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

MARINA BARZON SILVA

Fugindo da antinomia: A crítica de Lionello Venturi e o *Gruppo degli Otto*, da Bienal de Veneza ao Brasil

São Paulo

2017

MARINA BARZON SILVA

Fugindo da antinomia: A crítica de Lionello Venturi e o *Gruppo degli Otto*, da Bienal de Veneza ao Brasil

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.

Orientação: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Agência de Fomento: Capes

São Paulo

2017

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

Barzon, Marina Silva.

Fugindo da antinomia : a crítica de Lionello Venturi e o Gruppo degli Otto, da Bienal de Veneza ao Brasil / Marina Barzon Silva ; orientadora Ana Gonçalves Magalhães. -- São Paulo, 2017.

210 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2017.

1. Arte Moderna – Itália. 2. Crítica de Arte – Itália. 3. Acervo Museológico – São Paulo (SP). 4. Bienal de Veneza. 5. Bienal de São Paulo. 6. Venturi, Lionello, 1885-1961. 7. Gruppo degli Otto. 8. Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. I. Magalhães, Ana Gonçalves. II. Título.

CDD 709.45

Nome: BARZON, Marina Silva

Título: Fugindo da antinomia: A crítica de Lionello Venturi e O *Gruppo degli Otto* da Bienal de Veneza ao Brasil

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.

Orientação: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Área de concentração: Teoria e Crítica da Arte

Aprovada em: _____

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes – Instituição: Universidade de Brasília

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Lorenzo Mammì – Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Ricardo Fabbrini – Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Heloísa Espada Rodrigues Lima – Instituição: Instituto Moreira Salles

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Sonia Salzstein Goldberg – Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Helouise Lima Costa

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Ana Gonçalves Magalhães, minha orientadora, não só para essa dissertação mas para todo meu percurso acadêmico até aqui, por todas as oportunidades desde meu estágio no Museu de Arte Contemporânea, ainda no início de minha graduação. Pela generosidade de dividir comigo sua pesquisa, pela confiança que sempre depositou em mim, pela liberdade que me conferiu ao me permitir traçar meu próprio caminho, por acima de tudo me ensinar o que é fazer pesquisa.

Agradeço à CAPES pela bolsa mensal que me permitiu a dedicação exclusiva a esta pesquisa.

Aos professores Lorenzo Mammì e Ricardo Fabbrini por aceitarem fazer parte de minha qualificação, por todas as colocações e indicações que contribuíram imensamente para a conclusão de minha pesquisa, obrigada pela generosidade e atenção.

A Renata Rocco, por dividir desde livros e documentos que me foram tão importantes, até angústias e risadas. Pela ajuda com as traduções do italiano e com as análises das obras, pela leitura e incentivo sempre. Pelo abrigo quando precisei, pela atenção, pela amizade verdadeira e pelos conselhos em todos os momentos.

A Mariana Leão, pela amizade desde a primeira semana da graduação, por se fazer disponível e disposta a me ouvir e ajudar. A Dunia Roquetti e Lilian Papini, pela companhia em meu primeiro ano de pesquisa, por todas as risadas e por todas as dicas que dividiram comigo. Aos colegas orientandos sempre generosos.

A Maria Lívia Góes e Andrea Cortez Alves pelo carinho com o qual me receberam no MAC, por dividirem suas pesquisas comigo sem restrições, pela companhia durante aqueles anos.

A Flávia Baiocchi dos Santos por todas as horas que passou me ouvindo falar de minha pesquisa, desde quando era apenas um plano futuro. Pela companhia tantas vezes no caminho de volta para casa, pelas caronas e principalmente pela amizade desde o primeiro dia de nossa graduação.

Aos meus professores de graduação, em especial professora Laura de Mello e Souza e professor Jorge Grespan, que me ensinaram a ler, escrever e pensar como

historiadora. À professora Ana Paula Simioni por me abrir novos caminhos para pensar, pelo apoio e carinho. Ao professor Marcos Napolitano por fazer-se disponível quando precisei, ao professor Francisco Alambert e aos colegas da disciplina que muito me acrescentaram.

A Andréa Pacheco, Sara Vieira Valbon, Águida Mantegna, Paulo Marquezini e Neuza Maria Falavigna Brandão, por me guiarem através das burocracias que uma pesquisa de mestrado envolve.

Agradeço à pesquisadora Dra. Viviana Pozzoli que gentilmente me enviou uma cópia do livro *Otto Pittori Italiani* sem o qual teria sido extremamente difícil completar esta dissertação, e à pesquisadora Dra. Chiara Fabbi por compartilhar suas cópias das edições da *Revista da Biennale di Venezia* que também me foram fundamentais.

A Lauci Bortoluci e Anderson Massao Tobita e toda equipe da Biblioteca Lourival Gomes Machado por todo auxílio e apoio sempre.

A Ana Paula Marques do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo por me receber em minhas consultas.

Agradeço à minha mãe, Edna, minha amiga, pelo incentivo durante esses anos, pelo apoio em todas minhas decisões, por sempre acreditar em mim, por me fazer acreditar em mim mesma, pelo colo nas horas que precisei, e pela leitura atenta. Ao meu pai, Dimas, que desde pequena me incentivou a buscar algo pelo qual tivesse paixão por fazer. Ao meu irmão Gabriel pela amizade de toda a vida.

Obrigada!

Em maio, ouvimos dizer que a guerra tinha acabado. A paz deu-me uma sensação curiosa. Foi-me dito que uma guerra permanente era condição normal para todo jovem italiano. Nos meses seguintes eu descobri que a Resistência não era apenas um fenômeno local, mas sim europeu. Eu aprendi novas e excitantes palavras, como "réseau", "Maquis", "Armée Secrète", "Rote Kapelle", "Guetto de Varsóvia". Eu vi as primeiras fotos do Holocausto e, assim, compreendi o seu significado antes de conhecer a palavra: Eu percebi do que tínhamos sido libertados.

Umberto Eco, *O Fascismo Eterno*

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado teve por objetivo o estudo das obras em acervo no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo de autoria dos artistas do *Gruppo degli Otto*, adquiridas por Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1952 e 1954, na XXVI e na XXVII Bienal de Veneza, para o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo. As obras permitem, um estudo sobre os artistas e a formação do *Gruppo degli Otto*, além de uma imersão na produção de Lionello Venturi (Modena, 1885 – Roma, 1961), crítico e historiador da arte que se coloca a frente desses artistas. Levaram também a uma pesquisa a respeito do cenário artístico daquele momento, tanto da Itália, de onde as obras partem, quanto do Brasil, para onde as obras se destinam, e à construção de uma história a respeito da crítica de arte italiana no ambiente da Bienal de Veneza na Guerra Fria, além do estudo do papel da instituição veneziana na fundação da Bienal de São Paulo e os impactos e ramificações deste debate crítico no Brasil.

Palavras-chave: Gruppo degli Otto; Lionello Venturi; Bienal de Veneza; Bienal de São Paulo; Coleção MAC USP

ABSTRACT

This master's research intended to study the works in the collection not Museum of Contemporary Art, University of São Paulo by the artists of the *Gruppo degli Otto*, that were acquired by Francisco Matarazzo Sobrinho, in 1952 and 1954, at the XXVI and XXVII Venice Biennale, to integrate the collection of the former Museum of Modern Art of São Paulo. Those paintings led to a study on the artists that composed the *Gruppo degli Otto* and its foundation. They also allowed an immersion in the production of Lionello Venturi (Modena, 1885 - Rome, 1961), critic and art historian, who took to himself the role of the critic ahead of the group. The works also lead to a research on the artistic scene of that moment, both in Italy, where the paintings are made, as well as in Brazil, the place to where those paintings would be destined to live, as well as the study of the history of Italian art criticism in the environment the Venice Biennale in the Cold War, and lastly the study of the role of the Venetian institution in the founding of the São Paulo Bienal and the impacts and changes of this critical debate in Brazil.

Keywords: Gruppo degli Otto; Lionello Venturi; Venice Biennale; São Paulo Bienal; MAC USP Collection

LISTA DE IMAGENS

Fig. 1: AFRO Basaldella. *Novo Testamento* [Nuovo Testamento], 1951. Óleo sobre tela, 100 x 70,1 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fig. 2: BIROLI, Renato. *Foice, Cadeira e Cesto sobre a Eira* [Falce, Sedia e Canestra sull'Aia], 1952. Óleo sobre tela, 54 x 110 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fig. 3: CORPORA, Antonio. *Composição* [Composizione], 1952. Óleo sobre tela, 145,3 x 113,8 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fig. 4: MORENI, Mattia. *História de Mar* [Storia di Mare], 1952. Óleo sobre tela, 203,8 x 315,5 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fig. 5: SANTOMASO, Giuseppe. *Estaleiro na Lagoa* [Cantiere in Laguna], 1952. Óleo sobre tela, 120,8 x 146,9 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fig. 6: VEDOVA, Emilio. *Protesto por Condenados de Sevilha* [Protesta per Condennati Siviglia], 1952. Têmpera sobre tela, 130,6 x 60,1 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fig. 7: MORENI, Mattia. *Festa no Morro* [Festa sulla Colina], 1953/54. Óleo sobre tela, 220,5 x 400 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fig. 8: TURCATO, Giulio. *Paisagem com Fábrica* [Paesaggio con Fabbrica], 1954. Óleo sobre tela, 159,9 x 89,9 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fig. 9: GIOTTO. *Jesus Cristo*, c. 1300. Capela Scrovegni, Pádua.

Fig. 10: COPPO di Marcovaldo. *Duomo Crocifisso*, 1274. Pistoia.

Fig. 11: AFRO Basaldella *Esemplare n. 3 "La paura del buio"*, 1952. Óleo sobre tela¹.

¹ As obras reproduzidas entre as fig. 11 – 23; 25 – 27; 30 – 33 encontram-se reproduzidas no catálogo: VENTURI, Lionello. *Otto Pittori Italiani: Afro – Birolli – Corpora – Moreni – Morlotti – Santomaso – Turcato – Vedova*. Roma: De Luca editore, 1952). As informações sobre a técnica utilizada pelos

Fig. 12: AFRO Basaldella *Discanto*, 1952. Óleo sobre tela, 150 x 90 cm.

Fig. 13: AFRO Basaldella *Esemplare n. 7 "La sopraffazione"*, 1952. Óleo sobre tela.

Fig. 14: AFRO Basaldella *Cantofermo*, 1952. Óleo sobre tela.²

Fig. 15: BIROLLI, Renato. *Storia di Mare*, 1950-51. Óleo sobre tela.³

Fig. 16: BIROLLI, Renato. *Parete in una Casa di Pescatore*, 1951. Óleo de tela.⁴

Fig. 17: BIROLLI, Renato. *Tavola con Cactus*, 1948. Óleo sobre tela.⁵

Fig. 18: CORPORA, Antonio *Cantiere*, 1952. Óleo sobre tela.⁶

Fig. 19: CORPORA, Antonio *Le Reti*, 1952. Óleo sobre tela.⁷

Fig.20: CORPORA, Antonio *Composizione*, 1952. Óleo sobre tela. Coleção Dott. Giancarlo Reda, Roma.⁸

Fig. 21: MORENI, Mattia *Battelo da Pesca*, 1951. Óleo sobre tela.⁹

Fig. 22: MORENI, Mattia *Barche Rosse*, 1951. Óleo sobre tela.¹⁰

Fig. 23: MORLOTTI, Ennio. *Immagine n.2*, 1952. Óleo sobre tela.¹¹

Fig. 24: MORLOTTI, Ennio. *Figura Femminine*, 1951. Óleo sobre tela.

Fig. 25: SANTOMASO, Giuseppe. *Granaio d'Inverno*, 1952. Óleo sobre tela.¹²

Fig. 26: SANTOMASO, Giuseppe. *Finestra "La Rotta"*, 1952. Óleo sobre tela.¹³

Fig. 27: SANTOMASO, Giuseppe. *Primavera ala "Rotta"*, 1952. Óleo sobre tela.¹⁴

artistas do *Gruppo degli Otto* foi levantada, sempre que possível, do catálogo da Bienal de Veneza que toma a seguinte notação durante esses anos: óleo sobre tela – nada discriminado; têmpera sobre tela – *tempera*; têmpera sobre madeira – *tempera sul tavola*, sendo que não há informações a respeito das dimensões das obras nos catálogos das Bienais de Veneza. Não há informações a respeito das dimensões ou técnicas utilizadas nas obras em VENTURI, 1952. Buscou-se levantar a coleção ou museu ao qual as obras pertencem sempre que possível.

² Foto in: VENTURI, op. cit., 1952.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

Fig. 28: SANTOMASO, Giuseppe. *Finestra*, 1952. Óleo sobre tela. Collezione Premio del Golfo, Centro Arte Moderna e Contemporanea, La Spezia.

Fig. 29: SANTOMASO, Giuseppe. *Finestra*, 1952. Óleo sobre tela. Museo Arte Gallarate, Gallarate.

Fig. 30: TURCATO, Giulio. *Insetti dell'Epidemia*, 1952. Óleo sobre tela.

Fig. 31: TURCATO, Giulio. *Massacro*, 1952. Óleo sobre tela.¹⁵

Fig. 32: VEDOVA, Emilio *Aspirazione*, 1952. Têmpera sobre tela.¹⁶

Fig. 33: VEDOVA, Emilio *Confine*, 1952. Têmpera sobre tela.

Fig. 34: CLERICI, Fabrizio. *Miragem de Cidade em Dissolução* [Miraggio di città in dissoluzione], 1954. Guache sobre papel sobre cartão, 49,3 x 70 x cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fig. 35: BIROLLI, Renato. *Mulher Bretã* [Donna Bretone], 1950. Óleo sobre tela, 108,5 x 112 cm. Coleção antigo MAM, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fig. 36: AFRO Basaldella. *O Terceiro Disparo da Bateria*, 1951. Óleo sobre tela, 100 x 70 cm. Coleção antigo MAM, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fig. 37: SANTOMASO, Giuseppe. *Amanhecer sobre Foices*, 1953. Óleo sobre tela, 150,6 x 121 cm. Coleção antigo MAM, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fig. 38: CASSINARI, Bruno. *Natureza Morta em Rosa* [Natura Morta in Rosa], 1952. Óleo sobre tela, 66,4 x 110,2 x cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fig. 39: MARINI, Marino. *Grande Cavalo* [Grande Cavallo], 1951. Bronze, 215 x 205 x 107 cm. Coleção Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fig. 40: SOLDATI, Atanasio. *Composição* [Composizione], 1942. Óleo sobre tela, 73,2 x 54 x cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fig. 41: BOCCIONI, Umberto. *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* [Sviluppo di una bottiglia nello spazio], 1912. Gesso. Coleção MAM, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fig. 42: BOCCIONI, Umberto. *Formas Únicas da Continuidade no Espaço*. [Forme uniche della continuità nello spazio], 1913. Gesso. Coleção MAM, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo

Fig. 43: PRAMPOLINI, Enrico. *Irradiações Cósmicas* [Irradiazioni cosmiche], 1954. Óleo, areia e outro material granulado sobre madeira, 99,5 x 79,5 cm¹⁷.

Fig. 44: PRAMPOLINI, Enrico. *Animismo Geometric N. 1*, 1952. Óleo e areia sobre tela. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.¹⁸

Fig. 45: PRAMPOLINI, Enrico. *Rapporti Lineari N. 6.*, 1954. Técnica mista sobre masonite. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.¹⁹

Fig. 46: CAPOGROSSI, Giuseppe. *Superfizie 102*, 1956. Óleo sobre tela. Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Turim.²⁰

Fig. 47: CASSINARI, Bruno. *Il Limone* (Natura Morta com limone, pesce e fruttiera), 1952. Óleo sobre tela. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

Fig. 48: BIROLI, Renato. *Materia e Spazio*, 1958. Óleo sobre tela. 46 x 28 cm. Vendida em leilão em 28 de maio de 2014. Proveniência: Galleria Lorenzelli, Milão.²¹

Fig. 49: BIROLI, Renato. *Cronache della Necropoli Etrusca*, 1958. Óleo sobre tela. 156 x 250 cm. Coleção Zeno Birolli, Milão.²²

Fig. 50: TURCATO, Giulio. *Comizio*, 1950. Óleo sobre tela. 145 x 200 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

¹⁷ Imagem in: *Enrico Prampolini 1895-1956. A selection of paintings and collages from 1914 to 1934*, (New York, World House Galleries, 6 – 31 ottobre 1959), apresentação de Lionello Venturi, New York, House Galleries, 1956: "*Irradiazioni cosmiche* | Polimaterico. 80 x 100. Firmato e datato 1954 in basso a sinistra. Propr. Museo Arte Moderna, San Paolo (Brasile). | Esposizioni: XXVII Biennale d'arte, Venezia, 1954."

