da quarta; linhas perpendiculares dos braços esticados das figuras e da pata reta do cavalo cortam esse traçado verticalmente. As cores seguem a tendência sironiana do marrom e do ocre, do branco sujo acinzentado, do negro.

Como mencionado no capítulo anterior, houve uma tendência na produção de Sironi de representar figuras arquetípicas, sobretudo de personagens de classes baixas, associando-os a figuras da civilização arcaica. Por suas características, essas figuras são os camponeses muito presentes em toda a obra de Sironi, mas existe uma questão a problematizar. O quadro é referido com outros dois títulos: *San Martino* e *Profughi*.

Recorreremos à obra do mesmo ano, *Composizione (San Martino)* (Fig. 20), presente na “Quadrienal” de 1931, na qual o artista representa a famosa história de São Martinho de

¹³¹ “Ognuno dei tre ha il suo ‘colore’, il suo ‘tono generale’ fondamentale, come nella scultura policroma, dove alle sole carni della donna era riservata la materia del marmo. Tutta una colata di bronzo rossigno è il nudo virile; più fulvo e dorato quello della donna, fra le cui braccia il bambino appare come un fendente di luce, un raggio di sole, diventato tenera carne”. Sarfatti apud Benzi, Fabio, 1993, op. cit., p. 212.

Tours, narrada por Sulpício Severo (362-425 d.C.). O episódio conta que Martinho, então oficial do exército romano, ao ver um mendigo tremendo de frio, teria dado a ele metade do seu manto. Na noite seguinte, em sonho ele teria recebido a visita de Cristo vestindo o manto doado, agradecendo pelo ato de caridade e enaltecendo-o aos anjos. Depois da visão, Martinho abandona o exército, funda um monastério e realiza muitos milagres em prol do Evangelho. É um dos santos mais populares na França e celebrado por muitas igrejas românicas.

A iconografia traz São Martinho ou como soldado romano, a pé ou a cavalo, ou como bispo de Tours, com a mitra e o báculo. Os episódios representados são três: a divisão do manto, que é o mais frequente; os milagres (a derrubada da árvore pagã e a ressurreição de um neófito); e a glorificação, quando o santo é representado dentro de uma forma de *mandorla*¹³² (*vesica piscis*), erguida por anjos.

Com *Composizione (San Martino)*, a obra *Os emigrantes* compartilha a composição com um cavalo e uma das figuras sobre ele, a pincelada nervosa, os contrastes de zonas claras e escuras, os contornos esfumados, a ausência de detalhes das figuras. Talvez, por essas características, tenha sido associada ao tema de São Martinho. Contudo, as similaridades parecem parar por aí.

As figuras seminuas vestindo uma calça rústica, mesmo apenas esboçadas, são dotadas de uma monumentalidade plástica que está na estrutura e na pose dos corpos: uma vez mais, é o corpo robusto do trabalhador rural. Denotam, ao mesmo tempo, força e cansaço; estão todos em movimento, marchando juntos, em comitiva: assemelham-se mais, de fato, a emigrantes ou refugiados. O crítico Nino Bertocchi, numa resenha à “Quadrienal” de 1931, descreve o homem sironiano como aquele que “suporta o duro esforço do viver”, e acrescenta o desejo do artista de exprimir “os sentimentos que se agitam no coração dos humildes, condenados a sofrer uma dor que a ‘civilização’ não consegue confrontar”¹³³.

O episódio do século IV d.C., que simboliza a caridade cristã, figura desde a Idade Média na história da arte em iluminuras, afrescos, baixos-relevos, pinturas etc. A iconografia do episódio da divisão do manto representa o santo sobre o cavalo, vestindo seu uniforme do exército e entregando seu manto a um mendigo. É uma composição estática, na qual a ação concentra-se no contato entre as duas figuras, na entrega do manto, nos olhares que se

¹³² Forma amendoada que tornou-se um dos símbolos cristãos. Thomieu, Mark. **Dizionario d'iconografia romanica**. Milão: Editoriale Jaka Book SpA, 1997 (Primeira edição: Dictionnaire d'iconographie romane. França: Zodiaque, St. Léger Vauban, 1996).

¹³³ Braun, Emily, 2003, op. cit., p. 162.

cruzam. *Os emigrantes* é uma composição de várias figuras em movimento, na qual cada uma está ensimesmada no próprio esforço ou, mais além, no próprio destino. Todos esses motivos tornam difícil associar o tema de *Os emigrantes* à história de São Martinho. Na produção de Sironi encontramos ainda outras representações do episódio medieval que correspondem à iconografia tradicional (Fig. 59).

A obra do MAC USP aparece como *San Martino* na publicação de Giampiero Giani de 1944. Nela, o autor apresenta uma coletânea de obras de Sironi, na qual adverte para a dificuldade de catalogar a produção de Sironi, pelo fato de muitas obras não estarem datadas ou assinadas, e declara que as informações foram concedidas pelo artista ou retiradas de documentação fornecida por Giovanni Scheiwiller e Vittorio E. Barbaroux. Na mesma publicação há uma obra descrita como “estudo para São Martinho” (Fig. 60) e datada de 1934 (1932 em A. Pica), que traz a cavalo um homem todo coberto por um manto, com um chapéu triangular igual ao personagem do “capataz” que aparece em outras representações rurais (Fig. 31). Nessa imagem, a referência a São Martinho também pode ser controversa, já que o santo aparece sozinho (logo, só por essa imagem não seria lido como tal). Essa obra é mais um exemplo de como pode ser difícil estudar a obra de Sironi a partir dos dados dessas primeiras publicações.

O título *Profughi* (“Refugiados”) aparece na legenda da reprodução dessa obra em um artigo de Ugo Nebbia na revista *Emporium* de 1934 (Fig. 61)¹³⁴. Entender essas figuras como refugiados faz bem mais sentido, dada a composição em grupo, o arquétipo do trabalhador rural, o cansaço, a marcha. Apesar do cansaço que fica evidente pelas cabeças baixas, a ideia de emigrantes ou refugiados também condiz com a monumentalidade com que são representadas essas figuras que ocupam todo o espaço da tela e possuem o vigor físico da estatuária grega.

Além do artigo de Nebbia, outros dois artigos de Paolo Sighinolfi mencionam a obra com o título *Profughi*. Um é a resenha de uma mostra de pintura italiana realizada no Museu de Praga em que se lê:

Sironi em ‘Profughi’ foi tomado por uma trágica visão dantesca; as espectrais figuras passam por um céu lendário. É o vorticoso giro da ‘*Bufera che mai non resta*’ [referência ao vendaval descrito no canto V do *Inferno* de Dante] a empurrar esta humanidade vencida e dolorosa em direção ao seu trágico destino.¹³⁵

¹³⁴ Nebbia, Ugo. “Mario Sironi”. *Emporium*, vol. LXXIX, n. 469, janeiro de 1934.

¹³⁵ “Sironi nei ‘Profughi’ è preso da una tragica visione dantesca; le spettrali figura passano in un cielo di leggenda. È il vorticoso giro della ‘Bufera che mai non resta’ a spingere questa umanità vinta e dolorante,

O outro é sobre uma "mostra de pintura italiana contemporânea" na *Galleria Milano*:

Mario Sironi em 'Profughi' foi tomado por uma atormentada visão lendária: passam por um céu enlameado figuras espectrais. É a inexorável vontade de um destino cego e cruel que empurra essa humanidade vencida e dolorosa em direção ao nada. As duras linhas dos contornos parecem notas vivas de dor: na pesada camada fuliginosa do fundo se imaginam contorcendo-se como raios em um céu tempestuoso o gemer surdo e o rouco praguejar de todos os desesperos.¹³⁶

Os dois artigos na *Domus* não trazem reproduções. Já no artigo de Nebbia na *Emporium*, a reprodução de *Os emigrantes* traz o título *Profughi* na legenda, que ainda faz referência à presença da obra na mostra de Praga comentada por Sighinolfi. Sobre a outra mostra do segundo trecho de Sighinolfi, temos notícia por uma resenha de Carlo Carrà sobre uma mostra coletiva na *Galleria Milano* em fevereiro de 1932, no qual se vê uma reprodução de *Profughi* com esse título (Fig. 62)¹³⁷.

Até o início desta pesquisa, o título *Os emigrantes* figurava apenas no caderno de Yolanda Penteado com o registro das aquisições. Em uma carta encontrada no Arquivo Mario Sironi em Roma e endereçada ao artista (Fig. 160), Livio Gaetani menciona que acaba de adquirir "*Os emigrantes* que está publicado no 'Sironi' editado pela Conchiglia"¹³⁸, referindo-se à monografia de 1944 organizada por Giampiero Giani, que é o volume V da coletânea "*Pittori e scultori italiani contemporanei*" publicada por aquela editora. Na publicação, porém, a obra aparece como *San Martino*. Na catalogação da obra prevaleceu o título do caderno de Yolanda, mas o segundo foi mantido (*San Martino*) e talvez seja o caso de acrescentar esse terceiro (*Profughi*).

Nesse momento da sua produção, a monumentalidade das figuras de Sironi tem relação justamente com uma reflexão sobre a ideia de monumento. A estátua equestre, monumento celebrativo por excelência, era um tema comum no período fascista. O artista

verso il suo tragico destino". Sighinolfi, Paolo. "Notiziario. La pittura moderna a Praga", *Domus*, Milão, junho de 1932.

¹³⁶ "Mario Sironi nei 'Profughi' è preso da una tormentata visione di leggenda: passano in un cielo lutoento, spettrali figure. È l'inerossabile volontà di un destino cieco e crudele che spinge questa umanità vinta e dolorante verso il nulla. Le dure linee dei contorni sembrano note vive di dolore: nel pesante strato fuliginoso del fondo si immaginano guizzanti come fulmini in un cielo tempestoso il gemere sordo e il rauco imprecare di tutte le disperazioni". Sighinolfi, Paolo. "Una permanente di pittura italiana", *Domus*, Milão, agosto de 1932.

¹³⁷ Carrà, Carlo. "Mostre milanesi", *L'Ambrosiano*, Milão, 3 de fevereiro de 1932

¹³⁸ "Credo di averti già detto che abbiamo anche acquistato 'Gli emigranti' che è pubblicato sul 'Sironi' edito dalla Conchiglia.". Trecho da carta de Livio Gaetani a Sironi, datada de 10 de maio de 1947 em Roma (Archivio Mario Sironi, Roma).

também o explorou bastante em pinturas e desenhos, mas são mais frequentes em posições ativas – ainda que os cavalos sejam enigmáticos manequins (Fig. 63). Raramente os cavalos são acompanhados de figuras prostradas, ou são eles próprios a imagem do insucesso.

Sironi amava os cavalos, aliás nutria grande estima por todos os animais, que povoavam seus desenhos e sua casa¹³⁹, mas sua predileção por representar esse animal parece vir das possibilidades de exploração da síntese dos volumes¹⁴⁰: eles aparecem sobretudo montados por cavaleiros (Fig. 64) ou em outras situações (Fig. 47).

As figuras em caminhada são outro elemento recorrente. Em um desenho sem data (Fig. 65), um grupo de soldados se desloca para a esquerda, assim como em *Os emigrantes*; a linha ascendente embaixo indica que estão em descida; são identificáveis como soldados pelas roupas e botas, e então percebemos também os capacetes e o armamento. Já um óleo sobre madeira de 1940 traz uma composição dividida em três blocos, na qual dois deles são *Figuras em marcha* (que é o título do quadro, Fig. 66), um deles exibe alguns homens e um cavalo, e o terceiro, isolado à esquerda, um cavalo montado por um cavaleiro. Onde é possível distinguir, esses homens estão nus ou seminus, na mesma posição que estabelece o movimento da caminhada. Esse tipo de composição em forma de friso, em que dois grupos horizontais de figuras são colocados um em cima do outro, é característico dos frisos decorativos, dos templos etruscos ao Arco de Constantino às fachadas das construções religiosas. Todos eram bem presentes no repertório de Sironi, que dedicou-lhes alguns artigos na *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*. No capítulo 1 foi mencionado o artigo (fevereiro/1936) em homenagem ao escultor românico Benedetto Antelami, ilustrado com fotografias de detalhes decorativos do Batistério de Parma. No artigo *Il volto* (“O rosto”, abril/1934), Sironi celebra o retorno à decoração arquitetônica que, explica, não é mera ornamentação, que ele despreza, mas se trata dos “esplêndidos exemplos de arte etrusca”, das métopas e dos tríglifos, que ele admira por serem evocativos e cheios de “imaginação plástica”. O texto é acompanhado de fotografias de diversos templos etruscos (Fig. 67). A decoração, conclui, é o rosto sensível da arquitetura¹⁴¹.

A figura em movimento frequentemente é o camponês no exercício da sua atividade, como neste sementeiro de 1930 (Fig. 68), mesmo ano de *Os emigrantes*, ou em composições

¹³⁹ Segundo uma anedota, uma vez o artista abandonou um plano de viajar pois um morcego entrara em casa e ele não queria deixar o bicho sozinho. Sironi tinha cachorros de estimação, frequentava o hipódromo e era vegetariano.

¹⁴⁰ Fergonzi, Flavio. Ficha da obra *Un cavalo bianco, altri cavalli e altri cavalieri*. In: Tosini Pizzetti, Simona (org.). **Sironi metafísico**. L'atelier delle meraviglie [catálogo de exposição]. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2007, p. 74.

¹⁴¹ Sironi, Mario. “*Il volto*”. **La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia**, abril de 1938. In: Pontiggia, Elena, 2000, op. cit., p. 64-68.

maiores, representando o trabalhador empenhado na construção da nação (Fig. 69). O corpo projetado para a frente exprime o esforço da ação e o propósito firme de seguir em frente.

A ficha catalográfica do MAC USP nos informa que a obra pertencia ao colecionador Claudio Tridenti Pozzi¹⁴², figura típica do colecionismo privado promovido por Bottai. Proprietário de uma importante loja de roupas em Milão nos anos 1930, vestia a aristocracia italiana, dos duques de Aosta, de Gênova, de Bérgamo, ao rei Vittorio Emanuele III e sua família. Paralelamente ao ilustre comércio, cultivava o hábito de colecionar obras de arte. Conta um artigo¹⁴³ que, em 1935, ele decidiu abrir uma pequena galeria para abrigar a sua coleção, pediu a amigos pintores que fizessem outros quadros ainda, e pagou-lhes com gravatas. Em 1943, em plena Segunda Guerra, quando a coleção tinha por volta de 1300 obras, uma bomba destruiu tudo: obras, loja, roupas e gravatas. Tridenti Pozzi recomeçou tudo do zero, com a mesma estratégia de trocar pinturas por gravatas, e assim obteve obras de De Chirico, Carrà, Sironi, Sassu, De Pisis, Messina, Saliotti, entre outros menos conhecidos. O artigo de 1951, escrito por ocasião de uma mostra daquela coleção, celebra que esta tenha atingido quase a mesma consistência daquela que fora perdida em 1943, contando com obras de todas as correntes: metafísicos, novecentistas, claristas, abstracionistas, concretistas. A coleção se desfez em leilões nas décadas seguintes, e isso é tudo o que foi possível descobrir sobre esse personagem.

A anedota do bombardeio leva a crer que a obra do MAC USP tenha feito parte dessa segunda leva, já que foi adquirida em 1947. A ficha catalográfica indica a presença no verso de etiquetas com as seguintes informações: “*Galleria Milano, 1/7/31, n. 608*” (sugere a proveniência original da obra, provavelmente a galeria de Barbaroux) e “*Proprietà Comm. Rag. Claudio Tridenti Pozzi, Milano*”.

A análise de *Os emigrantes* no contexto de outras obras dos mesmos anos e no conjunto da obra de Sironi indica que, apesar do título controverso, ela está em conformidade tanto com a tendência “expressionista” de utilizar os materiais e elaborar as imagens como com a poética heroica que inspira a criação de suas figuras, ambos característicos da produção do artista naquele momento. Esses elementos justificariam a escolha de uma obra como essa por parte de Livio Gaetani, mediador da aquisição da obra¹⁴⁴.

¹⁴² Na realidade, o nome que consta das fichas é “Claudio Fridenti Pozzi”, mas logo a pesquisa demonstrou tratar-se de um erro de leitura que precisará ser corrigido na catalogação.

¹⁴³ “*Il signor Claudio Tridenti Pozzi (...)*”, *Il Dramma*, n.136, 27º ano, 1 de julho de 1951.

¹⁴⁴ O valor de compra foi de 110.000 liras, de acordo com o caderno de Yolanda Penteadó. Além de *Os emigrantes* (1946), apenas *Fuga no Egito* (1947) também foi adquirida em 1947. Todas as outras obras de Sironi da coleção Matarazzo foram compradas em 1946.

2.3. *Composição, 1931 (Fig. 3)*

A composição em duas figuras é tão recorrente nas obras de Sironi quanto sua prática de dar-lhes o título “Composição”. Esta tela, assim como a anterior, traz as características estilísticas do período chamado “expressionista”: pinceladas densas e gestuais, o antinaturalismo de figuras distorcidas e elaboradas de forma sumária, com grandes contrastes de claros-escuros que conferem dramaticidade à composição. Por outro lado, o tema do quadro é de difícil identificação e a obra não conta com pares na produção do artista. Tentaremos preencher algumas lacunas na análise a seguir.

São duas figuras em primeiro plano e um tronco de árvore ao fundo. O quadro todo é coberto por camadas espessas de tinta que formam saliências em algumas áreas. A figura da esquerda tem o corpo vigoroso, ombros larguíssimos e peito protuberante; as pernas também são robustas, apesar de serem curtas em proporção ao resto do corpo; o corpo seminu, com uma espécie de perizônio que lhe cobre o quadril, indica o arquétipo do trabalhador rural, muito recorrente nas obras do artista. A figura é muito iluminada de um lado; os pés e mãos não têm detalhes, os contornos borrados apenas delineiam um pé de frente e outro de perfil; os dedos foram deixados em estado de esboço; a cobertura de tinta das pernas é rugosa e espessa; a cabeça é pequena, desproporcional em relação aos ombros largos; com uma mão, faz um aceno; os claros-escuros marcadamente contrastados, característicos de Sironi, acentuam a expressividade da cena.

O vigor com que é construído seu corpo é o mesmo de outras obras, que remete a Masaccio (Fig. 21), mas atualizado para a modernidade pelo “gigantismo picassiano”. Benzi define que é “moderno como moderno deve ser o ‘estilo fascista’, que põe em evidência massas plásticas enfáticas, desproporcionadas segundo os critérios acadêmicos (...) mas funcionais a mostrar uma monumentalidade enxuta, moral e não formalisticamente ideal”¹⁴⁵. De fato, observando obras como *A flauta de Pan* (Fig. 70), reconhecemos algumas semelhanças, como a estrutura do desenho do corpo do camponês, certas proporções, a posição dos pés. Há várias referências a Picasso nos estudos sobre Sironi, tanto relativas ao momento classicista do pintor espanhol, quanto às suas experimentações cubistas.

Já a segunda figura requer uma análise mais detida para uma tentativa de definição. É uma figura humana completamente coberta por um manto, com exceção do rosto que, ainda assim, é visível apenas parcialmente porque uma parte está na sombra; o manto escuro varia

¹⁴⁵ Benzi, Fabio, 1993, op. cit., p. 250.

tons de preto, cinza e azul-escuro; não se veem os pés; são uma inteira zona escura, sem qualquer definição; o panejado que lhe cai abaixo da cintura é levemente indicado por zonas mais claras do mesmo branco sujo de azul e cinza; três largas pinceladas brancas compõem as pregas da parte superior do corpo, dialogando com as três pregas do perizônio do camponês ao lado.

A figura peculiar não se assemelha a nenhum dos arquétipos mais comuns usados por Sironi. O manto poderia sugerir uma temática religiosa. Não poderia ser uma Sagrada Família, pois às figuras de Maria e José faltaria a figura do menino Jesus. Há uma obra *Composizione* (Fig. 71), reproduzida numa edição de 1963 da revista *Emporium*, que representa o episódio em que Jesus faz o chamado a Pedro, Tiago e João. A figura de Jesus é a única identificável, pois se apresenta coberta por um manto, deixando de fora apenas a cabeça e uma mão. Os três apóstolos, na forma da imagem arquetípica do pescador/camponês, são indistinguíveis entre si, mas apenas uma delas está de pé, perto de Jesus. É difícil vê-la e não lembrar do camponês da *Composição* do MAC USP, pelas proporções das partes do corpo, o braço vigoroso, o peito nu, o jogo de contrastes, sensação que se reforça se observarmos as duas figuras juntas e isoladas do resto do quadro. Não foi possível identificar a datação dessa obra, bem como não podemos afirmar com certeza que a enigmática obra do MAC USP seja de temática religiosa, mas a observação de tais semelhanças estilísticas são importantes para o início da análise.

Entre desenhos sironianos por volta de 1925, encontramos a imagem de *Aratore e morte* (Fig. 72). Nele, a morte que acompanha o camponês é representada por um esqueleto coberto por um manto, segurando um cajado e do qual veem-se apenas o rosto, um esboço das mãos e os pés esqueléticos. A posição das duas figuras e o ar melancólico assemelham-se muito à composição do quadro do MAC USP, mas ainda mais evidente é a posição dos pés do camponês do desenho, que são uma réplica exata da pintura, assim como a robustez expressa pelas linhas dos ombros e do peito, o que torna muito provável que esse desenho tenha servido de base para a composição do quadro do MAC USP.

Outro desenho (Fig. 73) traz a figura da morte, o mesmo esqueleto encapuzado, assombrando um homem por trás. Muitos desenhos desse período exploram os temas da maternidade, do envelhecimento e da morte. Na obra *L'aratro* (Fig. 74), o lavrador é observado por um crânio enquanto trabalha. Essa obra, em especial, compartilha outra característica com a *Composição* do MAC USP: ambas pertenciam à coleção de Carlo Cardazzo, do qual falaremos adiante.

As composições em duas figuras que dominam o quadro são numerosíssimas na obra

de Sironi, a exemplo de *L'incontro*¹⁴⁶ (Fig. 31), exposta na Bienal de Veneza de 1932. Uma das figuras humanas é o mesmo camponês, nesse caso vestido com uma calça curta e com uma enxada em mãos. A outra é um personagem que aparece em outros quadros de contexto campestre (*La famiglia*, Fig. 25; *L'aratura*, Fig. 75), isto é, outro camponês, mas este veste calças compridas, capa e chapéu. Em *L'aratura*, numa pose austera, ele observa o camponês seminu que faz o trabalho braçal: parece um empregado de um nível hierárquico superior, como um capataz. Em *L'incontro*, essa figura aparece de forma mais sombria, com o rosto imerso numa massa escura, deixando visível apenas uma silhueta, assemelhando-se muito à figura incomum da obra do MAC USP.

Igualmente sombria é a mesma figura de capataz em outra obra *L'incontro* (Fig. 76) (que também era da coleção Cardazzo), que cobre parte do rosto com o manto, diante de um trabalhador rural que, apesar de toda a sua robustez, jaz prostrado no chão. De fato são inúmeras as composições desse gênero e, para ilustrar, vejamos como na obra *Il lavoro* (Fig. 77) também há um “encontro”: o camponês seminu está frente a frente com uma grande figura de pele e vestido brancos, como são as alegorias sironianas. Nesse caso, possivelmente se trata da Agricultura representando a força de trabalho do lavrador.

Assim, Sironi coloca uma figura com um manto representando ora Cristo, ora a Morte e ora o capataz (às vezes tirânico), personagens que representam algum tipo de autoridade. Diante dessas outras imagens, *Composizione* poderia ser lida como a representação do encontro do trabalhador com alguma força transcendente que, dada a serenidade no seu rosto, poderia ser uma Morte libertadora. O aceno insólito, eloquente na composição estática, poderia ser de despedida – ou seria o gesto de bênção da iconografia religiosa¹⁴⁷?

Aliás, toda a pose é incomum: os camponeses de Sironi geralmente aparecem ou trabalhando ou em um momento de descanso do trabalho, mas sempre ensimesmados na própria ação. Outra obra *Composizione*, depois intitulada *Uomo con vanga* ou *Vangatore* de 1928 (Fig. 57) e exposta na “*II Mostra del Novecento Italiano*” de 1929, apresenta um lavrador concentrado no trabalho com a enxada e, em segundo plano, o tronco seco de árvore. Sarfatti definiu essa pintura como uma “composição grandiosa como um fragmento de pintura antiga, religiosa e solene com patriarcal solenidade”¹⁴⁸. Como foi visto no item 1.3, figuras de trabalhadores como essa foram protagonistas nos quadros entre o fim dos anos 1920 e início

¹⁴⁶ A obra *L'incontro* pertenceu à Coleção Carlo Cardazzo, a mesma de onde provém o quadro do MAC USP. Pontiggia, Elena, 2015, op. cit., p. 228.

¹⁴⁷ Não nos parece um aceno de bênção, já que na iconografia desse gesto geralmente erguem-se apenas os três primeiros dedos e a mão usada é quase sempre a direita.

¹⁴⁸ Braun, Emily, 2003, op. cit., p. 156.

dos anos 1930 e, aludindo às forças vitais da natureza, ao primitivo e ao mítico, tinham o objetivo de enobrecer a figura do trabalhador humilde. O camponês protagonista de *Il lavoratore* (Fig. 78) é uma figura mais esbelta que a do quadro do MAC USP, mas para este estudo chamou a atenção a posição do braço esquerdo da figura (à direita de quem vê) pela semelhança com *Composição*. Em *Il lavoratore*, porém, a posição do braço cumpre uma função na imagem, que é a de segurar a enxada. Em *Composição*, por algum motivo, o artista decidiu deixar a figura de mãos vazias, o que realça o gesto, a pose e a expressão do camponês.

Como abordado anteriormente, nessa fase “expressionista” Sironi retoma características pictóricas das vanguardas europeias, abandonando o classicismo dos primeiros anos de 1920. No rosto da segunda figura, olhos e boca são fendas que não deixam entrever nada além do vazio, o nariz é uma saliência reta que parece entalhada com o cinzel – assemelha-se a uma das máscaras tribais que inspiraram o primeiro cubismo. Já o rosto do camponês é construído com a mesma síntese da forma que caracterizara a arte moderna no âmbito do “retorno à ordem”.

Um último elemento na composição merece atenção. Há uma mudança de tom no fundo que indica uma linha do horizonte, de onde parte o tronco de árvore à direita. O tronco em *Composição* acompanha o andamento curvo da figura da direita e densas pinceladas claras delineiam a forma do grosso galho seco cortado. Em muitos quadros Sironi representa camponeses ao lado de troncos de árvores, tão vigorosos quanto seus corpos, pernas e braços. A árvore, na iconografia religiosa, é símbolo de crescimento, da ascensão ao Céu, da expansão da vida e da vitória sobre a morte. As obras de Sironi não têm árvores, apenas troncos com galhos cortados, geralmente largos e corpulentos, ocupando espaços de destaque na composição junto com figuras humanas ou fazendo *pendant* com colunas e elementos arquitetônicos que simbolizam equilíbrio e estabilidade. Esses troncos aparecem assim ainda nos trabalhos murais, mas na sua produção do pós-guerra eles tornam-se franzinos, pequenos, oprimidos pelo resto da composição. O sinuoso tronco de *Composição* não é corpulento, mas ainda tem seu destaque como o terceiro elemento no quadro.

Outro ponto a ressaltar é o interesse de Sironi pela música, que reverbera na sua obra pictórica, da mesma forma que em outros artistas do século XX. O nome “Composição” intitula uma quantidade enorme de obras suas (causando, aliás, bastante dificuldade na identificação das obras no cotejamento de fontes). A atenção à composição, seguindo esquemas e proporções, era uma das prerrogativas da estética novecentista, em contraponto a certas escolas do século XIX. No quadro do MAC USP, é possível observar certo ritmo nos

dois grupos de drapeados do perizônio de um e do manto do outro, compostos cada um por três grandes pinceladas, nos jogos de claro-escuro que percorrem toda a composição da esquerda para a direita, na alternância da posição das mãos. O elemento musical é bastante presente na obra de Sironi, que Agnoldomenico Pica evidencia já na monografia de 1955: “O senso de arquitetura, como ritmo, como medida, como música, é certamente intrínseco à natureza desse mestre e muito legível na sua composição, nas suas manifestações gráficas”¹⁴⁹.

A obra *Composição* é proveniente da coleção de Carlo Cardazzo, um dos mais relevantes colecionadores privados a partir dos anos 1930. Vindo de uma próspera família veneziana, começou a colecionar obras de arte no início daquela década e logo passou a contar com a colaboração do artista Giuseppe Cesetti para aconselhar nas aquisições que, na maior parte dos casos, eram feitas diretamente dos artistas ou de pessoas próximas a eles. No final da década de 30, a atividade do colecionismo privado passou a ser incentivada por Giuseppe Bottai¹⁵⁰, ministro da educação do regime fascista, por dois motivos: para que os colecionadores ocupassem um espaço de mecenato, que o Estado começava a não poder suprir, ao mesmo tempo em que promoveriam a arte contemporânea italiana fora dos círculos fechados dos historiadores da arte, refinando a sensibilidade do público.

Durante aquela década, a coleção de Cardazzo continuaria aumentando e coleção e colecionador ganhariam sempre mais notoriedade, especialmente depois que ele fundou as publicações de poesia chamadas “Edições do *Cavallino*”. Sua casa era ponto de encontro de artistas e literatos, animada por discussões sobre arte, literatura, música, italianas e estrangeiras. O próprio ministro Bottai visitara a coleção Cardazzo, que foi tema de artigos em revistas da época que exaltam a característica de ser uma coleção representativa da arte italiana contemporânea, ao compreender diversos artistas e estilos, como nenhum museu o fazia no momento. Em um artigo de dezembro de 1938, o poeta Diego Valeri faz algumas considerações sobre a coleção que visitara, seus principais artistas e algumas obras, e até ressalta o que seriam certas lacunas naquela coleção “em desenvolvimento”. Ao final do artigo há um catálogo completo dos artistas e nomes das obras. Tanto aí quanto no texto são mencionadas apenas duas obras de Sironi: *Il contadino* (O camponês) e *Nudi* (Nus). Esse camponês é a obra *L'aratro* (Fig. 74) mencionada há pouco, que também é reproduzida no artigo. Embora o texto não o diga explicitamente, a lista dá a entender que ela encerra todas as

¹⁴⁹ Pica, Agnoldomenico, 1955, op. cit.

¹⁵⁰ Bottai é considerado pela historiografia como um dos expoentes da ala moderada do regime fascista.

obras da coleção naquele momento¹⁵¹.

Já em 1940, Cardazzo publicaria o *Numero Unico del Cavallino*, uma revista de edição única que reuniu, além de reproduções de obras de arte, poesias, composições musicais e contos de nomes ilustres da intelectualidade italiana, como Massimo Bontempelli, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale¹⁵². Na revista, criada não para ser vendida mas para ser distribuída entre os amigos, há uma reprodução da *Composição* do MAC USP, junto com uma porção de outras reproduções de obras que, estas sim, aparecem na lista do artigo de Valeri, o que indica que *Composição* e muitas outras obras foram adquiridas por Cardazzo nesse intervalo entre 1938 e 1940. Não foi possível identificar de quem o colecionador a adquiriu, mas o mais provável é que tenha sido diretamente do artista ou, numa segunda hipótese, da coleção de Vittorio Barbaroux, proprietário da *Galleria Milano*, de quem ele adquire algumas obras naqueles anos e que forneceria muitas obras para que Cardazzo vendesse na *Galleria del Cavallino*, que ele viria a fundar em 1942.

O veneziano já era um personagem de destaque na cena artística local, mas seria consagrado nacionalmente na sua atividade de colecionador quando sua coleção é exposta em duas ocasiões em 1941: em abril, na *Galleria di Roma* de Pietro Maria Bardi, e em agosto, numa exposição em Cortina d'Ampezzo que fazia parte da “ação para a arte” de Bottai para aproximar o público da arte contemporânea. A mostra “*Collezioni d'arte italiana contemporanea*” concedeu um prêmio às três melhores coleções expostas: o primeiro prêmio foi para a coleção de Alberto Della Ragione, enquanto a de Cardazzo ficou em segundo lugar. O catálogo da exposição de Roma mostra que foram expostas cinco obras de Sironi, entre elas uma *Composizione* sem data. O apêndice n.1 da publicação de Antonella Fantoni¹⁵³ traz uma lista completa das obras da coleção entre 1938 e 1942, com seis obras de Sironi, entre as quais há uma *Composizione* de 1931. A proximidade entre a publicação do *Numero Unico del Cavallino* e a mostra de Roma nos fez concluir que trata-se da mesma obra.

A *Cavallino* abre em abril de 1942 com uma coletiva de oito artistas: Massimo Campigli, Carlo Carrà, Giuseppe Cesetti, Marino Marini, Romano Romanelli, Ottone Rosai, Arturo Tosi e Mario Sironi. O catálogo traz uma breve biografia de cada um e apenas uma

¹⁵¹ Valeri, Diego. “Arte italiana d’oggi in una raccolta veneziana”. In: **Ateneo Veneto**, ano CXXIX, volume 124, n. 6, dezembro de 1938.

¹⁵² Cf. Salvagnini, Sileno. “Carlo Cardazzo. As origens de sua coleção e da Galleria del Cavallino”. In: Magalhães, Ana Gonçalves; Rusconi, Paolo; Migliaccio, Luciano (orgs.). **Modernidade latina. Os italianos e os centros do modernismo latino-americano** [anais do seminário internacional organizado entre 9 e 12 de abril de 2013]. São Paulo: MAC USP/UNIMI, 2014.

¹⁵³ Fantoni, Antonella. **Il gioco del paradiso**. La collezione Cardazzo e gli inizi della Galleria del Cavallino. Veneza: Ed. Cavallino, 1996.

reprodução por artista, sem lista de obras, sendo que a única obra de Sironi reproduzida é *La disperata* (Fig. 79). A essa exposição inaugural seguiram-se muitas outras, coletivas e individuais desses e outros artistas¹⁵⁴, que chegaram a serem chamados “os artistas do *Cavallino*”¹⁵⁵.

Na década de 1940, Sironi teria exposto na *Cavallino* em dez coletivas (quatro em 1942, uma em 1945, três em 1946, uma em 1948 e uma em 1949) e duas individuais (em 1943 e 1946)¹⁵⁶. São exposições breves, que duram em média 15 dias, das quais não foram localizados os catálogos ou outros documentos que permitissem descobrir se a obra do MAC USP poderia ter sido exposta. O que fica evidente, por essas e outras fontes citadas, é que a coleção de Cardazzo era reconhecida por ser representativa da produção artística contemporânea na Itália, e que parte significativa dessas obras era reservada aos artistas associados ao *Novecento Italiano*, que tinham bastante visibilidade naquela década.

Para a coleção Matarazzo, a obra foi adquirida em 1946 com a intermediação de Enrico Salvatori Vendramini¹⁵⁷. A análise das fontes sobre a coleção revela que o que parece ter pautado as escolhas das obras a serem adquiridas não foi tanto a visibilidade de cada artista individualmente, já que não parece ter havido maior destaque para algum deles especificamente, mas a coleção como um todo. São muitas as semelhanças entre o núcleo de arte italiana do MAC USP e coleções privadas de relevância nos anos 1940, e a de Cardazzo certamente é uma delas¹⁵⁸. Assim, quando os críticos elogiam a característica de possuir obras que representem cada artista nos momentos-chave de sua produção, sem restringir-se a nomes ou tendências, dando um panorama completo da arte italiana daquele momento, podemos considerar que o modelo do colecionismo privado italiano veio ao encontro do objetivo didático, dentro de um contexto de formação de público, que estava nas bases do desejo de criar o primeiro museu de arte moderna em São Paulo¹⁵⁹. Com tal notoriedade, a coleção

¹⁵⁴ O site da editora da *Cavallino* traz a lista das exposições, da inauguração até 2003, quando teriam ocorrido as últimas mostras. A editora fechou em 2010. A lista demonstra que a galeria teve uma atividade intensa desde o início. Edizioni del cavallino, 2018.

¹⁵⁵ Fantoni, Antonella, 1996, op. cit., p. 80-81.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Os dados constam da ficha catalográfica do MAC USP, que também informa o valor da compra (tirado provavelmente do registro no caderno de Yolanda Penteado): 80.000 liras.

¹⁵⁸ Curiosamente, naquele momento, ambas as coleções possuíam um único Modigliani, que em ambas era de importância central, e ambas as pinturas têm a mesma proveniência: a prestigiada coleção do industrial Riccardo Gualino (1879-1964). Marchiori, Giuseppe. “Venezia. La collezione Carlo Cardazzo”. In: **Emporium**, Vol. LXXXVII, n. 517, janeiro de 1938, p. 47-48.

¹⁵⁹ Outras duas coleções privadas, ambas em Milão, que se assemelham muito às coleções Matarazzo do MAC USP são: a da Casa Boschi di Stefano, formada pelo casal Antonio Boschi e Mariada Di Stefano, colecionadores milaneses diletantes; e a de Claudia Gian Ferrari (iniciada pelo pai Ettore Gian Ferrari), que

Cardazzo certamente não passou despercebida por Salvatore Vendramini, que adquiriu esta e outras obras para Matarazzo, entre março e agosto de 1946¹⁶⁰.

* * *

As obras a seguir fazem parte de um período bem diferente de Sironi, no qual os desdobramentos históricos relativos à Segunda Guerra e à queda do fascismo e a desilusão de uma ideologia derrotada marcaram profundamente os meios expressivos do artista. Distanciam-se das três primeiras pelo grande arco temporal que compreendeu toda uma década de produção de pinturas murais e relações estreitas com o regime.

2.4. *Invocação*, 1946 (Fig. 4)

Cada dia é um esforço enorme de viver, de resistir com este coração dilacerado pela enorme fadiga de existir – Fisicamente. Este mal foi o cume do meu sofrer. Toda noite, antes que os soníferos me puguem ao sono, são horas terríveis – horas com a morte, com a loucura que me aflige o coração. Não há ninguém aqui perto de mim, ainda e sempre solidão atroz e resistir, resistir com a alma devastada à tempestade que não para. Não posso dizer-te que me viesse uma mão amiga. Em certos momentos me iludo ainda. Depois volta a soprar o vento lívido horrendo e escrever-te significa chorar lágrimas de sangue. Tudo foi destruído nesses meses, tudo. Não sobrou nada senão escombros e medo. (Sironi, 1945c.)¹⁶¹

A dor e a melancolia contidos nessa carta dão o tom do estado de espírito que conduziu a realização de obras que extrapolaram a dramaticidade a partir de 1944-45, sobretudo aquelas de temática religiosa, como as já mencionadas *Confessioni* (Fig. 32) e *La penitente* (Fig. 33).

posteriormente foi doada ao FAI (Fondo Ambiente Italiano) e hoje está hospedada na Villa Necchi Campiglio.

¹⁶⁰ Cf. Magalhães, Ana Gonçalves, op. cit., 2016, p. 66-67. Das obras de Sironi, *Composizione* é a única adquirida por Salvatore Vendramini. Todas as outras fazem parte das aquisições de Livio Gaetani.

¹⁶¹ “Ogni giorno è lo sforzo immane di vivere di resistere con questo cuore schiantato dalla enorme fatica di esistere – Fisicamente. Questo male è stato il culmine del mio soffrire. Ogni sera prima che i sonniferi mi inchiodino al sonno sono ore terribili – ore con la morte ore con la follia che mi rode il cuore. / Non c’è nessuno qui vicino a me ancora e sempre solitudine atroce e resistere resistere con l’anima devastata alla tempesta che non si ferma. Non posso dirti che mi giungesse vicino una mano amica. / In certi momenti mi illudo ancora. Poi torna a soffiare il vento livido orrendo e scriverti significa piangere lacrime di sangue. S’è tutto rotto in questi mesi tutto. Non sono rimaste che macerie e paura”. Trata-se de possível esboço de carta a destinatário não identificado, por volta de 1945. Camesasca, Ettore, 1980, op. cit., p. 330.

A obra *Invocação* é análoga a elas na composição, no estilo das figuras, no modo de usar a têmpera e as cores, no sujeito que representa. *La penitente* (Fig. 33), em particular, compartilha com a obra do MAC USP as figuras ajoelhadas, a composição monocromática, a meditação religiosa e dramática. *Invocação* apresenta cinco figuras humanas ajoelhadas em súplica; uma delas está completamente prostrada, com a cabeça tocando o chão, em um gesto de desespero; as expressões dos seus rostos denotam o mesmo sentimento. As figuras ocupam quase toda a dimensão do quadro, pondo o observador em contato muito próximo com o sofrimento expresso nas feições e nos gestos. Todas as linhas levam o olhar do observador para onde se dirigem os olhares das figuras. A pouca porção de fundo visível é uma massa marrom avermelhada, opaca e homogênea. Pinceladas esbranquiçadas em volta das cabeças das figuras aumentam o contraste destas com o fundo.

A guerra e suas consequências marcaram profundamente o ânimo do artista. As análises desse período de sua produção atribuem ora à profunda decepção com o fascismo derrotado¹⁶², o que para Sironi significava a renúncia ao sonho de uma Itália grandiosa, o fim das encomendas públicas de grandes projetos arquitetônicos que dessem conta da fruição pública da arte; ora a uma questão artística, decorrente da impossibilidade de criar sobre grandes superfícies, que permitiam a pesquisa da espacialidade em um grau que tinha se tornado essencial para Sironi; ora à crise que atingia a sociedade, minando seus valores morais e espirituais. A imagem da Itália devastada deixou marcas em toda a sua população, certamente mais ainda naqueles atentos o suficiente para perceber que a destruição e a crise eram o resultado de decisões políticas desastrosas. O que aconteceria no íntimo do indivíduo de sensibilidade mais aguçada, que vira ruir sua fé no retorno da primazia da nação italiana e que já acreditara sinceramente que aquele novo renascimento se daria por meio de um regime que se mostrava falido, que testemunhara a derrocada de um líder que fora o autor daquelas decisões e, portanto, coautor não apenas da ruína e da fome, mas do desmantelamento do sonho alimentado por duas décadas?

Confissões, penitentes, flagelações: os títulos das obras daqueles anos manifestam, mais do que dor e desespero, um sentimento de culpa. As figuras que antes preenchiam a toda a superfície dos seus quadros com monumentalidade agora se viam comprimidas, sem espaço para a esperança, apenas para a tragédia. É o processo humano voltar-se à religião diante da desolação, em situações extremas de perda de orientação, de um ideal, em busca de consolo, redenção ou simplesmente de um ponto de referência. Dessa tendência surgiram imagens

¹⁶² Essa ideia predomina principalmente na leitura de Emily Braun. Cf. Braun, Emily, 2003, op. cit.

como as ilustrações para os “Cantos” de Jacopone da Todi (1947, Fig. 35 e Fig. 36), algumas das quais se assemelham muito a *Invocação*. A partir de 1946, Sironi participa de diversas mostras de arte sacra, incluindo a “Bienal de Arte Sacra” de Novara (1948).

Algumas imagens de tema religioso são mais meditativas que dramáticas, mas mantêm a linguagem da monocromia, das formas expressivas, das figuras atarracadas, como *L’Apologo* (Fig. 80) e *Colloquio* (Fig. 81). A referência para esses corpos pequenos, distorcidos e expressivos, são os chamados mestres antigos estimados por Sironi, em particular a escultura românica (Fig. 82).

Em *Invocação*, as figuras distorcidas são cheias de dramaticidade e a angústia que exprimem através das feições, posturas e gestos é acentuada pelo grande contraste entre o branco das figuras e o fundo escuro. O tratamento de cor diferenciado das duas figuras de trás põe em evidência as figuras da frente, com exceção da que está prostrada no chão, quase camuflada entre as outras. Em um artigo de 1934¹⁶³, Sironi defende para a arte o direito à deformação, no sentido do incomum, do contrário do verismo e do naturalismo, em suma, o direito a não ser meio de reprodução da realidade, e enumera obras-primas de grandes artistas do passado para exemplificar como elas não são representações do real, e sim um “conjunto de extravagâncias”: uma estátua grega de Vênus, extravagante na perfeição dos volumes; o Perseu de Cellini, de formas excessivamente refinadas; o David de Michelangelo, tão perfeitamente lapidado e polido que teria sido atacado com pedras. Por fim, Sironi dá uma das mais contundentes definições de arte: “A arte é uma evasão das esferas normais”.

Esse mesmo texto é ilustrado com afrescos do *Camposanto* de Pisa e um deles é um detalhe do triunfo da morte (Fig. 83) atribuído a Buonamico Buffalmacco (1315–1336)¹⁶⁴. É curioso o enquadramento que a fotografia deu para essa que é uma pequena área de uma parede gigantesca, pois ela emoldura um grupo de pessoas aglomeradas, algumas de pé e outras ajoelhadas, com os braços levantados e olhando para o alto à direita. A imagem original é colorida, mas o preto e branco da reprodução acentua os contrastes dos panejamentos das vestes e fazendo a composição assemelhar-se muito a *Invocação*.

Diferentemente do afresco de Pisa, porém, as expressões do quadro do MAC USP são de angústia e desespero. Cada uma das cinco figuras evidencia esses sentimentos a seu modo, se observadas individualmente, o que justifica a carga emocional do conjunto. No quadro do MAC USP, tal como em *L’Apologo*, é impossível não remeter essas feições a Munch, no

¹⁶³ “*Mal sottile*”, **Rivista Illustrata del Popolo d’Italia**, junho de 1934.

¹⁶⁴ A fotografia, aliás, é um registro histórico importante, já que o afresco foi seriamente danificado por uma bomba em 1944 e dessa parte da parede sobrou muito pouco.

aspecto cadavérico e monocromático das figuras, nas mãos e dedos retos ou inertes, na atmosfera assombrosa.

Benzi reconhece ecos de Munch nas obras sironianas realizadas por volta de 1910 (Fig. 84), período em que Sironi fizera duas viagens à Alemanha e teria vindo a conhecer as obras do expressionismo alemão e do pós-impressionismo¹⁶⁵. Sabemos que a arte nórdica era conhecida pelo artista por algumas menções em seus escritos, em momentos diferentes das suas reflexões. O que nos parece até aqui, observando o modo de operar de Sironi, é que ele tinha ótimo conhecimento do que se produzia em arte na Europa e que, na sua pesquisa, ele experimentava e recorria às soluções plásticas que proporcionassem os resultados que ele desejava obter, sem ressalvas senão aquelas que se referissem às possibilidades expressivas.

A escolha dos materiais, nesse caso a têmpera, se dá pelo mesmo motivo. Naquele momento, a questão da pintura mural continuava viva no ânimo do artista, como visto. Assim, as pinturas do período em que ele se vê forçado a abandonar a arte mural e retoma as pequenas dimensões são feitas com esse material, conforme ele justifica:

Agora pinto sobretudo a têmpera. É o tipo de pintura que se presta melhor às minhas intenções. O ideal seria o afresco, mas a têmpera a ele se aproxima e me conformo. Também quando o espaço é pouco, tento seguir livre como se tivesse muito (...).¹⁶⁶

O uso da têmpera rendeu um efeito branco fosco que simula a superfície de pedra, dando a impressão de tratar-se de um baixo-relevo. Na pintura do MAC USP, o panejamento das figuras é composto de linhas retas que parecem sulcos entalhados na pedra, mais largos ou mais estreitos. Gino Traversi, autor do primeiro estudo sobre o papel do desenho em Sironi, usa a metáfora da linha que, como princípio condutor, sulca a superfície¹⁶⁷.

Na ficha catalográfica de *Invocação*, o material que consta é “guache sobre papel sobre madeira” mas, ao contrário da têmpera, não há referência a esse material nos textos sobre a produção de Sironi. Pode ser que, por poderem ter composições semelhantes (alguns manuais de arte descrevem o guache como um tipo de têmpera), esse dado tenha sido

¹⁶⁵ Benzi, Fabio, 1993, op. cit., p. 102. Uma carta de julho de 1908 registra a primeira visita de Sironi a Erfurt, onde foi hospedado pela família do escultor Tannenbaum. A segunda visita seria entre 1910-1911. Camesasca (1980, op. cit., p. 263) lembra que a cidade, que pouco tinha de oferta cultural, não ficava muito longe de Dresden, onde formara-se em 1903 A Ponte (*Die Brücke*) e onde ainda operavam Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein, os primeiros expressionistas que iriam para Berlim apenas em 1911.

¹⁶⁶ “Dipingo soprattutto a tempera. È il tipo di pittura che si presta meglio alle mie intenzioni. L’ideale sarebbe l’affresco, ma la tempera ci si avvicina e mi rassegno. Anche quando lo spazio è poco, cerco di andare libero come se ne avessi molto [...]”. Sironi apud Pontiggia, Elena, 2015, op. cit., p. 240.

¹⁶⁷ Traversi, Gino, 1968, op.cit.

catalogado erroneamente. Seria necessária uma nova análise técnica para confirmar essa informação, mas considerada a extensa produção de têmperas exatamente daqueles anos, é bem provável que o material seja esse e não o guache.

Entre 1942 (quando volta a pintar em cavalete e expor) e 1947 (quando são adquiridas as últimas obras de Sironi), suas obras participam de diversas exposições, coletivas e individuais. Em fevereiro de 1946, Carlo Cardazzo organiza em Veneza uma pequena mostra com 15 têmperas do artista, sem que fosse possível verificar quais eram. Ainda em 1946, Scheiwiller republica a monografia de 1930 com atualizações biográficas e um texto de Alberto Sartoris.

Esses dados dão uma ideia da presença de Sironi na cena artística naquele momento, mas sabemos que a escolha dessa obra (junto com *Paisagem*) deu-se entre Margherita Sarfatti e Sironi e que a participação de Livio Gaetani na sua aquisição foi meramente logística. De acordo com as fontes de catalogação, *Invocação* (Fig. 4) e *Paisagem* (Fig. 5) foram adquiridas naquele mesmo ano de 1946, diretamente do artista, por intermédio de Gaetani e após um pedido de Sarfatti¹⁶⁸. Tratavam-se de duas pinturas da produção mais recente do artista.

2.5. *Paisagem*, 1946 (Fig. 5)

Para mim, atormentado pelo trabalho, a montanha é quase inacessível, mas a conservo no coração dos meus tempos de guerra, com uma paixão que é quase uma mania. (Sironi, 1933)¹⁶⁹

Esta obra e *Invocação*, adquiridas juntas, embora sejam do mesmo ano de produção, têm temáticas bem diferentes. As paisagens naturais vão aparecendo no final dos anos 1920, na mesma medida em que as pinceladas tornam-se mais carregadas, os contornos borrados, ou seja, a preferência por esse sujeito acompanha o momento em que as pinturas adquirem as características identificadas como expressionistas. Quando Sironi deixa de lado esse modo expressivo para dedicar-se à pintura monumental, ligada à arte mural, as paisagens também tornam-se mais escassas. Com a sua volta “compulsória” à pintura de cavalete, a partir de

¹⁶⁸ Cada uma delas foi adquirida pelo valor de 45.000 liras. Essas informações constam da carta de Sironi a Gaetani, datada de 15 de outubro de 1946. Seção de Documentação e Catalogação do MAC USP.

¹⁶⁹ “Per me, tormentato dal lavoro, la Montagna è quasi inaccessibile ma la conservo nel cuore dai miei tempi di guerra, con una passione che è quasi una mania”. Trecho que teria sido escrito a Domenico Rudatis, colaborador da *Rivista del Club Alpino Italiano*. Cf. Pontiggia, Elena, 2015, op. cit., p. 145.

1942, o artista revisita os temas e as soluções plásticas daquele período, tomando para seus novos quadros aquilo que fosse útil para sua pesquisa expressiva naquele momento. Entre esses temas, podemos citar as paisagens urbanas, os nus, alguns cavalos e as paisagens com montanhas.

Em *Paisagem*, o conjunto de montanhas domina a superfície do quadro, aumentando a sensação de pequenez das casinhas em primeiro plano; os traços que compõem a igreja e as casas em primeiro plano vêm de pinceladas carregadas, criando um verdadeiro volume de tinta no quadro; há pouquíssimos detalhes; de perto, a casa menor é quase irreconhecível. Há uma semelhança do desenho da igreja com aquela presente em *San Martino* de Carrà (Fig. 85), esta bem mais nítida, mas com características muito parecidas. Os dois artistas parecem apreciar esse motivo, mas enquanto a pintura de Carrà tem um cenário idílico, uma pintura análoga de Sironi (Fig. 86), com a igreja como figura principal, revela outra expressividade.

As três zonas de luz nas montanhas, alternadas com duas zonas de sombra absoluta – efeito muito apreciado por Sironi – compõem uma sequência ritmada com as três nuvens branquíssimas no céu. No quadro, dominado pelas montanhas, prevalecem os tons terrosos e o preto, enquanto no céu, além do branco, variam tons de azul, do mais escuro cobalto ao anil. Os contrastes de tons muito escuros e muito claros nas montanhas deixam claras as suas reentrâncias, criando um conjunto de linhas descendentes que levam o olhar para as casas lá embaixo, quase camufladas na sua pequenez e no uso de tons terrosos como aqueles do resto do quadro.

O contraste dimensional entre as montanhas e as duas pequenas construções poderia ser lido na chave do “sublime” do romantismo alemão, isto é, da angústia existencial do homem perante as forças potentes da natureza, aqui interpretadas como a dura realidade, o destino inevitável. Aqueles eram os anos em que Sironi se vira obrigado a enfrentar a derrota da ideologia que ele acreditava que teria feito emergir a primazia da nação e do povo italiano. Se a sua fé no fascismo era a fé na nação, a pequenez das casas é aquela do homem diante da ruína de uma nação, antes grandiosa, mas agora abatida pelas ruínas causadas pela guerra, à mercê do próprio destino. Essa leitura se embasa ainda na cultura romântica que formou o artista desde a juventude, de autores como Richard Wagner, Giacomo Leopardi e Nietzsche, porém é importante mencionar que o contraste dimensional era um recurso muito usado pelo artista já em suas ilustrações para os jornais e revistas muitos anos antes (Fig. 87 e Fig. 88).

As nuvens de *Invocação* são borrões de tinta branca sobre o fundo anil do céu, que torna-se mais claro à medida que se aproxima da montanha, até alcançar densas camadas de branco que ajudam a delinear as montanhas. Percebe-se em todo o quadro, mas

principalmente nas áreas rochosas, um empenho em criar um efeito de erosão.

Na obra *Montagna* (Fig. 89), as montanhas – aqui em forma de dólmens, remetendo a civilizações arcaicas – possuem a mesma dimensão grandiosa, a superfície rugosa e o efeito de erosão do quadro do MAC USP. A propósito dessa obra, Benzi afirma que essa ideia de antiguidade que vai se desfazendo indica o percurso intelectual de Sironi:

(...) no fim do fascismo, a própria ideia de civilização, daquela civilização em que o artista havia acreditado intensamente fornecendo-lhe um suporte estético, estava desmoronando. Essa desilusão dá lugar a um sentimento de vacuidade cósmica, essencialmente wagneriana na sensibilidade, que percebemos também nos escritos daqueles anos.¹⁷⁰

É interessante notar como o efeito de erosão atua como metáfora para o desmoronamento da própria ideia de civilização, nas pinturas daqueles anos. Tomemos duas obras com a mesma composição e até o mesmo título, uma de 1930 (Fig. 90) e outra de 1946 (Fig. 91). Na primeira, o desenho emerge de grossas camadas de cor construídas por pinceladas carregadas de tinta, gerando uma composição vibrante e conflituosa, enquanto na segunda a matéria também está em abundância, mas a pincelada fragmentada cria essa superfície erosiva, acentuada pelo uso do branco “sujo”. A montanha em processo de erosão representaria a decadência de um sonho de civilização.