¹⁸ Foto de Sergei Zubkov, tirada em 03 de janeiro de 2013.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Foto de Jean Louis Mazieres, tirada em 23 de novembro de 2016.

²¹ Foto de Sergei Zubkov, tirada em 03 de janeiro de 2013.

²² RUSCONI, Paolo e BIROLI, Zeno (orgs.). *Renato Birolli: Necropoli e Paesaggio Adriatico*. Milano: Scalpendi, 2010

Fig. 51: AFRO Basaldella. *Villa Fleurent*, 1958, Óleo sobre tela, 146,9 x 175 cm. The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal.

Fig. 52: AFRO Basaldella. *Ragazzo con tacchino*, 1954. Óleo sobre tela, 124.5 x 149,8 cm. Museum of Modern Art, Nova York.

Fig. 53: AFRO Basaldella. *Saint Martin*, 1948. Óleo sobre tela, 99.7 x 69.9 cm. The Barnes Foundation, Philadelphia.

Fig. 54: AFRO Basaldella. *Il Novizio*, 1948. Óleo em papel afixado em tela, 48.3 x 35.2 cm. The Barnes Foundation, Philadelphia

Fig. 55: BIROLLI, Renato. *Trinité-sur-Mer Breton-Port*, 1947. Óleo sobre tela. Ca' Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Veneza.

Fig. 56: BIROLLI, Renato. *Falce sull'Aia*, 1943. Óleo sobre tela. Museo Novecento di Firenze, Florença.²³

Fig. 57: BIROLLI, Renato. *Rovi e Strada*, 1953. Óleo sobre tela. Coleção Damiani – Golin.²⁴

Fig. 58: BIROLLI, Renato. *Verde que te quiero verde*, 1954. Óleo sobre tela, 94 x 72 cm. Coleção Andrea Sasso.²⁵

Fig. 59: BIROLLI, Renato. *La Vigna [La Vigna è Bianca]*, 1954. Óleo sobre tela, 127 x 63. Coleção Privada.²⁶

Fig. 60: BIROLLI, Renato. *Quantità di uma Colina*, 1954. Óleo sobre tela, 108 x 126 cm. Coleção Privada.²⁷

Fig. 61: BIROLLI, Renato. *Donna dell'Adriatico*, 1950. Óleo sobre tela, 95 x 112 cm. Coleção Privada.²⁸

Fig. 62: CORPORA, Antonio. *Alba*, 1952. Óleo sobre tela. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.²⁹

Fig. 63: CORPORA, Antonio *Barca in Construzione*, 1952. Óleo sobre tela, 100 X 81,5 cm. Gallerie di Piazza Scala, Milão.

²³ Foto de Jean Louis Mazieres, tirada em 23 de novembro de 2016.

²⁴ In: RUSCONI, Paolo e BIROLLI, Zeno (orgs.), op. cit.

²⁵ Ibid

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Foto de Sergei Zubkov, tirada em 03 de janeiro de 2013.

Fig. 64: CORPORA, Antonio. *La Pesca Grossa*, 1949. Óleo sobre tela. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.³⁰

Fig. 65: CORPORA, Antonio. *Marina con Barche*, 1947. Óleo sobre tela, 50 x 60 cm.

Fig. 66: CORPORA, Antonio. *Barche*, 1953. Óleo sobre tela, 61 x 50 cm.

Fig. 67: MORENI, Mattia. *Composizione, Battelli ou Antibes*, 1951. Óleo sobre tela 108,5 x 122 cm.

Fig. 68: BIROLLI, Renato. *Storia di Mare [Tramonto della Luna]*, 1953. Óleo sobre tela, 113 x 94 cm. Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, Turin.³¹

Fig. 69: MORENI, Mattia. *La Caduta*, 1956. Óleo sobre tela.

Fig. 70: PICASSO, Pablo. *Pesca Noturna em Antibes*, 1939. Óleo sobre tela, 205,8 x 345,4 cm. Museum of Modern Art, Nova York.

Fig. 71: MORENI, Mattia *Grande Cespuglio col Sole*, 1954. Óleo sobre tela. Museo Revoltella, Trieste.

Fig. 72: MORENI, Mattia *Il giardino delle Mimose*, 1953. Óleo sobre tela, 120 x 112 cm. Museo d'Arte Moderna di Bologna, Bolonha

Fig. 73: SANTOMASO, Giuseppe. *Composição com Lanterna [Composizione con Fanale]*, 1942. Óleo sobre tela, 50,2 x 75,4 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Fig. 74: SANTOMASO, Giuseppe. *Ritimi Rurali*, 1954. Óleo sobre tela. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.³²

Fig. 75: SANTOMASO, Giuseppe. *Il battello affondato*, 1952. Óleo sobre tela, 70 x 110 cm.

Fig. 76: BAUMEISTER, Willi. *Gesto Cósmico*, 1950. Óleo sobre prancha de fibra. Coleção antigo MAM, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo

Fig. 77: BALLA, Giacomo. *Bandiere all'altare della patria*, 1915. Óleo sobre tela. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

Fig. 78: BALLA, Giacomo. *Compenetrazione Iridescente n. 4 (studio della luce)*, 1912 – 1913. Coleção Privada – em depósito no Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.

³⁰ Foto de Sergei Zubkov, tirada em 03 de janeiro de 2013.

³¹ In: RUSCONI, Paolo e BIROLLI, Zeno (orgs.), op. cit.

³² Foto de Sergei Zubkov, tirada em 03 de janeiro de 2013.

Fig. 79: VEDOVA, Emilio. *Crocifissione contemporanea - Ciclo della protesta. N.4*, 1953. Acrílico sobre tela, 130x166. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

Fig. 80: VEDOVA, Emilio. *Dal ciclo della natura*, 1953. Collezione Domenico Talamoni, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.

Fig. 81: VEDOVA, Emilio. *Immagine del tempo*, 1946-1951. Óleo sobre tela. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.³³

³³ Foto de Sergei Zubkov, tirada em 03 de janeiro de 2013.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	19
2. Lionello Venturi, <i>Otto Pittori Italiani</i> e a crítica de arte na Itália do segundo pós-guerra.	24
2.1 Antes do <i>Gruppo degli Otto</i> : os oito pintores, e o ambiente cultural na Itália da Resistência e da Liberação.....	56
2.2 <i>Otto Pittori Italiani</i> , por Lionello Venturi	72
3. Entre São Paulo e Veneza: a formação da Bienal Paulista e o <i>Gruppo degli Otto</i> em meio ao debate crítico sobre as poéticas informais	81
3.1 A Bienal de São Paulo e a Bienal de Veneza na década de 1950: a crítica, as delegações nacionais e as poéticas Informais	94
4. O <i>Gruppo degli Otto</i> e as aquisições italianas na Bienal de Veneza para o acervo do antigo MAM de São Paulo	117
4.1 Afro Basaldella e <i>Novo Testamento</i> , 1951.....	132
4.2 Renato Birolli e <i>Foice, Cadeira e Cesto sobre a Eira</i> , 1952.....	138
4.3 Antonio Corpora e <i>Composição</i> , 1952.....	145
4.4 Mattia Moreni, <i>História de Mar</i> , 1952, e <i>Festa no Morro</i> , 1953/54.....	150
4.5 Giuseppe Santomaso e <i>Estaleiro na Lagoa</i> , 1952.....	155
4.6 Giulio Turcato e <i>Paisagem com Fábrica</i> , 1954.....	160
4.7 Emilio Vedova e <i>Protesto por Condenados de Sevilha</i> , 1952.....	164
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	170
Informações sobre as aquisições	175
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	176
Caderno de Imagens	I

1. INTRODUÇÃO

Em 2012, quando comecei meu estágio no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC), ainda no terceiro semestre de minha graduação, minha primeira tarefa foi a revisão catalográfica das obras em acervo no MAC, provenientes do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (antigo MAM) e que haviam sido adquiridas por Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo) na Itália entre os anos de 1952 e 1954, tanto nas XXVI e XXVII Bienais de Veneza, quanto em Roma, onde Ciccillo adquiriu de Benedetta Marinetti duas das três esculturas em gesso de Umberto Boccioni que herdara de seu marido.

Naquele momento encontrei nas esculturas de Boccioni, *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço*, e *Formas Únicas de Desenvolvimento no Espaço*, os maiores problemas catalográficos, em primeiro lugar por terem tido uma vida de cerca de 40 anos entre sua criação e sua chegada a São Paulo, vida esta que se demonstrava um tanto misteriosa, e que me possibilitou exercitar minhas habilidades de detetive que Carlo Ginzburg nos incitava a desenvolver³⁴, que até aquele momento se configurava para mim apenas como uma abstração, e que me inspirou a buscar pelos sinais que me permitiriam, ao menos um pouco, desenrolar esta história.

Em meio às tiragens em bronze das obras de Boccioni, às cartas de Benedetta Marinetti que jurava a Ciccillo sobre a veracidade de seu relato, contradito por outros amigos de Boccioni que se lembravam da história de forma diferente, além das obras de Prampolini e Capogrossi, adquiridas também em 1952, na Bienal veneziana, mas que nunca chegaram ao museu, e a epopeia do transporte de todas essas obras, em especial o *Grande Cavalo* de Marino Marini, que levou meses para ficar pronto, e teve, curiosamente, uma cópia também adquirida por Rockefeller após receber o grande prêmio de escultura da XXVI Bienal, as pinturas, mesmo que em número significativo, dos “abstratos italianos”, em especial aqueles que compunham, eu viria a notar, o chamado “*Gruppo degli Otto*”, formado por oito artistas italianos: Afro Basaldella (Udine, 1912 – Zurique, 1976), Renato Birolli (Verona, 1905 – Milão, 1959), Antonio Corpora (Tunes, 1909 – Roma, 2004), Ennio Morlotti, Mattia Moreni (Paiva, 1920 – Brisighella, 1999), Giuseppe Santomaso (Veneza, 1907 – Veneza,

³⁴ Cf.: GINZBURG, Carlo. “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário” in: *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 143 – 180.

1990), Giulio Turcato (Mântua, 1912 – Roma, 1995) e Emilio Vedova (Veneza, 1919 – Veneza, 2006), não me forneceram nenhum mistério a ser desvendado naquele momento, em especial por terem seu caminho, do ateliê desses artistas, para a Bienal de Veneza e então para o antigo MAM muito claramente documentado.

Apesar de não proporem um desafio naquele momento essas obras, *Novo Testamento*, 1951, de Afro Basaldella; *Foice, Cadeira e Cesto sobre Eira*, 1952, de Renato Birolli; *Composição*, 1952, de Antonio Corpora; *História de Mar*, 1952, e *Festa no Morro*, 1954, de Mattia Moreni; *Estaleiro na Lagoa*, 1952, de Giuseppe Santomaso; *Paisagem com Fábrica*, 1954, de Giulio Turcato; e *Protesto pelos Condenados de Sevilha*, 1952, de Emilio Vedova, tiveram em mim um impacto por sua poética, e anos mais tarde, ao precisar decidir qual seria o objeto de minha dissertação me lembrei delas por me parecerem então obras com as quais me seria prazeroso conviver durante o tempo que o desenvolvimento de uma dissertação consome.

Como institucionalmente as obras não propunham grandes problemas, tanto por seu percurso claro quanto por, diferentemente das aquisições de Ciccillo ao acervo do antigo MAM dos anos de 1946 e 1947, estudadas extensamente pela professora Ana Magalhães em sua livre docência, e por minhas colegas por ela orientadas³⁵, não proporem como impacto inicial uma modernidade estranha àquela amplamente aceita hoje, exemplares de um Retorno à Ordem até hoje rejeitado por narrativas tradicionais, comecei a investigar o *Gruppo degli Otto* e, em primeiro lugar a presença desses artistas no ambiente artístico italiano em busca do que essa investigação poderia me oferecer.

Foi possível identificar uma significativa presença individual desses artistas na escrita da história da arte moderna italiana, no entanto encontrar escritos que os identificassem como um grupo se mostrou mais difícil. Logo de início deparei inevitavelmente com a figura de Lionello Venturi. É ele que escreve o texto de apresentação do *Gruppo* para sua exposição inaugural, por assim dizer, em Roma, em maio de 1952. Venturi se colocou para mim como uma figura fácil de concordar,

³⁵ Cf.: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: Arte e crítica de arte entre Itália e Brasil*. São Paulo: MAC USP, 2014. Tese (Livre Docência). ROCCO, Renata Dias Ferrareto Moura. *Para Além do Futurismo: Poéticas de Gino Severini no Acervo do MAC USP*. São Paulo: MAC USP, 2013. Dissertação (Mestrado). SAROUTE, Dunia Roquetti. *Política e Arte: Arturo Tosi na coleção do Museu de Arte Contemporânea na Universidade de São Paulo*. São Paulo: MAC USP, 2015. Dissertação (Mestrado).

possivelmente por compartilhar muito das ideias de seu aluno Giulio Carlo Argan que foi, sem dúvidas, minha formação inicial em arte moderna, mas ao mesmo tempo, muitas vezes difícil de compreender, aparentemente contraditório em seus escritos, repleto de referências que me pareciam inacessíveis e sem uma presença no Brasil que tivesse sido explorada de forma sistemática, facilitando meu acesso a seus textos.

Assim, o primeiro capítulo desta dissertação parte de uma investigação sobre o papel de Lionello Venturi na crítica de arte italiana e no desenvolvimento da História da Arte como disciplina acadêmica na Itália, para que se fizesse possível entender sua relação com os artistas do *Gruppo*, tomando seu texto publicado em *Otto Pittori Italiani* como documento fundamental ali analisado. Explorar a figura de Venturi no pós II Guerra, como crítico militante a favor desses artistas implicou em tentar compreender sua figura pública em uma Itália sob o regime fascista que o levou ao exílio, e como sua produção de história da arte carregava esta mensagem anti-fascista. Dentro da teoria de Venturi, o conceito de abstrato-concreto se delineia como chave para compreender a produção do Gruppo em acervo no MAC USP, e acima de tudo como a crítica italiana vai enxergar este período destes artistas, além de funcionar como um fundamento para pensar em como a historiografia mais atual trata essa parceria entre crítico e grupo.

Venturi e os oito permitem um ponto a partir do qual buscar entender o ambiente artístico italiano da Guerra Fria e o debate então fundamental, da abstração versus a figuração, como coloca Venturi, uma antinomia da qual ele e estes artistas desejavam fugir mas que não poderiam se propor como terceira via sem terem de se enfrentar com esta dualidade. É impossível não ligar este debate artístico em sua relação ao debate político fundamentalmente dicotômico que afetava o mundo em especial neste início da batalha entre capitalismo e comunismo. Faz-se também necessário pensar na posição especial que a Itália ocupava na Guerra Fria, de principal ameaça comunista do ocidente, geograficamente em fronteira com a Iugoslávia, intelectualmente com um histórico de importantes pensadores marxistas, e politicamente com o maior partido comunista fora da União Soviética, um partido que compunha, no imediato pós-guerra, uma parte significativa do parlamento italiano. Essa situação encontra-se espelhada nas produções deste ambiente artístico, e os efeitos da Guerra Fria para artistas e críticos engajados e militantes, constitui-se como um drama não só político, mas muitas vezes pessoal, colocando em conflito sua

posição política e seu entendimento da prática artística, o que se espera que este primeiro capítulo possa em partes esclarecer.