Numa interpretação menos política e mais artística, Pica ressalta que este é um momento em que Sironi desperta para a beleza da rocha como valor em si. Talvez essa leitura tenha guiado a datação de uma obra como *La cava* (Fig. 92), exposta na grande retrospectiva de 1973 no Palazzo Reale com a data de 1941, mas datada como de 1947-48 numa exposição de 2008¹⁷¹.

Ainda que sejam identificadas algumas diferenças, como essa, entre as paisagens dos anos 1940 e aquelas da passagem entre as décadas de 1920-30, há muita dificuldade nas tentativas de uma datação mais precisa. Essa composição, com montanhas enormes e pequenas casas ou igrejas, é uma das mais frequentes entre as paisagens naturais de Sironi. A obra *Il laghetto* (1928c., Fig. 93) é de composição análoga à de *Paisagem* e próxima à *Montagna* de 1930 no modo de usar a tinta e tratar as cores. Já em outra obra, *Montagna e*

¹⁷⁰ “(...) alla fine del Fascismo l'idea stessa di civiltà, di quella civiltà nella quale l'artista aveva creduto intensamente fornendogli un grandioso supporto estetico, va sfaldandosi. Questa desillusione lascia spazio a un sentimento di vacuità cosmica, sostanzialmente wagneriana nella sensibilità, che percepiamo anche negli scritti di quegli anni”. Benzi, Fabio, 1993, op. cit., p. 292.

¹⁷¹ Gian Ferrari, Claudia; Pontiggia, Elena (org.). **Sironi. Gli anni '40 e '50**. Dal crollo dell'ideologia agli anni dell'Apocalisse [catálogo de exposição]. Milão: Electa, 2008.

paese (1935c., Fig. 94), a referida montanha se constitui num bloco rochoso gigantesco se comparado ao minúsculo casario embaixo. A data de 1935c., presente na publicação de Camesasca¹⁷², parece não corresponder às outras obras em que Sironi estava trabalhando no momento, ao mesmo tempo em que se assemelha mais às paisagens naturais da década de 1940: o modo de pintar que causa o efeito de erosão na superfície da montanha foi, inclusive, aplicado no céu, acentuando o aspecto de afresco. De qualquer forma, vale observá-la pela similitude de composição com a *Paisagem* do MAC USP.

Todas essas paisagens vistas até agora têm em comum uma característica: são as chamadas paisagens primordiais, cenários remotos de dimensão atemporal, que remetem ao eterno e ao originário. A referência pictórica vem, uma vez mais, dos “primitivos” dos séculos XIV e XV, particularmente Masaccio, Masolino e Mantegna (Fig. 95). Em 1937, Sironi escreve um artigo para a *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* no qual faz uma análise dos afrescos de Castiglione Olona, ressaltando em Masolino o seu caráter de “curioso da natureza e das coisas terrenas”. Nesse texto, o artista ainda celebra o valor arquitetônico e espacial da linha e estabelece que “a linha vertical saliente em direção ao alto é a expressão plástica de uma ascensão espiritual, de uma meditada elevação e potência”¹⁷³.

Para concluir a análise dessa obra que, visualmente, não tem muita correspondência com *Invocação*, que é do mesmo ano, considere-se esta outra têmpera, *Le angoscie* (Fig. 96), uma composição compartimentada, na qual a imagem maior mostra a figura de uma mulher deitada, com pose e expressão que representam o título da obra (“As angústias”). É uma figura de formas sintéticas, que parece ter sido modelada num baixo-relevo, de forma análoga a *Invocação*. Em outro desses compartimentos, uma paisagem desenhada nos mesmos termos não permite identificar se se tratam de montanhas ou rochas, pois a reprodução está em preto e branco. O mesmo aconteceria com *Paisagem*, se não tivéssemos a possibilidade de observar suas cores originais. Assim, de certa forma *Le angoscie* contém em si uma espécie de conexão entre as duas obras do MAC USP adquiridas juntas.

O quadro *Paisagem* traz, no seu verso, uma composição, que será analisada mais adiante. Como as circunstâncias de aquisição já foram abordadas no item anterior, passaremos para a análise da próxima obra.

¹⁷² Camesasca, Ettore, 1980, op. cit.

¹⁷³ Sironi, Mario. “Gli affreschi di Castiglione Olona”, *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, dezembro de 1937. In: Pontiggia, Elena, 2000, op. cit., p. 116.

2.6. *Fuga no Egito*, 1947 (Fig. 6)

A proximidade de execução desta obra com a anterior fica evidente se observarmos as características que as duas têm em comum: do ponto de vista da composição, a paisagem árida, as montanhas tomando boa parte do quadro, o céu azul-escuro com nuvens na porção superior, as figuras menores em primeiro plano, as linhas descendentes que conduzem o olhar da esquerda para a direita; quanto ao modo de pintar, a ausência de contornos delineando as figuras, a pincelada matérica e gestual, a superfície rugosa, os claros-escuros característicos de Sironi. O céu composto de borrões brancos e azuis parece competir com a montanha por espaço no quadro, sobretudo no lado direito, onde a montanha é mais baixa e parece que é o fundo que se sobrepõe ao plano da frente.

Aliás, não há um só contorno nítido neste quadro, o que não prejudica a identificação do episódio bíblico da fuga no Egito – a figura do menino Jesus, escondida na zona escura do colo de Maria, fica por conta da nossa imaginação. O artista representa as figuras de Maria e José de maneira extremamente sumária, com poucas pinceladas que lhes definem os traços e, no entanto, alguns detalhes são bem visíveis, como na cabeça do cavalo (olhos, orelhas e cabresto) e o detalhe do rosto iluminado de Maria. Já a figura de José é uma mancha antropomorfa na qual está a única porção colorida do quadro, uma pincelada de um tom azul-turquesa que não se encontra nem no céu, onde predomina o branco manchado por um azul-escuro.

As figuras em fuga seguem o mesmo andamento do solo acidentado, formado por linhas descendentes que, combinadas à pincelada nervosa, dão a sensação de movimento. As cabeças baixas, com os troncos inclinados para a frente, denotam o mesmo cansaço presente nas figuras de *Os emigrantes* (Fig. 2). Maria e José são, também eles, emigrantes ou refugiados. Mas ao contrário da obra de quase duas décadas antes, que apresenta as figuras de camponeses em corpos vigorosos e dominando todo o quadro, aqui a Sagrada Família aparece pequena e resignada, atravessando uma zona árida como quem não tem alternativa senão enfrentar o próprio destino. Se antes a força da mão de obra do povo representava a primazia da nação italiana, que teria tido seu potencial trazido à tona pelo fascismo, agora Sironi via essa força mitigada pelos fatos que desencadeavam uma nova realidade.

As montanhas rochosas têm áreas de sombra e de luz que se intercalam em faixas verticais, em diálogo com as faixas horizontais que compõem o solo. A uniformidade cromática coloca ambos em um único plano, e com eles o casal com o cavalo, resultando em

um efeito de achatamento como nos baixos-relevos românicos (Fig. 97). A Benedetto Antelami, arquiteto e escultor italiano ativo entre os séculos XII e XIII, Sironi dedicou um artigo em fevereiro de 1936. Nos textos da *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, escritos em meados da década de 1930, o artista fundamenta suas escolhas artísticas, ao celebrar sua admiração pela escultura românica, pela produção artística bizantina (mosaicos da Basílica de São Vital em Ravena e da Basílica de São Marcos em Veneza) e pelos primeiros góticos. Ele refere-se às experiências dos séculos VI-XIII como “grandiosas, de grandeza constante, de absoluta severidade artística”, que não poderiam não ter causado qualquer impacto na arte dos “primitivos” – que precederam o reflorescimento das artes na Itália nos séculos seguintes. Ao examinar as esculturas de Antelami, o artista afirma que “é evidente o fluxo gótico na linearidade da pedra, no fervor floreal de certos ornamentos, na humanidade benévola”. Para entender melhor quais valores Sironi apreciava em Antelami, citamos outro trecho do mesmo texto:

Uma vez afetado pela profundidade do sentimento de religiosidade e humanidade, de composta e, ainda assim, viva e ingênua simplicidade, fica-se estupefato diante de uma tão rígida e perfeita coerência e consciência estilística. Antellami (sic) é firme e rígido decorador, perfeitamente aderente à parede e, mesmo na modéstia dos limites materiais da sua obra, rico de todo heroísmo plástico.¹⁷⁴

A definição que Sironi faz do trabalho do escultor lombardo poderia ser a descrição da própria obra. Observando as obras de Sironi e as análises que ele fazia dos artistas que admirava, percebemos o esforço em reproduzir, nos próprios trabalhos, aquilo que considerava serem os conceitos de maior valor desses mestres. A aridez das montanhas e do solo em *Fuga no Egito* é acentuada pelos tons marrons e beges e pelos ângulos retos, que remetem às paisagens rochosas e os desertos representados por Andrea Mantegna, como em *Orazione nell'orto* (Fig. 95), uma têmpera sobre madeira da metade do século XV.

O quadro do MAC USP apresenta outro elemento recorrente em Sironi: o tronco de árvore, que geralmente aparecia largo e com destaque na composição, como símbolo de autoridade, equilíbrio, estabilidade, acompanhando robustos trabalhadores do campo. Em *Fuga no Egito*, porém, a autoridade, o equilíbrio e a estabilidade foram reduzidos a um tronco franzino e pequeno, tão abandonado à própria sorte quanto os protagonistas da cena.

¹⁷⁴ “Se colpisce la profondità del sentimento di religiosità e umanità, di composta e pur viva e ingenua semplicità, si rimane stupefatti davanti a una così rigida e perfetta coerenza e coscienza stilistica. L'Antellami è fermo e rigido decoratore, perfettamente aderente alla parete e, pur nella modestia dei limiti materiali della sua opera, ricco di ogni eroismo plástico”. Sironi, Mario. “Antellami” (sic). **La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia**, fevereiro de 1936. In: Pontiggia, Elena, 2000, op. cit., p. 98.

Uma pintura anterior, mas análoga à do MAC USP, é *Paesaggio con cavaliere* (Fig. 98). Apesar de tratar-se de uma composição bem mais tumultuosa e visceral (perto dela, a obra do MAC USP parece ser plena de quietude¹⁷⁵), podemos identificar semelhantes relações de proporção entre os elementos. Assim como a Sagrada Família refugiada aparece pequena diante da grandiosidade do mundo à sua volta, também o cavaleiro de *Paesaggio con cavaliere* se apequena no cenário dramático que o circunda. Nessa obra o efeito é ainda mais acentuado por tratar-se de um quadro de maior dimensão (147x200cm, enquanto o do MAC USP tem 65x85,1cm). Por outro lado, a atitude do cavaleiro não tem nada de resignada, pelo contrário, ele parece disposto a enfrentar as vicissitudes da natureza selvagem, muito mais cheia de vida e de cores que o cenário árido de *Fuga no Egito* que os personagens devem atravessar.

Esse tema se insere no âmbito religioso que ocupou boa parte da produção de Sironi naqueles anos. Outra *Fuga in Egitto* (Fig. 97) foi exposta na Bienal de Arte Sacra de Novara, em 1954, numa composição mais estática que o quadro do MAC USP, porém com a mesma paisagem árida de fundo. Há ainda representações do episódio bíblico em outros momentos, como nessa ilustração para a *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* (Fig. 100), provavelmente dos anos 1930.

Sobre a proveniência da *Fuga no Egito* do MAC USP houve outra descoberta interessante no âmbito desta pesquisa. A carta de Livio Gaetani para Sironi (mencionada no subcapítulo sobre *Os emigrantes*, Fig. 160) trata, justamente, do recebimento de duas obras, das quais uma é *Fuga no Egito*:

Querido Sironi, chegaram os dois quadros, ainda um pouco frescos de tinta mas em ótimas condições. Seria supérfluo acrescentar que são magníficos. No julgamento de todos aqueles que os viram, a "Fuga no Egito" é uma das mais belas obras inseridas pelo seu ateliê!

(...)

O "nu" guardaremos para nós.

Somos-lhe, Fiammetta e eu, muito gratos por ter correspondido, como sempre, tão bem às nossas expectativas; e com os melhores cumprimentos, fazemos votos cordialíssimos para o seu trabalho.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Esse fato se justifica se considerarmos que *Paesaggio con cavaliere* foi realizada num momento de indefinição política, com a Itália começando a precisar dar conta dos prejuízos trazidos pela aliança com a Alemanha e o fascismo caminhando rumo à queda (isso se a datação de Fabio Benzi estiver correta, já que Andrea Sironi a considera como de 1933-34). Já as características de *Fuga no Egito* corroboram com a teoria de que, após o fim da guerra, Sironi estaria passando por uma crise existencial, questionando o poder do homem diante de uma imutabilidade do destino.

¹⁷⁶ "Caro Sironi, sono giunti i due quadri, ancora un po' freschi di vernice ma in ottime condizioni. Sarebbe superfluo aggiungere che sono magnifici. A giudizio di tutti coloro che li hanno visti, la 'Fuga in Egitto' è una delle più belle opere inserite dal tuo cantiere! (...) Il 'nudo' lo terremo per noi. Ti siamo, Fiammetta ed

Essa correspondência confirma a hipótese que havia sobre a proveniência dessa obra, isto é, de que teria vindo diretamente da coleção do artista. A ficha catalográfica informa que ela foi adquirida por intermédio de Livio Gaetani em Roma, por 90.000 liras em 1947, ou seja, mesmo ano de realização da obra.

2.7. Verso de *Paisagem* (Fig. 7)

A obra em questão se encontra no verso do quadro *Paisagem*, pintada diretamente sobre a madeira que lhe serve de suporte. Dela não há nenhuma informação na catalogação, por isso tentaremos, por meio da análise de dados e de fontes bibliográficas e do exercício de análise crítica, levantar mais informações sobre seu contexto de produção.

Há vários testemunhos sobre o hábito de Sironi de desenhar o tempo todo e em qualquer pedaço de papel disponível, sobre a infinidade de desenhos espalhados pelo chão do seu estúdio, sobre um certo despreço – por excesso de autocritica ou de humildade ou ambos – que Sironi tinha pelos próprios trabalhos, o que o levava a jogar fora muita coisa. Assim, não é de surpreender que ele utilizasse o verso das obras para realizar ainda outras pinturas ou fazer estudos, da mesma forma que outros artistas, dos quais temos exemplos na própria coleção de arte moderna italiana do MAC USP.

Nesse caso, trata-se de uma composição com duas faixas horizontais, cada uma com uma sequência de figuras humanas dispostas lado a lado. As de cima são mais “figurativas”, enquanto as de baixo são silhuetas e figuras esboçadas. Atrás de algumas delas há alusões a espaços arquitetônicos em poucas linhas (paredes, uma porta). Predomina o marrom, com contornos e preenchimentos em preto, branco e cinza, e alguns detalhes são avermelhados ou azulados.

Na parte de cima há 10 figuras: 7 homens e 3 mulheres. Em alguns dos homens é bem evidente a vestimenta religiosa, indicando que seriam monges ou frades. Das três mulheres, a mais visível e com mais detalhes é a que está de frente, enquanto as outras duas estão de costas e são mais esboçadas em relação à primeira. Algumas das figuras masculinas são

io, assai grati per aver corrisposto, come sempre, tanto bene alle nostre aspettative; e con i migliori saluti formuliano voti cordialissimi per il tuo lavoro”. Carta de Livio Gaetani a Sironi, datada de 10 de maio de 1947 em Roma. Archivio Mario Sironi, Roma (Fig. 160).

semelhantes às aquelas representadas em *Invocação*, não só nas vestes mas também na proporção dos corpos baixos e atarracados, porém sem a mesma dramaticidade nos gestos e nas expressões. Mais do que isso, cada expressão é diferente da outra, assim como diferente é o estilo de desenho: observe-se a terceira figura, mais linear, com contornos brancos que acentuam o efeito de baixo-relevo e um esboço de sorriso, em comparação com a quarta, mais delineada nos claros-escuros e de olhar mais expressivo e angustiado; ou ainda o aspecto de máscara tribal do rosto da mulher, com fortes contrastes de preto e branco, e o monge em repouso ao seu lado, cujo rosto tem linhas e sombreados mais suaves. Essa variedade de estilos de desenho – em outras figuras, os traços sumários lembram desenhos infantis – faz supor que se tratasse de um estudo, não necessariamente para alguma obra específica.

O mesmo se poderia dizer das figuras humanas de uma obra como *Temí* (Fig. 101), uma composição mais elaborada que o verso de *Paisagem*, que compartilha com esta o modo de dispor as figuras, a pesquisa de diversos tipos. Comparando essa obra com o verso do MAC USP fica mais evidente o aspecto de estudo da segunda em relação à primeira.

Temí é uma têmpera datada de 1950. Naquela década, a pesquisa de Sironi toma um caminho que flerta com a abstração, quando vemos progressivamente a matéria predominar sobre o tema. Em *Composizione: personaggi* (Fig. 102) temos resquícios de algumas das figuras presentes no verso de *Paisagem*, que dividem o espaço com ídolos antropomórficos e outras imagens de representações de figuras humanas (a estátua e o nu em um quadro). Em *Il teatro* (Fig. 103), as imagens se liquefazem, embora a composição mantenha-se na estrutura de duas faixas horizontais.

Esse modo de distribuir as figuras lado a lado está presente nas obras de Sironi já desde o final da década de 1920, em referência aos frisos da Roma antiga. A partir dos anos 1940 vimos uma tendência a criar figuras atarracadas que têm origem na escultura românica italiana, que também adota a composição na horizontal na decoração das fachadas das catedrais, por exemplo no baixo-relevo da fachada da catedral de Bitetto (Fig. 104). Essa estrutura é bem presente em Sironi, como demonstram desenhos e esboços (Fig. 105).

Nos artigos publicados na *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* entre 1934 e 1939, Sironi propunha análises de decorações etruscas, mosaicos bizantinos e esculturas românicas, ressaltando as qualidades de estilo desses objetos, que se identificariam com o verdadeiro estilo da época fascista: “a absoluta severidade artística”, “o heroísmo plástico” e a “audácia deformante”. À arte bizantina, em particular, ele atribuía a função de ter representado o Estado que teve de dar conta de um império destruído, no ocidente, enquanto reflorescia o império oriental “como queriam as primeiras potências cristãs e as ansiosas e místicas

multidões”. Para Sironi, “a arte devia ser esplêndida como aquele império”, dava “corpo e realidade humana às visões sobrenaturais universais”, exprimia “os símbolos da vontade religiosa do estado”¹⁷⁷. A leitura instrumental que o artista faz da arte bizantina esclarece a sua afinidade com ela e justifica o desejo de aplicar aquele estilo à decoração monumental.

Já a arte etrusca refloresceu no campo artístico a partir de 1916, após a descoberta do Apolo de Veio, escultura do séc. VI a.C., mas que veio a ser melhor divulgada em 1935, quando o diretor das escavações Giulio Quirino Giglioli escreveu sobre seus estudos e descobertas no livro *L'arte etrusca*¹⁷⁸. Alguns dos objetos tratados no livro de Giglioli são reproduzidos nos artigos de Sironi e a aplicação do seu arcaísmo é evidente em grande parte das pinturas murais dos anos 1930. Para o artista, a Etrúria reagira ao estilo grego dominante tomando um caminho próprio e soubera manter as próprias características originais ao longo dos séculos.

Já mencionamos que, mesmo após a temporada de pinturas murais, Sironi não abandonou suas reflexões a respeito do papel destas na produção artística. Assim, as referências a esses mestres arcaicos – artistas etruscos, bizantinos e românicos –, que permeiam toda a sua produção a partir dos anos 1930, continuam no pós-guerra. No caso desse verso, a referência à escultura românica talvez seja a mais evidente.

O verso de *Paisagem* é ainda um exemplo da multiplicidade expressiva que o artista explorava na sua atividade como ilustrador em revistas (Fig. 106). As figuras embaixo – com exceção de uma – são silhuetas que se repetiriam em muitas obras posteriores, no contexto das composições que tomavam o caminho do abstrato (Fig. 107). A exceção é a única figura com rosto que, por sua vez, lembra muito uma outra ilustração da *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* (Fig. 108).

Quanto aos corpos atarracados, encontramos exemplos em outras obras, como a já mencionada *L'Apologo* (Fig. 80) e ainda *Personaggi* (Fig. 109). Não há nenhuma preocupação naturalista nem proporção nos corpos; as mãos são ora muito pequenas, ora grandes demais em relação ao corpo; as cabeças são muito grandes. Como falamos a propósito de *Invocação*, a deformação, para Sironi, constitui um meio de expressão da liberdade do artista.

A composição em duas faixas horizontais merece ainda algumas observações. Já a partir da metade dos anos 1930, na sua atuação com as pinturas murais, Sironi passou a

¹⁷⁷ Sironi, Mario. “Racemi d’oro”. *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, março de 1935. In: Pontiggia, 2000, op. cit., p. 82.

¹⁷⁸ Cf. Giglioli, Giulio Quirino. *L'arte Etrusca*. Milão: Fratelli Treves, 1935.

distribuir as imagens em espaços divididos em compartimentos, que reforçam a superfície pictórica plana, às quais Sironi chamou de “Multiplicações”. Esse recurso fez parte da prática também de outros artistas, em particular Massimo Campigli (1895-1971), que era não apenas contemporâneo de Sironi, mas um companheiro de estrada com quem este compartilhou vários momentos-chave do seu percurso, entre eles a fundação do *Novecento*, a assinatura do Manifesto da Pintura Mural e a execução do ciclo de afrescos no Salão de Cerimônias na “V Trienal de Milão”. Em Campigli, é possível identificar uma tendência a esse tipo de composição ainda antes de Sironi, já no início dos anos 1930, em obras que acentuam a bidimensionalidade de figuras sempre mais sumárias. Essa tendência se acentua progressivamente na produção do pintor florentino com o passar dos anos e das décadas até o arcaísmo dominar completamente a criação das imagens a partir dos anos 1950. O arcaísmo de Campigli tem origem na escultura etrusca, estimada por este assim como por Sironi, com a diferença de que o interesse de Campigli é quase arqueológico e parece se concentrar apenas nesses mestres antigos; explora suas cores e suas formas e transforma tudo em objetos etruscos. Assim, vasos, escadas e ânforas povoam suas obras inclusive ao compor as formas geométricas das mulheres, seu personagem preferido, criando um universo de afrescos ou pinturas que os simulam, que se manterá assim até os últimos trabalhos.

Por outro lado, em Sironi a tendência à simplificação arcaica acontece nos anos 1940, em direção a uma síntese que beira a abstração. Na fase chamada “neometafísica”, o que foram manequins e objetos transformam-se em ídolos de pedra ou em baixos-relevos com esse formato, como em *Misurazioni* (1944, Fig. 110). Essa obra traz, no seu título, a chave para entender algumas dessas composições seccionadas: Sironi busca no retângulo áureo, celebrado nos salões sarfattianos dos primeiros anos 1920, a medida instintiva que o homem possui em si mesmo e que determina e é determinado pelo ritmo universal da natureza¹⁷⁹.

Além disso, a atenção à composição tinha sido uma das premissas dos mesmos salões e, de fato, marcou toda a produção de Sironi, independentemente das variações que sua obra sofreu ao longo do tempo, dos temas ao uso da tinta e do suporte. Segundo Pica, o olhar do Sironi-pintor influenciou o trabalho do Sironi-designer, contribuindo muito para evolução do design gráfico italiano, especialmente no que se refere ao trabalho de diagramação de páginas, na redução ou supressão das margens, no uso de certas fontes e de simetrias e assimetrias¹⁸⁰.

O confronto do verso desta obra do MAC USP com diversas obras do mesmo período

¹⁷⁹ Campini, Dino. “Mario Sironi e la serie d'oro”, **La Patria**, 29 de janeiro de 1955.

¹⁸⁰ Pica, Agnoldomenico, 1955, op. cit., p. 19.

revelou que vários elementos da pintura em questão se encontram também em outras dos mesmos anos. Pelos motivos já explicitados, pelo modo como foi pintado no verso de outra obra, diretamente sobre a madeira, e sobretudo por não ter sido levada em consideração quando da venda de *Paisagem*, a hipótese mais provável é que se tratasse de um rabisco sem valor para Sironi. Para o acervo do museu, por outro lado, a pintura serve de testemunho de certa tipologia de obra do artista, muito difundida nos anos 1940, mas da qual o MAC USP possui apenas este esboço.

3. SIRONI NO MEIO ARTÍSTICO BRASILEIRO

3.1. Exposições, recepção e crítica

Nos dias atuais, Mario Sironi é um artista praticamente desconhecido no Brasil fora do âmbito acadêmico e, mesmo dentro deste, muito pouco foi escrito sobre ele. As exposições individuais e coletivas foram escassas, assim como a presença de obras suas nos acervos brasileiros. Esse fenômeno se deve a diversos fatores, a começar pelo fato do artista ter sido estigmatizado pela própria crítica de arte italiana, em particular rejeitado por Giulio Carlo Argan e Roberto Longhi, duas personalidades muito respeitadas nesse campo no nosso país. Como mencionado, os estudos sobre o artista retomaram fôlego a partir de novas leituras do *Novecento Italiano*, iniciadas no último quarto do século XX. No Brasil, elas reverberaram a partir dos anos 1990 e resultaram numa primeira aproximação do novecentismo com a pintura moderna brasileira à luz desses novos estudos no artigo de Tadeu Chiarelli¹⁸¹, que revela um enorme campo a ser investigado.

O primeiro registro de uma exposição com obras de Sironi no Brasil é a mostra “Arte Italiana Contemporânea” realizada no Rio de Janeiro, na ABI (Associação Brasileira da Imprensa), e em São Paulo, na Galeria Barros – O Mulato¹⁸², promovida pela Academia de Belas Artes de Brera e organizada pelo jornalista G. B. Ansoldi e pelo escultor Bassano Vaccarini, com obras de 23 artistas de várias experiências figurativas. Uma nota de 15 de setembro de 1946 sobre a mostra do Rio diz:

Assim, estarão representados o pintor Mario Sironi, talvez o maior artista peninsular atual e que com Carlo Carrà e Giorgio De Chirico, fundou o movimento de arte moderna italiana conhecido sob o nome de “Novecento”(…).¹⁸³

¹⁸¹ Chiarelli, Tadeu, 1995, op. cit. Outro estudo dessas relações resultou na mostra “*Novecento Sudamericano: Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile e Uruguay*”, realizada em 2003 no Palazzo Reale em Milão e depois na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Essa exposição estende a análise da relação da pintura novecentista com artistas não só brasileiros, mas também argentinos e uruguaios, demonstrando como a cultura visual italiana do período do entreguerras se difundiu nesses três países. Cf. Chiarelli, Tadeu; Wechsler, Diana (org.). **Novecento Sudamericano: Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile e Uruguay**. Milão: Skira, 2003.

¹⁸² Zanini, Walter. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o grupo Santa Helena**. São Paulo: EDUSP, 1991, p. 60.

¹⁸³ “Exposição de Arte Contemporânea”, **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1946. O mesmo texto aparece na mesma data no Jornal do Comércio (RJ).