Outro fio condutor que surgia dessas obras do *Gruppo degli Otto* em acervo no MAC USP é a relação que se constitui entre a Bienal de Veneza, onde as obras são adquiridas, e o antigo MAM, e a Bienal de São Paulo, projeto de Matarazzo Sobrinho, inaugurada em 1951 que se constrói como tema para o segundo capítulo da dissertação. É curioso observar que após as aquisições italianas de 1946 e 1947 será nas edições de 1952 e 1954 da Bienal de Veneza que Ciccillo voltará a adquirir obras na Itália. Ainda nesta relação com o Brasil, a Bienal de Veneza delineia-se como importante referência na criação da Bienal de São Paulo, que contava em seu princípio com forte presença italiana, configurando-se como a segunda bienal de arte do mundo, a primeira no continente americano, cumprindo um papel até hoje fundamental para o ambiente artístico brasileiro. Entender a relação entre Bienal de Veneza e Bienal de São Paulo e antigo MAM em um período no qual as duas instituições paulistas ainda não haviam se separado, a partir da relação com esses artistas, mediada por Veneza, uma vez que era ela a responsável pela delegação italiana também na mostra brasileira, levou a uma breve investigação a respeito das delegações nacionais brasileira, italianas, estadunidense e francesa nas I e II Bienais de São Paulo e nas XXVI e XXVII Bienais de Veneza, e a relação apontada pela historiografia entre essa produção e o crescimento do destaque para as poéticas informais tanto na Europa quanto no Brasil, buscando em primeiro lugar observar como a crítica brasileira, em especial Sergio Milliet, Lourival Gomes Machado, e Mário Pedrosa, considerando a importância destes no ambiente da Bienal, entendia não só a produção do *Gruppo degli Otto* em específico mas a produção artística moderna italiana. A Bienal de Veneza era o órgão que se responsabilizava assim pela escolha das obras trazidas à Bienal de São Paulo, e nas bienais paulistas de 1951 e 1953 esses artistas do *Gruppo degli Otto* também foram adquiridos para o acervo do antigo MAM, demonstrando sintoma, que o segundo capítulo explora, de não só uma aquisição sistemática desses artistas pelo antigo MAM, mas também de um entendimento da instituição italiana dessa produção como representante de um gosto italiano interessante internacionalmente.

Entender as aquisições de 1952 e 1954 dentro do contexto de construção do acervo do antigo MAM e em diálogo com outras obras, não necessariamente

adquiridas na mesma ocasião, foi a primeira proposta do terceiro capítulo, que apresenta uma análise para as 8 obras adquiridas nas edições da Bienal de Veneza, interpretando-as em três situações que consideramos fundamentais: no contexto da produção individual desses artistas, em seu significado e lugar na produção do grupo, e em seu lugar dentro do acervo do museu. Busca estabelecer também como a crítica e a historiografia entendem a produção do *Gruppo degli Otto* em específico, em especial em meio ao debate que surge na classificação destas obras como Informais, trazendo para a discussão como Venturi e os próprios artistas se viam, e tentando identificar qual a importância de uma produção em grupo para eles.

Essas obras do *Gruppo degli Otto*, produzidas para a Bienal de Veneza e lá adquiridas por Matarazzo, com todas as implicações que o fato possa sugerir, que chegam ao Brasil ainda frescas, permitem uma porta de entrada neste debate, que é fundamentalmente italiano, mas acima de tudo fundamentalmente sintoma da Guerra Fria, ou mais especificamente do lugar da Itália na Guerra Fria e da função diplomática que uma mostra e produção artística pode adquirir. Uma Itália pós-fascismo, uma Itália comunista, e seus atores, que carregam em si as contradições da liberdade trazidas pela Liberação e pelo fim da Guerra. Elas permitiram encontrar a ponta de um fio, o qual ao ser puxado desenrolou uma história, que certamente não seria contada da mesma forma por outra pesquisadora, e que teria tomado rumos diferentes, caso o acesso a outras fontes documentais tivesse sido possível, que se desenvolve, no entanto, a seguir, da maneira que foi se revelando a mim.

2. Lionello Venturi, *Otto Pittori Italiani* e a crítica de arte na Itália do segundo pós-guerra.

Lionello Venturi foi um dos doze professores universitários que se recusaram a prestar o juramento de fidelidade ao regime fascista italiano em 1931³⁶. A permanência do crítico na Itália até então se justifica, apesar de seu posicionamento antifascista, uma vez que o regime manteve, mesmo com suas tentativas de formação de uma cultura própria, uma certa liberdade, em especial durante sua primeira década. Nas universidades italianas, diferentemente da Alemanha nazista, “não houvera uma política coerente de depuração do corpo docente”³⁷, por exemplo, e a reação ao clima de intimidação, tanto na academia quanto no ambiente cultural como um todo, foi uma tendência, dos intelectuais e artistas, ao conformismo.

Em 1931, no entanto, o governo fascista impõe um juramento aos docentes universitários, que, para Guido Clemente “representa, ao mesmo tempo, o ponto de chegada de escolhas anteriores e uma reviravolta, mesmo se não completamente entendida como tal pelos próprios destinatários da medida”³⁸. Nesta ocasião, Lionello Venturi, crítico e historiador da arte que mais tarde estaria à frente do *Gruppo degli Otto*, era então catedrático de História da Arte da Universidade de Turim, cadeira esta que herdou de Pietro Toesca em 1915, com apenas 30 anos³⁹. Como

³⁶ Há ainda uma discussão historiográfica a respeito desse número, Laura Iamurri afirma terem sido doze, assim como Guido Clemente enquanto Angelo D’Orsi afirma serem em torno de 20, “embora não tenham ainda sido definitivamente considerado o número dos que não juraram.” Cf. CLEMENTE, Guido. “O Fascismo e os Historiadores. Sucesso e fracasso do uso político da História”. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e CROCI, Federico. *Tempos de Fascismo: Ideologia, Intolerância, Imaginário*. São Paulo: EDUSP, 2010; D’ORSI, Angelo. “O fascismo, os intelectuais e a política cultural” in: MAGALHÃES, Ana Gonsalves (org.) *Modernidade Latina: os italianos e os centros do modernismo latino-americano*; e IAMURRI, Laura. “Lionello Venturi e la storia dell’Impressionismo, 1932-1939”. In: *Dossier Studiolo 5: L’art: de l’actualité à l’histoire*, jun. 07. Disponível em: https://www.academia.edu/5577360/Lionello_Venturi_e_la_storia_dell_impressionismo_1932-1939. Acessado em: 21/06/15

³⁷ CLEMENTE, op. cit., p. 297.

³⁸ Ibid.

³⁹ Toesca dedicou seus estudos a arte medieval. Interessante notar que além da diferença do objeto de estudo em si, Toesca, aluno de Adolfo Venturi, é considerado “o mais fiel interprete do critério filológico”, com exceção, portanto, de uma busca pela independência da disciplina, Venturi significava uma mudança didática para a História da Arte na Universidade de Turim. Cf.: MONFERINI, Augusta. “*Il Gusto dei Primitivi* di Lionello Venturi”, in: *Storia dell’Arte*, no. 101, Roma: CAM Editrice, 2002, pp. 47 – 50.

consequência à não adesão ao juramento, Venturi foi obrigado a deixar seu cargo, se exilando da Itália até o final da II Guerra⁴⁰. O primeiro ato de resistência de Venturi frente ao regime não se dá, entretanto, em 1931, mas já na década anterior, ao rejeitar, na condição de catedrático, a submissão da História da Arte ao domínio da Filosofia, como previam os decretos educacionais da Reforma Gentile, através da elaboração e prática de uma metodologia que destacava o caráter militante que Venturi creditava à disciplina⁴¹. Em seu exílio, após uma breve passagem pelos EUA, onde profere uma série de palestras sobre a crítica de arte em Harvard, Venturi escolhe se estabelecer na França, em Paris, até 1941, quando, com a ascensão do governo de Vichy, se transfere para os Estados Unidos, onde fica até o final da II Guerra. Em 1945 Venturi retorna à Itália, assumindo a cátedra de História da Arte na *Sapienza Università di Roma*, e retomando sua atividade como crítico na Itália. Venturi falece, em Roma, em 1961⁴².

A ampla adesão dos professores universitários ao juramento imposto pelo Regime, que leva Venturi ao exílio, explica-se por ter sido, por muitos, considerado um ato burocrático e não político, uma vez que sua recusa impedia a continuação das atividades e a normalização do cotidiano. Seria, no entanto, também sintoma, para Angelo D'Orsi, da "consonância, material e moral, que tinha sido estabelecida entre o fascismo e os intelectuais."⁴³, além de indicativo da atitude, que este autor argumenta ser padrão na elite intelectual italiana do período, de abster-se da responsabilidade no plano político, transferindo a responsabilidade toda para o plano individual. Essa transferência é consonante com o juramento em si, uma vez que os professores deveriam declarar não pertencer a nenhuma associação "cuja atividade não se concilie com os deveres de meu ofício"⁴⁴.

Clemente escreve que "muitos dos que não juraram não eram, em sua maioria, antifascistas militantes; eles deram motivos éticos, culturais, mas não estritamente

⁴⁰ Cf.: GOLAN, Romy. "The Critical Moment: Lionello Venturi in America". In: BENFEY, Christopher; REMMLER, Karen (orgs.). *Artists, Intellectuals and World War II: The Pontigny Encounters at Mount. Amherst: Holyoke College, 1942 – 1944*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2006, pp. 122 – 135.

⁴¹ Cf.: MONFERINI, Augusta, "Il gusto dei primitivi di Lionello Venturi". In: *Storia dell'Arte*, no. 101, Roma: CAM Editrice, 2002.

⁴² Cf.: GOLAN, Romy. op. cit.

⁴³ D'ORSI, op. cit., p. 6.

⁴⁴ Cf.: D'ORSI, op. cit.

políticos”⁴⁵. No caso de Venturi sua oposição ao regime era ética, tornando-se, durante seu exílio, membro da *Concentrazione d'Azione antifascista*, estabelecida em Paris em 1927, da organização *Giustizia e Libertà*, fundada também em Paris em 1929, da *Ligue Internationale contre le racisme et l'antisémitisme in francese*, também parisiense, fundada em 1927, além da *Mazzini Society* estabelecida nos Estados Unidos por imigrantes italianos. Antes de 1931, no entanto, a oposição de Venturi traduzia-se, principalmente, na escolha de seu objeto de pesquisa e em sua prática metodológica⁴⁶.

Autor de uma extensa produção, tanto em termos de temas quanto de volume de obras, Venturi atuou também como crítico de arte, além de historiador, em um período no qual a historiografia da arte estabelecida entendia a atividade artística que lhe era contemporânea como um tema apartado da disciplina. Esta deveria constituir-se na confrontação de texto e imagem e a respeito de temas do Renascimento e da Antiguidade⁴⁷. A atuação que Venturi apresenta como crítico de arte contemporânea o faz, portanto, atravessar temas tradicionalmente aceitos pela disciplina até a arte moderna, além de possuir obras inaugurais sobre a crítica de arte, exemplificando a íntima relação entre a produção historiográfica, a crítica de arte moderna e a produção artística do período, relação esta defendida constantemente pelo autor⁴⁸. Mais do que isso, Venturi defendia a equivalência da

⁴⁵ CLEMENTE, op. cit., p. 298.

⁴⁶ Romy Golan escreve: “Neither a communist nor a Jew(ish) [...] nor a particularly militant anti-Fascist, Venturi refused the oath simply as a liberal”. Cf.: GOLAN, op. cit. p. 122. As traduções dos textos em inglês são nossas com colaboração de Ana Gonçalves Magalhães.

⁴⁷ BELTING. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Cf.: “Vasari e Hegel: início e fim da velha historiografia da arte” pp. 223 – 234.

⁴⁸ Ana Magalhães destaca o papel da crítica de arte moderna para formação de acervos e escrita da narrativa de arte moderna, enfatizando a relação dessa crítica com a historiografia então sendo produzida, em especial para seu caso de estudo a relação entre Margherita Sarfatti e Bernard Berenson. Cf.: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: Arte e crítica de arte entre Itália e Brasil*. São Paulo: MAC USP, 2014. Tese (Livre Docência).

Ana Avelar, em sua tese de doutorado a respeito da produção de Lourival Gomes Machado destaca a importância que as teorias wolffilianas tiveram para o crítico brasileiro. Cf.: AVELAR, Ana Cândida. *Por uma arte brasileira: Modernismo, Barroco e Abstração Expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado*. 2012. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem sob orientação de Tadeu Chiarelli). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-17052013-153846/>. Acessado em: 18/09/2014. No prelo.

Martin Warnke destaca, por exemplo, a ligação de Wölfflin com a *Der Blaue Reiter*, o que para o autor

produção antiga e da produção contemporânea como objetos da disciplina, rejeitando as cronologias tradicionais e confrontando obras de artistas renascentistas a de artistas contemporâneos. Maurizio Calvesi escreve que “a competência de Lionello Venturi no campo da arte contemporânea não nascia de um interesse específico, separado, mas era um prolongamento na experiência vivida, de uma experiência de um estudo global da arte”⁴⁹, sendo que para ele todo o domínio do campo artístico apresentava produções válidas. Esta relação que Venturi identificava entre historiografia, crítica e produção artística se demonstrará determinante para sua prática metodológica, e pode ser notada em seus livros, desde o *Il Gusto dei Primitivi*, até na revista da qual é cofundador, *Commentari*, na qual sugere mesclar os assuntos antigos e modernos.

Giulio Carlo Argan, no prefácio da edição de 1972 da obra de Venturi, *Il Gusto dei Primitivi*⁵⁰, publicada originalmente em 1926, argumenta que, na História da Arte italiana, após sua institucionalização⁵¹, teriam surgido duas principais escolas metodológicas, a partir de dois dos alunos mais jovens de Adolfo Venturi: Roberto Longhi e Lionello Venturi⁵². Argan defende que esses procedimentos metodológicos

sugeriria uma aproximação teórica do que Wölfflin defende em *Conceitos Fundamentais da História da Arte* e a produção de viés abstratizante do movimento do início do século. Cf.: WARNKE, Martin. “On Heinrich Wölfflin”, In: *Representations*. No. 27 (Summer, 1989), pp. 172-187. University of California Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2928489>. Acessado em: 21/06/2015.

Lionello Venturi tinha formação em história da arte, além de ampla produção como historiador, para além de sua própria produção foi responsável por disseminar em território italiano as ideias de autores fundamentais para a historiografia da arte como Alois Riegel e Heinrich Wölfflin (cf.: BATTCOCK, Gregory. “Introduction”, in: VENTURI, Lionello *History of Art Criticism*, New York: E. P. Dutton & Co., inc, 1964.), defendeu a estética do Gruppo degli Otto além de influenciar a produção artística e teórica de diversos artistas italianos.

Esses são exemplos que mostram que mais do que meramente um discurso, defendido por Venturi, a produção historiográfica e a crítica da arte estavam intimamente ligadas.

⁴⁹ “La competenza di Lionello Venturi nel campo dell’arte contemporanea non nasceva da un interesse specialistico e separato, bensì era il prolungamento nell’esperienza vissuta di un’esperienza di studio globale dell’arte”. CALVESI, Maurizio. “Introduzione”, in: *Storia dell’Arte*, no. 101, Roma: CAM Editrice, 2002, p. 9. As traduções dos textos em italiano são nossas com colaboração de Renata Rocco e Ana Gonçalves Magalhães.

⁵⁰ VENTURI, Lionello. *Il Gusto dei Primitivi*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1972.

⁵¹ Institucionalização esta que o autor considera concluída plenamente com a obra de Adolfo Venturi, pai de Lionello Venturi, *Storia dell’arte italiana* – pois seria ele, para Argan, o responsável pela liberação da história da arte como auxiliar à história política e religiosa, e pela inserção da história da arte no quadro da cultura italiana.

⁵² Ao longo da dissertação assumir que ao denotar *Venturi* supõe-se Lionello Venturi, ao referir-se a Adolfo Venturi se adotará o nome completo.

desenvolvidos por Longhi e Venturi derivavam da necessidade que a disciplina apresentava de uma renovação, devido ao fechamento do que identifica com o ciclo histórico do classicismo figurativo, afirmando que, enquanto para Longhi o importante em uma obra estaria dentro dela, “Venturi voltava-se às ideias diretrizes da cultura da época e pesquisava como a essas reagia, frequentemente modificando-as aquele novo fato cultural que era a obra de arte”⁵³. Venturi e Longhi têm também em comum uma importante atividade como críticos da arte, e a defesa por um gosto mesmo quando abordando uma arte do passado, sustentam, no entanto, opiniões muito diversas, sendo que Longhi se constitui como o grande opositor de Venturi no ambiente italiano⁵⁴.

Venturi argumenta, em *Art Criticism Now*, que o gosto de um crítico sempre é, e deveria ser, fundamentado na produção que lhe é contemporânea, escrevendo em *Para Compreender Pintura: de Giotto a Chagall* que: “mesmo as obras-primas, se queremos compreendê-las, têm de ser olhadas sem juízos antecipadamente formados e com nossa experiência atual da arte”⁵⁵, pois seria função da história não simplesmente narrar fatos, mas trazer essa experiência para o presente, para que então se faça sentido estudá-la. Como historiador Venturi destaca, como coloca Argan, a necessidade de se entender também o ambiente no qual a obra foi produzida, sem o qual não se poderia experimentar a obra de forma completa. Para Augusta Monferini a importância dada por Venturi ao contexto de produção da obra vem da influência que a Teoria da Pura Visibilidade teve em seus estudos, afirmando que ao propor uma alternativa à estética de Croce, estética esta que não permitiria, para Venturi, a interpretação de obras contemporâneas, a Pura Visibilidade forneceria a ele um método interpretativo não abstrato, mas verificável na obra, “nasciam das escolhas que o artista fizera de dentro da cultura figurativa de sua

⁵³ “Venturi risaliva alle idee direttrici della cultura dell’epoca e cercava come ad esse reagisse, spesso mutandole, quel nuovo fatto culturale che era l’opera d’arte”. Cf.: ARGAN, Giulio Carlo. “Prefazione”, in: VENTURI, Lionello. *Il Gusto dei Primitivi*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1972, p. XVI. Traduzido do original pela autora.

⁵⁴ Maria Giulia Aurigemma nota que em carta a Salmi, Venturi afirma não poder proferir uma conferência na Universidade de Florença depois que Longhi tivesse assumido a cátedra de História da Arte. Cf.: AURIGEMMA, Maria Giulia. “Lionello Venturi tra “Commentari” e la Biennale”, in: *Storia dell’Arte*, no. 101, Roma: CAM Editrice, 2002, p. 132.

⁵⁵ VENTURI, Lionello. *Para Compreender Pintura: de Giotto a Chagall*. Lisboa: Estúdios Cor, 1972, p. 13.

época, e referiam de modo concreto à importância desta cultura – os “gosto” (sic) – na própria gênese da obra de arte”⁵⁶.

Assim como seria de se esperar, não apenas as produções historiográficas de Venturi e Longhi divergem, mesmo que seus temas tenham frequentemente convergido, como também defendem posições diferentes sobre a atividade crítica em si. Longhi, no número inaugural de sua revista sobre “*arti figurativi e letteratura*”, *Paragone*, publica sua *Proposte per una critica d'arte*, na qual questiona, justamente, a concepção de crítica que Venturi constrói em sua primeira obra dedicada exclusivamente para o assunto: *Storia della critica d'arte*, mesmo que o faça de forma velada. Longhi escreve:

Por exemplo: em uma história da crítica de arte escrita recentemente por um italiano, se defende consistir a principal tarefa da crítica na declaração e, por vezes, admito, na refutação, daquela parte das doutrinas filosóficas que, de tempos em tempos, teria, por assim dizer, autorizado o juízo crítico sobre a obra de arte⁵⁷.

Argumentando a seguir que estas doutrinas se sustentariam apenas na ausência da obra, e não quando realmente confrontadas a ela. Longhi defende que a filosofia, já na Grécia antiga buscou cooptar, ou “suprimir” a crítica e até mesmo a arte, afirmando que alcançar seu objetivo, no caso da arte se mostrou mais difícil.

O cerne da diferença entre Longhi e Venturi parece ser o fato de que, para Venturi a História da Arte e a atividade crítica seriam um ramo das ciências humanas, ou mais precisamente, conhecimento histórico, enquanto para Longhi elas seriam uma atividade literária: “Nada de estetizante, portanto, que fique claro, existe na exigência aqui expressa de devolver a crítica, e, por isso a história da arte, não digo no ventre da poesia; mas, certamente, no coração de uma atividade literária, que, não

⁵⁶ “Nascevano da scelte che l'artista aveva fatto all'interno della cultura figurativa della sua epoca e rinviavano in modo concreto all'importanza di questa cultura – i “gusto” - nella genesi stessa dell'opera d'arte.” In: MONFERINI, Augusta, op. cit., pp. 47-48. Traduzido do original pela autora.

⁵⁷ “Per un esempio. In una storia della critica d'arte scritta recentemente da un italiano, si è pensato di far consistere il compito principale nella dichiarazione e, talvolta, ammetto, nella confutazione, di quella parte delle dottrine filosofiche che, d'epoca in epoca, avrebbe, per dir così, autorizzato il relativo giudizio critico sull'opera d'arte”. Cf. LONGHI, Roberto. “Proposte per una critica d'arte”, in: *Pargone. Arte: mensile di arte figurativa e letteratura*. No. 1, 1950. Firenze: Sansoni, 1950 pp. 5-19. Traduzido do original pela autora.

é nem nunca poderá ser ‘literatura de entretenimento’”⁵⁸. Luiz Marques escreve que “para Longhi, o fenômeno artístico mantém com o pensamento uma tensão mais destrutiva que reveladora”⁵⁹, enquanto para Venturi a filosofia é constitutiva e indissociável da criação artística e de qualquer tentativa de sua compressão.

Para Venturi a prática crítica se determina a partir de dois elementos, que tornam possível a resolução dialética das partes e do todo da antinomia kantiana referente à compreensão de uma obra de arte: a interpretação intuitiva da obra e a interpretação dos fatos históricos relevantes à obra. Ele conclui, em *História da Crítica de Arte*, que: “tanto o conhecimento intuitivo da síntese estética em uma obra de arte quanto o conhecimento histórico dos elementos inerentes a uma obra de arte que participam de sua intuição são conhecimento histórico”⁶⁰, mais do que isso: Massimo Carboni nota que para Venturi, de forma geral, a História da Arte é a história do “gosto”, afirmando que assim Venturi legitima os estudos de recepção, da fortuna crítica da obra, do contexto, etc., entendendo a figura do gênio como um produto deste gosto, e também a produção historiográfica interpretativa de uma produção como algo dependente deste, e, portanto, crítica, que se transforma em juízo crítico⁶¹.

Compreendendo, portanto, estética, história e crítica de arte como atividades fundamentalmente atreladas, ao ponto de afirmar que “A crítica de arte é nosso único modo de entender uma obra de arte como arte. E, como a História da Arte espera compreender uma obra de arte como arte, o passo final na história da arte deve ser, e é, crítica de arte”⁶², Venturi, ao analisar a historiografia tradicional e defender que ela

⁵⁸ “Nulla di estetizzante, dunque, sia ben fermo, è nell’esigenza qui espressa di riconsegnare la critica, e perciò la storia dell’arte, non dico nel grembo della poesia; ma, certamente, nel cuore di una attività letteraria, che, ne sono sì non potrà mai essere ‘letteratura di intrattenimento’”. Cf. LONGHI, Roberto. “Proposte per una critica d’arte”, in: *Pargone. Arte: mensile di arte figurativa e letteratura*. No. 1, 1950. Firenze: Sansoni, 1950 pp. 5-19. Traduzido do original pela autora.

⁵⁹ MARQUES, Luiz. “Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan – um confronto intelectual” in: *Revista Fevereiro* no. 5, outubro de 2012.

⁶⁰ VENTURI. *History of Art Criticism*, op. cit., p. 23: “both the intuitive knowledge of the aesthetic synthesis in a work of art and the knowledge of the historical elements inherent in a work of art and participating in the intuition of it, are historical knowledge”. Traduzido do original pela autora.

⁶¹ Cf.: CARBONI, Massimo. “Lionello Venturi e la Storia della Critica d’Arte”, in: *Storia dell’Arte*, no. 101, Roma: CAM Editrice, 2002, p. 52

⁶² VENTURI, Lionello. *Art Criticism Now*, APUD: BATTCOCK, Gregory. “Introduction”, in: VENTURI, Lionello. *History of Art Criticism*, op. cit., p. 3.: “Art criticism is our only means of understanding a

seria sempre uma defesa por um determinado gosto, põe em questão a subjetividade dos autores. Gregory Battcock destaca, em sua introdução à obra de Venturi *History of Art Criticism*⁶³, a importância da colaboração venturiana para a teoria da crítica de arte, classificando-a⁶⁴, como obra paradigmática para o assunto, chegando a afirmar que depois de sua publicação toda a produção crítica ocidental veio a ser, em algum grau, influenciada por Venturi.

Em sua introdução de *Para Compreender a Pintura: de Giotto a Chagall*⁶⁵, Venturi defende que, enquanto simplesmente apontar para uma obra e afirmar gostar ou não dela, seria algo completamente subjetivo, há uma pretensa objetividade ao se classificar uma obra como arte. Ele defende o juízo crítico como o único meio pelo qual se poderia argumentar a respeito de um posicionamento, escrevendo:

é certo que nenhum juízo crítico será possível se a sensibilidade artística faltar; mas não é menos verdade que a sensibilidade artística não é qualquer coisa simples como um electro: é, sim, o resultado de um conjunto de atividades humanas; desenvolve-se e amadurece com a experiência de vida e com a cultura.⁶⁶

O conceito de juízo crítico de Venturi seria, conforme afirma Carboni, mais kantiano do que crociano, contrariando assim o contexto histórico-cultural no qual Venturi produz. Este juízo se configura não apenas como abstrato e universal, mas como dependente de um “acordo preliminar com o objeto” que permitiria que uma regra, aí sim universal, se transformasse, mediante a presença concreta da obra. Assim como Baudelaire no século anterior, Venturi defende que o crítico seja passional, e portanto a figura deste nunca seria completamente objetiva (como já se percebe na forma com a qual Venturi analisa a historiografia da qual se utiliza), sendo o crítico “portador de um corpus de conhecimento” que se encontra refletido em seu pensamento⁶⁷.

work of art as art. And because the history of art aims at the understanding of a work of art as art, the final step in the history of art must be and is art criticism”. Traduzido do original pela autora.

⁶³ BATTCOCK, Gregory. “Introduction”, in: Venturi, *History of Art Criticism*, op. cit., pp. 3 – 14.

⁶⁴ A primeira edição dessa obra foi em inglês, publicada em 1936, seguida de uma edição ampliada em italiano em 1948.

⁶⁵ VENTURI. *Para Compreender...*, op. cit.

⁶⁶ Ibid., p. 8.

⁶⁷ CARBONI, op. cit., p. 53.

Identifica, no entanto, o gosto, individual ou coletivo, como um passo anterior ao juízo crítico, pois estaria ausente desse a “regra universal” que permitiria que se transformasse em crítica:

Em arte, uma preferência é sempre um início de crítica. Mas crítica sem ideia universal, juízo sem pretensão universal, são uma tendência à crítica, um desejo de crítica, um juízo dos sentidos. Não é ainda nem arte nem crítica; é um processo e não um resultado; é individual e pode pertencer a um grupo de indivíduos. Não é crítica, é gosto⁶⁸.

Gosto é um conceito importante para a teoria crítica de Venturi, fundamental para compreender sua produção desde *Il Gusto dei Primitivi*, que seria, segundo Ponente, uma “primeira organização sistemática” a consolidar o método de produção de Venturi. Ao buscar um gosto dos primitivos Venturi acaba por identificar “um juízo dos sentidos” capaz de construir uma história da arte que une sob um mesmo gosto artistas do primeiro renascimento, como Giotto, aos impressionistas, aos quais Venturi atrela também Manet e Cézanne, argumentando que os aspectos do gosto primitivo, de simplificação e coerência estilística, se manteriam em suas obras. São justamente esses aspectos que afastariam os primitivos das oposições tradicionais na história da arte: classicismo e romantismo, e realismo e abstração.

Carboni mais uma vez nota a presença da filosofia de Kant, agora no conceito que gosto assume para Venturi, se aproximando ao “senso comum”, sendo gosto “a média entre intuição e conceito”, ou entre “natureza e cultura” ou ainda “sentimento e história”, “que indica um tipo de conhecimento específico, que é, segundo Venturi, conhecimento do individual [...] ou seja, conhecimento do dado sensível individual mas não ‘derivado’ de leis universais”, que segundo Venturi seria, então, um “fragmento do mundo”⁶⁹. Já Golan identifica em Venturi um diálogo com a produção de Croce que por sua vez buscaria em Hegel o sentido de gosto. Ela argumenta que para Croce gosto era irrevogavelmente heterogêneo, e que a escrita da crítica de arte deveria ser focada na síntese da obra, identificando uma ligação direta com a produção de Venturi, uma vez que este responde às colocações de Croce, sendo que

⁶⁸ VENTURI, op. cit., 2013, p. 26.

⁶⁹ “Che indica un tipo di conoscenza specifica e che è, dice Venturi, conoscenza dell'individuale – che sarebbe poi la cognito sensitiva su cui Baumgarten fondò l'Estetica – cioè conoscenza del dato sensibile singolo, per nulla 'dedotto' da leggi universali”. In: CARBONI, op. cit. p. 52. Traduzido do original pela autora.

para ele “o gosto permite compreender como o artista conseguiu sintetizar os elementos que fazem uma obra de arte”⁷⁰, e que seria o gosto, justamente por esse não ser universal, que permitiria perceber o que existe de imutável em uma obra de arte.

Além de trazer à tona o específico e o universal em arte, além da subjetividade da historiografia e de sua própria produção, Venturi se consolida, como enfatiza Laura Iamurri, como um dos historiadores que, diante da questão dos temas tradicionais, subverte a função da disciplina, ao publicar, por exemplo, seu livro a respeito do impressionismo, *Les Archives de l'Impressionisme*, em 1939, sendo um dos primeiros autores a abordar o Impressionismo dentro da pesquisa em História da Arte⁷¹. Como aponta Enrico Crispolti antes de Iamurri, em “*La sollecitazione al contemporaneo*” o respeito de Venturi ao contemporâneo teria sido sua grande contribuição à produção cultural e crítica italiana, “no sentido de sugerir a consciência de uma possibilidade de contemporaneidade, fundada em uma grande experiência moderna do século XIX”, constituindo-se como um contraponto da crítica hegemônica *novecentesca* do período do regime, e fornecendo “uma clara noção de internacionalidade como prospectiva de contemporâneo”⁷², em oposição ao nacionalismo fascista que se fazia presente até então.

Lorenzo Canova vai além ao afirmar que no sentido foucaultiano, mais do que uma metodologia, Venturi teria inaugurado um “campo de saber, uma formação enunciativa, uma unidade discursiva”⁷³, uma vez que de simples “objeto real”, a partir do método venturiano, a obra de arte teria se transformado em “objeto de

⁷⁰ “Taste allowed one to grasp how the artist was able to synthesize the elements that make up the work of art”. In: GOLAN, op. cit., p. 125. Traduzido do original pela autora.

⁷¹ IAMURRI, Laura. “Lionello Venturi e la storia dell’Impressionismo, 1932-1939”. In: *Dossier Studiolo* 5: L’art: de l’actualité à l’histoire, jun. 07. Disponível em: https://www.academia.edu/5577360/Lionello_Venturi_e_la_storia_dell_impressionismo_1932-1939. Acessado em: 21/06/15.

⁷² CRISPOLTI, Enrico in: “La sollecitazione al contemporaneo”, in: CAT. EXP. *Da Cézanne all’arte astratta. Omaggio a Lionello Venturi*; APUD: CANOVA, Lorenzo. “Lionello Venturi e la sua scuola nella critica dell’opera di Afro”, in: *Storia dell’Arte*, no. 101, Roma: CAM Editrice, 2002, p. 149.

⁷³ “Ecco in che senso possiamo forse dire che Venturi ha inaugurato un campo del sapere, una formazione enunciativa, un’unità discursiva” in: CANOVA, Lorenzo, op. cit., p. 51.

conhecimento e compreensão”, afirmando que Venturi teria transformado a história em história da crítica, ou seja, de julgamento do ato do julgamento estético.⁷⁴

Iamurri argumenta sobre o pioneirismo de Venturi afirmando que, mesmo com a valorização do Impressionismo no período do entreguerras, tendo este alçado o século XIX ao status de “*le grand siècle de la peinture française*”, o movimento ainda não havia alcançado um espaço legítimo de estudo histórico⁷⁵, ainda que motivo de discussão da crítica e tema de diversas exposições. Venturi estabelece, portanto, essa mudança metodológica no estudo do movimento, que passa a ser submetido aos mesmos procedimentos e indagações aplicados aos estudos das obras antigas e renascentistas.