Depois disso, a presença de obras suas em acervos e exposições no Brasil está relacionada sobretudo a duas personalidades: Pietro Maria Bardi, mais diretamente, pela amizade que cultivavam, e Ciccillo Matarazzo, por sua posição de mecenas e fundador do antigo MAM e da Bienal de São Paulo.

A relação de Sironi com o primeiro remonta às atividades de Bardi como galerista e crítico de arte entre Roma e Milão. Em 1947, Bardi realiza a “Exposição de Pintura Italiana Moderna”, ainda sob a pessoa jurídica do Studio D’Arte Palma, na qual foram expostas seis obras de Sironi¹⁸⁴. A mostra aconteceu no Ministério da Educação e Saúde no Rio, depois foi levada a Petrópolis no Hotel Quintandinha e ainda a São Paulo na Galeria do Departamento de Instrução Pública¹⁸⁵, todas com grande repercussão na imprensa. Além disso, no núcleo inicial do Museu de Arte de São Paulo (MASP) havia duas obras de Sironi que, ao que parece, provinham da coleção pessoal de Bardi, sendo uma delas o retrato da avó do artista, o *Ritratto della nonna Teresa Mannini* (Fig. 112), um raro exemplo da sua produção juvenil, e *L’aratura (Il seminatore)* (Fig. 111), que inclusive participaram da turnê que o galerista italiano promoveu entre 1954 e 1955 em várias cidades da Europa para divulgar a coleção do museu recém-inaugurado¹⁸⁶. Curiosamente, hoje não há registro ou menção à presença dessas obras no Museu de Arte de São Paulo¹⁸⁷. Um terceiro evento, bem mais tarde, em 1987, marca outro cruzamento das duas trajetórias, quando o MASP realiza a exposição “Sironi – Desenhos inéditos”, com textos de Bardi.

Já a figura de Ciccillo Matarazzo relaciona-se com a de Sironi indiretamente, por dois dados importantes. Um é a aquisição das sete obras (considerando a extraviada *Frammenti*) que integraram o primeiro núcleo do acervo no antigo MAM-SP, sendo Sironi o artista com maior número de obras entre os artistas italianos (seguido por Massimo Campigli, Arturo Tosi e Filippo de Pisis, com cinco obras cada). Além de essas obras terem sido incluídas em inúmeras exposições coletivas¹⁸⁸ de ambos os museus – o antigo MAM-SP e o MAC USP – no decorrer de toda a segunda metade do século XX, o artista foi escolhido para ser o tema de uma das primeiras exposições individuais do MAM-SP, em outubro de 1949, com “Sironi –

¹⁸⁴ O catálogo revela apenas os títulos das obras: *Composição, O homem da montanha, Figura a cavalo, Figura feminina, Composição, O sementeiro*, junto com a reprodução de uma *Composição*.

¹⁸⁵ Pozzoli, Viviana. “1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil?”. In: Magalhães, Ana Gonçalves et. al., 2014, op. cit.

¹⁸⁶ Cf. **Dipinti del Museo D’Arte di San Paolo del Brasile**. Esposti al Palazzo Reale di Milano [catálogo de exposição]. Novembro 1954 - Febbraio 1955. Milão: Edizioni del Milione, 1954.

¹⁸⁷ No catálogo do museu não há nenhuma obra do artista, informação confirmada pelo núcleo do acervo em 28/02/2018.

¹⁸⁸ As mostras que expuseram as obras de Sironi da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho estão listadas em Magalhães, Ana Gonçalves, 2013, op. cit., p. 168-179.

Originais e Reproduções”. Assim, esta e a exposição de desenhos do MASP seriam as únicas individuais de Sironi, no Brasil, de que se tem notícia.

Vale destacar a presença das seis obras remanescentes na exposição mais recente realizada pelo MAC USP, “Classicismo, realismo e vanguarda. Pintura italiana do entreguerras”, resultado de um extenso trabalho de investigação da formação do núcleo italiano inicial do museu, que revelou informações que modificaram o entendimento da formação da coleção¹⁸⁹. O estudo mostrou – entre muitos outros dados – que esse núcleo de obras não provinha da coleção pessoal do casal Matarazzo, mas fora adquirido com o objetivo de criar um museu de arte moderna em São Paulo e que a escolha das obras foi pautada pelo debate artístico dos anos do imediato pós-guerra, em boa parte espelhado no colecionismo privado em voga na Itália naqueles anos¹⁹⁰. A mostra, que ficou em cartaz de março de 2013 a janeiro de 2016, pela primeira vez apresentou as seis obras de Sironi nesse contexto mais alargado, que amplia as relações entre Brasil e Itália a partir dos anos 1940.

O outro dado que remete ao mecenato de Ciccillo refere-se à presença de várias obras de Sironi na “II Bienal de São Paulo”. Na edição de 1953, além do pavilhão italiano, havia ainda uma sala especial sobre o futurismo, ambas expondo obras de Sironi. As obras futuristas eram *Composição* (1912), *Figura* (1913), *Plástica de uma cabeça* (1913), *Autorretrato* (1913) e *Composição futurista* (1914)¹⁹¹. Já no pavilhão italiano, as obras de Sironi escolhidas pertenciam à sua produção mais recente: *Composição com formas figurativas verticais* (1951, 60x70cm), *A lei dos números* (1951, 50x60cm), *Composição em vermelho com um cavalo branco* (1952, 100x80cm), *Composição com casa escura* (1952, 50x60cm), *Composição em escuro* (1952, 50x70cm), *Composição com um transeunte* (1953, 70x100cm), *Composição em verde escuro* (1953, 75x90cm)¹⁹².

O catálogo informa que as obras italianas foram escolhidas por “membros italianos da junta internacional de peritos da Bienal de Veneza”, apresentados da seguinte forma: Giulio Carlo Argan, inspetor central da Direção Geral das Belas-Artes do Ministério da Educação;

¹⁸⁹ Cf. Magalhães, Ana Gonçalves. **Classicismo, realismo e vanguarda. Pintura italiana do entreguerras** (catálogo da exposição). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.

¹⁹⁰ Ibid., p. 190-191.

¹⁹¹ As informações são do catálogo da exposição: *Composição* (1912, lápis e guache, 48x32cm, Milão, Galleria del Milione), *Figura* (1913, tinta, 19x13cm, Milão, col. Gianni Mattioli), *Plástica de uma cabeça* (1913, têmpera, 30x22cm, Milão, Galleria de Milione), *Autorretrato* (1913, 53x49cm, Milão, Galeria de Arte Moderna; hoje conhecida como *Cabeça futurista*); e *Composição futurista* (1914, 71x78cm, Milão, coleção particular). É difícil traçar as proveniências atuais, já que a única reprodução no catálogo é a de *Autorretrato/Cabeça futurista* (Fig. 9).

¹⁹² Como os títulos foram tirados do catálogo em português, foram mantidos assim. Esses são os únicos dados sobre as obras que o catálogo fornece.

Giuseppe Fiocco, professor de História da Arte na Universidade de Pádua; Roberto Longhi, professor de História da Arte na Universidade de Florença; Luciano Minguzzi, escultor; Rodolfo Pallucchini, professor de História da Arte na Universidade de Bolonha; Carlo Alberto Petrucci, diretor da Calcografia Nacional de Roma; e Gino Severini, pintor. É interessante como um núcleo tão expressivo de obras de Sironi tenha sido enviada à Bienal de São Paulo, sabendo que Argan e Longhi não nutriam muita simpatia pela sua obra¹⁹³. Certamente a presença de tantas obras de Sironi numa edição tão ilustre da Bienal de São Paulo é notável, e é também o último evento artístico de grande porte em que se veem obras suas fora do âmbito do antigo MAM-SP/MAC USP.

O nome de Sironi aparece ainda em quatro ocasiões: na quinta edição da Bienal de São Paulo (1959), desta vez na seção de teatro da Itália, com têmperas de cenários e figurinos realizados anos antes (*Faust*, de Busoni, 1942; *Don Carlos*, de Verdi, 1943; *I lombardi alla I Crociata*, de Verdi, 1948); em exposição coletiva da Galeria Bonino (Rio de Janeiro), em 1960, com “obras de seu acervo reunindo vinte e três pintores brasileiros e estrangeiros”¹⁹⁴, na mostra “Arte italiana do Entreguerras”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1999, com curadoria de Mariastella Margozi¹⁹⁵; e na exposição “*Novecento Sudamericano: Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile e Uruguay*” também na Pinacoteca de São Paulo em 2003¹⁹⁶.

Todas essas participações, inclusive aquelas do MAM-SP/MAC USP, ganharam menções nos jornais brasileiros, geralmente em pequenas notas. As ocorrências mais numerosas são aquelas sobre a exposição do Studio d'Arte Palma (1947) e sobre a participação italiana na “II Bienal de São Paulo” (1953).

Outras menções ao artista na imprensa brasileira referem-se sobretudo à presença de obras suas em exposições no exterior, das quais vale citar:

- nota sobre o “grupo *Novecento*” na Bienal de Veneza em 1924;
- nota sobre a exposição do *Novecento* em Buenos Aires em 1930;
- notícia da inauguração do edifício do *Il Popolo d'Italia* em Milão em 1938;

¹⁹³ Duas anedotas se somam ao fato de Sironi não ter nenhuma atenção dos dois estudiosos. Uma delas diz que Argan teria admitido, nos últimos anos de vida, não ter reconhecido a grandeza do artista. A outra é contada por Claudia Gian Ferrari, galerista dos novecentistas. Ela diz que, em 1951, foi solicitado a Longhi que marcasse numa lista os artistas a serem enviados à Bienal de São Paulo, e ele não marca o nome de Sironi. Cf. GIAN FERRARI, Claudia. “Roberto Longhi e la questione della critica d'arte: scelte e rifiuti”. In: Spadoni, Claudio (org.). **Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno**. Milão: Mazzotta, 2003, p. 109-115.

¹⁹⁴ “Vinte e três artistas na Galeria Bonino”, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1960.

¹⁹⁵ A mostra exibiu obras do acervo da Galeria Nacional de Arte Moderna de Roma.

¹⁹⁶ Cf. nota 181.

- notas sobre a "Exposição de Pintura Moderna" de Milão, inaugurada em novembro de 1949 no MAM-RJ;
- artigo sobre a Feira de Milão, em 1951, que dedica um parágrafo a falar sobre Sironi ter representado nas telas essa cidade industrial e moderna;
- matéria de 1954 sobre a repercussão da exposição do acervo do MASP em Milão (ela foi exibida no Palazzo Reale de novembro de 1954 a fevereiro de 1955);
- a premiação de Sironi e Di Cavalcanti na "Exposição de Arte Sacra" em Trieste em 1961;
- matéria sobre a exposição "Os Realismos entre revolução e reação (1919-1939)", realizada em 1980 no Centro Georges Pompidou¹⁹⁷;
- resenha da exposição "Arte e poder", realizada na Hayward Gallery em Londres em 1995¹⁹⁸;
- um artigo do início de 1962 assinado por Quirino Campofiorito, no qual faz uma homenagem póstuma ao artista falecido recentemente, o único artigo integralmente dedicado ao artista encontrado em periódicos nacionais nesta pesquisa¹⁹⁹.

Há também várias menções de Sironi no contexto de novas aquisições por parte do MAM-RJ (Museu de Arte Moderna do Rio De Janeiro), em 1955. Um trecho do artigo no Diário Carioca (RJ) exprime o modo de entender essas aquisições:

Durante o último ano foram adquiridos ou recebidos, mediante doação, trabalhos de (...) Mario Sironi (...) o essencial, num país como o Brasil, é que se encontrem no Museu todos os artistas que contam realmente no modernismo, sem preocupações de escola, e preconceitos estéticos. Também seria preferível que Morandi figurasse com um de seus quadros da época cubista-metafísica, que foi a sua fase mais importante.²⁰⁰

¹⁹⁷ "Les Réalismes 1919-1939 entre révolution et réaction", com curadoria de Jean Clair. A capa do catálogo é *L'Allieva* de Sironi. Essa foi a primeira grande mostra de revisionismo historiográfico do período do entreguerras fora do território italiano. Antes dela, vale mencionar a exposição "Arte moderna in Italia 1915-1935", realizada em 1967 no Palazzo Strozzi em Florença, com curadoria de Carlo Ludovico Ragghianti.

¹⁹⁸ O artigo de Lola Galan faz a seguinte avaliação: "A arte italiana, sob a ditadura de Benito Mussolini, é um prodígio de aceitação e harmonia. Primeiro porque a penetração do fascismo foi lenta e paulatina. E, também, porque a maioria dos artistas italianos se alojaram com relativa tranquilidade sob a bandeira de Mussolini. A romanização estética do país se consumou como um episódio (desgraçado) em uma longa história de acontecimentos de significação variada. As obras de Mario Sironi, Arturo Martini ou Renato Guttuso destilam harmonia e lançam uma mensagem grandiloquente que não tem muita credibilidade". **Jornal do Brasil**, 31 de outubro de 1995.

¹⁹⁹ "O italiano Mario Sironi", **O Jornal**, 11 de fevereiro de 1962.

²⁰⁰ "A Exposição do Museu de Arte Moderna", **Diário Carioca**, 22 de janeiro de 1956.

A seção de Pesquisa e Documentação do MAM-RJ confirmou que há uma obra de Sironi em sua coleção e informou que ela está entre aquelas danificadas pelo incêndio de 1978²⁰¹.

Outro artigo demonstra a preocupação com a formação de público, este por ocasião de uma exposição da coleção do MAM-SP, ocorrida de 15 a 31 de agosto de 1957 na Biblioteca Pública do Paraná, em Curitiba, com a presença das obras *Pescadores* (1924) e *Paisagem* (s.d.) de Sironi²⁰²: “Os trabalhos de arte moderna ora exposta em nossa principal Biblioteca constituem uma seleção didática, apresentando aspectos de várias tendências da pintura contemporânea”²⁰³. O mesmo jornal publica uma resenha de Loio Pérsio sobre essa exposição, na qual ele não deixa de lembrar dessa mesma necessidade:

Esta amostra (*sic*) foi organizada, como não poderia deixar de ser, com intenção didática. (...) Nosso público, hereditariamente entranhado de preconceitos naturalistas bobos e, quase sempre, sem preparação cultural bastante, apesar da boa vontade dificilmente chegará à compreensão e aceitação das obras expostas. Destas obras, vale dizer, poucas são as que realmente possuem grande valor artístico mas, em conjunto, são representativas da arte contemporânea através de um mínimo de quadros e, se tal objetivo não é alcançado, deve-se à ausência de pintores que o Museu não possui ou não pôde mandar-nos.²⁰⁴

No geral, a resenha de Pérsio tem o tom de reflexão sobre a “crise na pintura”. Ao mencionar a exposição do MAM-SP na Biblioteca como representativa da “diversidade de aspectos da arte moderna e contemporânea”, cita alguns exemplos:

A partir do cubismo, representado aqui por Gleizes, são mostradas as várias tendências contemporâneas, com alguns hiatos, como o expressionismo, o que talvez seja a falha maior da exposição. Se quiséssemos explicar ao público o que é expressionismo poderíamos, talvez, lançar mão de Sironi, esse comentarista da tragédia urbana, mas o seu temperamento latino e o sabor tradicional da sua pintura afastam-no demasiado do movimento expressionista (...).²⁰⁵

²⁰¹ Os dados dessa obra são: *Composição*, 1953, têmpera e grafite sobre papel sobre tela, 40,2x60,2cm. Adquirido em maio de 1955 da Galleria del Milione, Milão.

²⁰² Essa exposição não consta entre aquelas registradas nos arquivos do MAC USP.

²⁰³ “Trinta e cinco telas de pintores famosos em exposição na Biblioteca”, **Diário do Paraná**, 13 de agosto de 1957.

²⁰⁴ “A exposição do museu de arte moderna de São Paulo”, **Diário do Paraná**, 25 de agosto de 1957.

²⁰⁵ Ibid.

Essa leitura contemporânea das obras de Sironi mostra a dificuldade, já então, de encaixá-lo na classificação dos “ismos”, que conduziam a crítica daquele momento.

É no âmbito da exposição do Studio D’Arte Palma em 1947 que encontramos outras pequenas amostras de como o artista era visto. Antonio Bento escreve:

(...) o “Novecento” iria tornar-se um movimento considerável na pintura italiana contemporânea. Margherita Sarfatti, tida como um dos intérpretes mais autorizados da escola, informa que o “Novecento” constituía a antítese do verismo. (...) O movimento modernista na Itália não arregimentará grande número de pintores. Isso só viria a acontecer depois do aparecimento do “Novecento”, graças ao domínio que o regime fascista exercia sobre o sindicato de pintores e ao prestígio de Sironi, desenhista do “Popolo d’Italia” e pintor vigoroso, com um sentimento vivo do trágico contemporâneo.²⁰⁶

Numa resenha de Tomás Santa Rosa, ilustrada com *L’Architetto* (Fig. 13), entre outras obras, se lê:

Tosi, Casorati, Campigli, inspirados nos afrescos romanos. Sironi, violento, compondo estranhamente num ritmo numeroso, são outros pontos notáveis.²⁰⁷

Mário Pedrosa também publica uma resenha da mesma exposição, constatando que Paris – e mais adiante ele especifica a Escola de Paris – fora por muito tempo a única via para o meio artístico brasileiro entrar em contato com os artistas, inclusive “os melhores nomes modernos da Itália”, e que a exposição trazida de Roma “por Bardi” representaria uma nova via de intercâmbio artístico direto. A sua maneira de referir-se a Sironi é significativa:

O próprio Mario Sironi, celerado desenhador do “Popolo d’Italia”, e, apesar disso – como me custa proclamar! – grande artista sob qualquer regime e em qualquer clima, deve à velha metrópole francesa e nossa ter chegado até aqui.²⁰⁸

Não fica claro por que Pedrosa diz que o artista italiano chegou ao conhecimento do Brasil por via da Escola da Paris. Talvez fosse por causa do protagonismo que a capital francesa tinha na difusão da arte europeia para o mundo ocidental, o que torna interessante o prognóstico do crítico sobre a exposição de Bardi representar o início de uma relação direta do meio artístico italiano com o brasileiro, que foi o que acabou acontecendo.

²⁰⁶ “Pintura Italiana Moderna”, **Diário Carioca**, 18 de maio de 1947.

²⁰⁷ “Pintura moderna italiana”, **Letras e Artes: Suplemento de A Manhã**, 25 de maio de 1947.

²⁰⁸ “Os italianos - sobretudo os jovens”, **Correio da Manhã**, 27 de maio de 1947.

Além disso, com poucas palavras, Pedrosa consegue reconhecer – não sem esforço – o grande artista que foi Sironi e apartá-lo da crítica que faria em seguida ao regime fascista:

O fascismo foi uma muralha chinesa em torno não somente dos melhores artistas como em torno de que tudo quanto o gênio italiano encerrava de autêntico durante esse longo intéregno em que um histrião reinou sobre o país como um megalomaníaco.²⁰⁹

No artigo, ele dedica uma avaliação individual a vários artistas, em particular aos jovens, todos “dotados de uma personalidade que existe, que desafia classificação”, e exalta a capacidade das novas gerações italianas.

Os trechos analisados até aqui demonstram que a crítica e o jornalismo de arte brasileiros começaram a prestar atenção em Sironi a partir da exposição do Studio D’Arte Palma e das exposições do MAM-SP vinculadas ao primeiro núcleo de obras adquiridas para inaugurar o museu. A maior concentração de menções ao seu nome está entre os anos de 1947 e 1949 e no âmbito da “II Bienal de São Paulo”. Depois disso, com exceção do artigo de Quirino Campofiorito por ocasião de sua morte, publicado no início de 1962, as referências ao seu nome são sempre mais raras²¹⁰.

De fato, essas exposições representaram um marco na difusão da arte moderna italiana no Brasil, principalmente por conta de dois fatores: o colecionismo privado que vinha sendo incentivado na Itália desde os anos 1930 ainda no âmbito do regime, no plano de Giuseppe Bottai, e que levou à formação de importantes coleções privadas naquele país; e a crise que atingiu o mercado de arte por consequência da guerra, fazendo os colecionadores e galeristas voltarem seus projetos comerciais para as Américas. A vinda de Pietro Maria Bardi para o Brasil é parte desse contexto²¹¹ e a constituição das coleções para os primeiros museus de arte no país beneficiou-se desse cenário.

Mas se foi a partir dessas exposições que a imprensa e o meio artístico e intelectual mais amplo – chamar de “grande público” talvez fosse exagerado – tomaram conhecimento

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ A título de anedota, vale mencionar que há uma nota publicada em 1968, contando sobre a operação que o cirurgião plástico Altamiro Rocha Oliveira fizera em Mimi Costa, segunda esposa de Sironi: “a plástica que fez em Mimi Sironi – viúva do maior pintor muralista italiano, Mario Sironi – foi das mais bem sucedidas”. A viúva encontrava-se no Rio de Janeiro e ofereceu um jantar aos amigos antes de embarcar para Roma. Pelo sucesso da cirurgia, o médico iria à capital italiana para operar “mulheres da alta sociedade local”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1968.

²¹¹ Pozzoli, Viviana, 2014, op. cit.

de Sironi, isso não quer dizer que o italiano fosse totalmente desconhecido antes delas, como veremos a seguir.

3.2. Modernismo italiano / Modernismo brasileiro

Sabe-se que a estreita relação entre os meios artísticos parisiense e brasileiro (referindo-nos ao eixo São Paulo-Rio de Janeiro) influenciou em grande medida a produção brasileira até as primeiras décadas do século XX, assim como as notícias de arte que aqui chegavam e os artistas que vieram a tornar-se conhecidos. O estudo de Walter Zanini²¹² aponta, a partir de 1930, a intensificação da realização de exposições coletivas estrangeiras no eixo paulista-carioca, com artistas de vários países europeus, entre eles alguns que se estabeleceram no Brasil.

Nesse contexto, porém, a capital paulista diferencia-se da carioca pela particularidade de ter recebido um contingente enorme de imigrantes italianos, inclusive artistas e artesãos, o que foi determinante para a identidade artística da cidade. No que se refere ao ofício em si, esses profissionais trouxeram para o âmbito paulista novas técnicas, repertórios visuais e referências artísticas. No campo social, a imigração italiana trouxe na bagagem ideologias socialistas e anarquistas, fomentando os movimentos sindicais e chamando a atenção para as problemáticas sociais.

Muitos italianos foram convidados a lecionar no Liceu de Artes e Ofícios já no final do século XIX, entre eles Felisberto Ranzini, Domiziano Rossi, Giuseppe Barchitta, Aladino Divani, Giuseppe Amisani, Enrico Vio, Alfredo Norfini²¹³, levando os alunos a observarem as escolas italianas, na contramão da arte francesa dominante. A formação no Liceu também atraiu muitos alunos italianos e filhos de italianos que se destacaram nas primeiras décadas do século XX como Torquato Bassi (1880-1967), Victor Brecheret (1894-1955), Tulio Mugnaini (1895-1975), Mario Zanini (1907-1971), Paulo Rossi Osir (1890-1959), Hugo Adami (1899-1999)²¹⁴.

A proximidade do ambiente paulista com o italiano colaborou para a difusão do segundo entre os artistas locais, alguns dos quais passaram temporadas na Itália, onde tiveram

²¹² Zanini, Walter, 1991, op. cit.

²¹³ Tarasantchi, Ruth Sprung. **Pintores paisagistas**. São Paulo 1890 a 1920. São Paulo: Edusp, 2002.

²¹⁴ Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2018.

contato com a produção contemporânea: Paulo Rossi Osir estudou em Milão (em 1906 e 1915) com o paisagista Emilio Gola (1851-1923) e em Bolonha (em 1916); Aldo Bonadei foi aluno de Felice Carena (1879-1966) na Academia de Belas Artes de Florença (em 1930-1931, momento novecentista do artista italiano); Hugo Adami passou boa parte dos anos 1920 na Itália envolvido em exposições do *Novecento Italiano* (inclusive participou da “*I Mostra del Novecento*” em 1926); Brecheret estudou em Roma de 1913 a 1919 com o escultor Arturo Dazzi (1881-1966) e, em 1921, ganha a bolsa de estudo do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo e vai a Paris, onde fica até 1935. Alfredo Rizzotti (1909-1972) esteve na Itália entre 1924 e 1935, quando frequentou a Academia Albertina de Belas Artes de Turim.

Ao mesmo tempo, esse clima favoreceu a vinda de artistas já atuantes no ofício na Península, como Vittorio Gobbis (1894-1968) e Galileo Emendabili (1898-1974) que vêm para o Brasil em 1923 e Fulvio Pennacchi (1905-1992), em 1929. Como vemos, é no período de plena produção de obras e exposições ligadas ao “retorno à ordem” na Europa, e do *Novecento* na Itália, que se multiplicam os intercâmbios de artistas entre os dois ambientes.

A relação dos artistas modernistas brasileiros com o movimento italiano já é acenada no estudo de Walter Zanini sobre o Grupo Santa Helena²¹⁵ e analisada por Marta Rossetti Batista sobre os primeiros modernistas²¹⁶, seguidos por Tadeu Chiarelli que faz uma leitura mais detida da segunda geração de modernistas sob a ótica do “retorno à ordem” e identifica possíveis derivações da obra desses artistas nas diferentes vertentes do *Novecento*²¹⁷.

Chiarelli parte dos agrupamentos lançados pelo estudioso Marco Lorandi para analisar as obras dos artistas modernos brasileiros: a corrente neo-renascentista, representada por Achille Funi; a corrente arcaico-mítica, cujo expoente é Mario Sironi; e a corrente cézanniana, tendo como representante Arturo Tosi. A partir dessa “categorização”, o autor identifica tendências a cada uma dessas correntes em Cândido Portinari (1903-1962), Vittorio Gobbis, Paulo Rossi Osir, e nos artistas ligados ao Grupo Santa Helena e à Família Artística Paulista, em particular Hugo Adami, Fulvio Pennacchi e Galileo Emendabili²¹⁸. Por fim, as relações entre os modernistas brasileiros e o *Novecento Italiano* são abordadas ainda por Ana

²¹⁵ Zanini, Walter, 1991, op. cit.

²¹⁶ Batista, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na escola de Paris: anos 1920**. São Paulo (SP): Editora 34, 2012.

²¹⁷ Chiarelli, Tadeu, 1999, op. cit.

²¹⁸ A análise se estende para um universo mais amplo de artistas na exposição “Novecento Sudamericano”. V. nota 165.

Magalhães, já no contexto das aquisições das obras de arte moderna italiana para as Coleções Matarazzo²¹⁹.

Para permanecer no objeto desta pesquisa, foram selecionadas para análise obras de alguns desses artistas nas quais foram identificadas semelhanças com a produção de Sironi ou mesmo com a corrente “arcaico-mítica” relacionada a ele por Lorandi. Embora haja pouquíssimos registros de um contato direto desses artistas com a obra do italiano, o exame das obras revela correspondências entre elas que podem indicar tendências em comum, que produziram resultados que se assemelham, fosse por uma observação direta das obras de Sironi, fosse pelo fato de beberem nas mesmas fontes. As análises a seguir ensaiam algumas dessas aproximações.

3.2.1. Sironi e Portinari

Sabe-se que o pintor de Brodósqui foi para a Europa em 1929, após ganhar o prêmio de viagem ao exterior. Estabeleceu-se em Paris, na visita à Inglaterra se encantou com os mestres italianos e, após se casar com Maria Martinelli, fez uma viagem à Itália, visitando Milão, Veneza, Florença e Roma²²⁰. Os dois anos de estada na Europa modificaram significativamente sua produção. Além de conhecer de perto as obras dos pintores renascentistas italianos – sobretudo Giotto, Piero della Francesca, Fra Angelico – e dos pintores da Escola de Paris – Matisse, Modigliani, Picasso²²¹ – o artista sente o desejo de retratar a própria terra e a própria gente.

Nos anos em que se encontrava na Europa, dominavam a cena artística as vertentes do “retorno à ordem”, que tinham como um dos princípios a valorização das visualidades regionais. Na Itália, esse princípio levado ao extremo ia ao encontro das ambições nacionalistas da ideologia fascista e por isso foi incentivado. Portinari utilizou seu tempo no exterior muito mais para observar que para produzir. Ao entrar em contato com o que havia de mais recente nas produções locais, adquiriu um vasto repertório que pode ser visto na variedade de experimentações nas obras que realiza a partir da volta ao Brasil. Além disso,

²¹⁹ Magalhães, Ana Gonçalves. “Realismo, Classicismo, Latinidade: As coleções Matarazzo e o modernismo italiano dos anos 1930”. In: **XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Campinas, 2011.

²²⁰ Bento, Antonio. **Portinari**. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 2003.

²²¹ Fabris, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

com a saudade de Brodósqui registrada em cartas, entende-se por que, a partir de então, suas telas se povoam de personagens populares.

Pouco depois de voltar ao Brasil, o pintor participa do Salão Nacional de Belas-Artes (renovado pela gestão de Lúcio Costa) em 1931 e torna-se conhecido de Mário de Andrade e do resto do círculo artístico. A partir daquela década, o interesse de Portinari se volta para as temáticas sociais²²², em particular o tema do trabalhador rural, o que não passa despercebido pela crítica. As resenhas destacam ainda os “estilo puro e clássico” das figuras de “força hercúlea, pintados com não menos força de traço e brutalidade de concepção”, ou de um “realismo de estatuária”, ou de um “vigor estupendo”²²³: termos muito similares àqueles usados pelos críticos que avaliaram obras de Sironi nas exposições entre o final dos anos 1920 e início de 1930. E de fato, *O Lavrador de Café* (1934, Fig. 113) tem a monumentalidade e a pose de uma escultura clássica, enaltecendo a figura do trabalhador, enquanto o corpo vigoroso é acentuado por enormes braços, mãos, pernas e pés, até desproporcionais em relação ao tronco. Os cafezais em perspectiva ao fundo são outro dado do Primeiro Renascimento – poderia-se remeter a Masaccio pelas cores e pela propensão a representar a robustez dos corpos (Fig. 21).

A obra *Morro* (1933, Fig. 114) também divide a composição em planos perspéticos, nos quais o tratamento de cores e sombras dado ao morro do plano médio e a paisagem carioca ao fundo lembram as paisagens primordiais de inspiração mantegnesca que Sironi representou em *La famiglia* (Fig. 19). Os prédios ao fundo são quase blocos monolíticos de gosto metafísico, com exceção daquele com algumas janelas simétricas que se parece muito com os edifícios de Marcello Piacentini das paisagens urbanas de Sironi como *Cavallo bianco e molo* (Fig. 64).

Essas duas obras estão na monografia de Scheiwiller de 1930, sobre a qual há um dado muito interessante. Na biblioteca do MAC USP, encontra-se uma edição dessa monografia, que fazia parte da coleção de livros de Paulo Rossi Osir, posteriormente doada ao museu²²⁴. O curioso é que na folha de rosto dessa edição constam manuscritos os dizeres “Portinari 935 São Paulo” (Fig. 115), indicando provavelmente o proprietário original do livro e a data em

²²² Embora motivada em Portinari pela experiência pessoal do artista, a atenção a temas sociais era uma tendência entre os artistas modernistas brasileiros, que corroborava com o programa de criação de uma identidade nacional defendido por Mário de Andrade.

²²³ Ibid., p. 8-9.

²²⁴ Bortoluci, Lauci dos Reis. **A Biblioteca de Paulo Rossi Osir: coleção e arte**. Dissertação de mestrado – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, 2007.

que o adquiriu (1935, seguindo o mesmo modo de datar suas obras, omitindo o primeiro número). Há ecos dessas e outras obras de Sironi na produção de Portinari daqueles anos.

Os trabalhadores rurais de *Café* (1935, Fig. 119) têm corpos vigorosos, braços fortes, mãos e pés grandes, até desproporcionais em relação ao resto do corpo, desenhados em volumes plásticos de formas sintéticas e claros-escuros definidos. São representados descalços, sem traços fisionômicos, serenos mas em ação, cada um concentrado no próprio trabalho. O cafezal do fundo estende-se em perspectiva a perder de vista, com figuras sempre mais sintéticas, reduzidas a poucas massas de cor. Nessa obra, embora sejam várias as referências de Portinari – há muito vindo do cubismo, como o primitivismo de um dos poucos rostos que representa, e parece ter sido o mesmo “gigantismo picassiano” das figuras que inspirou alguns estudos de Sironi – vemos que muitas características coincidem entre os dois artistas. Em 1935, *Café* ganhou a segunda menção honrosa na Exposição Internacional do Instituto Carnegie de Pittsburgh, a mesma em que Sironi ganhara o segundo prêmio em 1931 com *I pescatori* (Fig. 53), também presente na monografia de Scheiwiller.

Em relação aos temas e ao modo de tratá-los também parece haver uma convergência de referências, como entre *Família* (Fig. 116) e o grupo composto por mãe e filho em *La Famiglia* (Fig. 19). As duas mães compartilham da mesma monumentalidade e serenidade, são modeladas com formas sumárias e fortes contrastes de claros-escuros, colocadas em cenários inóspitos e atemporais. Mas enquanto a família de Sironi alude a uma humanidade épica e à Sagrada Família, na de Portinari a escolha dos personagens acentua a carga social da pintura: não são pai, mãe e filho, mas uma mãe sozinha com três crianças (quatro, se contar a silhueta distante no fundo).

Nesse momento em que Portinari volta sua atenção para os problemas sociais, um tema que aparece e se tornará recorrente é o dos *Retirantes* (1936, Fig. 117). Na versão do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) são três mulheres e três crianças, similar à *Família* (Fig. 116) nos tipos físicos e no cenário inóspito. A versão que já pertenceu ao Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), hoje em coleção particular (Fig. 118), é uma variação do primeiro, com uma criança a mais e ao fundo um cenário montanhoso. Portinari procurou criar mulheres monumentais em figuras sintéticas, com detalhes sumários ou distorcidos, em um momento de repouso da caminhada, que trazem olhares tranquilos como aqueles dos *Pescadores* do MAC USP, ou a serenidade como a dos *Emigrantes*, também estes resignados ao destino da migração.

A partir de *Café*, começa a emergir em Portinari seu desejo pelo monumental, que o levará à atividade com as decorações murais. Daquela obra, o artista extrai a figura da colona

e realiza *Colona Sentada* (1935, Fig. 120), onde o personagem gigantesco domina a composição e contrasta com a pequenez da casinha metafísica colocada sobre o fundo de inspiração surrealista. Análogo à grande figura pode ser *Il pastore* (Fig. 30) de Sironi, que domina o espaço da tela, monumental no seu momento de descanso. No início dos anos 1930, a vocação para a monumentalidade se acentua no artista italiano, que passa a representar figuras potentes ocupando toda a dimensão do quadro e que logo viriam a ocupar os muros. Mas enquanto o pastor de Sironi tem traços sumários como as mulheres *Retirantes*, em linha com a corrente arcaico-mítica do *Novecento*²²⁵, na *Colona* o tratamento de cores, luz e sombra, o modo de modelar as formas, se aproximam da vertente neo-renascentista do movimento italiano, como aquela de Achille Funi.

Outra característica interessante a comentar sobre a *Colona Sentada* é o contraste dimensional que existe entre a mulher e a casinha ao fundo: trata-se de um recurso bastante explorado pela pintura metafísica e muito utilizado por Sironi, particularmente em sua atuação como ilustrador, que pode ser visto também em obras de pintura como a própria *Paisagem* do MAC USP (Fig. 5). O uso desse recurso aproxima a obra do MAC USP a outra obra de Portinari, *Depósito de óleo* (1933, Fig. 121), na qual os tanques gigantesco se impõem à casinha em primeiro plano.

Aliás, vimos que o legado metafísico é crucial em toda a produção de Sironi²²⁶, mas é mais evidente nas paisagens urbanas, que herdaram da pintura metafísica sobretudo a atmosfera suspensa e o gosto clássico. A Portinari essa corrente não passou despercebida: plenamente metafísica é *Praça* (1939, Fig. 122), na qual o artista preferiu representar fachadas de edifícios racionalistas no lugar das colunas clássicas preferidas por De Chirico. Os cenários oníricos e estranhamente vazios que servem de fundo às suas figuras populares assemelham-se àqueles que os surrealistas criaram a partir da estranheza das paisagens metafísicas.

Prosseguindo nas analogias com Sironi, há grande semelhança entre as montanhas que Portinari criou para os painéis do *Monumento Rodoviário* (Fig. 123), de 1936, e aquelas de Masaccio no *Batismo dos Neófitos* (Fig. 21), as mesmas que fazem parte do repertório de Sironi em *La Famiglia* (Fig. 19). Aqueles painéis reproduzem o processo de construção das rodovias, ilustrada com os personagens envolvidos no processo – os trabalhadores – e a obra realizada pelo homem. Essa era a temática preferida e incentivada pelo regime fascista na

²²⁵ Para usar a categorização de Marco Lorandi adotada também por Tadeu Chiarelli.

²²⁶ Esse aspecto só veio a ser aprofundado recentemente no estudo de Simona Tosini Pizetti para a exposição “Sironi metafísico. L'atelier delle meraviglie”. Cf. Tosini Pizzetti, Simona (org.), 2007, op. cit.

década de 1930, pautada pela ideia de nação construtora e em construção, que tem no vitral que Sironi criou para o Ministério das Corporações em Roma (1932, Fig. 28) sua primeira grande expressão. Na composição são representados trabalhadores em ação sobre cenários com trabalhos realizados pelo homem, distribuídos em planos sobrepostos: um campo sendo arado por bois, um casario, uma grua, um aqueduto, chaminés, um guindaste, símbolos do trabalho que conduziria a construção da nova nação.

O *Monumento Rodoviário* celebra a expansão das estradas no Brasil, no contexto nacional-desenvolvimentista do governo de Getúlio Vargas (1930-1945), que flertou com o fascismo nessa como em várias frentes, sobretudo no início do regime do Estado Novo (1937-1945). De acordo com Annaterasa Fabris²²⁷, a relação de Portinari com o governo Vargas, que encomendou ao artista algumas decorações de edifícios públicos, foi motivo de polêmicas por uma linha da crítica que o considerava o “pintor do regime” e, suas obras, produção oficial do regime. A figura de pintor oficial se cristalizou de tal forma que mesmo obras feitas fora desse contexto foram lidas nessa chave.

A autora sugere ainda que, para além do fato de Portinari ter sido contratado para tais encomendas, a intelectualidade modernista e o próprio governo teriam aproveitado sua fama de “pintor moderno” para veicular a ideia de modernidade. Com a notoriedade adquirida após *Café*, o artista é convidado por Gustavo Capanema a trabalhar na decoração mural do edifício modernista que abrigaria o Ministério da Educação e Saúde, projetado por Oscar Niemeyer e Lucio Costa com a consultoria de Le Corbusier: “arte moderna para um país moderno” que buscava reconhecimento internacional²²⁸.

Dessa forma, Fabris procura desmistificar essa visão de “pintor de regime”. A produção de Portinari vai muito além das encomendas públicas e o mesmo pode-se dizer de Mario Sironi, ainda que sua relação com o regime fascista fosse muito mais imbricada. A sua atividade com a decoração mural de diversos edifícios públicos que estavam sendo erguidos pelo regime, além de iniciativas como a “Mostra da Revolução Fascista” em 1932 e a “V Trienal de Milão” em 1933, deram visibilidade ao mesmo tempo ao artista e à linguagem arcaico-mítica que ele praticava, que se identificava com o ideário fascista e acabou por representá-lo. Porém, diferentemente de Getúlio Vargas, que não manifestava qualquer desejo por uma política artística²²⁹, Mussolini utilizou o sistema das artes como mais um dispositivo de consenso e conseguiu criar o imaginário de um povo construtor da nação substituindo a

²²⁷ Fabris, Annaterasa, 1990, op. cit.

²²⁸ Ibid., p. 30-31.

²²⁹ Ibid., p. 32.

retórica pelo mito, que tem muito mais potencial simbólico, pois permite a cada um projetar sobre ele os próprios conceitos e anseios. O mito do povo heroico que Sironi elaborou era aquele que comportava as próprias aspirações íntimas, projetadas no coletivo e na ideia de nação, enquanto o interesse de Portinari por representar o povo brasileiro deriva de uma preocupação social. Aos olhos do artista o povo também é heroico, não pela grandiosidade da nação a que pertence, mas pela serena resignação com que enfrenta a sua realidade. Na sua busca por uma imagística brasileira, o pintor de Brodóski não procurou criar um imaginário no qual o trabalhador se projetasse, e sim procurou representar plasticamente o Brasil que, de fato, viu.

Essa leitura contém uma diferença crucial na poética dos dois artistas, apesar das semelhanças plásticas com a produção de Portinari dos anos 1930. Dela valem mencionar ainda duas obras. Uma é *Enterro* (1936, Fig. 124), que traz um grupo de trabalhadores carregando um caixão pequeno, em marcha resignada que remete àquela dos *Emigrantes* de Sironi, assim como nas massas de cor que compõem os volumes dos corpos. Os trabalhadores de Portinari, porém, posicionados na tela como um bloco centralizado e tendo ao fundo um cenário vazio de atmosfera suspensa, tornam-se figuras estáticas na composição, apesar da pose de caminhada. Já na obra de Sironi, ao movimento das pernas acrescentam-se as pinceladas gestuais e o enquadramento que corta partes das figuras das pontas, que tornam a composição mais dinâmica e expressiva.

E, por fim, os painéis dos ciclos econômicos do Ministério da Educação (1936-1944, Fig. 125 e Fig. 126), nos quais o artista elabora composições que encerram os elementos clássicos e modernos que caracterizavam o primeiro *Novecento*, aquele dos salões da Sarfatti, do platonismo do início dos anos 1920: dos primitivos italianos tomou as composições estáticas, reduzidas a seus elementos essenciais, distribuídos em planos de perspectiva numa relação harmoniosa, compondo um conjunto unitário; as figuras vigorosas de Masaccio permitem explorar os valores plásticos da arte moderna, elaborados sinteticamente, com blocos monolíticos de cor, claros-escuros marcados e formas geometrizadas. Cada trabalhador anônimo está concentrado na própria ação, em gestos essenciais que tornam-se monumentais na espacialidade do muro, gerando uma composição muito parecida com a dos construtores de Sironi (Fig. 127 e Fig. 128), que pertencem precisamente ao momento de abandono da pincelada expressionista em favor de figuras monumentais geometrizadas. Os estudos das figuras dos trabalhadores – corpulentos, com grandes pés descalços e de peito nu (Fig. 129) – mostram o compromisso de Portinari com o desenho clássico, que adquire valor plástico moderno quando transposto para o suporte mural.

Na década seguinte, com o desenrolar da guerra e após o contato do artista brasileiro com *Guernica* (1937) quando da sua estada em Washington em 1941, a crítica social e a necessidade expressiva tomam o espaço do classicismo que norteou sua produção anterior, conduzindo-o para uma direção já muito diferente do artista italiano.

3.2.2. Sironi e o Grupo Santa Helena

O meio artístico paulista teve a mais significativa expressão da imigração italiana na produção dos chamados artistas do Santa Helena. Os imigrantes italianos que se instalaram na cidade engrossaram uma classe de trabalhadores de poucos recursos econômicos e de algum modo ligada a ideologias socialistas e anarquistas, o que gerou uma sensibilidade aos problemas sociais nos artistas oriundos dessa classe, como é o caso daqueles que vieram a ocupar ou frequentar as salas do Palacete Santa Helena: Francisco Rebolo (1903-1980), Mário Zanini (1907-1971), Alfredo Volpi (1896-1988), Alfredo Rizzotti (1909-1972), Manuel Martins (1911-1979), Clóvis Graciano (1907-1988), Humberto Rosa (1908-1948) e Aldo Bonadei (1906-1974).

O grupo não tinha a pretensão de lançar qualquer programa pictórico em comum. Aproximaram-se uns dos outros pela mesma origem sociocultural e alguns pela mesma formação artesanal da Escola Profissional Masculina do Brás (Rebolo, Bonadei, Zanini, Rizzotti, Volpi, Martins) ou do Liceu de Artes e Ofícios (Bonadei e Zanini). Boa parte deles trabalhava com decoração de residências e pintura de paredes. A condição operária os distinguia tanto dos modernistas da Semana de 22, pertencentes à elite intelectual e econômica e reconhecidos pela crítica, quanto dos acadêmicos presos à tradição e à visão historicista da arte²³⁰.

Costumavam sair aos domingos para pintar os arredores da cidade e os bairros operários – foram chamados de “pintores suburbanos” – o que tornou frequentes, na sua produção, as pinturas de paisagens urbanas e rurais. Também são comuns o retrato e a natureza-morta, mas particularmente interessantes para este estudo são as representações da figura humana.

²³⁰ Zanini, Walter, 1991, op. cit., p. 106.

Os *Semeadores* (1940, Fig. 130) de Fúlvio Pennacchi diferem de outros trabalhadores que representou na década de 1930 e início de 1940. Enquanto os trabalhadores de *O descanso* (1934, Fig. 131) parecem vir de uma obra de Ottone Rosai (1895-1957), assim como o cipreste ao fundo e a arquitetura medieval, em *Colheita de uva* (1939, Fig. 132) os contornos mais definidos, o modo de tratar os claros-escuros e as figuras alongadas parecer ser aquelas de Giotto que, por sua vez, inspiraram o Carrà (1881-1966) do final dos anos 1920. Os *Semeadores*²³¹ com seus contornos menos nítidos e suas figuras sumárias sem feições definidas, se aproximam dos *Emigrantes* de Sironi e ao mesmo tempo são o seu oposto poético: estes triunfam na tarefa, de cabeça erguida, centralizados na tela; aqueles parecem cansados; a visão dos *Semeadores* é idílica, a dos *Emigrantes* é dramática; colocados os dois quadros lado a lado, estes “vão” (para a direita), aqueles “voltam” (para a esquerda); ambos seguem em frente. Vale lembrar que, nesse momento, Pennacchi está em contato com os outros artistas do Santa Helena e suas obras de cunho social, um ambiente onde o Realismo francês não passou despercebido – nesse caso, as representações dos semeadores de Millet (1814-1875).

Mais próximo da carga dramática dos *Emigrantes* do MAC USP é *Camponeses* (1943c., Fig. 133) de Mário Zanini. O peso da carga que transportam revela-se na pose das figuras projetadas para a frente. Bem diferentes são a paleta de cores e o tratamento dos claros-escuros, que tornam a obra de Zanini mais bidimensional em relação à de Sironi, principalmente pela aplicação do mesmo azul e amarelo no fundo e nas figuras da frente e nas formas geométricas que usa para modelar as figuras. Nas obras de Zanini dos anos 1940, os grupos de figuras populares que faziam parte das composições de paisagens ganham o protagonismo das telas, sobretudo no período da guerra. É uma sensibilidade social, portanto, que leva o artista a querer representar os heróis anônimos das classes vulneráveis e suas lutas diárias, que sob esse aspecto não estão distantes dos *Emigrantes* de Sironi.

Já os *Lenhadores* (1950, Fig. 134) de Rebolo dividem o espaço com uma paisagem meditada a partir da lição cézanniana, o que torna a obra mais lírica que social. Concentrando a atenção nas figuras humanas, porém, temos duas representações do trabalho, a mulher que carrega a lenha, o homem visivelmente cansado levando sua ferramenta, em caminhada de volta para casa. São dois corpos elaborados de forma sumária e com contornos marcados, que

²³¹ A única reprodução encontrada, em preto e branco, não traz informações sobre o material e a proveniência. Parece tratar-se de uma pintura mural.

poderiam se mimetizar na massa de trabalhadores representados pelo artista italiano ou mesmo por seus colegas do Santa Helena.

Curiosa é a semelhança da tela *Operário* (1936, Fig. 135) com o *Ritratto del fratello* de Sironi (1910, Fig. 84), pertencente à produção juvenil do italiano, ainda sob forte influência do simbolismo e do expressionismo: aproximam-se na composição, na posição da pessoa retratada e a direção do olhar, no posicionamento da fonte de luz e das sombras, em especial a sombra projetada na parede (ainda que em Sironi seja bem mais acentuada²³²) e ainda na escolha das cores para as roupas e o fundo. A obra de Rebolo aparece com a data 1956 no estudo de Walter Zanini sobre o Grupo, o que embasaria a teoria de que Rebolo poderia ter visto a tela de Sironi, que estava em exposição em Roma em 1955, quando o brasileiro encontrava-se na capital italiana. Como a datação mais recente é aquela de 1936²³³, fica a lacuna.

A atividade desses artistas com pinturas murais de ornamento levou-os a receberem encomendas de figurações mais elaboradas, já nos anos 1930, projetando-os nessa carreira e permitindo que amadurecessem essa linguagem a partir da década de 1940. Foram numerosas as encomendas sobretudo a Volpi, Zanini, Rebolo, Pennacchi e Clóvis Graciano, geralmente para a decoração inteira de capelas e igrejas ou residência de famílias tradicionais. Além disso, alguns deles ainda atuaram em áreas correlatas, como as artes gráficas (Pennacchi, Martins, Bonadei) e o teatro (Bonadei, Graciano). Na capa do catálogo da “II Exposição da Família Artística Paulista” (1939, Fig. 136), Fulvio Pennacchi criou duas alegorias do artista: um pintor, representado em ação diante de um cavalete, e um escultor, ocupado com o entalhe de um busto. São duas variações da mesma figura masculina colossal, de beleza clássica, vestida apenas com uma espécie de perizônio, semelhantes aos trabalhadores vigorosos que povoam as pinturas murais de Sironi nos anos 1930, como aqueles do painel *L'Italia tra le arti e le scienze* (1935, Fig. 69)²³⁴.

A representação de personagens sociais entre os artistas do Grupo Santa Helena é expressão da própria condição social dos artistas, mais que alguma espécie de defesa de causas sociais. A origem proletária, a atuação com as artes decorativas, a formação com mestres europeus e o consequente olhar atento às pinturas europeia, em geral, e francesa, em

²³² Cf. Benzi, Fabio, 1993, op. cit., p. 102.

²³³ Gonçalves, Antonio; Gonçalves, Lisbeth Rebollo (org.). **Rebolo 100 anos**. São Paulo, EDUSP, Imprensa Oficial do Estado, 2002. Também é a data que consta do site oficial do pintor. Instituto Rebolo, 2018.

²³⁴ Esse estilo de figura pode ser encontrado ainda em alguns afrescos do ciclo criado para o Salão de Cerimônias da “V Trienal de Milão” de 1933, como os de Esodo Pratelli, Carlo Carrà e do próprio Sironi, indicando como estava em voga essa imagem do trabalhador monumental.

particular, no momento em que essas escolas experimentavam mesclar modernidade e tradição são características que tornam singulares as formas de expressão desse grupo. É expressivo, nesse contexto, que o prof. Zanini²³⁵ refira-se a eles como artistas que absorviam a modernidade conciliando-a com a tradição, ratificando a leitura de suas obras na chave das correntes europeias em linha com o “retorno à ordem”, no período do entreguerras.

3.2.3. Sironi e Quirino Campofiorito

Campofiorito (1902-1993), quando ingressou na ENBA (Escola Nacional de Belas Artes) em 1920, já tinha experiência como ilustrador e chargista para revistas. Ganhou o prêmio de viagem à Europa em 1929, quando alternou entre Paris e Roma até 1934, isto é, no momento de plena produção artística alinhada com o “retorno à ordem”. De volta ao Brasil, ele se envolveu com o Núcleo Bernardelli, grupo de pintores da ENBA que defendiam maior liberdade de criação artística, sem negligenciar o aprimoramento técnico. Nas suas obras daqueles anos reverberam diversas linguagens artísticas, sobretudo o simbolismo (principalmente nas naturezas-mortas), a pintura metafísica e a vertente arcaico-mítica do *Novecento Italiano*.

A potente figura de *Aquecendo a comida dos camaradas* (Fig. 137) reúne os valores plásticos da monumentalidade clássica e da síntese da forma assim como o homem que Sironi criou em obras como *Il lavoro* (Fig. 77) e *La pesca* (Fig. 29). À potência do corpo da figura do artista brasileiro, se contrapõe um olhar melancólico, atento à ação que executa ou ensimesmado, enquanto o trabalhador de *Il lavoro* é desprovido de expressividade, acentuando o aspecto estático e solene. Semelhante a este é a expressão do homem que Campofiorito representa em *Hora de almoço* (Fig. 138), de mãos e pés enormes que, aliás, não destoam do resto do corpo, tal é a robustez com que este é modelado. Essas figuras assemelham-se aos trabalhadores de Sironi do início dos anos 1930, no momento em que estão amadurecendo suas ideias para uma arte monumental e suas figuras já antecipam o desejo de emancipação das telas.

A figura feminina de *A camponesa* (Fig. 139) traz elementos muito característicos do primeiro *Novecento* como a representação dos instrumentos de trabalho do personagem título,

²³⁵ Cf. Zanini, Walter, 1991, op. cit.

a plástica classicizante e ao mesmo tempo sintética na modelação dos volumes. Esta última foi retomada por Sironi também no início da década de 1930, no momento em que os corpos das figuras ganham potência, como vimos até aqui. A camponesa de Campofiorito, com sua monumentalidade e vigor, com mãos e pés enormes, remete às alegorias femininas de Sironi (Fig. 75).

O artista brasileiro volta sua atenção para os trabalhadores rurais e urbanos em muitas obras dos anos 1930 e 1940, nas quais parece ter encontrado nas linguagens de Sironi e também de Carlo Carrà o meio expressivo mais adequado para representar o trabalho e exaltar os homens e mulheres que o realizam. Diferentemente de Portinari, por exemplo, que se utilizou das linguagens europeias para criar representações de tipos brasileiros, os trabalhadores de Campofiorito são figuras europeias, sem rastro de uma identidade nacional.

Na produção de Campofiorito encontramos ainda cenas de nus em interiores como *Nu com tina* (1932, Fig. 140), um tema tradicional da academia elaborado com as lições apreendidas do impressionismo e das vanguardas. Chama a atenção, na escolha das cores, em particular no encarnado da figura e no fundo avermelhado, e no modo de deixar indefinidos os contornos dos outros elementos do quadro, a proximidade com uma obra como *Bagnante* (1929, Fig. 54). Ainda que a figura nua de Sironi seja bem mais indefinida em relação à do brasileiro, o rosto sereno da mulher de *Nu com tina* lembra bastante a serenidade de figuras como em *L'aratura* (1933, Fig. 75), de alguns anos mais tarde.

As aproximações de Sironi com Quirino Campofiorito requerem uma investigação mais minuciosa para entender como se deram, o que nesse caso torna-se uma tarefa ainda mais difícil dada a escassez de material sobre o artista brasileiro²³⁶. Um dado nada irrelevante, porém, é o fato de que seja de Campofiorito o único artigo inteiro sobre Sironi na imprensa brasileira, escrito em homenagem ao italiano após sua morte. A carreira como ilustrador e chargista em revistas e os textos de crítica de arte são mais duas características que esses artistas têm em comum.

²³⁶ Algumas das obras analisadas foram encontradas em reproduções sem data.

3.2.4. Outras aproximações

Dois artistas que merecem ainda ser mencionados, estes no campo da escultura brasileira, são porém italianos de nascimento: Galileo Emendabili e Victor Brecheret.