Iamurri destaca que há, nesse período, uma disputa política em torno do Impressionismo, combatido por alguns críticos em revistas de grande circulação, que condenavam a pintura *en plein air* eticamente, propondo um outro tipo de modernidade, e argumentando que o Impressionismo seria, na realidade, estranho à tradição nacional francesa. Esses críticos identificariam, de um modo negativo, nas composições impressionistas, a desordem de uma sociedade necessitada de reconstrução, como era o caso da França no entreguerras, e daí viria uma atração pelas poéticas do Retorno à Ordem, presenciado não apenas na França, mas também na Itália, conformando especialmente com o discurso do grupo do Novecento⁷⁶, ao qual Venturi se opõe mais ou menos explicitamente até o final de sua carreira. Augusta Monferini afirma que a verdadeira polêmica da produção e metodologia venturiana era a oposição do autor ao Retorno à Ordem, e a argumentação construída por Venturi em confrontação ao idealismo crociano em meio ao clima da década de 1920 italiana⁷⁷, no qual o método de Croce era amplamente aceito e praticado.

Mesmo antes da publicação dos arquivos do Impressionismo Venturi já se dedicava ao tema, que figura em peso em seu *Il Gusto dei Primitivi*, editado pela primeira vez em 1926. Vale lembrar que 1926 é mesmo ano de duas exposições significativas para o Novecento: *I Mostra del Novecento Italiano*, realizada no

⁷⁴ “Soltanto attraverso il suo trasferimento o la sua presa in carico da parte di quell'insieme di enunciati di cui Venturi ha fatto la storia come storia della critica cioè dell'atto del giudizio estetico-valutativo”, in: CANOVA, Lorenzo, op. cit., p. 52.

⁷⁵ Cf.: IAMURRI, op. cit.

⁷⁶ Cf.: MAGALHÃES. *Pintura italiana...*, op. cit.

⁷⁷ MONFERINI, op. cit., p. 48

Palazzo della Permanente, em Milão e de uma sala especial para esses artistas na XV *Biennale di Venezia*. A preferência de Venturi pelos impressionistas se configura nessa ambiente e período, portanto, como possibilidade de resistência ao gosto sarfattiano e à retórica da tradição nacional e à pintura “di volume e di peso” de Ugo Ojetti. A escolha do tema por Venturi indica um posicionamento antifascista, uma vez que a dimensão política é parte essencial do objeto. Sobre a mostra de 1926 Venturi publica uma análise, em 1929, intitulada *Un problema della mostra del Novecento italiano*, na qual, segundo Roberto Lambarelli, Venturi evidenciava o problema filosófico e ético que tinha, não apenas com o movimento, mas com a cultura figurativa italiana do período. Lambarelli destaca que neste texto Venturi propõe a pintura de paisagem como alternativa a essa cultura, defendendo a presença de um “senso de infinito” no gênero capaz de “devolver ao homem o valor justo da existência”, o que devolveria, por sua vez, à pintura, o seu valor filosófico. Para o autor seria esse valor que teria levado Venturi a promover os *Sei di Torino*, (Boswell, Chessa, Galante, Levi, Menzio e Paulucci), “com os quais compartilhava o desejo de recuperação da cultura impressionista e cézanniana”⁷⁸ e que se configuram como a primeira experiência militante de Venturi como crítico.

Como nota Lambarelli, no entanto, assim como Venturi, Margherita Sarfatti também reconhecia o Impressionismo como o início da modernidade, mas enquanto “para Venturi essa experiência era um fato impossível de se eliminar para o desenvolvimento de qualquer forma de arte moderna, para Sarfatti se tratava de uma experiência fundamental, mas que deveria ser abandonada a um certo ponto”⁷⁹. Portanto, enquanto Venturi propõe uma continuidade entre a produção impressionista, cézanniana e a “verdadeira” produção artística que lhe é contemporânea, defendendo haver uma continuidade no gosto dessas obras, Sarfatti identifica um rompimento já entre os impressionistas e Cézanne, procurando “construir uma claríssima oposição entre o século XIX e o século XX”⁸⁰. Magalhães argumenta que Sarfatti assume “tom agressivo” ao discorrer sobre as diferenças de

⁷⁸ “Con il quale condivideva il richiamo alla cultura impressionista e cezanniana” in: LAMBARELLI, Roberto. “La battaglia civile per la libertà dell'arte”, in: *Storia dell'Arte*, no. 101, Roma: CAM Editrice, 2002, p. 158.

⁷⁹ “Per Venturi quell'esperienza era un fatto ineliminabile per lo sviluppo di qualsiasi forma d'arte moderna, per la Sarfatti si trattava di un'esperienza certo fondamentale, “ma che si ” deve abbandonare ad un certo punto” in: Ibid.

⁸⁰ MAGALHÃES, op. cit., p. 80.

uma produção analítica, expressionista, individualizante, como a do impressionismo e uma produção “clássica” e mediterrânea como a de Cézanne, defendendo a produção clássica como a arte de síntese, ou seja, o ápice, marcado sempre pelo retorno aos princípios Renascentistas.

Já Venturi opõe à arte moderna, para ele inaugurada em Manet, ao que intitula de “neoclassicismo”, que julga como uma arte morta: “Depois da guerra fomos encantados por um neoclassicismo que declinou ou está prestes a declinar, e a aurora, ao que parece, se chama neorrealismo. Tudo isso, vocês me diriam, é memória, com a qual não vale a pena se preocupar”⁸¹. Em outra passagem do mesmo texto é possível concluir o quanto esta oposição está imersa na argumentação contra o Novecento e o fascismo:

A batalha entre clássico e romântico é há muito terminada, mas ainda se renova, sob diversos aspectos, em nome do estilo ou da realidade, da beleza ou da verdade, da inteligência ou da sensibilidade, da forma ou da cor, da composição final ou da impressão esboçada, e finalmente, de mãe de Roma ou de Paris amiga.⁸²

A solução, para Venturi, desta batalha seria uma terceira via, nem o clássico, nem o romântico, mas o “gosto dos primitivos”, presente na produção moderna impressionista. Golan argumenta que a “mensagem antifascista” desta obra estaria ancorada na ideia que o autor desenvolve de que primitivo seria uma questão de atitude: “uma atitude profundamente moral irrepreensível interligada ao conceito de liberdade artística”⁸³.

Venturi, em 1942, em palestra proferida em Nova York, intitulada “*The so called malady of Modern Art*”, declara que “a Arte Moderna revela as mazelas da humanidade”, uma vez que o problema que vê na produção do período é a crença dos “escultores, pintores, críticos e políticos” de que “a arte estava doente”, e de que a

⁸¹ “Dopo la guerra siamo statti deliziati da un neoclassicismo, ch’è tramontato o sta per tramontare, e l’alba, a quanto pare, si chiama neorealismo. Tutto ciò, mi direte, è cronaca, e non vale la pena di curarsene”. Cf. VENTURI. *Il gusto...* op. cit., p. 5. Traduzido do original pela autora.

⁸² “La battaglia tra classici e romantici è finita da un pezzo, eppure si rinnova tuttora sotto diversi aspetti, in nome dello stile o della realtà, della bellezza o della verità, dell’intelligenza o della sensibilità, della forma o del colore, della composizione finita o dell’impressione abbozzata, infine di Roma madre o di Parigi amica”. Cf. Ibid., p. 4. Traduzido do original pela autora.

⁸³ GOLAN, op. cit. pp. 126-127: “a profoundly moral attitude irrepressibly related to the concept of artistic freedom”.

cura seria o neoclassicismo, afirmando: “O *revival* do classicismo na arte foi um remédio fascista. E a História irá confirmar que foi necessariamente fascista pois suprime a imaginação”. Após o fim da II Guerra irá retornar ao tema argumentando, que mesmo que o Fascismo não houvesse sido tão estrito com sua arte oficial como no caso Nazista, ainda assim havia arruinado o “gosto italiano” por mais de quinze anos, destacando que movimentos como dos *Sei di Torino* e o *Corrente* de Milão, e artistas como Scipione e Mafai haviam se configurado justamente como uma rebelião contra o Novecento oficial⁸⁴.

Para Venturi o Impressionismo, além da fundação da modernidade artística, na qual o Novecento não se inseria, seria também a origem da abstração, uma vez que ele entende Manet e os impressionistas como os primeiros a modificar a forma em detrimento do conteúdo na produção artística pela primeira vez desde o Renascimento. Em seu artigo *L'Imprissionismo e le origini dell'atrazione nell'arte moderna*⁸⁵ escreve:

Para entender qual foi a revolução operada por Manet e pelos impressionistas no desenvolvimento geral da pintura é necessário recordar que antes de 1860 os românticos e os realistas haviam modificado mais o conteúdo dos neoclássicos que sua forma [...] o princípio da forma mantinha-se constante, herdada da estatuária antiga e dos clássicos do Renascimento Italiano.⁸⁶

Venturi aponta, em seguida, para o fato de que, para se chegar na interpretação do impressionismo como representação da realidade foram necessárias algumas décadas, nas quais a crítica teria tido que acostumar seu olhar⁸⁷, argumentando ainda

⁸⁴ AURIGEMMA, op. cit., p. 132.

⁸⁵ VENTURI, Lionello. “L'Imprissionismo e le origini dell'atrazione nell'arte moderna”, in: *Arte Figurativa Arte Astratta*, 1955, pp. 76 – 80.

⁸⁶ “Per intendere quale sia stata la svolta operata da Manet e dagli impressionisti nello sviluppo generale della pittura, è necessario ricordare che prima del 1860 i romantici e i realisti avevano modificato più il contenuto dei neo-classici che la loro forma (...) il principio della forma rimaneva costante, ereditata dalla statue antiche e dai classici del Rinascimento italiano”. Ibid., p. 77. Traduzido do original pela autora.

⁸⁷ Daniel-Henry Kahnweiler partilha dessa posição de Venturi, escrevendo, em 1915: “uma nova forma de expressão, um novo ‘estilo’ nas belas artes, geralmente aparece como ilegível – como o impressionismo em seu tempo, e agora o cubismo: os impulsos óticos desacostumados não evocam imagens na memória de alguns espectadores porque não há formação de associações até que finalmente a ‘escrita’, que de início pareceu estranha, se torne um hábito, e até que as associações sejam por fim feitas, graças à frequência com que são vistas as pinturas”. KAHNWEILER APUD:

que, para o público contemporâneo a essa arte “a vibração iluminada a qual se devia a divisão das cores era um novo símbolo da luz mas não uma representação”⁸⁸, e portanto essa produção se configuraria como mais próxima à abstração do que ao realismo.

Outra etapa na genealogia da abstração teria sido ainda, para Venturi, Cézanne, que, ao contrário do que defendia Sarfatti, teria solidificado a divisão impressionista da cor, e através desta cristalização tornado as formas orgânicas em geométricas, fazendo surgir uma realidade artística distanciada da realidade natural, abrindo assim o caminho para a produção cubista. Venturi identifica a história da abstração com a história da autonomia da arte:

As novas condições filosóficas e científicas, o novo espírito de extremismo aventureiro, o gênio de algum inovador que se tornou vital ao nosso século, permitiram aos artistas erguerem edifícios que desafiam nossa imaginação e nos distraem de procurar as bases. Mas aquelas bases estão ali, e se transformaram no princípio da autonomia da arte à natureza, empiricamente conhecida, a qual os impressionistas afirmaram primeiro.⁸⁹

Afirmando que o progresso desta autonomia, no conseqüente desenvolvimento do gosto moderno, teria sido apenas a resposta à exigência impressionista.

Mario De Micheli argumenta que o abstracionismo “trouxe à luz um elemento fundamental que se perdera no anedotismo do século XIX: a exigência de uma universalidade da imagem”⁹⁰, afirmando que, mais do que uma abstração essa arte seria, ao se afastar da realidade dada, a proposta de uma nova realidade⁹¹, nova realidade esta que Venturi entende como já iniciada por Cézanne. Seriam, para

DANTO, Arthur. Após o Fim da Arte: Arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp, 2006, p. 61.

⁸⁸ “La vibrazione luministica dovuta alla divisione dei colori era un nuovo simbolo della luce, ma non una rappresentazione. Cf. VENTURI. “L’Imprissionismo a le origini dell’atrazione nell’arte moderna” Ibid., p. 78. Traduzido do original pela autora.

⁸⁹ “Le nuove condizioni filosofiche e scientifiche, il nuovo spirito di estremismo avventuroso, e il genio di alcuno novatori che rendono vitale il nostro secolo, permisero agli artisti di elevare edifi che colpiscono la nostra immaginazione e ci distraggono dal cercare le basi. Ma quelle basi ci sono, e s’imperniano nel principio dell’autonomia dell’arte rispetto alla natura empiricamente conosciuta, quale gli impressionisti per primi affermarono” Cf. Ibid., p. 80. Traduzido do original pela autora.

⁹⁰ DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 250-251.

⁹¹ Ibid., p. 229.

Venturi, essas (Manet, o Impressionismo e Cézanne) as três etapas inescapáveis para a modernidade artística. Percebe-se no ensaio já mencionado *L'Imprissionismo e le origini dell'atrzione nell'arte moderna* a tentativa por sua parte de construção de uma cronologia da história da arte pós classicismo figurativo, ou seja, sistematizada a partir do momento no qual, para Venturi, a mimesis deixa de ser o paradigma: com a obra de Manet, Olympia.

A origem dessa lógica de evolução da arte moderna começou a ser delineada já pelo crítico Roger Fry, a quem Venturi credits algumas de suas ideias, afirmando que Fry, após as exposições londrinas de arte pós-impressionista de 1910 e 1912 teria se tornado “ídolo e guia” de toda uma geração de artistas por sua defesa às novas poéticas contra um público largamente conservador. Fry interpreta – argumento emprestado por Venturi posteriormente, como já explicitado – elementos da pintura de Cézanne como abstratos, o que Venturi credits ao conhecimento do crítico britânico sobre a produção cubista que sucede Cézanne, afirmando que: “Certamente, sua consciência sobre abstração o permitiu situar sua interpretação final sobre o artista sob uma nova base”⁹². Essa abstração cézanniana se resultaria para Fry da redução de seus espaços e volumes às formas, ou elementos puros, confluindo com a definição venturiana de abstração que será ainda abordada.

No entanto, Venturi e Fry divergem em uma questão central, sobre a qual se ancora toda a teoria venturiana, e não apenas aquela a respeito da arte francesa do fim do século XIX, já defendida em *Il gusto dei primitivi*: para Fry, as experiências impressionistas e pós-impressionistas são fundamentalmente clássicas, enquanto para Venturi o fato de não serem clássicas é o que as define e, para além de justificar sua preferência por elas, lhe permite construir a argumentação de que seriam dessas estéticas que surgiria a arte moderna.

No prefácio do catálogo da segunda *Post-Impressionist Exhibition*, na Grafton Galleries, de 1912, Fry estabelece em primeiro lugar uma defesa dessa arte, que como apontado por Venturi, havia sofrido ataques do conservador público londrino na ocasião da primeira mostra, creditando a refuta deste público à falta de familiaridade com esta arte. Fry escreve que teria sido a primeira mostra de arte pós Impressionista

⁹² “Certainly this awareness of abstraction permitted him to place his final interpretation of the artist on a new basis.” Cf. VENTURI. *History of art...* op. cit., p. 308. Traduzido do original pela autora.

a ocasião na qual “o público inglês se tornou ciente pela primeira vez sobre a existência de um novo movimento na arte”⁹³, argumentando que a principal diferença entre a produção clássica ou neoclássica e a impressionista e pós-impressionista a mudança de uma arte ilusória para a “direta expressão dos sentimentos”, completando:

Esses artistas não buscam imitar forma, mas criar forma; não buscam imitar a vida, mas encontrar um equivalente para a vida. Quanto a isso quero dizer que eles desejam criar imagens que pela clareza de suas estruturas lógicas e por textura fechada devem ser atrativas à nossa imaginação desinteressada e contemplativa com algo da mesma vivacidade das coisas reais para nossas atividades práticas. De fato, eles miram não na ilusão, mas na realidade.⁹⁴

Nesta passagem, *realidade* não se vincularia à figuração ou ao Realismo, estabelecendo sua base não no visível, mas nos sentimentos (ponto de convergência com a argumentação de Venturi), o que permitiu o autor, em seguida, a afirmar que esses artistas franceses apresentariam um viés clássico, por seu “estado mental positivo e desinteressado”⁹⁵, um classicismo maior do que os ingleses e russos poderiam alcançar, defendendo que os franceses não dependeriam de ideias associadas para atingir os efeitos por eles desejados, ideias que Fry entende estarem atreladas a uma poética romântica. É por esse classicismo “inerente” à produção francesa que Fry justifica a necessidade da compreensão e assimilação desta arte por seu público.