Nascido em Ancona na Itália em 1898, quando Emendabili emigrou para o Brasil em 1923 já tinha no currículo uma formação e experiência notáveis: tendo começado na arte do entalhe aos sete anos de idade, aos 17 ingressou no curso superior de escultura da Real Academia de Belas Artes de Urbino. Até sua vinda ao Brasil, já trabalhara no próprio ateliê e realizara esculturas para encomendas e concursos. No período universitário, frequentou os ateliês de escultores famosos de Roma, como Arturo Dazzi, Arturo Martini (1889-1947) e Adolfo Wildt (1868-1931), e nutria interesse pelos escultores alemães do Grupo de Munique, que se opunham ao romantismo, entre os quais Adolf Von Hildebrand (1847-1921), e pelo escultor croata Ivan Mestrovic (1883-1962)²³⁷, dos quais identificam-se muitos reflexos na multiplicidade da obra de Emendabili. Além disso, o artista tornou-se leitor assíduo da revista *Valori Plastici* desde o seu lançamento em 1918, o que lhe rendeu uma inclinação às expressões que promoviam a “modernidade clássica” – iniciada pela pintura metafísica promovida desde a primeira edição – reunidas com o nome de *Novecento Italiano*, que tinha em Arturo Martini um dos principais expoentes em escultura.

Vale uma atenção especial ao escultor novecentista já que, nos anos 1930, as trajetórias de Sironi e Martini se intercalam em vários momentos, principalmente quanto às encomendas públicas: são inúmeros os projetos em que os dois artistas trabalharam concomitantemente²³⁸ e em algumas obras desse período o escultor adota a linguagem mítica/heroica (Fig. 141) em detrimento da clássica expressão quatrocentista com que moldava suas figuras (esta aliás muito presente nas esculturas de Emendabili).

Essa é a relação que interessa aqui, pois há duas obras de Emendabili que adotam a linguagem heroica monumental de forma muito semelhante a Sironi²³⁹. A primeira é o monumento *O granadeiro* (1935, Fig. 142), criado após vencer o primeiro lugar num concurso público em Ribeirão Preto. O soldado colocado a 12 metros de altura é representado no instante em que está prestes a lançar a granada, em posição de ataque, com a perna

²³⁷ Gama, Maurício Loureiro. **Galileo Emendabili**. Prefácio de P. M. Bardi. São Paulo: Instituto Italiano di Cultura, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1987.

²³⁸ Caso do prédio da Universidade *La Sapienza* de Roma, do Palácio de Justiça de Milão, da capela do Hospital de Niguarda e de algumas edições da Trienal de Milão.

²³⁹ Cf. Chiarelli, Tadeu, 1999, op. cit.

dianteira dobrada e a traseira esticada, em curiosa semelhança formal com o homem da extrema direita em *Os emigrantes* (Fig. 2). O vigor do momento crucial reforça os volumes potentes da figura, de braços fortes e mãos enormes, vigor que já não é tão acentuado no grupo escultórico da base do monumento, no qual o corpo do homem jaz inerte no colo da mulher. Emendabili tem ainda outras referências: a expressividade do rosto do granadeiro, por exemplo, é a mesma de algumas obras do escultor Arturo Dazzi, e certamente não se devem menosprezar as lições de Hildebrand, mas são dados que requereriam uma análise mais extensa, que fugiria do âmbito desta pesquisa.

A outra obra a destacar é a decoração escultórica do *Monumento ao Soldado Constitucionalista* de 1932, no Parque do Ibirapuera (São Paulo). O gosto novecentista marca todo o complexo, as arcadas do mausoléu, as portas decoradas com esculturas em bronze, o interior coberto de mosaicos, o uso do mármore travertino (Fig. 143), fazendo do monumento quase uma compilação dos elementos que marcaram a produção arquitetônica italiana dos anos 1930 – alguns em comum, por exemplo, com o *Palazzo dell'Arengario*²⁴⁰, projeto de Piero Portaluppi e Giovanni Muzio e fachada com decoração de Arturo Martini (Fig. 144).

No conjunto do Ibirapuera, os altos-relevos do obelisco (Fig. 145) mostram figuras de homens colossais, em dimensão e em volume, o corpo e os membros são desproporcionais em relação à cabeça e compostos de enormes blocos de pedra que reforçam ao mesmo tempo a monumentalidade e o valor de síntese da forma. Essas deformações das figuras e as poses de ação em que são representadas, com o corpo projetado para a frente, acrescentam uma dinâmica característica da linguagem usada por Sironi nas ilustrações para *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* (Fig. 146). A temática dos combatentes sempre esteve presente nas publicações de Mussolini, já que a Itália esteve em vários conflitos durante o Ventênio fascista. Numerosas são as ilustrações e *charges* de Sironi ironizando as questões políticas, nas quais ele criou uma linguagem que tornou-se muito difusa, dentro e fora da revista (Fig. 147)²⁴¹.

Em cada uma das quatro fachadas do obelisco foram colocadas quatro imagens acompanhadas dos trechos que compõem o poema de Guilherme de Almeida. A imagem ao lado do início da inscrição (“Aos épicos...”) é uma versão do *Granadeiro* de Ribeirão Preto; as outras são soldados em combate, trabalhadores e uma cena de um indígena subjugando-se a

²⁴⁰ A construção teve início em 1936. O edifício está na *Piazza del Duomo* em Milão e hoje abriga o *Museo del Novecento*.

²⁴¹ Há inclusive ilustrações em que é evidente a influência do estilo de Sironi e até poderiam ser atribuídas a ele, se já não houvesse a assinatura de outro artista.

um bandeirante. O monumento associa os “heróis de 1932” – aqueles que teriam morrido para defender a ordem constitucional da nação – aos bandeirantes – que teriam se empenhado na expansão das fronteiras territoriais do Brasil. Uma retórica que se espelha no discurso fascista do povo heroico que reconstruiria a nação e recuperaria a grandeza italiana de outros tempos.

Para as esculturas em bronze que decoram as portas do mausoléu, Emendabili alterna entre a linguagem quatrocentista de Arturo Martini, com figuras de traços alongados, e a plástica monumental dos trabalhadores corpulentos e mãos enormes (Fig. 148). Cada uma das duas portas – chamadas Porta da Vida e Porta da Glória – é decorada com seis cenas, uma característica do início do *Quattrocento* retomada pelos artistas modernos do *Novecento*.

Há ainda uma terceira obra que vale mencionar por sua proximidade com o ambiente italiano, ou mais especificamente, milanês, que é o complexo escultórico que decora o túmulo da família Guilherme Giorgi, a *Pietà* (1938, Fig. 149). A cena de Maria velando o corpo do Cristo morto é colocada sob um arco vazado e, do lado de fora dele, Emendabili colocou representações da família que acompanha a cena. Para a “V Trienal de Milão”, na parte externa em frente ao *Palazzo dell’Arte*, Sironi colocou seis arcos vazados dispostos em sequência, lembrando os aquedutos romanos, acompanhados por esculturas de Arturo Martini, Ivo Soli, Leone Lodi e Antonio Maiocchi. Na fotografia (Fig. 150) vê-se a escultura de Martini posicionada bem ao lado de um dos arcos, aos quais é impossível não remeter observando o complexo criado por Emendabili. Como aquela exposição, ocorrida em 1933, foi um evento de grande destaque na mídia italiana, é possível que reproduções fotográficas do espaço expositivo tenham chegado aos olhos do artista.

Victor Brecheret, nascido no vilarejo italiano de Farnese, no Lácio, emigra para o Brasil aos dez anos de idade em 1904, mas mantém um vínculo constante com o Velho Mundo: depois de frequentar o curso noturno do Liceu de Artes e Ofícios, vai a Roma, onde permanece de 1913 a 1919, estuda no ateliê de Arturo Dazzi²⁴² e volta com amplo domínio da técnica da escultura; de 1921 a 1935 vive em Paris, mas também passa temporadas no Brasil. Participa de exposições e concursos em Roma, Paris e São Paulo. Após o fértil período parisiense, sua obra passa por diversas experimentações, buscando novas expressões em linha com a simplificação da forma herdada das vanguardas e de artistas como Pablo Picasso (1881-1973), Constantin Brancusi (1876-1957) e Henry Moore (1898-1986)²⁴³.

²⁴² É quando também conhece ainda a obra de Ivan Mestrovic, de acordo com Marta R. Batista. São algumas, portanto, as intersecções da trajetória de Brecheret com Galileo Emendabili.

²⁴³ Batista, Marta Rossetti. **Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953)**. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

Em 1936, estabelece-se em São Paulo e almeja dar prosseguimento no projeto do *Monumento às Bandeiras*, projetado em 1920 e não realizado. Brecheret consegue o aval do governo e começa a trabalhar nas adaptações do projeto original, do qual elimina reminiscências acadêmicas, simplifica o conjunto, elabora volumes com maior síntese da forma de acordo com as experiências europeias. As condições eram favoráveis, com o desejo do governo de Armando Salles Oliveira de estruturar os órgãos de cultura e de ampliar o movimento Bandeira, uma versão paulistana do integralismo, que defendia a união das organizações corporativas em torno de uma autoridade forte e de uma identidade paulista, ambas projetadas no bandeirante²⁴⁴, que se juntariam às outras culturas regionais para definir a fisionomia da cultura nacional. O bandeirante, ligado às raízes do povo originário e invocado como símbolo do povo de São Paulo, é apresentado com ares de herói da nação.

Com um discurso que coincide em diversos elementos com o ideário fascista, não é de surpreender que na reelaboração das figuras do novo projeto se reflita a plástica monumental dominante na Itália dos anos 1930, boa parte dela criada e difundida por Mario Sironi (Fig. 151). As figuras de Brecheret são colossais e arcaizantes, com formas vigorosas, traços sintéticos e ar solene, semelhantes aos pescadores desenhados por Sironi para compor os baixos-relevos realizados pelos escultores Carlo Lessa e Leone Lodi na “V Trienal de Milão” (Fig. 152) e outros ainda tão presentes na iconografia sironiana (Fig. 77).

Porém, nem todas as figuras apresentam a monumentalidade clássica. Para modelar as cabeças do grupo de indígenas (Fig. 154), o artista preferiu uma deformação primitivizante, a cabeça mais horizontal, com olhos e boca grandes, bem diferente do indígena que puxa as correntes atrás (Fig. 153) e do resto do grupo (Fig. 155). É interessante que o indígena “clássico” leva no peito uma cruz – símbolo de que foi catequisado – enquanto aqueles de traços primitivos levam os adornos dos nativos.

As potentes figuras, dispostas em sequência e em posição de marcha, dão ritmo ao imenso bloco de pedra que lhe serve de sustentação. Algumas imagens de homens em marcha já foram vistos no item 2.2 e a esses acrescentam-se a mencionada ilustração de Sironi para a *Rivista Illustrata* (Fig. 146) e as figuras de trabalhadores que o artista criou para seu afresco na “V Trienal” (Fig. 69).

Brecheret replica o mesmo estilo de figura, alterando alguns elementos decorativos e traços fisionômicos para representar as diversas raças que integram a nacionalidade brasileira – o português, o índio, o mameluco e o negro. Esse modelo de figura humana, em estilo

²⁴⁴ Ibid., p. 52-53.

estatuário e solene, tem características similares àqueles explorados por Sironi também em decorações murais de edifícios públicos, como na decoração em baixo-relevo da fachada do *Palazzo dell'Informazione* (Fig. 156 e Fig. 157).

O artista ítalo-brasileiro parece ter se servido da plástica monumental em uso na Itália fascista pelo fato dela responder às necessidades expressivas do discurso heroico do movimento Bandeira. Na sua extensa produção, encontram-se alguns reflexos da expressão do primeiro Renascimento, de refluxo novecentista – como o túmulo da Família Scuracchio (Fig. 158) – mas essa linguagem acaba sendo incorporada a outras, já no final dos anos 1930. Nenhuma outra obra de Brecheret tem a mesma monumentalidade épica do *Monumento às Bandeiras*.

* * *

Todas essas aproximações, nada exaustivas, demonstram que havia um intercâmbio do ambiente italiano com o brasileiro, mais do que um contato pessoal entre os artistas, difícil de traçar. A comunidade italiana em São Paulo foi significativa em todas as esferas, quanto à construção da identidade da cidade, e no meio artístico não foi diferente. Não foram localizadas fontes documentais que corroborassem uma influência direta ou indireta de Sironi nos artistas brasileiros, mas na leitura dessas obras é possível identificar que se respirava um ambiente em comum, sobretudo na década de 1930, pautado pelas variadas expressões do “retorno à ordem” europeu. Dado o contato estreito desses artistas com o continente europeu naquela década, e considerando a divulgação massiva que o Regime Fascista fazia em todas as frentes – construção de edifícios públicos, universidades, publicações, exposições – certamente não passaram despercebidos pelos artistas que ali estiveram nem essas ações, nem o artista que esteve à frente de muitas delas: Mario Sironi.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As seis obras de Sironi presentes na coleção do MAC USP podem parecer, à primeira vista, peças heterogêneas entre si: diferem no estilo do desenho, no modo de aplicar a tinta, no tipo de composição, nos temas. Determinar onde essas obras se colocam na trajetória do artista e compará-las com outras obras do mesmo período foi essencial para compreender que elas são representativas de certos momentos de uma parte da produção do artista, da qual foi feita uma tentativa de periodização. A análise mais atenta revelou, nesse contexto, que uma obra que pela datação deveria pertencer à produção do primeiro *Novecento* em Sironi, na realidade deve ter sido realizada alguns anos depois. Assim, a nova datação de *Os pescadores* revela que, embora o artista tenha sido um dos personagens centrais na criação do movimento em 1922, entre as suas obras adquiridas para o antigo MAM-SP não há nenhuma que represente a sua produção plenamente novecentista, ou seja, seu grupo de obras pode ser compreendido dentro daquela noção alargada de *Novecento Italiano* que o coloca como sinônimo de arte moderna italiana, difundida a partir dos anos 1930 e ainda presente no momento das aquisições²⁴⁵.

As análises dessas obras e de suas proveniências levaram ao estudo das coleções particulares italianas formadas até os anos 1940, que mostraram ser muito parecidas com as Coleções Matarazzo quanto aos artistas presentes e aos períodos de produção – em particular as coleções Alberto della Ragione, Carlo Cardazzo e Boschi di Stefano –, fortalecendo a tese de que a formação dessas coleções foi influenciada pelo colecionismo italiano dominante naquela década, no qual havia grande preferência pelos artistas ligados ao *Novecento Italiano* na sua noção alargada. Esse contato com o colecionismo italiano, e esse é outro dado importante, teria vindo não apenas do vínculo do meio artístico paulista com o daquele país, mas sobretudo da relação de Margherita Sarfatti com figuras da elite intelectual paulista, o que levou à contratação de seu genro Livio Gaetani por parte de Matarazzo para a aquisição das obras na Europa.

No caso das obras de Sironi, houve intervenção direta de Sarfatti para a compra de pelo menos três obras adquiridas diretamente do artista. De duas (*Invocação* e *Paisagem*) já se sabia a proveniência, comprovada pela documentação em arquivo, e no decorrer desta pesquisa foi verificado que também *Fuga no Egito* foi comprada de Sironi, por intermédio de Livio Gaetani. O mesmo documento confirma a aquisição de *Os emigrantes* por Gaetani e

²⁴⁵ Cf. Magalhães, Ana Gonçalves, 2016, op. cit., p. 184 et seq.

demonstra que ele e Sironi já se referiam a essa obra com esse título, que até então aparecia apenas no caderno de Yolanda Penteado. O nome *San Martino* não parece corresponder ao tema, mas é referido em importante publicação sobre o artista, a monografia de Giampiero Giani (1944). O terceiro título aplicado a essa obra é encontrado em duas publicações da época durante o trabalho de pesquisa – *Profughi* (“Refugiados”) – reforçou a interpretação desse tema como uma cena de migração, mais do que um episódio religioso.

Além dessas, as buscas nos arquivos e bibliotecas italianos revelou outras reproduções das obras do MAC USP em publicações locais: *Os pescadores* na revista *Augustea* (1933) e na *Arte italiana contemporânea* (1940) de Vittorio Barbaroux e Giampiero Giani; e a reprodução de *Composição* na *Numero Unico del Cavallino* (1940) de Carlo Cardazzo e na monografia de Giampiero Giani (1944). Essa busca também revelou dados interessantes sobre os colecionadores que venderam suas obras para os Matarazzo – Carlo Cardazzo, Carlo Peroni e Claudio Tridenti Pozzi, os dois últimos com pouquíssimos registros de suas atividades dentro e fora do colecionismo –, o que permitiu ter uma noção mais precisa do colecionismo italiano daquela década.

As investigações quanto à relação entre os ambientes artísticos paulista e italiano também trouxeram alguns dados novos. A presença massiva de imigrantes italianos em São Paulo criou um terreno fértil para a difusão dos artistas daquele país por aqui, abalando em parte o domínio da arte francesa que prevalecera até a Segunda Guerra e constituindo a identidade artística da cidade. Entre as décadas de 1920 e 1930, com a crescente industrialização, o aumento populacional, em especial da comunidade italiana, a Semana de 22, o amadurecimento dos ideais modernistas no meio intelectual e artístico, São Paulo passa a atrair mais artistas italianos e a enviar brasileiros para estudar na Europa no momento de plena produção sob o fenômeno do “retorno à ordem”, do triunfo da arquitetura racionalista em inúmeras construções de prédios públicos e da realização de grandes exposições. O *Novecento*, vertente italiana do “retorno à ordem”, lançara na década anterior a linguagem classicizante que predominou em boa parte da produção dos anos 1930. No entanto, os artistas brasileiros que iam para a Itália entraram em contato não apenas com os contemporâneos italianos, mas tiveram acesso às obras dos mestres renascentistas e pré-renascentistas que inspiraram aquela produção local e acabaram por reverberar na produção brasileira, colocando artistas brasileiros e italianos como herdeiros de uma mesma tradição, interpretada por cada um a seu modo e sem necessariamente restringir-se a ela. Os modernistas brasileiros trafegam pelas diversas vertentes do *Novecento Italiano* e por outras ainda, italianas e de outros países europeus, sem deterem-se a um artista em particular, o que tornam mais amplas e complexas

as análises que pretendam identificar essas interferências. O que nos parece, diante deste e dos estudos anteriores, é que as semelhanças que podemos identificar entre as obras dos artistas do Brasil – em particular por aqueles do chamado segundo modernismo – e as de seus contemporâneos italianos vêm mais dessa genealogia em comum do que da observação das obras dos segundos por parte dos primeiros.

Fora desse círculo de artistas migrantes, as obras de Sironi ganharam notoriedade no Brasil em dois momentos, na exposição de Bardi em 1947 e na Bienal de São Paulo de 1953, mas essas presenças não demonstram ter tido particular interferência na produção brasileira. Embora sejam visíveis alguns elementos da linguagem sironiana nas obras aqui analisadas, os estudos apresentados pretendem ser mais um aceno daquilo que fica por ser melhor investigado.

As obras de arte moderna italiana que compõem o primeiro núcleo de aquisições das Coleções Matarazzo, quando foram adquiridas, parecem ter sido pensadas em conjunto, e foi pelo seu conjunto que foram validadas pela crítica. Levando em conta que o meio artístico brasileiro dos anos 1940 sentia a necessidade da criação de museus de arte e da formação de público, contexto em que a fundação do antigo MAM-SP se insere, a escolha das obras dos artistas parece ter sido orientada por um critério didático, que pretendia abarcar a produção italiana dos últimos 20 anos, de forma que foram selecionadas pinturas de diferentes momentos da produção de Mario Sironi até aquela data. Diante de uma produção tão vasta, ficaram de fora alguns períodos significativos do artista, mas esse é um dado que fica claro hoje, após estudos mais sistematizados da sua obra.

De qualquer forma, não é irrelevante que esse seja o núcleo com maior número de obras de um mesmo artista dentro desse contexto de aquisições. Entretanto, naqueles anos de 1946-1947, Sironi já não tinha mais o mesmo destaque no meio artístico, ao menos não com a centralidade da década anterior, adquirida sobretudo pela visibilidade que davam os edifícios públicos e as grandes exposições. Naqueles anos, Sironi voltara a ser um pintor de cavalete, ainda que continuasse sendo admirado pelos seus pares e participando de exposições, mas eram tempos difíceis para quem apoiara o Regime Fascista²⁴⁶. Assim, dado o que foi revelado

²⁴⁶ O escritor Gianni Rodari (1920-1980) conta que, quando fazia parte da Brigada dos *Partigiani*, no dia da Liberação (25 de abril de 1945), Sironi e seu cão passaram por seu grupo. O escritor o reconheceu: “Sironi, Mario? O pintor das periferias, dos gasômetros, das fábricas no deserto, dos cinzas sob um céu marrom ou vice-versa?” O pintor confirmou a identidade com um sorriso desesperado – assim conta Rodari, que liberou o artista e não contou ao comandante o ocorrido. “Não me vanglorio. (...) Para mim sua pintura tinha sido uma aula de tragédia, nem mais nem menos que a *Lettura dall’Amiata* de Montale (...) Sironi foi embora sorrindo. Não há pintor que valha os seus quadros.” Gianni Rodari apud Argilli, Marcello. **Gianni Rodari - Una biografia**. Turim: Einaudi, 1990. Emily Braun relata ainda outro testemunho, de que o escultor Andrea

até agora, concluimos que esse diferencial de Sironi no acervo do museu justifica-se pela amizade que o artista manteve por toda a vida com Margherita Sarfatti, que participou direta e indiretamente da aquisição de suas obras.

A constituição das Coleções Matarazzo, que possuem o maior conjunto de obras de Sironi no Brasil e podem ser consideradas a maior coleção de arte moderna italiana fora do seu país de origem, foi um dos inúmeros desdobramentos do intercâmbio que ocorreu entre o meio artístico paulista e o italiano na primeira metade do século XX. As obras de Sironi no MAC USP são, portanto, parte de um capítulo importante na história artística da cidade, que continua sendo redescoberta e reescrita.

Cascella (1919-1990) teria reconhecido Sironi na fila de espera para ser fuzilado com outros fascistas presos e teria libertado o artista. Braun, Emily, 2003, op. cit., p. 281.

ANEXOS

ANEXO A

“Pintura mural”, *Il Popolo d’Italia*, 1o janeiro 1932

A ideia de um retorno à pintura mural certamente não é de hoje. Por todo o Oitocentos, na Itália se pensou, a intervalos, com saltos repentinos e sem continuidade, ao renascimento de uma forma de arte que nos pertence tão intimamente em todo o percurso de sua grandiosa tradição. Mas no Oitocentos, além do hábito e da disciplina de exprimir-se no modo da pintura mural, faltavam também os princípios e normas pictóricas e plásticas adequadas. Os ideais eram muito divergentes.

Nos modernos, a aspiração profunda à pintura mural viveu e se manteve através de esperas intermináveis, desde os tempos distantes, nos quais passavam, nos olhos juvenis das gerações de pintores de vanguarda, hoje maduros, os esplêndidos fantasmas da arte clássica. O problema do renascimento do afresco, das pinturas murais em geral, que hoje retorna a cada primavera agitando os espíritos, é ligado a essas visões distantes e soberbas ofuscadas e enevoadas pelo exercício banal de tanta pintura contemporânea.

Hoje avançou-se muito em direção a uma decidida clareza de ideias e de propósitos. Sem dúvida, o lento mas progressivo afirmar-se das aspirações a realizar a pintura mural constitui o fenômeno mais importante e mais interessante do hoje pictórico.

É óbvio que o ideal mediterrâneo do ressurgimento do afresco, do mosaico, da grande arte decorativa, não possa ser atingido sob certos aspectos senão na Itália. Com tudo isso, no exterior, estão bem mais adiantados que nós nos propósitos e nas experiências. A Alemanha experimentou muito esse caminho. Na França Cézanne, o maior “decorador” moderno, inicia o retorno aos primitivos, com uma força maravilhosa. Mas os franceses não têm senão um objetivo voluntário ou involuntário e omitido no último Oitocentos e hoje: esconder, velar a grandeza dos italianos dos grandes séculos. Alguns anos atrás, a glória pictórica da Itália clássica tinha um eco imenso que se refletia em todo sentido. Mas pretendeu-se, na França, que se tinha “superado” aquela grandeza, foram dados aos modernos modelos novos. Pouco a pouco, ajudados pela formidável máquina de papel impresso francês, os nomes de Michelangelo, de Orcagna, de Giotto e de Rafael foram substituídos por Ingres, Delacroix, Manet, Renoir. Esses são a pintura. São o todo pictórico. E os italianos vivem uma vida distante de tombas lacradas, de grandezas inúteis e sepultadas. E eles estão terrivelmente vivos, com frequência bem mais vivos que qualquer francês. É necessário acabar com o hábil

círculo de silêncio da dominante arte francesa a respeito dos grandes italianos. Quem tem em mãos o metro para medir a arte são estes, não aqueles.

E o retorno à pintura mural significa retorno aos exemplos italianos e à tradição nossa, à qual hoje é impossível efetivamente ligar-se, embora com tanta frequência se sinta a modernidade fascinante e se intua o impulso potente que poderia vir, para a arte moderna, do seu exemplo e da sua disciplina.

Então, quando se diz pintura mural, não se quer dizer apenas o puro engrandecimento sobre grandes superfícies de quadros que estamos acostumados a ver, com os mesmos efeitos, os mesmos procedimentos técnicos, os mesmos objetivos pictóricos. Delineiam-se novos problemas de espacialidade, de forma, de expressão, de conteúdo lírico ou épico ou dramático. Pensa-se a uma renovação de ritmos, de equilíbrios, de um novo espírito construtivo, no qual retornem para a arte aquelas significações que o triunfo do realismo nórdico oitocentista tinha destruído. É um terreno sobre o qual podem florescer infinitos embriões que, infelizmente, a pintura moderna deve necessariamente sufocar. Um rio no qual possam confluír tantas correntes hoje dispersas e inutilizadas. Do futurismo – aquele de outro tempo, queremos dizer – do cubismo até nós, o caminho da pintura sai do âmbito da representação naturalística oitocentista e cria as normas arquitetônicas do quadro. Cria e reencontra os equilíbrios plásticos e pictóricos que vivem independentemente do “real” da cena observada e definida, pois existe um “real” superior, em tudo parecido com o outro, e formado por um acordo de massas, de superfícies, de linhas, de cor, que tecem uma nova realidade na sua trama invisível e, ainda assim, muito firme.

É certo, portanto, falar de acordo desejado entre as artes plásticas. Desse acordo deverá despontar uma renovação das três artes. Renovação da arquitetura, à qual a decoratividade pictórica levará um calor profundo, uma vitalidade fascinante e maravilhosa; renovação da pintura e escultura revigoradas por novos princípios construtivos que rendam expressivas e significativas as grandes superfícies murais, hoje frequentemente deturpadas por decoradores e mestieranti²⁴⁷.

A ambição dos artistas foi até agora pelo quadro, forma que hoje é restrita e insuficiente para as sínteses atuais, visão fechada nas estreitas paredes das molduras, acordo monótono e muito simples para as complexas articulações da vida moderna, ou muito fraca e incapaz de cativar a atenção dos homens, nessa época de mitos grandiosos e de gigantescas agitações.

²⁴⁷ Aquele que reduz a própria arte ou o próprio trabalho a mero exercício técnico ou a exclusiva fonte de lucro.

ANEXO B

“Manifesto da Pintura Mural”, *La Colonna*, dezembro de 1933.

O Fascismo é estilo de vida: é a própria vida dos Italianos. Nenhuma fórmula nunca conseguirá exprimi-lo completamente e muito menos a contê-lo. Da mesma forma, nenhuma fórmula nunca conseguirá exprimir e muito menos conter aquilo que se entende aqui por Arte Fascista, isto é, uma arte que é a expressão plástica do espírito Fascista.