⁹³ “The English public became for the first time fully aware of the existence of a new movement in art.” Cf. FRY, Roger. “The French Post-Impressionist”, Preface to the Catalogue of second Post-Impressionist Exhibition, Grafton Galleries, 1912. In: FRY, Roger. *Vision and Design*. London: Chatto & Windus, 1920, p. 156. Traduzido do original pela autora.

⁹⁴ FRY, Roger. “The French Post-Impressionist”, Preface to the Catalogue of second Post-Impressionist Exhibition, Grafton Galleries, 1912. In: FRY, Roger. *Vision and Design*. London: Chatto & Windus, 1920, p. 157: “They (these artists) do not seek to imitate form, but to create form; not to imitate life, but to find an equivalent for life. By that I mean they wish to make images which by the clearness of their logical structure, and by their closely-knit unity of texture, shall appeal to our disinterested and contemplative imagination with something of the same vividness as the things of actual life appeal to our practical activities. In fact, they aim not at illusion but at reality”. Traduzido do original pela autora.

⁹⁵ “Positive and disinterestedly passionate state of mind.” Cf. FRY, Roger. “The French Post-Impressionist”, p. 159. Traduzido do original pela autora.

Essa abordagem defensiva do classicismo desta produção é oposta ao posicionamento de Venturi, que entende os impressionistas e pós-impressionistas tributários dos “primitivos”, rompendo com evolução cronológica tradicionalmente utilizada na disciplina. Para Venturi haveria uma esterilidade na oposição entre Classicismo e Romantismo, defendendo que ao resgatar o gosto dos primitivos o Impressionismo propõe uma solução a esta oposição. A arte primitiva seria, no entanto, anticlássica: privilegiando a expressão espontânea em detrimento da busca de uma perfeição⁹⁶. Sobre esta questão Monferini argumenta:

Com a categoria de primitivismo Venturi se pretendia se referir ao princípio da “criação”, que havia inspirado os primitivos, em contraposição ao princípio da imitação da realidade. Invocar o primitivismo era assim uma defesa dos direitos da arte simbolista, impressionista e expressionista que começara a aparecer no fim do Ottocento e nos primeiros decênios do novo século: uma arte estilizada, que repudiando séculos de pesquisa a respeito da perspectiva e naturalista, que privilegiava a superfície ao invés da profundidade e se articulava em contornos duros e cores fortes ⁹⁷

Argan, identifica a dialética da produção moderna nos mesmos termos de Venturi, classicismo e romantismo, sem, no entanto, propor os primitivos como categoria apartada dessa antinomia, identificando, assim como Venturi, tanto o classicismo quanto o romantismo à *mimesis*, propondo como oposição a estes a *poiesis*, considerando, assim como seu mestre, a *mimesis* superada já com o início da produção moderna. Ele afirma que:

Com a formação da estética ou filosofia da arte, a atividade do artista não é mais considerada como um meio de conhecimento do real, de transcendência religiosa ou exortação moral. Com o pensamento clássico de uma arte como mimese (que implicava os planos do modelo e da imitação) entra em crise a ideia de arte como dualismo

⁹⁶ Cf. VENTURI. *Il gusto...* op. cit.

⁹⁷ “Con la categoria del primitivismo Venturi intendeva riferirsi al principio della “creazione”, che aveva ispirato i primitivi, in contrapposizione al principio dell'imitazione della realtà. Invocare il primitivismo era così una difesa dei diritti spettanti all'arte simbolista, impressionista ed espressionista, che era cominciata ad apparire tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del nuovo secolo: un'arte stilizzata, che ripudiando secoli di ricerche prospettiche e naturalistiche privilegiava la superficie sulla profondità e si articolava in contorni duri e colori forti”, in: MONFERINI, op. cit., p.48.

de teoria e prática, intelectualismo e tecnicismo: a atividade artística torna-se uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além de seu próprio fazer-se. À estrutura binária da mimesis segue-se a estrutura monista da poiesis, isto é, do fazer artístico, e portanto, a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica.⁹⁸

Venturi também desqualifica a representação mimética, e a valorização do assunto não apenas na produção artística, mas também na produção crítica, afirmando que esta valorização poderia levar a uma análise equivocada de uma obra sem valor artístico por “entusiasmo moral ou patriótico”⁹⁹, justamente por se recusar os aspectos formais da obra. Há aqui, novamente, uma condenação por parte de Venturi, particularmente direcionada ao *Novecento Italiano* quando se leva em conta o ambiente no qual escreveu sua obra, mas que caberia aos diversos movimentos de Retorno à Ordem e a seus críticos. Venturi não vê, no entanto, a simples análise formal como solução para esse problema, afirmando que: “o importante é a contribuição humana que uma pintura nos oferece”¹⁰⁰ e militando por uma produção capaz de ancorar-se no sentimento ao mesmo tempo que mantendo algum grau possível de objetividade.

Um método semelhante ao que aplica em *Il Gusto...*, para identificar a presença e influências dos primitivos ao longo da história da arte é utilizado pelo autor para a definição e aplicação dos conceitos de abstrato e concreto, uma vez que, assim como torna primitivo uma classificação aplicável às obras através da história da arte, considera concreto e abstrato conceitos válidos para a análise de toda a produção artística que se deseje interpretar. Em *Para Compreender Pintura*, Venturi dedica o primeiro capítulo a delimitar as diferenças entre arte abstrata e arte concreta, se utilizando de exemplos pré-renascentistas, escolhendo para ilustrar sua definição obras de Giotto e Coppo di Marcovaldo, argumentando que o primeiro seria concreto enquanto o segundo seria abstrato. A abstração de Coppo derivaria, para Venturi, do fato do artista não representar a individualidade de um santo, por exemplo, mas uma imagem, justamente abstrata deste, no sentido de que sua

⁹⁸ ARGAN. *Arte Moderna*, op. cit., p.11.

⁹⁹ VENTURI. *Para Compreender...*, op. cit., p. 13.

¹⁰⁰ Ibid., p. 14.

produção seria a ilustração de um conceito. O concretismo de Giotto derivaria do fato de ancorar suas concepções em sentimentos¹⁰¹. Venturi exemplifica essa conceituação se utilizando de duas cabeças de Cristo, uma de cada artista. Na *Cabeça de Cristo* de Giotto (fig. 9) Venturi identifica um maior “realismo”, por assim dizer, do que na *Cabeça de Cristo* de Coppo (fig. 10), que seria abstrato ao exprimir “sua concepção de Cristo”, se utilizando de linhas mais duras e contraste de cores mais agudos, apesar de manter a “indicação” de uma cabeça humana, enquanto defende que o termo “concreto” para referir-se a Giotto seria mais adequado do que o termo “realista”, pois Venturi identifica no artista não apenas uma graduação das formas e cores que, ao serem mais suaves aproximam-se da ilustração de uma individualidade na representação de Cristo, mas também de uma graduação das emoções do artista necessária para se atingir aquele resultado.

Em termos mais amplos Venturi escreve:

A abstracção foi considerada como uma idealização da natureza, obtida por meio de uma escolha feita nela. A partir de Plotino e durante toda a Idade Média, o conceito estético da natureza foi ignorado e as formas artísticas foram concebidas como uma beleza relativa emanada da beleza absoluta – Deus. Isto é, a arte tornou-se absolutamente abstracta em relação à natureza. Mas com o Renascimento, a arte de novo se ligou à natureza, passando a ser considerada como uma interpretação dela através da imaginação do artista, graças a um processo de abstracção que não separava nem isolava a arte da natureza.¹⁰²

A partir do Renascimento a obra de arte se tornaria para Venturi concomitantemente concreta e abstrata, uma vez que entende que os *sentidos* vêm substituir a *natureza* na maneira de representar de um artista, criando assim um novo gosto, sendo “a sensação o que ela (a obra) tinha de concreto e sendo o carácter abstracto constituído pelos valores universais próprio da representação das sensações”¹⁰³.

¹⁰¹ VENTURI. *Para Compreender...* op. cit.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 204-205.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 205

Em um texto publicado na Revista da *Biennale*, em 1950, intitulado *Astratto e Concreto*, Venturi vai se utilizar de definições muito próximas a essas para argumentar sobre a arte da década de 1950:

Algumas verdades elementares relativas à arte se faz difícil de serem aceitas universalmente por várias razões, seja porque a preguiça da imaginação tem, na vida, uma importância incrível, seja porque alguns críticos, que vão pela maioria, ao invés de terem bem definidos e claros seus princípios, os contestam ou pior, fogem deles. Uma dessas verdades é que toda obra de arte é ao mesmo tempo concreta e abstrata, e que portanto é tão impensável uma pintura “toda natureza” quanto uma “toda cálculo”.¹⁰⁴

Complementando ainda: “O concreto que se considera como imperativo indispensável da obra de arte é o modo de sentir do artista”¹⁰⁵.

A abstração seria, portanto, a separação da natureza, não configurando-se como o oposto da figuração, mas em um sentido mais conceitual, ligado ao ato artístico, podendo assim aplicar-se aos artistas medievais, como Venturi defende na passagem de *Para compreender pintura...*, pois a criação era entendida como destacada da natureza. Uma arte “toda natureza” seria portanto o oposto da abstração, o que para Venturi seria impossível, uma vez que toda criação artística diferencia-se obrigatoriamente da natureza, o que significa que toda criação é em algum nível abstrata. Uma arte “toda cálculo” seria, por sua vez, o oposto do concreto, uma vez que o modo de sentir do artista seria o concreto de uma criação, e toda criação, para ser artística dependeria desse filtro, concreto, que é, para Venturi, universalmente, aquilo que estaria sempre presente em cada artista.

Um parêntese interessante sobre essa argumentação de Venturi é que mais uma vez o autor defende a necessidade das mesmas qualidades apresentadas por um

¹⁰⁴ “Alcune verità elementari relative all’arte fanno fatica ad essere accolte universalmente, per varie ragioni, sia perché l’infingardaggine dell’immaginazione ha nella vita una importanza incredibile, sia perché alcuni critici, che vanno per la maggiore, invece di tener ben fermi e chiari i loro primi principi li contestano o peggio li sfuggono. Una di queste verità è che ogni opera d’arte è insieme concreta ed astratta, e che è altrettanto impensabile una pittura “tutta natura”, quanto un’altra “tutta calcolo”” VENTURI, Lionello. “Astratto e Concreto” in: *Rivista Trimestrale di Arte Cinema Teatro Musica Moda della Biennale di Venezia*, no 1, 1950, p. 11.

¹⁰⁵ “Il concreto che si considera come esigenza indispensabile dell’opera d’arte è il modo di sentire dell’artista.” Cf. VENTURI. “Astratto e Concreto” op. cit., p. 11.

artista serem também presentes na prática de um crítico que aspire a um juízo crítico, e, novamente, Carboni destaca que “sentir” é o verbo utilizado por Kant na mesma situação, escrevendo que tanto para Venturi quanto para Kant, o juízo “não se limita à reconstrução dos componentes do gosto que emergem no processo genético da obra com o momento intuitivo-inventivo mas que [...] leva a sentir a improcedência daquele momento intuitivo-inventivo. Isto é, o fato de que transcende, vai além, não é o simples resultado aritmético dos conhecimentos e das escolhas e inclinações que formam o gosto”¹⁰⁶.

Essa defesa de Venturi, de que toda obra de arte contemporânea seria ao mesmo tempo concreta e abstrata, deriva de seu entendimento da evolução filosófica do conceito de abstração. Venturi alega que Kant, ao definir conceitos puros como universais e consequentes de um processo de abstração a partir das sensações e conceitos empíricos como abstratos em si, teria entrelaçado a significação de concreto e abstrato, sendo, no entendimento venturiano os conceitos puros referentes ao concreto e os conceitos empíricos referentes ao abstrato. Defende então que Husserl teria acentuado essa conectividade inaugurada por Kant, demonstrando a impossibilidade de separar o concreto do abstrato, ou o fato da essência, concluindo que “a necessidade de unir a ideia e o facto, de considerar a ideia não como abstracta da realidade, mas como imanente à realidade, dominou toda a filosofia moderna”¹⁰⁷.

As definições de abstrato e concreto das quais Venturi se utiliza são próprias de sua teoria, e contrastante com definições mais difundidas do termo, como por exemplo no uso dos conceitos feito por De Micheli¹⁰⁸, que credita o surgimento do termo concreto a uma percepção por parte dos artistas de que o termo abstrato seria impróprio uma vez que qualquer obra, ao ser realizada, não poderia mais ser abstrata. De Micheli restringe então o abstracionismo a um período histórico determinado: o do surgimento dessa poética no início do século XX, enquanto concreto não carregaria para o autor essa particularidade, sendo aplicável a qualquer

¹⁰⁶ “Non si limita alla ricostruzione delle componenti di gusto che si fondono nel processo genetico dell'opera col momento intuitivo-inventivo; ma che si spinge a sentire l'infondatezza di quel momento intuitivo-inventivo. Cioè il fatto che esso trascende, va al di là, non è la semplice aritmetica risultante di quelle conoscenze e di quelle scelte e inclinazioni che formano il gusto”. In: CARBONI, op. cit., p. 52

¹⁰⁷ VENTURI. *Para Compreender...* op. cit., p. 204.

¹⁰⁸ DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas Artísticas*, op. cit.

produção, se opondo, em seu entendimento, à figuração, sendo que para Venturi, como se observa em sua análise de Giotto, a aproximação da “realidade” seria uma característica concreta.

Entender o significado desses dois conceitos para Venturi se demonstra fundamental para compreender tanto em termos poéticos quanto seu lugar no ambiente artístico italiano o *Gruppo degli Otto*, referenciado pela crítica do período como *Astratto-Concreto*, justamente, ao que tudo indica, pela importância que o ensaio de Venturi, publicado na revista da *Biennale*, assume.

A abstração do *Astratto-Concreto* configura-se, pelo uso que Venturi desenvolve do conceito, como o distanciamento da poética da mimesis, ou seja, o distanciamento da figuração e da “simples cópia do real” que identifica no início da modernidade, enquanto concreto é o “modo de sentir do artista” presente em uma obra. Maurizio Calvesi irá argumentar que a abstração concreta de Venturi se qualifica na manutenção de uma narrativa em uma obra (que para ser arte tem de ser abstrata pois não existe uma arte “toda natureza”), que seria para Venturi a capacidade do pintor em expressar seu sentimento.

A valorização do sentimento, que é fundamental na crítica venturiana, faz parte dessa mudança da transferência da valorização da poiesis no lugar da mimese, do sentimento no lugar da razão neoclássica, e acaba influenciando em grande medida a teoria da arte italiana do período; um dos exemplos é o pintor Gino Severini, que em um artigo, também publicado na revista da *Biennale* escreve sobre o que ele entende como os dois tipos de abstração¹⁰⁹, afirmando que uma abstração nasceria do contato da realidade com o espírito, e surgiria de uma experiência sensível, e uma outra abstração que seria a negação do sensível através da valorização do raciocínio, e adotando, em sua conclusão, a mesma posição de Venturi, na defesa pelo desenvolvimento da sensibilidade, ou seja, da permanência do concreto na abstração.