A Arte Fascista vem se delineando pouco a pouco e como resultado do longo esforço dos melhores. Aquilo que até agora pode-se e deve-se fazer é resolver o problema, que se põe aos artistas, dos muitos equívocos que permanecem.

No Estado Fascista, a arte vem a ter uma função social: uma função educadora. Ela deve traduzir a ética do nosso tempo. Deve dar unidade de estilo e grandeza de linhas ao viver comum. A arte voltará, assim, a ser aquilo que foi nos seus períodos mais altos e no seio das mais altas civilizações: um perfeito instrumento de governo espiritual.

A concepção individualista da “arte pela arte” está superada. Deriva daqui uma profunda incompatibilidade entre os fins que a Arte Fascista se propõe e todas aquelas formas de arte que nascem do arbítrio, da singularização, da estética particular de um grupo, de um círculo, de uma academia. A grande inquietude que ainda hoje perturba a arte europeia é o produto de épocas espirituais em decomposição. A pintura moderna, depois de anos e anos de exercitações técnicas e de minuciosas introspecções dos fenômenos naturalísticos de origem nórdica, sente hoje a necessidade de uma síntese espiritual superior.

A Arte Fascista renega as pesquisas, os experimentos, os ensaios dos quais tão prolífico foi o século passado. Renega, sobretudo, os “póstumos” desses experimentos, que infelizmente se prolongaram até o nosso tempo. Embora variados na aparência e com frequência divergentes, esses experimentos todos derivam daquela concepção da vida, comum e materialística, que foi a característica do século passado, e que a nós não apenas é alheia, mas profundamente odiosa. A pintura mural é pintura social por excelência. Ela opera sobre a imaginação popular mais diretamente que qualquer outra forma de pintura, e mais diretamente inspira as artes menores. O atual reflorescer da pintura mural, e sobretudo do afresco, facilita a formulação do problema da Arte Fascista. De fato: tanto o destino prático da pintura mural (edifícios públicos, lugares que têm uma função cívica), quanto as leis que a governam, quanto o prevalecer, nesta, do elemento estilístico sobre o emocional, quanto a sua íntima associação com a arquitetura, proíbem o artista de ceder ao improvisado e aos fáceis virtuosismos. Ao contrário, constroem-no a moderar-se naquela execução decidida e viril

que a própria técnica da pintura mural requer: constringem-no a maturar a própria invenção e a organizá-la completamente. Nenhuma forma de pintura, na qual não predomine o ordenamento e o rigor da composição, nenhuma forma de pintura “de gênero” resiste à prova das grandes dimensões e da técnica mural.

Da pintura mural surgirá o “Estilo Fascista”, no qual a nova civilização poderá identificar-se. A função educadora da pintura é sobretudo uma questão de estilo. Mais que por meio do tema (concepção comunista), é por meio da sugestão do ambiente, por meio do estilo que o artista conseguirá dar uma nova feição à alma popular.

As questões de “tema” são de solução muito fácil para serem essenciais. Somente a ortodoxia política do “tema” não basta: cômodo expediente dos falsos conteudistas. Para ser cômsona ao espírito da Revolução, o estilo da Pintura Fascista deverá ser antigo e, ao mesmo tempo, novíssimo: deverá energicamente rejeitar a tendência, predominante ainda hoje, de uma arte mesquinamente consuetudinária, que se baseia em um pretensioso e fundamentalmente falso “bom senso”, e que espelha uma mentalidade nem “moderna” nem “tradicional”; deverá combater aqueles pseudo “retornos”, que são estetismo medíocre e um evidente ultraje ao verdadeiro sentimento de tradição.

A cada artista, então, se impõe um prolema de ordem moral. O artista deve renunciar àquele egocentrismo que esteriliza o seu espírito, e tornar-se um artista “militante”, isto é, um artista que serve a uma ideia moral e subordina a própria individualidade à obra coletiva.

Não se pode afirmar com isso um anonimato efetivo, que causa repulsa ao temperamento italiano, mas um íntimo senso de dedicação à obra coletiva. Nós acreditamos firmemente que o artista deve retornar a ser homem entre os homens, como foi nas épocas da nossa mais alta civilização.

Não se quer afirmar, tampouco, um hipotético acordo sobre uma única fórmula da arte – o que praticamente seria impossível – mas uma precisa e expressa vontade do artista de liberar a sua arte dos elementos subjetivos e arbitrários, e daquela especiosa originalidade que é desejada e nutrida apenas pela vaidade.

Nós acreditamos que a imposição voluntária de uma disciplina de ofício é útil para moderar os verdadeiros e autênticos talentos. As nossas grandes tradições de caráter predominantemente decorativo, mural e estilístico favorecem de forma potente o nascimento de um Estilo Fascista. Todavia, as afinidades eletivas com as grandes épocas do nosso passado não podem ser sentidas por quem não tem uma profunda compreensão do nosso tempo. A espiritualidade do primeiro Renascimento nos é mais próxima que a pompa dos grandes venezianos. A arte da Roma pagã e cristã nos é mais próxima que a grega. Chegou-se

novamente à pintura mural, em virtude dos princípios estéticos que são maturados no espírito italiano da guerra para cá. Não por acaso, mas por profecia dos tempos, as mais audazes pesquisas dos pintores italianos se concentram há anos sobre a técnica mural e sobre os problemas de estilo. A vida é marcada pelo prosseguimento desses esforços, até a conquista da necessária unidade.

Massimo Campigli – Carlo Carrà

Achille Funi – Mario Sironi

ANEXO C

“Antellami”²⁴⁸, *La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia*, fevereiro 1936.

A civilização artística italiana nasce colateralmente à civilização grega. Com exceção dos egípcios, no mundo mediterrâneo, invadido e penetrado pelos gregos, a Etrúria era a única com espírito próprio e feições originais. Aquele tanto de reação característica da Etrúria aos modos gregos dominantes constitui um fato de importância fundamental para entender um comportamento que devia repetir-se nos séculos, fruto de uma interna e profunda liberdade de espírito.

Análoga a essa “posição” etrusca diante da arte grega mais antiga é, de várias formas, a posição da arte romana em relação ao helenismo – do qual foi considerada por muito tempo uma simples e nem sempre válida replicadora. Num caso e no outro, a Itália criava progressos inconfundíveis, cuja importância ganha força e se mede na consideração das épocas artísticas que seguiram. Considere-se que a civilização grega decaiu no mundo bizantino, voltando a si mesma após o exílio romano, quase ao ponto de partida, no esplendor decadente de uma potência herdada sem luta e sem conquista.

De forma bem diferente, a arte italiana, a partir de Roma, prossegue nos séculos com seu progresso grandioso quase ininterrupto, com capítulos gigantescos como o clássico, o medieval, o Renascimento. A Itália, entre as outras irrepreensíveis benemerências, tem em primeiro lugar essa imensa experiência da arte, conduzida através e em férrea dependência dos eventos e da vida política. Até quando de Roma não resta mais nada além do eco civil e a augusta, mas puramente espiritual, potência religiosa, e a arte parece submergir na decadência, é possível um julgamento otimista que salve, dos incorrigíveis críticos de arte, aquelas expressões de arte em plena transformação.

O helenismo dos romanos era como uma roupa de madura elegância formal, que recobria uma rude busca de verdade. Através dos tempos, tal verdade sobreviveu e durou em uma grandiosa continuidade.

Aqui estamos diante dos monumentos medievais primitivos! Se as épocas que os geraram sofreram os assaltos da barbárie, se foram vítimas destes, ainda assim não quiseram que o valor da arte ressurgisse menos puro e menos grandioso. Ao contrário, imediatamente

²⁴⁸ Traduzido da edição organizada por Camesasca (1980), que também manteve a grafia original do nome do mestre lombardo Antelami. O texto original da *Rivista Illustrata del Popolo d’Italia* é ilustrado por fotografias de detalhes da decoração escultórica da catedral e do batistério de Parma, de realização datada entre 1178c.-1216c. (Id.).

uma chama ilumina novas criações, com os mais severos e ardentes esplendores. Quase parece que, para a arte, voltar no tempo conduz às origens puríssimas, aos vértices inalcançáveis. Aparece, então, refletida na arte do mundo latino, a mais alta tragédia, o terrível heroísmo dos tempos, a gigantesca evolução das eras, onde correntes espirituais e políticas opostas desembocaram juntas em antíteses inauditas.

Caminho escuro, foi dito, e sem razão, pois sob nimbos e furacões a luz é com frequência ofuscante, e é bem lícito preferi-la, na sua áspera violência, às luminosidades de salão dos tempos preferidos.

Bastará, justamente, dar uma olhada nas ilustrações que acompanham estas brevíssimas notas, e que sob certos aspectos se prestam muito bem às ironias de certa moderna, ciclópica – em quantidade e qualidade – ignorância, para convencer-se que arcaicos e primitivos não ficam atrás no juízo da arte.

Muito errado o juízo sobre o arcaísmo, isto é, de ressurgimento do nada. Reflita-se que cinco séculos de arte bizantina precederam estas obras, cinco séculos de experiências grandiosas, de constante grandeza, de absoluta severidade artística!

Estas esculturas do lombardo Antellami, o maravilhoso, o perfeitoíssimo mestre que quase inicia a série gloriosa das grandes figuras italianas, depois de Roma, dos bizantinos e dos primeiros góticos, tem respiro altíssimo e delicadíssima beleza.

Se impressiona a profundidade do sentimento de religiosidade e humanidade, de composta e ainda assim viva e ingênua simplicidade, fica-se estupefato diante de uma tão rígida e perfeita coerência e consciência estilística. Antellami é firme e rígido decorador, perfeitamente aderente à parede e, na modéstia dos limites materiais da sua obra, rico de todo heroísmo plástico. Viveu no fim dos anos 1100 e início dos 1200 e marca uma belíssima e rápida maturação da escultura românica, da qual mitigou a terribilidade hierática e concluiu, refinando-a, a grandiosa aspereza decorativa.

É evidente o fluxo gótico na linearidade da pedra, no fervor floreal de certos ornamentos, na humanidade mais gentil, absorvida pelo imperativo clássico que volta, assim que uma mente criativa latina se lança em direção à expressão, a sentar-se ao seu lado.

Mas com Antellami o fenômeno individualístico da arte começa a predominar na Itália. Ainda na França e Alemanha a grande arte gótica se volta às grandes criações impessoais, sujeitas à decoração, às ilustrações vivas das catedrais e dos duomos, às quais se subordina com admirável unidade. O novo espírito foi uma superação, como se disse até ontem, a faceta iridescente do prisma artístico, uma suprema liberação do indivíduo, destinado a nunca mais voltar às classes heroicas das Nações, para pertencer só a si mesmo,

ao próprio espírito: ou terá sido apenas um estado fecundo porém encerrado no tempo, que deverá necessariamente retornar à conquista, de modo novo, de expressões coletivas que sozinhas garantem a vastidão das obras e a maior grandeza?

Antellami, dissemos, teve perfeitas coerências de estilo dominante e um realismo todo interior. Com isso, vai na direção contrária de certa sabedoria artística contemporânea que desejaria sempre, para a arte, o tom do maltrapilho e do mascate, e berra com democrática prepotência que o objetivo da arte é uma expressividade humana independente de qualquer conceito de superior e essencial hierarquia e disciplina formal. Acreditar que a aderência ao tema possa ser procurada independentemente e fora de uma concretude do estilo é um erro que deve ser deixado para os tempos do realismo e da “sensibilidade”. Um grego ou um romântico, antes de tudo, repetem o seu estilo, o seu tipo de figura, e depois a caracterizam como querem. Têm um modo de fazer o rosto, um modo de fazer os braços e mãos, um modo de compor o drapeado, e este modo não muda todos os momentos, apenas sopra o vento da sensibilidade. É a lógica férrea das construções que guia o seu operar.

Aí está muito daquilo que conecta as artes nos tempos: a espacialidade, o valor não abstrato mas concreto e real dos desequilíbrios plásticos e formais. Hoje há quem pinte cenas melancólicas e realismos campestres e assim coloca na cabeça que é descendente próximo ou direto de Masaccio. Não são aqueles que chegaram a considerar Masaccio um tipo de realista fracassado ou precursor, “apesar” da “retórica” formal daquele tempo?

Essa incompreensão da arquitetura da obra de arte, do valor construtivo não apenas da composição, mas do desenho e da plástica pictórica, dos valores decorativos, isto é, rítmicos, de equilíbrio, em relação à função ornamental e expressiva da parede e do espaço, esta míope concepção, patrocinada por certos animadores da arte moderna (que, depois de uma vida movimentada, como certas mulheres, querem por-se a tutelar a virtude), é uma das razões do atraso da evolução da arte de hoje. Por isso solicitamos, nós e não eles, o retorno à parede e à decoração, é melhor um bom “decorador” que cem mil pintores de quadros. Por isso evocamos nestas páginas as figuras e as expressões da antiguidade, não por erudição, mas para colocar a arte moderna em contato e em relação com as grandezas vividas. Mas voltar à parede, voltar a uma compreensão mais profunda do passado não é necessário àqueles que querem continuar a cuidar do altazinho do próprio eu sensível e da própria melancólica concepção da arte. A quem reconduz aos velhos e enferrujados esquemas incapazes de compreender outros novos e maiores. A quem gostaria de medir o Moisés³ com o metro do alfaiate.

A arte não precisa ser simpática, compreensível, mas exige estatura, grandeza de princípios. Nem Deus foi feito para as beatas que passam o tempo cochichando indistinguíveis orações.

CADERNO DE IMAGENS

Fig. 1. Mario Sironi, I pescatori [Os pescadores], 1924(?). Óleo sobre tela, 108,8x89,4cm. MAC USP.

Fig. 2. Mario Sironi, Gli emigranti/San Martino [Os emigrantes/São Martinho], 1930. Óleo sobre madeira, 68,8x79,2cm. MAC USP.

Fig. 3. Mario Sironi, Composizione [Composição], 1931. Óleo sobre papel sobre tela, 90,2x62,7cm. MAC USP.

Fig. 4. Mario Sironi, Invocazione [Invocação], 1946. Guache sobre papel sobre madeira, 87,5x96,2cm. MAC USP.

Fig. 5. Mario Sironi, *Paesaggio* [Paisagem], 1946. Óleo sobre tela sobre madeira, 53,9x74,2cm. MAC USP.

Fig. 6. Mario Sironi, *Fuga in Egitto* [Fuga no Egito], 1947. Óleo sobre madeira, 65x85,1cm. MAC USP.

Fig. 7. Verso de *Paesaggio* [Paisagem]

Fig. 8. Mario Sironi, *Il ciclista* [O ciclista], 1916/1920. Óleo e colagem sobre cartão, 76x66cm. Coleção particular, Roma.

Fig. 9. Mario Sironi, *Testa futurista* [Cabeça futurista], 1913. Óleo sobre tela, 52,5x49cm. Museo del Novecento, Milão.

Fig. 10. Mario Sironi, *Venere dei porti* [Vênus dos portos], 1919. Colagem e têmpera sobre papel sobre tela, 98x73,5cm. Museo del Novecento, Milão.

Fig. 11. Mario Sironi, *La lampada* [A lâmpada], 1919. Óleo sobre papel, 78x56cm. Pinacoteca de Brera, Milão.

Fig. 12. Mario Sironi, *Paesaggio urbano con camion* [Paisagem urbana com caminhão], 1920. Óleo sobre tela, 50x80cm. Coleção particular, Milão.

Fig. 13. Mario Sironi, *L'architetto* [O arquiteto], 1921-1922 (Benzi), 1922-1923 (Pontiggia). Óleo sobre tela, 87x75cm. Coleção particular.

Fig. 14. Mario Sironi, *L'allieva* [A aluna], 1923-1924. Óleo sobre tela, 97x75cm. Coleção particular.

Fig. 15. Mario Sironi, *Le muse inquietanti* [As musas inquietantes], 1916. Óleo sobre tela, 97x67cm. Coleção particular, Milão.

Fig. 16. Mario Sironi, *Paesaggio urbano* [Paisagem urbana], 1922-1927. Óleo sobre tela, 80,5x71,5cm. Museo del Novecento, Milão.

Fig. 17. Mario Sironi, *Donna seduta* [Mulher sentada], 1926-1927. Óleo sobre tela, 81x64cm. Museo Cantonale d'Arte, Lugano (depósito do Kunsthaus, Zurique).

Fig. 18. Mario Sironi, *Bevitore* [Bebedor], 1929. Óleo sobre tela, 90x80,5cm. Coleção particular, Roma.

Fig. 19. Mario Sironi, *La famiglia* [A família], 1927-1928. Óleo sobre tela, 73x97cm. Galleria Comunale d'Arte Moderna, Roma.

Fig. 20. Mario Sironi, *Composizione (San Martino)* [Composição (São Martinho)], 1930. Óleo sobre tela, 80x70cm. Coleção particular.

Fig. 21. Masaccio, *Battesimo dei neofiti* [Batismo dos neófitos], 1425-1426c. Affresco, 255x162cm. Basilica di Santa Maria del Carmine, Florença.

Fig. 22. Mario Sironi, *Annunciazione* [Anunciação], 1939. Cartão preparatório para o vitral da capela de Ca' Granda no Hospital de Niguarda, Milão.

Fig. 23. Georges Rouault, *Seminatore* [Seminador], 1922-17. Litografia.

Fig. 24. Mario Sironi, *Pescatore* [Pescador], 1930. Óleo sobre tela, 120x90cm. Coleção particular, Roma.

Fig. 25. Mario Sironi, *La famiglia* [A família], 1930. Óleo sobre tela, 104x83cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

Fig. 26. Galeria das Artes Gráficas na IV Trienal de Monza, 1930.

Fig. 27. Mario Sironi, detalhe do cartão preparatório para o vitral da Carta do Trabalho

Fig. 28. Mario Sironi, Vitral da Carta do Trabalho, no Palazzo Piacentini, atual Ministério do Desenvolvimento Econômico (antigo Ministério das Corporações), 1932.

Fig. 29. Mario Sironi, *La pesca* [A pesca], 1931. Óleo sobre tela, 150x120cm. Coleção particular.

Fig. 30. Mario Sironi, *Il pastore* [O pastor], 1932. Óleo sobre tela, 90x50cm. Civico Museo Revoltella, Trieste.

Fig. 31. Mario Sironi, *L'incontro* [O encontro], 1932. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

Fig. 32. Mario Sironi, *Confessioni* [Confissões], 1945-1947. Óleo sobre tela, 50x60cm. Coleção particular, Roma.

Fig. 33. Mario Sironi, *La penitente* [A penitente], 1945-1947c. Óleo sobre tela, 50x60cm. MART - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.

Fig. 34. Mario Sironi, *Apostoli* [Apóstolos], 1945 (datação de Fabio Benzi; 1935 segundo Andrea Sironi). Têmpera sobre papel, 178x155cm. Coleção de Arte Religiosa Moderna, Museus Vaticanos, Cidade do Vaticano.

Fig. 35. Mario Sironi, Ilustração para “*Laude*” di Jacopone da Todi [Os “Cantos” de Jacopone da Todi], organizada por Giampiero Giani, 1947.

Fig. 36. Mario Sironi, Ilustração para “*Laude*” di Jacopone da Todi [Os “Cantos” de Jacopone da Todi], organizada por Giampiero Giani, 1947.

Fig. 37. Caspar Friedrich, *Paisagem nas montanhas da Silésia*, 1815-1820. Óleo sobre tela, 54,9x70,3cm. Neue Pinakothek, Munique.

Fig. 38. Mario Sironi, *Composizione con busti* [Composição com bustos], 1945. Têmpera sobre papel, 147x207cm. Coleção particular, Roma.

Fig. 39. Mario Sironi, *Composizione* [Composição], 1949. Óleo sobre tela, 40x50cm. Coleção particular, Milão.

Fig. 40. Mario Sironi, *Composizione* [Composição], 1957. Óleo sobre tela, 70x88cm. Coleção particular, Roma.

Fig. 41. Mario Sironi, *Composizione* [Composição], 1944-1945. Têmpera sobre papel, 203x125cm. Câmara dos Deputados, Montecitorio, Roma.

Fig. 42. Mario Sironi, *Paesaggio con cavaliere* [Paisagem com cavaleiro], 1955. Óleo sobre tela, 40x53cm. Coleção particular, Roma.

Fig. 43. Mario Sironi, *Il povero pescatore* [O pobre pescador], 1924-25. Óleo sobre tela, 101,6x76,2cm. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.

Fig. 44. Reprodução de *Os pescadores* na edição de *Arte italiana contemporanea* de 1940, prancha n. 128.

Fig. 45. Mario Sironi, *Nudo con paesaggio urbano* [Nu com paisagem urbana], 1925. Óleo sobre tela, 70,5x60,5cm. Coleção particular, Milão.

Fig. 46. Mario Sironi, *Natura morta* [Natureza morta], 1926. Óleo sobre tela, 50x60cm. Coleção particular, Roma.

Fig. 47. Mario Sironi, *Paesaggio urbano* [Paisagem urbana], 1926. Óleo sobre tela, 34x50cm. Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Veneza.

Fig. 48. Mario Sironi, *Nudo* [Nu], 1926. Óleo sobre tela, 100x80cm. Coleção particular, Turim.

Fig. 49. Mario Sironi, *La bella della sestiere* (*Donna dal fiore*) [A bela do bairro (Mulher com flor)], 1926. Óleo sobre tela, 80x70cm. Coleção particular.

Fig. 50. Mario Sironi, *Figura con scodella* [Figura com tigela], 1928. Cívica Galleria d'Arte Moderna, Veneza.

Fig. 51. Detalhe do portal em bronze da Basílica de San Zeno em Verona. Autor desconhecido.

Fig. 52. Detalhe do portal em bronze da Basílica de San Zeno em Verona. Autor desconhecido.

Fig. 53. Mario Sironi, *La pesca/Pescatori* [A pesca/Pescadores], 1928.

Fig. 54. Mario Sironi, *Bagnante* [Banhista], 1929. Óleo sobre tela, 85x80cm. Galleria Narciso, Turim.

Fig. 55. Mario Sironi, *Le amiche* [As amigas], 1929c.(1927 segundo Pica, 1928 em Scheiwiller)

Fig. 56. Mario Sironi, *La lettura* [A leitura], 1928. óleo, 1928.

Fig. 57. Mario Sironi, *Uomo con vanga* (Composizione) [Homem com pá (Composição)], 1928. Coleção da Confagricoltura Milano Lodi e Monza Brianza.

Fig. 59. Mario Sironi, *San Martino* [São Martinho], 1940. Têmpera sobre papel sobre tela, 120x100cm. Coleção de arte religiosa moderna, Museus Vaticanos, Cidade do Vaticano.

Fig. 58. Reprodução de *Os pescadores* no artigo da revista Augustea, 1933.

Fig. 60. Mario Sironi, *Studio per il "San Martino"* [Estudo para o "São Martinho"], 1934. Óleo sobre tela, 60x50cm. Destruído.

Fig. 61. Reprodução de *Os emigrantes* no artigo de Ugo Nebbia, Revista Emporium, 1934.

Fig. 62. Reprodução (microfilme) de *Os emigrantes* no artigo de Carlo Carrà, L'Ambrosiano, 1932.

Fig. 63. Mario Sironi, *Il cavallo sellato* [O cavalo selado], 1917-1918. Óleo e colagem sobre papel sobre tela, 90x72,5cm. Coleção particular, Milão.

Fig. 64. Mario Sironi, *Cavallo bianco e molo* [Cavalo branco e píer], 1920-21. Óleo sobre tela, 44x57cm. Coleção particular, Roma.

Fig. 65. Mario Sironi, *Soldati* [Soldados], s.d. Grafite, 20x14cm. Coleção R. Abbiati, Milão.

Fig. 66. Mario Sironi, *Figure in marcia* [Figuras em marcha], 1940. Óleo sobre tela, 61x51cm. Coleção particular, Milão.

Fig. 67. Ornamento etrusco - friso terminal em terracota, em Palestrina (provavelmente o Santuário da Fortuna Primigenia).

Fig. 68. Mario Sironi, *Semiatore* [Semeador], 1930. Coleção Luigi Paleari, Milão (em 1946).

Fig. 69. Mario Sironi, detalhe do mural *L'Italia tra le arti e le scienze* [A Itália entre as artes e as ciências], 1933. Palazzo dell'Arte, Milão (destruído).

Fig. 70. Pablo Picasso, *A flauta de Pan*, 1923. 205x174cm. Musée National Picasso, Paris.

Fig. 71. Mario Sironi, *Composizione (Gesù chiama Pietro, Giacomo e Giovanni)* [Composição (Jesus chama Pedro, Tiago e João)], s.d.

Fig. 72. Mario Sironi, *Aratore e morte* [Arador e morte], 1925-1926. Grafite sobre papel, 21x15,5cm. Coleção particular, Roma.

Fig. 73. Mario Sironi, *Figura e teschio* [Figura e crânio], 1925c. Grafite sobre papel cartão, 16,4x12,1cm. Coleção particular, Roma.

Fig. 74. Mario Sironi, *L'aratro* [O arado], 1928. Óleo sobre tela, 58x76cm. Coleção particular, Turim.

Fig. 75. Mario Sironi, *L'aratura* [A aração], 1933. Óleo sobre tela, 350x350cm. Ministérios dos Correios e Telecomunicações, Roma (já no prédio dos Correios, Bérghamo).

Fig. 76. Mario Sironi, *L'incontro* [O encontro], 1930. Óleo sobre tela.

Fig. 77. Mario Sironi, *Il lavoro* [O trabalho], 1932-1933c.

Fig. 78. Mario Sironi, *Il lavoratore* [O trabalhador], 1928, já foi da Galleria del Cavallino.

Fig. 79. Mario Sironi, *La disperata* [A desesperada], s.d.

Fig. 80. Mario Sironi, *L'apologo* [O apólogo], 1944. Óleo, 69x53cm. Coleção particular.

Fig. 81. Mario Sironi, *Colloquio* [Colóquio], 1944. Óleo sobre tela, 61x71cm. Coleção particular, Milão.

Fig. 82. Detalhe do Batistério de Parma, decoração de Benedetto Antelami (séc. XII-XIII).

Fig. 83. Buonamico Buffalmacco, detalhe do afresco "O triunfo da morte", 1336-1341. Camposanto de Pisa

Fig. 84. Mario Sironi, *Ritratto del fratello* [Retrato do irmão], 1910. Óleo sobre tela, 102x73cm. Coleção particular, Roma.

Fig. 85. Carlo Carrà, *San Martino* [São Martinho]. Óleo sobre tela, 1925.

Fig. 86. Mario Sironi, *Casas nella valle* [Casas no vale], 1928. Coleção particular, Milão.

Fig. 87. Mario Sironi, ilustração na *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, fevereiro de 1926.

Fig. 88. Mario Sironi, ilustração na *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, março de 1926.

Fig. 89. Mario Sironi, *Montagna* [Montanha], 1940-1944. Óleo sobre tela, 50x60cm. Coleção particular, Milão.

Fig. 90. Mario Sironi, *Montagne* [Montanha], 1930.

Fig. 91. Mario Sironi, *Montagne* [Montanhas], 1946.

Fig. 92. Mario Sironi, *La cava* [A pedreira], 1947-1948. Óleo sobre tela, 50x60cm. Coleção particular.

Fig. 93. Mario Sironi, *Il laghetto* [A lagoa], 1928c. Óleo sobre tela, 61x71cm.

Fig. 94. Mario Sironi, *Montagna e paese* [Montanha e vilarejo], 1935c. Óleo sobre tela, 26x39cm.

Fig. 95. Andrea Mantegna, *Orazione nell'orto*, 1455. Têmpera sobre madeira, 63x80cm. National Gallery, Londres.

Fig. 96. Mario Sironi, *Le angoscie* [As angústias], 1947. Têmpera, 88x151cm. Coleção S. Colongo, Biella.

Fig. 97. Nicola Pisano, *La natività* [A natividade]. Púlpito do batistério de Pisa, 1260.

Fig. 98. Mario Sironi, *Paesaggio con cavaliere* [Paisagem com cavaleiro], 1940-1942. Têmpera sobre papel, 147x200cm. Coleção particular, Roma.

Fig. 99. Mario Sironi, *Fuga in Egitto* [Fuga no Egito], exposta na Bienal de Arte Sacra de Novara, 1954.

Fig. 100. Mario Sironi, *Fuga in Egitto* [Fuga no Egito], *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*.

Fig. 101. Mario Sironi, *Temi* [Temas], 1950. Têmpera sobre papel sobre tela, 42x37cm. Galleria d'arte moderna, Coleção Astaldi, Udine.

Fig. 102. Mario Sironi, *Composizione: Personaggi* [Composição: Personagens], 1952.

Fig. 103. Mario Sironi, *Teatro* [Teatro], 1955.

Fig. 104. Catedral de São Miguel Arcângelo, séc. XI. Bitetto.

Fig. 105. Mario Sironi, *Composizione con architettura e figure* [Composição com arquitetura e figuras], 1938-1940.

Fig. 106. Mario Sironi, *ilustração na Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, dezembro de 1936.

Fig. 107. Mario Sironi, *Composizione* [Composição], 1952. Óleo sobre madeira, 70x88cm. Coleção G. Zanini, Roma.

Fig. 108. Mario Sironi, ilustração na *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, janeiro de 1939.

Fig. 109. Mario Sironi, *Personaggi* [Personagens], 1947. Têmpera sobre papel sobre tela, 20x32,5cm. Coleção particular, Milão.

Fig. 110 Mario Sironi, *Misurazioni* [Medições], 1944.

Fig. 111. Mario Sironi, *L'aratura (Il semiatore)* [A aração (O semeador)], 1924. Óleo sobre tela, 69,5x79cm. Coleção Giuseppina Antognini, Milão.

Fig. 112 Mario Sironi, *Ritratto della nonna Teresa Mannini* [Retrato da avó Teresa Mannini], 1910. Óleo sobre tela, 103x62cm. Coleção particular, Roma.

Fig. 113 Cândido Portinari, *O lavrador de café*, 1934. Óleo sobre tela, 100x81cm. Museu de Arte de São Paulo.

Fig. 114. Cândido Portinari, *Morro*, 1933. Óleo sobre tela, 114x146cm. Museum of Modern Art, Nova York.

Fig. 115. Folha de rosto da monografia de Giovanni Scheiwiller na Biblioteca Lourival Gomes Machado.

Fig. 116. Cândido Portinari, *Família*, 1935. Óleo sobre tela, 60x73cm. Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo.

Fig. 117. Cândido Portinari, *Retirantes*, 1936. Óleo sobre tela. Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Coleção Mário de Andrade, São Paulo.

Fig. 118. Cândido Portinari, *Retirantes*, 1936. Óleo sobre tela, 60x73cm. Coleção particular.

Fig. 119. Cândido Portinari, *Café*, 1935. Óleo sobre tela, 130x195cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fig. 120. Cândido Portinari, *Colona sentada*, 1935. Têmpera sobre tela. 97x130cm. Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Coleção Mário de Andrade, São Paulo.

Fig. 121. Cândido Portinari, *Depósito de óleo*, 1933. Óleo sobre tela, 50x72cm. Coleção particular.

Fig. 122. Cândido Portinari, *Praça*, 1939. Óleo e areia sobre tela, 145x177cm. Coleção particular.

Fig. 123. Cândido Portinari, detalhes dos painéis que decoravam o *Monumento Ferroviário* (Rodovia Presidente Dutra, Piraí, RJ), 1936. Óleo sobre tela. 4 painéis de 96x768cm cada. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fig. 124. Cândido Portinari, *Enterro*, 1936. Óleo, 60x74cm. Coleção desconhecida.

Fig. 125. Cândido Portinari, *Ferro*, 1938. Pintura mural a afresco, 280x248cm. Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.

Fig. 126. Cândido Portinari, *Algodão*, 1938. Pintura mural a afresco, 280x300cm. Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.

Fig. 127. Mario Sironi, *I costruttori* [Os construtores], 1933 (data de Benzi). Óleo sobre tela, 110x90cm. Coleção particular.

Fig. 128. Mario Sironi, *L'architettura: il lavoro in città* [A arquitetura: o trabalho na cidade], Mario Sironi, 1933. Ministérios dos Correios e Telecomunicações, Roma (já no prédio dos Correios, Bérghamo).

Fig. 129. Cândido Portinari, *Homem*, 1937. Carvão sobre papel, 72x45cm. Estudo para o painel Pau-Brasil.

Fig. 130. Fulvio Pennacchi, *Semeadores*, 1940. Óleo sobre cartão, 23x33. Coleção Livia Matarazzo Brecht, Itu].

Fig. 131. Fulvio Pennacchi, *O descanso*, 1934. Óleo sobre cartão, 28,5x40cm. Coleção Família Pennacchi, São Paulo.

Fig. 132. Fulvio Pennacchi, *Colheita de uva*, 1939. Óleo sobre cartão, 60x40cm. Coleção Família Pennacchi, São Paulo.

Fig. 133. Mário Zanini, *Camponeses*, 1943. Óleo sobre tela, 59.3x71cm. Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.

Fig. 134. Francisco Rebolo, *Lenhadores*, 1950. Óleo sobre tela, 61x50cm. Coleção particular.

Fig. 135. Francisco Rebolo, *Operário*, 1936. Óleo sobre tela, 73x64cm. Coleção particular.

Fig. 136. Catálogo da II Exposição da Família Artística Paulista, São Paulo, 1938.

Fig. 137. Quirino Campofiorito, *Aquecendo a comida dos camaradas*, s.d. Óleo sobre tela. Aquis. Ministério do Trabalho.

Fig. 138. Quirino Campofiorito, *Hora do almoço*, s.d. Destruída.

Fig. 139. Quirino Campofiorito, *A camponesa*, s.d. Óleo sobre tela, 146x106cm; Coleção particular.

Fig. 140. Quirino Campofiorito, *Nu com tina*, 1932. Óleo sobre tela, 59,5x59,5cm.

Fig. 141. Arturo Martini, *Anno quattordicesimo* [Décimo-quarto ano], 1936. Bronze.

Fig. 142. Galileo Emendabili, detalhe de *O granadeiro* no Monumento aos heróis de Ribeirão Preto da Revolução de 1932. Bronze e granito, altura 12m. Ribeirão Preto.

Fig. 143. Galileo Emendabili, entrada do mausoléu do Monumento ao Soldado Constitucionalista de 1932, 1934. São Paulo.

Fig. 144. Palazzo dell'Arenario, projeto de Piero Portaluppi, Giovanni Muzio, Ludovico Magistretti e Enrico Agostino Griffini, 1936-1956.

Fig. 145. Galileo Emendabili, detalhe do alto-relevo do Obelisco no Monumento ao Soldado Constitucionalista de 1932, 1934. Mármore travertino romano, altura 570cm. São Paulo.

Fig. 146. Mario Sironi, capa da Rivista Illustrata del Popolo d'Italia, novembro de 1936.

Fig. 147. Mario Sironi, ilustração na Rivista Illustrata del Popolo d'Italia.

Fig. 148. Galileo Emendabili, detalhe da decoração escutórica de uma das portas, 1934. Bronze. São Paulo.

Fig. 149. Galileo Emendabili, *Pietà*, 1938. Túmulo da família Guilherme Giorgi. Cemitério São Paulo, São Paulo.

Fig. 150. Decoração externa da “V Trienal de Milão”, arcos de Mario Sironi, escultura de Arturo Martini, 1933. Arquivo da Trienal, Milão.

Fig. 151. Mario Sironi, cartaz da *Mostra della Rivoluzione Fascista*, 1932.

*Fig. 152. Detalhe de *I pescatori* [Os pescadores], Leone Lodi e Carlo Lessa sobre desenho de Mario Sironi. Baixo-relevo, 1933.*

*Fig. 153. Victor Brecheret, detalhe do *Monumento às Bandeiras*, 1936-1953. Granito. São Paulo.*

*Fig. 154. Victor Brecheret, detalhe do *Monumento às Bandeiras*, 1936-1953. Granito. São Paulo.*

Fig. 155. Victor Brecheret, detalhe do *Monumento às Bandeiras*, 1936-1953. Granito. São Paulo.

Fig. 156. Mario Sironi, detalhe do baixo-relevo do *Palazzo dell'Informazione*, 1938.

Fig. 157. Mario Sironi, detalhe do baixo-relevo do *Palazzo dell'Informazione*, 1938.

Fig. 158. Victor Brecheret, *Ave Maria*, 1955. Túmulo Família Scuracchio, Cemitério São Paulo, São Paulo.

VILLA NISA
SLEVIO (COMO)
50-55 COMO

Olivio 13/10/1946

Egregio Signor
Conte Livio Gaetani
Cavallara (3).

Le cedo :

Mario Sironi - 7 pescatori 1934
90 x 110
ripreso nelle Arti Italiane
contemporanea

Giuseppe Cesetti - Cavall. 1936
41 1/2 x 37

Enrico Cagli - paesaggio 1936
44 x 65 1/2

per il prezzo complessivo di
L. 140.000. - (cento quarantamila)

Accetto altresì di cambiare
alla pari il mio paesaggio

di Aligi Fassi esito
una esposizione (Battaglia)
dello stesso autore -
Di Mutamenti
Carlo Peroni

Fig. 159. Carta de Carlo Peroni a Livio Gaetani, 13 de outubro de 1946. Seção de Arquivo e Catalogação MAC USP.

Roma 10 - 5. 1947

Caro Sironi - sono giunti i due
quadri, ancora un po' freschi di
venire ma in ottime condizioni.
Sarebbe superfluo aggiungere che
sono magnifici. A giudizio di
tutti coloro che li hanno visti,
la "Fuga in Egitto", è una delle
più belle opere uscite dalla Tua
cantiere!

Crede di averti già detto che abbia
ma anche acquistato "Gli emigran-
ti", che è pubblicato nel "Sironi"
edito dalla Conchiglia.

Il "nudo", lo teniamo per noi.
Ti ringrazio, Ti ringrazio ed io, assai
grati per aver corrisposto, come
sempre, tanto bene alle nostre
aspettative; e con i migliori

saluti formuliamo voti carissimi
sinni per il Tuo lavoro

aff. e dev.

Livio Gaetani

Ho in animo di organizzare
per il prossimo ottobre una mostra
d'arte moderna a Napoli, nell'in-
tento di sfondare quell'ambiente
che è ancora chiuso alle attuali
tendenze.

Naturalmente penso di rappresentar-
ti con la dovuta ampiezza.

Fig. 160. Carta de Livio Gaetani a Mario Sironi, 10 de maio de 1947. Arquivo Mario Sironi, Roma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Escritos de autoria de Mario Sironi (total ou parcial) mencionados:

“*Contro tutti i retorni in pittura. Manifesto futurista*”, 11 de janeiro de 1920.

“*Pittura murale*”, **Il Popolo d'Italia**, 1 de janeiro de 1932.

“*Basta!*”, **Il Popolo d'Italia**, 31 de maio de 1933.

“*Manifesto della Pittura Murale*”, **La Colonna**, dezembro de 1933.

“*Mal sottile*”, **Rivista Illustrata del Popolo d'Italia**, junho de 1934.

“*Gli affreschi di Castiglione Olona*”, **La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia**, dezembro de 1937

“*Il volto*”, **La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia**, abril de 1938.

“*Racemi d'oro*”, **La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia**, março de 1935.

“*Ragioni dell'artista*”, **12 tempere di Mario Sironi**, junho de 1942. Catálogo da exposição.

Publicações:

AMARAL, Aracy. **Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Perfil de um Acervo**. São Paulo: Editora X Libres, 1988.

ANCESCHI, Luciano. “Mario Sironi”. In: GIANI, Giampiero (org.). **Mario Sironi** (Pittori e scultori italiani contemporanei, vol. V). Milão: Edizione della Conchiglia, 1944.

ANDRADE, Mário de. “Esta paulista família”. **O Estado de S. Paulo**, 2 de julho de 1939.

ARGAN, Giulio Carlo; OLIVA, Achille Bonito. **L'Arte Moderna, 1770-1970**. L'arte oltre il Duemila. Milão: Sansoni, 2002 (1ª edição: 1970).

ARGILLI, Marcello. **Gianni Rodari – Una biografia**. Turim: Einaudi, 1990

BARBAROUX, Vittorio E.; GIANI, Giampiero. **Arte italiana contemporanea**. Milão: Grafico S.A., 1940.

BARTOLINI, Sigfrido (org.). **Mario Sironi. L'opera incisa**. Reggio Emilia: Prandi, 1976.

BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na escola de Paris: anos 1920**. São Paulo (SP): Editora 34, 2012.

_____. **Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953)**. São Paulo:

Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

BELLONZI, Fortunato. **Mario Sironi 1885-1961**. Milão: Electa, 1985.

BENTO, Antonio. **Portinari**. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 2003.

BENZI, Fabio; SIRONI, Andrea. **Sironi Illustratore**. Roma: De Lica, 1988.

BENZI, Fabio (org.). **Mario Sironi 1885-1961**. Milão: Electa, 1993. Catálogo de exposição.

BOSSAGLIA, Rossana. **Il “Novecento Italiano”**. Milão: Charta, 1995. (1ª edição, *Il “Novecento Italiano”*. Storia, documenti, iconografia. Milão: Feltrinelli, 1979).

BRAUN, Emily. **Mario Sironi**. Arte e politica in Italia sotto il fascismo. Turim: Bollati Bolinghieri, 2003. (1ª edição: *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

CAMESASCA, Ettore (org.). **Mario Sironi, Scritti editi e inediti**. Milão: Feltrinelli, 1980.

CAMPINI, Dino. “Discorrendo di pittura. Il Novecento, riunione di uomini liberi organizzata da Sironi”. **Il Conciliatore di Milano**, II, n. 5, 20 de maio de 1954.

_____. “Mario Sironi o della spazialità”, **La Patria**, Milão, 1 de junho de 1954.

_____. “Mario Sironi e la serie d'oro”, **La Patria**, 29 de janeiro de 1955.

CARDAZZO, Angelica (org.). **Caro Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952**. Veneza: Edizione del Cavallino, 2008.

CHAMPEAUX, Gérard de. **I simboli del medioevo**. Milão: Editoriale Jaca Book SpA, 1981 (Primeira edição: *Introduction au monde des symboles*, 1972).

CHIARELLI, Tadeu; WECHSLER, Diana (org.). **Novecento Sudamericano**: Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile e Uruguay. Milão: Skira, 2003. Catálogo de exposição.

CHIARELLI, Tadeu. “O Novecento e a arte brasileira”. **Revista de Italianística**, ano III, nº 3, 1995.

_____. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

_____. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

CLAIR, Jean. “Nato sotto Saturno. Su due angolature di Sironi”. In: GIAN FERRARI, Claudia (org.). **Sironi 1885-1961** [catálogo da exposição]. Milão: Mazzotta, 1985.

COSTANTINI, Vincenzo. “Cronache milanesi. Mario Sironi”. **Emporium**, n. 79, abril de 1934, p. 236.

_____. “Giovinezza di Sironi”. **La Biennale di Venezia**, n. 16, 1953.

CRESPI, Attilio. “La collezione Cardazzo (com 9 illustrazioni). **Emporium: Rivista mensile illustrata d'arte e di cultura XCIII** (6), ano XLVII, junho.

DE MICHELI, Mario. “Dipingeva ascoltando Wagner”. In: **Arte**, Milão, abril de 1985.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas & movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FABRIS, Annateresa (org.). **Portinari, amico mio: cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari**. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

FANTONI, Antonella. **Il gioco del paradiso**. La collezione Cardazzo e gli inizi della Galleria del Cavallino. Venezia: Ed. Cavallino, 1996.

GALLERIA DEL MILIONE. **12 tempere di Mario Sironi**, com prefácio de Massimo Bontempelli. Milão: Edizioni del Milione, 1942. Catálogo de exposição.

GALLERIA D'ARTE DI ROMA. **XLIII mostra della Galleria di Roma com opere della raccolta di Carlo Cardazzo, Venezia**. Roma: Galleria d'Arte di Roma, abril de 1941. Catálogo de exposição.

GAMA, Maurício Loureiro. **Galileo Emendabili**. Prefácio de P. M. Bardi. São Paulo: Istituto Italiano di Cultura, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1987.

GARBERI, Mercedes Precerutti (org.). **50 anni di pittura italiana**. Nella collezione Boschi-Di Stefano donata al Comune di Milano. Milão: Comune di Milano, Ripartizione Cultura, 1974.

GATT, Giuseppe. “*Um maestro del Novecento: Mario Sironi*”. In: **La Biennale di Venezia**, 1963, n. 50-51, p. 15-22.

GIAN FERRARI, Claudia. “Roberto Longhi e la questione della critica d'arte: scelte e rifiuti”. In: SPADONI, Claudio (org.). **Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno**. Milão: Mazzotta, 2003, p. 109-115.

GIAN FERRARI, Claudia (org.). **Sironi 1885-1961**. Milão: Mazzotta, 1985. Catálogo de exposição.

GIAN FERRARI, Claudia; PONTIGGIA, Elena (org.). **Sironi. Gli anni '40 e '50. Dal crollo dell'ideologia agli anni dell'Apocalisse**. Milão: Electa, 2008. Catálogo de exposição.

GANI, Giampiero (org.). **Mario Sironi** (Pittori e scultori italiani contemporanei, vol. V). Milão: Edizione della Conchiglia, 1944.

GIGLIOLI, Giulio Quirino. **L'arte Etrusca**. Milão: Fratelli Treves, 1935.

GIOLLI, Raffaello. “Cronache milanesi: la seconda mostra del Novecento Italiano”. **Emporium**, n. 69, março de 1929, p. 172-178.

GONÇALVES, Antonio; GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Rebolo 100 anos**. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

LEPORE, Mario. “Sironi: Torniamo ai muri”. **Corriere lombardo**. 24-25 de junho de 1946.

LONGARI, Elisabetta. **Sironi e la V Triennale di Milano**. Nuoro: Ilisso, 2007.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “As Coleções Matarazzo no acervo do MAC USP e a pintura moderna no Brasil”. In: **VI Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas**, 2010, Campinas, SP. *Atas...* Campinas: Unicamp, 2010.

_____. “Realismo, Classicismo, Latinidade: As coleções Matarazzo e o modernismo italiano dos anos 1930”. In: **XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Campinas, 2011.

_____. “A narrativa da arte moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP”. **Museologia & interdisciplinaridade**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, vol. 1, n. 1, janeiro-julho de 2012.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Classicismo, realismo e vanguarda. Pintura italiana do entreguerras**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013. Catálogo de exposição.

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

MARCHIORI, Giuseppe. “Venezia. La collezione Carlo Cardazzo”. In: **Emporium**, Vol. LXXXVII, n. 517, janeiro de 1938, p. 47-48.

MARUSSI, Garibaldo. “Mario Sironi”. **Le Arti**, n.7-8, 1965.

MATUCCI, Benedetta; MARCONI, Elena. “Ignazio Villa: un eclettico dell’800 da riscoprire attraverso alcune inedite sculture tra Palazzo Pitti e la sua Palazzina-studio a Firenze”. In: **MDCCC 1800**, vol. 5, julho de 2016. Disponível em: <http://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/mdccc-1800/2016/5/art-10.14277-2280-8841-MDCCC-5-16-3.pdf>.

M.C., “Idee di Mario Sironi”, **Augustea**, Milão, 25 de abril de 1933.

MESSINA, Maria Grazia. **Sironi. Ritratti di famiglia**. Milão: Bollati Boringhieri, 1996.

_____. “Per una nuova lettura del primitivismo di Sironi”. **Ricerche di Storia dell'Arte**, 1995.

MODENA, Anna. **Botteghe di editoria**. Tra Montenapoleone, e Borgospesso. Libri, arte, cultura a Milano 1920-1940. Milão: Biblioteca di via Senato, 1998.

NEBBIA, Ugo. “Mario Sironi”. **Emporium**, vol. LXXIX, n. 469, janeiro de 1934.

PALAZZO REALE. **Mario Sironi**. Exposição com curadoria de Agnoldomenico Pica. Catálogo com curadoria de Raffaele de Grada. Milão: Palazzo Reale, fevereiro e março de 1973. Catálogo de exposição.

PAPINI, Roberto. “La mostra del Novecento”. **Emporium**, n. 63, fevereiro de 1926, p. 71-83.

_____. “La quinta Triennale a Milano: ispezione alle arti”, **Emporium**, n. 78, dezembro de 1933, p. 331-384.

PENELOPE, Mario (org.). **Sironi, Opere 1902-1960**. Milão-Roma: Mondadori-De Luca, 1985. Catálogo de exposição.

PICA, Agnoldomenico. “Mario Sironi. Spazi, immagini, colori senza tempo”. **Il Milione**, junho de 1954.

_____. **Mario Sironi pittore (1955)**. Milão: Edizione del Milione, 1957.

PODESTÀ, Attilio. “Mario Sironi al Milione”. **Emporium**, n. 99, abril-junho de 1944, p. 108.

PONTIGGIA, Elena. “Sironi. Grandiosità e misura”. In: TESIO, C. (org.). **Mario Sironi. La grandiosità della forma**. Cherasco: Edizioni Città di Chierasco, 2013.

_____. **Mario Sironi, 1885-1961**. Milão: Skira, 2014. Catálogo de exposição.

_____. **Mario Sironi: La grandezza dell'arte, le tragedie della storia**. Milão: Johan&Levi, 2015.

_____. **Arturo Martini. La vita in figure**. Milão: Johan&Levi, 2017.

PONTIGGIA, Elena (org.). **Mario Sironi. Scritti e pensieri**. Milão: Abscondita, 2000.

PONTIGGIA, Elena; COLOMBO, Nicoletta; GIAN FERRARI, Claudia (org.). **Il Novecento Milanese. Da Sironi ad Arturo Martini**. Milão: Mazzotta, 2003. Catálogo de exposição.

POZZOLI, Viviana. “1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil?”. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves, RUSCONI, Paolo, MIGLIACCIO, Luciano (orgs.). **Modernidade latina. Os italianos e os centros do modernismo latino-americano** [anais do seminário internacional organizado entre 9 e 12 de abril de 2013]. São Paulo: MAC USP/UNIMI, 2014.

ROCCO, Renata D. F. M. **Para além do futurismo: Poéticas de Gino Severini no Acervo do MAC USP**. Dissertação de mestrado, sob orientação de Ana Gonçalves Magalhães, Programa Interunidades em Estética e História da Arte, USP, defendida em dezembro de 2013.

SALVAGNINI, Sileno. **Il sistema delle arti in Italia 1919-1943**. Bolonha: Minerva, 2000.

_____. “Carlo Cardazzo. As origens de sua coleção e da Galleria del Cavallino”. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves, RUSCONI, Paolo, MIGLIACCIO, Luciano (orgs.). **Modernidade latina. Os italianos e os centros do modernismo latino-americano** [anais do seminário internacional organizado entre 9 e 12 de abril de 2013]. São Paulo: MAC USP/UNIMI, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; prefácio de Claude Lefort; posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo Cosac & Naify, 2013 (1ª edição: L'oeil et l'esprit. Gallimard, 1964).

SARFATTI, Margherita. “L'Esposizione futurista a Milano. Di alcuni pittori”. **Il Popolo d'Italia**, 10 de abril de 1919.

_____. “L'esposizione futurista a Milano. Terzo e ultimo articolo”. **Il Popolo d'Italia**, 13 de abril de 1919.

_____. “Il Novecento italiano”. **Il Popolo d'Italia**, 8 de dezembro de 1922.

_____. **Segni colori e luci**. Bolonha: Zanichelli, 1925.

_____. “Alla prima mostra del Novecento Italiano”. **La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia**, IV, 3, março de 1926.

_____. “Arte, fascismo e antiretorica”. **Critica fascista**, 1 de março de 1927, p. 82-84.

_____. “La seconda mostra del Novecento a Milano”. **La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia**, abril de 1929, p. 42.

_____. **Storia della Pittura Moderna**, Roma: 1930.

_____. “Mario Sironi”. **La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia**, IX, 3 de março de 1931, p. 35-41.

_____. “La pittura alla Quadriennale di Roma”. **La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia**, IX, 1, janeiro de 1931.

_____. “Triennale e pittura murale a Milano”, **La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia**, junho de 1933, p. 31-39.

_____. **My fault: Mussolini as I knew him**. Editado e comentado por Brian R. Sullivan. New York: Enigma Books, 2014 (Publicado anteriormente em um jornal diário de Buenos Aires em 1945).

SARTORIS, Alberto. **Mario Sironi**. Milão: Hoepli, 1946.

SCHEIWILLER, Giovanni. **Mario Sironi** (Arte Moderna Italiana n. 18). Milão: Ulrico Hoepli, 1930.

SCHNAPP, Jeffrey. “Flash Memories (Sironi on Exhibit)”. **South Central Review**, Vol. 21,

No. 1, Politics and Aesthetics of Memory (Spring,2004), p. 22-49.

SEVERINI, Gino. **La vita di un pittore (1946)**. Milão: Abscondita, 2008.

SGARBI, Vittorio (org.). **Sironi. Gli anni della solitudine 1940-1960**. Milão: L'Airone-Mondadori, 2003. Catálogo de exposição.

SIRONI, Andrea (org.). **Sironi. La grande decorazione**. Milão: Electa, 2004.

SPADONI, Claudio (org.). **Da Renoir a De Staël. Roberto Longhi e il moderno**. Milão: Mazzotta, 2003.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pintores paisagistas. São Paulo 1890 a 1920**. São Paulo: Edusp, 2002.

TESIO, Cinzia; PONTIGGIA, Elena. **Mario Sironi**. La grandiosità della forma. Cherasco: Edizioni Città di Cherasco, 2013. Catálogo de exposição.

THOMIEU, Mark. **Dizionario d'iconografia romanica**. Milão: Editoriale Jaka Book SpA, 1997 (Primeira edição: Dictionnaire d'iconographie romane. França: Zodiaque, St. Léger Vauban, 1996).

TOSINI PIZZETTI, Simona (org.). **Sironi metafisico. L'atelier delle meraviglie**. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2007. Catálogo de exposição.

TRAVERSI, Gino. **Mario Sironi: disegno, illustrazioni, scenografie e opera grafica**. Milão: Ceschina, 1968.

VALSECCHI, Marco. **Sironi**. Roma: Editalia, 1962.

VALERI, Diego. "Arte italiana d'oggi in una raccolta veneziana". In: **Ateneo Veneto**, ano CXXIX, volume 124, n. 6, dezembro de 1938.

VENTURI, Lionello. "Pittura italiana contemporanea in una mostra a Londra", **Emporium**, LII, n. 8, agosto de 1946.

ZANINI, Walter. **A arte no Brasil nas décadas 1930-1940: o Grupo Santa Helena**. São Paulo, Edusp, 1991.

_____. (org). **Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Catálogo geral das obras**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1973.

_____. "O Grupo Santa Helena e a Presença do artista proletário". In: **Revista de Italianística**, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, ano III, n. 03, julho de 1995.

Websites

EDIZIONI DEL CAVALLINO. Disponível em:

https://www.edizionicavallino.it/pages/galleria_cavallino/cardazzo_cavallino_1940.html. Acesso em: 23/06/2018.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 25/10/2018.

INSTITUTO REBOLO. Disponível em: <http://institutorebolo.org.br>. Acesso em: 05/11/2018.