Astratto e Concreto, confrontado com *Para Compreender Pintura*, além de integrar a prática de historiador e crítico na produção de Venturi, ilustra a disputa da crítica modernista a respeito da própria definição de arte, e de que essa definição

¹⁰⁹ SEVERINI, Gino. “I due ‘astrattismi’” in: *Rivista Trimestrale di Arte Cinema Teatro Musica Moda della Biennale di Venezia*, no 2, 1950.

teria de ser universalmente válida¹¹⁰. É justamente esse o argumento do qual se utiliza para qualificar a poética do *Gruppo degli Otto*, afirmando que a produção desses artistas não seria nem figurativa nem abstrata (no sentido mais amplamente adotado, de uma arte “toda cálculo”), argumentando que eles propunham sair do paradoxo que de um lado, o da abstração, “ameaçava transformar a produção artística em um maneirismo renovado” e do outro, o da figuração, “obedecia uma ordem política que desintegrava a liberdade e a espontaneidade criativa”¹¹¹. Lorenzo Canova¹¹² destaca que o conceito de abstrato-concreto de Venturi se define a partir do conceito de criação, e se propõe, da mesma forma que o conceito de primitivo em relação ao par classicismo e romantismo, como uma terceira via para o par abstração e figuração, se opondo, portanto, aos “resíduos do Novecento”¹¹³, e ao neorrealismo comunista, e também à abstração geométrica e ao concretismo do M.A.C.¹¹⁴, por exemplo.

Outra obra de historiador, por assim dizer, que converge com a militância crítica que Venturi faz do Gruppo é *História da Crítica de Arte*. Canova escreve: “podemos também notar como algumas das ideias que Venturi exprime com muita eficácia no início do livro resultariam, depois, na visão daquele *astratto-concreto* que fundamentava teoricamente seu apoio ao *Gruppo degli Otto*”.¹¹⁵ No entanto Venturi não aplicou seu conceito apenas para os artistas do Gruppo. Jolanda Nigro Covre, escrevendo sobre a obra de Venturi, *Pittori Italiani d'Oggi*, destaca uma passagem na qual Venturi defende que os pintores da exposição *Peintres de tradition française*, de 1942, seriam o passo seguinte, na história da pintura abstrata, a Kandinsky e Mondrian, destacando Bazaine, Manessier, Tal Coat, Estève e Lapicque, e escrevendo que “buscavam dar um efeito concreto, de ordem naturalmente espiritual, por meio

¹¹⁰ Cf. DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte: Arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

¹¹¹ VENTURI. *Otto Pittori Italiani...*, op. cit.

¹¹² CANOVA, op. cit., pp. 150 – 151.

¹¹³ “Venturi identificava così nell'astratto-concreto una soluzione nuova rappresentata proprio dalla poetica del gruppo degli Otto, autori di una terza -via, in bilico tra astrazione e figurazione, opposta ai residui del novecentismo e al neorealismo da una parte, all'astrazione geometrica e al concretismo del MAC dall'altra.” Ibid.

¹¹⁴ O Movimento Arte Concreta, nasce no final de 1948, em Milão, com o Corrente como forte referencia. Cf.: CAMEL, Luciano, org. *Arte in Italia 1945 – 1960*. Milano: Vita e Pensiero, 1994.

¹¹⁵ “Possiamo notare dunque come alcune delle idee che Venturi ha espresso con molta efficacia all'inizio del libro (*História da Crítica de Arte*) dovessero poi sfociare nella visione di quell'astratto-concreto che fondava teoricamente il suo sostegno al Gruppo degli Otto”. In: CANOVA, op. cit., p. 150

da forma abstrata. Por isso foram chamados de abstratos-concretos”¹¹⁶, argumentando ainda que o limite dos abstratos–concretos franceses estaria “em sua grande tradição que determina excessivamente sua ação”¹¹⁷. Nigro Covre nota, neste texto de Venturi, uma busca por diferenciar a produção francesa, estadunidense e italiana, identificando nos estadunidenses a “capacidade de destruir radicalmente qualquer tradição”, citando, entre eles Pollock, Gorky e De Kooning, e concluindo que os abstratos-concretos italianos seriam menos radicais do que os estadunidenses, menos refinados do que os franceses, seriam no entanto os que “obtiveram muito sucesso e usufruem da preferência internacional”¹¹⁸ graças a seu entusiasmo e espontaneidade, graças a sua “facilidade natural”. Já Luciano Caramel¹¹⁹ nota que também em *Considerazioni sull'arte astratta*, artigo publicado em janeiro de 1946, Venturi fala de abstrato-concreto, afirmando que nessa ocasião Venturi pensava em um pós-cubismo abstratizante, contrapondo Guernica à pintura abstrata “formalista” com o gênero de abstração que dialogava com a figuração.

Os artistas do *Gruppo* ficaram conhecidos, tanto pela crítica contemporânea¹²⁰, quanto pela historiografia, como abstratos, ou mais especificamente, contemporaneamente a sua produção como abstratos-concretos, como os define Calvesi, por exemplo. Argan os classifica, em *Arte Moderna* como abstratos líricos, afirmando que neles “a ausência de relação com o objeto intensifica os tons expressivos”¹²¹. A abstração por eles praticada não nega, no entanto, o figurativismo, muitas vezes alimentando-se deste, o que pode parecer contraditório em um ambiente artístico no qual um dos principais debates era justamente abstração versus figuração.

A abstração do *Gruppo* está de acordo com o que Venturi defendia como uma “abstração ideal” que seria atingida através do desenvolvimento de uma sensibilidade

¹¹⁶ VENTURI, Lionello. “Pittori Italiani d'Oggi” APUD: NIGRO COVRE, Jolanda. “Lionello Venturi, Jean Cassout e Léon Degand”, in: *Storia dell'Arte*, no. 101, Roma: CAM Editrice, 2002, pp. 138-144.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Cf.: CAMEL, Luciano. “Le alternative astrattiste” in: CAMEL, Luciano, org. *Arte in Italia 1945 – 1960*. Milano: Vita e Pensiero, 1994, p. 57.

¹²⁰ Cf.: Arquivo MAC USP, pasta Francisco Matarazzo Sobrinho, Renato Pacileo a Arturo Profili, 20 julho 1954 (copia): *Todas as aquisições têm uma razão de ser: o Turcato é um dos “oito” (abstratos) que não estavam incluídos da outra vez no elenco de aquisições do Senhor Ciccillo*.

¹²¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, op. cit., p. 537.

"fantástica", se opondo então não à figuração, mas à mimesis. Venturi escreve, sobre "artistas vivos" que sua maneira de pensar "foi absorvida pela fantasia, através dos sentidos e do sentimento e realizada em formas e cores"¹²² Venturi se utiliza do conceito crociano de fantasia. Claudia Bianco defende que a origem do conceito em Benedetto Croce seria *Logica Poetica* de Giambattista Vico¹²³, sendo fantasia o princípio de um conhecimento aparte da filosofia. Croce oporia, por sua vez, a arte, forma de conhecimento pela fantasia, à história, sendo a primeira, em sua argumentação, possibilidade e intuição e a segunda construída por fatos e acontecimentos, escrevendo no início de *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*:

O conhecimento possui duas formas: o conhecimento intuitivo e o conhecimento lógico; conhecimento pela fantasia ou conhecimento pelo intelecto; conhecimento do individual ou conhecimento do universal, das coisas ou ainda de suas relações: é, em suma, ou produtor de imagens ou produtor de conceitos.¹²⁴

Fantasia é, portanto, para Croce, forma de conhecimento, ou ainda, segundo Ernesto Paolozzi, o momento inicial do conhecimento humano, afirmando que sobre o conceito de arte crociano, ou seja, conhecimento intuitivo, "se construirá toda a filosofia crociana"¹²⁵. Mais tarde, porém, em ensaio intitulado *Notizie e Osservazioni*, de 1949, Croce se dedica a diferenciar *fantasia* e *imaginação*: "A distinção de "fantasia" e "imaginação" é recorrente na crítica de De Sanctis, entende-se pela primeira a potência criativa da poesia e pela segunda uma capacidade diversa e inferior"¹²⁶, completando ainda que se utiliza desses conceitos no mesmo sentido,

¹²² VENTURI. *Para Compreender...*, op. cit., p. 203.

¹²³ CROCE, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Laterza: Bari, 1973, p. 1.

¹²⁴ "La conoscenza ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto; conoscenza dell'individuale o conoscenza dell'universale; delle cose, ovvero delle loro relazioni: è, insomma, o produttrice di immagini o produttrice di concetti", in: *Ibid.*

¹²⁵ "Si costruirà l'intera filosofia crociana." Cf. PAOLOZZI, Ernesto. *L'Estetica di Benedetto Croce*. Napoli: Guida, 2002, p. 39.

¹²⁶ "La distinzione di "fantasia" e "immaginazione" ricorre nella critica de De Sanctis, intendendosi per la prima la potenza creativa di poesia e per la seconda una capacità diversa e inferiore". In: CROCE, Benedetto. "Notizie e Osservazioni" in: *Quaderni della "Critica" diretti da B. Croce* novembre 1949, n. 15, p. 117. Edição digital: CSI Biblioteca di Filosofia. Università di Roma "La Sapienza" – Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce, 2009.

argumentando que a inferioridade da imaginação deriva de sua incapacidade de, como a fantasia, transformar o sentimento (tão valorizado pela crítica venturiana) em elemento plástico, e conseqüentemente o elevá-lo à verdade.

A definição elástica e fundamentalmente filosófica de conceitos como abstração, concretismo, figuração, e de abstrato-concreto de Venturi levanta controvérsia no meio crítico do período. Em 1954 Venturi presidiu um debate sobre arte figurativa e arte abstrata na Fundação Giorgio Cini, em Veneza¹²⁷, no qual defende sua ideia de que não haveria um limite estritamente objetivo nas definições de figuração e de abstração e de que um não se oporia ao outro. Léon Degand, presente na ocasião, publica, posteriormente, uma resposta a Venturi na revista *Art d'aujourd'hui*, na qual ele afirmava que era impossível estabelecer um diálogo enquanto não se concordasse na própria definição dos conceitos¹²⁸. Para ele a definição de abstração era muito simples:

é abstrata toda pintura que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, as aparências visíveis do mundo. Não as invoca nos seus fins, porque não tem ela por objetivo em nenhum grau, representar aquelas aparências. Não as invoca nos seus meios, porque uma pintura realmente abstrata não é feita por meio de elementos tirados do mundo exterior, mesmo transpostos, simplificados, deformados a ponto de torná-los irreconhecíveis¹²⁹.

É assim que define arte abstrata no catálogo da mostra inaugural do antigo MAM *Do Figurativismo ao Abstracionismo*. Escreve ainda que: “Não se poderia concluir, destas características, pela superioridade ou inferioridade da plástica abstrata em relação à plástica figurativa. Estas duas concepções não se opõem como a verdade ao erro ou a saúde à decadência. Elas diferem, simplesmente”¹³⁰.

No entanto, levando em consideração que Degand foi um dos grandes militantes do abstracionismo geométrico, pode se intuir que essa afirmação venha

¹²⁷ ROSSI, Cristina. “Una pulseada por la abstracción: Romero Brest entre Marguerita Sarfatti y Lionello Venturi”. In: GIUNTA, Andrea; COSTA, Laura Malosetti (orgs.). *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

¹²⁸ Cf.: ROSSI, op. cit.

¹²⁹ DEGAND, Léon. “Do Figurativismo ao Abstracionismo” in: CAT. EXP *Do Figurativismo ao Abstracionismo*. São Paulo: MAM São Paulo, 1949, p. 41.

¹³⁰ Ibid.

mais do problema da coleção do antigo MAM, com a qual ele estava invariavelmente confrontado na ocasião, do que uma posição que ele realmente assumisse. E até mesmo o título da mostra contradiz essa colocação, pelo menos no que diz respeito à produção que lhe é contemporânea, pois sugere uma evolução na arte, que parte do figurativismo para atingir o abstracionismo.

Na Itália, nesse debate de 1954, um tema proeminente foi a discussão a respeito do espaço nas artes. Degand, nesta ocasião, se propõe definir arte abstrata, intitulado sua apresentação de maneira óbvia *Qu'est-ce que l'art abstrait?*, a inicia sua exposição defendendo a dimensão espacial como elemento constitutivo da representação figurativa: "A pintura figurativa se distingue por propriedades específicas. Me demorarei em duas dessas propriedades. A primeira é a sugestão de espaço. A segunda deriva dos efeitos da gravidade"¹³¹. Ele continua afirmando que em contraponto ao "mundo da geometria espacial" da arte figurativa se configuraria o "mundo da geometria plana" para arte abstrata, um indicativo de que sua definição de abstração estava vinculada à vertente geométrica. Para Degand a recusa da terceira dimensão significaria, em consequência, a ausência da representação do espaço na obra, o colocando em oposição à maioria dos palestrantes italianos a abordarem o assunto na ocasião, em especial Prampolini, que em sua *Concezione dello spazio nelle arti plastiche*, milita pela necessidade da quarta dimensão na arte "concreta" e "não objetiva", fundamentando sua abordagem em especial nas teorias de Umberto Boccioni, as quais entende como uma interpretação artística da filosofia bergsoniana e da física einsteiniana.

Degand destaca a planaridade da pintura abstrata como elemento positivo dessa forma artística por permitir a libertação, não só da representação, mas também da gravidade constituinte da figuração. Assim, como Roger Fry, que em 1912 afirmava sobre a abstração: "O extremo lógico de tal método seria, indubitavelmente, a tentativa de desistir de qualquer semelhança à forma natural e criar uma linguagem

¹³¹ "la peinture figurative se distingue par des propriétés spécifiques. Je m'arrêterai aux deux principales de ces propriétés. La première, c'est la suggestion de l'espace. La seconde dérive des effets de la pesanteur". Cf.: DEGAND, Leon. IN: CARNELUTTI, Francesco (org.) *Arte Figurativa e Arte Astratta*. Firenze: Sansoni, 1955, p. 160.

puramente abstrata – uma música visual”¹³², Degand aproxima a abstração à música, afirmando que ambas seriam artes intuitivas e por isso incompreensíveis e inenarráveis (*ne peut pas se traduire par de mots*). A abstração defendida por Degand não se aproxima da poética fantástica valorizada por Venturi. Como explicitado anteriormente Venturi defendia que a crítica de arte atingiria a maturidade quando atingisse um equilíbrio entre sensibilidade e a razão. É a mesma proposta que mantém para a criação artística, e que permite-lhe desqualificar um abstracionismo geométrico, e até mesmo, em alguns casos, obras cubistas, como puramente racionais “toda cálculo”, e, portanto, não artísticas, negando assim o direito até mesmo de serem consideradas obras de arte. No cerne desta questão se encontrava, como afirmado anteriormente, e não apenas para Venturi, a própria definição de arte, que por sua vez determinaria a validade da obra e sua existência na narrativa da História da Arte. Marchiori, crítico que dialoga produtivamente com Venturi assume um posicionamento próximo deste no período, construindo uma crítica àquele abstracionismo que partia de uma valorização da racionalidade e almejava a abstração como facilitadora e resultado de uma pesquisa sistemática das cores e formas e de suas relações, afirmando que “a arte tornada fato racional, teorema, exclui o amor, o abandono do crente, que de tal modo se nega ao sonho e se anula como artista”¹³³. No caso de Venturi, além da questão da defesa de uma abstração “concreta” observa-se também a defesa por um “gosto internacional”, leia-se europeu, em especial baseado na tradição moderna francesa.

Apesar de nunca publicado por uma editora brasileira, a obra de Venturi mostra-se fundamental para a construção do debate crítico modernista no país. Ana Avelar, analisando os anais do *II Congresso Nacional de Críticos da Arte*, ocorrido em 1961, e no qual se faz uma homenagem ao então recém falecido Lionello Venturi, afirma que:

uma reflexão sobre o pensamento de Venturi apresentada por uma parcela pequena da crítica brasileira, a partir de um evento localizado,

¹³² “The logical extreme of such a method would undoubtedly be the attempt to give up all resemblance to natural form, and to create a purely abstract language of form – a visual music.” Cf. FRY, Vision & Design, op. cit., p. 157.

¹³³ “L’arte, diventata fato razionale, teorema, esclude l’amore, l’abbandono del ‘credente’, che in tal modo si nega al sogno e si annulla come artista”. Cf. MARCHIORI, Giuseppe. *Arte e Artisti d’Avanguardia in Italia (1910-1950)*. Milano: Edizioni di Comunità, 1960, p. 268.

possibilita dar a conhecer interseções entre as ideias de críticos que aparentemente ocupavam espaços distintos – apaga-se um limite claro entre aqueles que defendiam a arte concreta ou abstrata-geométrica e outros que se voltavam ao informalismo como formulação mais adequada para a arte brasileira de meados do século XX. Ou seja: passa-se a compreender como as posições teóricas apresentavam nuances e como matrizes teóricas eram compartilhadas.¹³⁴

Nessa ocasião, uma das sessões que compuseram o congresso teve como tema a “Controvérsia Figurativismo – Abstracionismo”, na qual apresentaram trabalhos Celso Kelly, Waldemar Cordeiro, Michel Kamenka, Atilio Peduto e Antônio Bento, o qual destaca a importância deste debate para a crítica do pós II Guerra, argumentando que seria a partir de 1945 que a abstração passaria a ter presença importante não apenas em uma produção pontual e localizada (citando Kandinsky), mas de “envergadura mundial”, concluindo, na abertura desta seção:

Não creio, de minha parte, na decadência ou no desaparecimento rápido da arte abstrata ou da arte figurativa. Entendo que uma e outra podem coexistir, embora nem sempre pacificamente, até mesmo porque cada qual corresponde a necessidades profundas de artistas e de uma parte considerável do público da nossa época. Nunca foi, e estou certo de que jamais será possível a existência de uma única forma de arte em todos os países. A hipótese somente seria realizável num mundo dominado por uma absurda tirania totalitária.

No plano da crítica como no terreno da criação artística, é fecundo o diálogo travado entre as duas correntes opostas. Cada qual representa uma parte viva da humanidade deste século que pode muito bem rever tanto em Picasso quanto em Kandinsky.¹³⁵

Em sua fala na ocasião, Waldemar Cordeiro busca definir o que é figuração, ao contrapor-se à opinião de Kelly, que falou antes do pintor, aproximando sua definição

¹³⁴ AVELAR, Ana Cândida de. “O nosso pensamento sobre Lionello Venturi” e o 2º Congresso Nacional de Críticos de Arte” in: *Anais do Seminário Modernidade Latina: Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em:

<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/conteudo.html>

¹³⁵ BENTO, Antônio, in: *Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1961, p. 79.

aquela de Venturi, baseando-se em Argan para afirmar que “a arte moderna” “não é uma coisa separada da arte antiga. Não seria possível essa diferenciação, e a arte apenas se distingue por certos conteúdos de caráter histórico”, argumentando em seguida que “Piero della Francesca era um artista, criava imagens, quer dizer, Piero della Francesca era concreto, e concreta é a sua arte hoje”¹³⁶, e concluindo, posteriormente, que vê a arte antiga “do ponto de vista da arte moderna”¹³⁷, como militava Venturi. Ferreira Gullar nota então que Cordeiro abre uma nova interpretação para o termo concreto, interpretação esta presente em Venturi, afirmando “arte concreta agora, na tese de Waldemar Cordeiro, ganha uma expressão ampla: toda arte verdadeira, antes e depois de Piero della Francesca, é concreta”¹³⁸ e o debate entre os dois cairá a seguir em um debate sobre a definição de arte, sobre o qual Pedrosa interferirá afirmando ser “o máximo da abstração, mas também o mínimo de arte”¹³⁹, é, no entanto, como apresentado anteriormente, fundamentalmente a discussão travada pela crítica moderna.

A homenagem a Venturi se dá na abertura do congresso, na qual falam Antônio Bento, Lourival Gomes Machado (que não entregou sua fala para publicação nos anais), e Mário Pedrosa. Enquanto Bento credita a Venturi sua abertura, por assim dizer, a uma produção abstrata, afirmando que teria sido uma colocação de Venturi que o levou “a por de lado certo preconceito que mantive de início contra algumas limitações da arte abstrata”¹⁴⁰, Pedrosa no desenrolar de sua homenagem identifica em Venturi a resolução dialética para a crítica da arte na relação entre a sensibilidade e as ideias, afirmando:

Quando a crítica atinge o amadurecimento, quando essa dialética da sensibilidade e das idéias chega a um equilíbrio, o medo ao contingente, ao que é efêmero, ao que é sensível puramente, pode levar à morte da crítica ou à morte da arte, porque codifica obras de arte e o julgamento crítico, mas o contrário também se dá. Se o contingente domina o eterno, perde-se o senso da realidade, a obra se

¹³⁶ CORDEIRO, Waldemar. In: *Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte*, op. cit., p. 88.

¹³⁷ Ibid, p. 91.

¹³⁸ GULLAR, Ferreira. In: Ibid., p. 90.

¹³⁹ PEDROSA, Mário. In: Ibid, p. 93.

¹⁴⁰ BENTO, Antônio. In: Ibid., p. 9

transforma num caos, a crítica se transforma numa extrema subjetividade¹⁴¹.

Essa relação que Pedrosa destaca de que para Venturi a obra de arte e a própria crítica não existiriam sem a interdependência entre razão e sensibilidade, é justamente o que o crítico italiano muitas vezes denominava de abstrato e concreto. Avelar, analisando essa fala de Mário Pedrosa para a ocasião do *II Congresso Nacional de Críticos da Arte* afirma que “a produção do crítico italiano demonstra, para Pedrosa, uma dimensão sobretudo ética.”¹⁴². Pedrosa afirma que a contribuição de Venturi para a crítica de arte “ultrapassa os princípios de ordem estética, de ordem filosófica, para chegar a um comportamento ético”¹⁴³.

Esta dimensão ética que para Venturi deveria se fazer presente não apenas na crítica e na produção historiográfica (e que se faz fundamental para Venturi em toda sua produção, desde a escolha de seus temas até a maneira como constrói seu discurso), mas também na própria produção artística: “As pontes com a vida dos sentidos e sentimentos, nunca se tornou um mero jogo da imaginação, e revela sempre aquele empenho moral, total, desinteressado que é necessário para a obra de arte”¹⁴⁴. Como pretende-se demonstrar nos próximos capítulos desta dissertação, quando considera-se essa crítica da arte modernista, esses críticos, independente da poética que defendem, parecem compartilhar sempre o princípio de que há uma responsabilidade ética na criação artística, no entanto, ao mesmo tempo, em seus escritos ligam a forma artística à posição política e ideológica que assumem.

¹⁴¹ PEDROSA, Mário. In: *Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte*, op. cit., p. 11.

¹⁴² AVELAR, op. cit.

¹⁴³ PEDROSA, Mário. In: *Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte*, op. cit., p. 13.

¹⁴⁴ “I ponti con la vita dei sensi e dei sentimenti, non è mai diventata un semplice gioco dell’immaginazione, e rivela sempre quell’impegno morale, totale, disinteressato che è necessario all’opera d’arte.” In: VENTURI, Lionello. *Otto Pittori Italiani: Afro – Birolli – Corpora – Moreni – Morlotti – Santomaso – Turcato – Vedova*. Roma: De Luca editore, 1952, p.8. Agradeço à pesquisadora Viviana Pozzoli que gentilmente me disponibilizou acesso ao livro.

2.1 Antes do *Gruppo degli Otto*: os oito pintores, e o ambiente cultural na Itália da Resistência e da Liberação

Formado por oito artistas italianos (Afro Basaldella, Renato Birolli, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato e Emilio Vedova), o *Gruppo degli Otto* surge no ambiente artístico italiano em 1952, configurando-se mais como um coletivo de artistas, do que propriamente um movimento. O grupo tem vida curta, o período do triênio de 1952-1954¹⁴⁵, sendo herdeiro direto do rompimento do *Fronte Nuovo delle Arti*, formado em 1946. Alguns desses oito artistas, já se faziam presente na cena cultural da Itália desde a década de 1930, seja individualmente, seja ligados a outros grupos, como o caso do *Fronte* no pós-guerras e do *Corrente* ainda durante o regime.

Para Giuseppe Marchiori o grupo *Corrente* teria sido um acontecimento artístico exclusivamente italiano, uma reação direta à situação política do país, configurando-se como uma resistência cultural ao fascismo, que se consolida entre os anos de 1938 de 1942. Em *Arte e Artisti d'Avanguardia in Italia (1910-1950)*, Marchiori afirma que o *Corrente*, mais do que um movimento, foi uma ocasião de encontro desses artistas com pensadores diversos “todos determinados a quebrar a cadeia de solidão e de silêncio, as aceitações preguiçosas”¹⁴⁶, uma reação ao isolamento imposto pelo regime durante esses anos, tanto entre os indivíduos quanto em relação aos outros países europeus, algo ainda mais agravado pela guerra, argumentando ainda que “o sonho do europeísmo, que a *École de Paris* tinha alimentado durante trinta anos foi quebrado, juntamente com as esperanças mais brilhantes”¹⁴⁷ o que fazia do *Corrente* uma busca pela retomada deste sonho. Luciano Caramel destaca a importância do grupo para o pós-guerras italiano, ressoando a afirmação de Marchiori ao afirmar que, mais do que um movimento artístico, o

¹⁴⁵ Há alguns desencontros nas informações a respeito do início do grupo, adota-se para a pesquisa, até então, as datas fornecidas por Luisa Somaini tanto em sua obra sobre o Gruppo: SOMAINI, Luisa. *Otto Pittori Italiani 1952 – 1954*, Roma: De Luca, 1986; quanto em seu capítulo “Il Gruppo Origine e il Gruppo degli Otto” in: CARMEL, Luciano (org.). *Arte in Italia, 1945 – 1960*. Milano: Vita e Pensiero, 1994.

¹⁴⁶ “Tutti decisi a rompere la catena della solitudine e del silenzio, delle pigre accettazioni.” Cf. MARCHIORI, Giuseppe. *Arte e Artisti ...*, op. cit., p. 230.

¹⁴⁷ “Il sogno dell’europeismo, che l’Ecole de Paris aveva alimentato per trenta anni, si frantumava insieme alle più belle speranze” Cf. Ibid.

Corrente teve como sucesso reunir artistas, filósofos, poetas, com o objetivo de reação ao idealismo e formalismo da cultura em voga, com uma “natural implicação política”, citando para tal Renato Guttuso, que afirma que as bases do grupo eram a “coragem intelectual e moral”¹⁴⁸. Caramel afirma:

Aquilo que os unia era em primeiro lugar o desejo de ligar intimamente e intensamente arte e vida, postulando com os filósofos Antonio Banfi e Luciano Anceschi a seu lado, “o mundo da arte como realidade vivente” e a “vida vivente da expressão”.¹⁴⁹

Formado de artistas que se posicionavam contra os “*laureati*” do Novecento¹⁵⁰, desde uma primeira exposição de arte abstrata na *Galleria Il Milione*, ainda antes da criação da *Corrente di vita giovanile*, revista quinzenal, por Ernesto Treccani em 1938¹⁵¹, que emprestaria então o nome ao grupo. Os integrantes do *Corrente* defendiam uma maior liberdade artística, que desencadearia, no entendimento do grupo, outras formas de liberdade¹⁵². Essa atuação no período do regime é indicativo da importância dada ao posicionamento ético de sua produção, mantido sempre por Birolli, Vedova e Morlotti, e posteriormente compartilhado pelo restante *Gruppo*. Lionello Venturi já apoiava neste momento alguns dos artistas que viriam formar o *Gruppo*, de forma menos direta do que se verifica no pós-guerras, como nota Aurigemma¹⁵³, justamente por se colocarem como uma forma de resistência ao Regime.

Dos artistas do *Gruppo*, Renato Birolli, Emilio Vedova e Ennio Morlotti fizeram parte do *Corrente*. Marchiori afirma que o grupo “não lançou uma nova teoria; não tinha a coerência ideológica de um movimento artístico; não tentou ser

¹⁴⁸ Cf.: CAMEL, op. cit., p. 9.

¹⁴⁹ “Quel che li univa era prima di tutto la volontà di connettere intimamente e intensamente arte e vita, postulando con i filosofi Antonio Banfi e Luciano Anceschi, a loro vicini, “il mondo dell’arte come realtà vivente” e la “vita vivente dell’espressione,” in: Ibid.

¹⁵⁰ MARCHIORI, Giuseppe. *Arte e Artisti ...*, op. cit., p.228.

¹⁵¹ Ano que testemunhou uma acirramento do autoritarismo do regime, como, por exemplo, a aprovação das leis raciais.

¹⁵² Ibid., pp.228-229.

¹⁵³ AURIGEMMA, op. cit.

diferente da escolha que tinham feito os seus aderentes”¹⁵⁴, mas atuavam a partir da crença na necessidade de transformar a situação política italiana.

Além do *Corrente*, destacam-se na cena da Resistência italiana, anteriormente ao grupo milanês, também os *Sei di Torino* e a *Scuola Romana*, ou *Scuola di via Cavour*, assim nomeada por Roberto Longhi¹⁵⁵, sendo os *Sei di Torino*, como colocado anteriormente, a primeira experiência militante de Venturi¹⁵⁶. No caso dos *Sei* o crítico Edoardo Persico é considerado o principal teórico do grupo, sendo a contribuição de Venturi, em especial, a recuperação do Impressionismo como referência para o movimento, além de seu relação com Riccardo Gualino¹⁵⁷, que financiou, em grande parte, o grupo. Já no caso da *Scuola Romana* a tendência expressionista que assumiam era o que os colocava em posição oposta àquela do Novecento. Além dessa produção artística e teórica, atos culturais não necessariamente ligados à criação, também configuravam-se como atos de resistência, como foi o caso do próprio Gualino, que se recusou a emprestar obras de sua coleção, cuja formação foi ajudada por Venturi, para a *I Mostra do Novecento* em 1926¹⁵⁸.

A partir do grupo *Corrente* uma figura que surge como referência fundamental para a produção artística ligada à resistência é Picasso, em especial aquele de *Guernica*, referência esta que, como já destacado para o caso do pensamento venturiano em relação ao conceito de abstrato-concreto, se estenderia ao pós-guerra. Francesco Tedeschi escreve que:

O denominador comum entre os artistas de tendências opostas nos primeiros anos do pós-guerras, em relação à abertura internacional,

¹⁵⁴ “Non lanciò nessuna teoria nuova; non ebbe la coerenza ideologica de un movimento artistico; non cercò di essere differente dalla scelta che suoi aderente avevano fatto.” Cf. MARCHIORI, Giuseppe. *Arte e Artisti ...*, op. cit., p.228.

¹⁵⁵ *L'Italia Letteraria*, 7 de abril de 1929.

¹⁵⁶ Cf.: SOMAINI, “Il Gruppo Origine e il Gruppo degli Otto” in: CARMEL, Luciano (org.). *Arte in Italia, 1945 – 1960*. Milano: Vita e Pensiero, 1994.

¹⁵⁷ Industrial e empresário italiano, Riccardo Gualino teve uma grande atividade como mecenas no campo do teatro e música, além de ser produtor de cinema. Gualino formou uma coleção de arte com o auxílio de Lionello Venturi, que conheceu em 1918. Em 1926 Venturi publica um primeiro catálogo desta coleção, (L. Venturi, *La Collezione Gualino, Parte prima, Torino-Roma 1926*), sendo que em 1929 Venturi e Gualino organizam uma primeira exposição da coleção. Cf.: PONZETTI, Francesca. *Il caso Gualino*. Disponível em: http://www.teatroestoria.it/doc/materiali/II_caso_GUALINO.pdf

¹⁵⁸ Cf.: LAMBARELLI, op. cit.

pode ser encontrado na obra de Picasso, que representa a síntese entre o assunto neo ou pós-cubista e as razões de um realismo expressionista em chave social.¹⁵⁹

Marchiori afirma algo semelhante, escrevendo:

Os nomes de Picasso, Braque, Matisse, Léger teriam naquele momento uma fortuna bem maior do que aquela que tocou em seguida Klee, Mondrian e Kandinsky. E uma certa fortuna teriam os pintores engajados como Fignon e Furgeron. Mas verdadeiramente, aquele que ditou a pintura europeia foi Picasso: 1945 e 1946 foram anos picassianos.¹⁶⁰

Sobre o *Corrente*, Marchiori defende que seria mesmo Picasso, ao lado do expressionismo alemão, as principais referências aos artistas do grupo que buscavam uma crítica social direta, destacando a importância também de Van Gogh, Ensor, e dos fauvistas para essa produção, enquanto Caramel defende que mesmo olhando para a produção de Picasso, o *Corrente* o fez, na realidade, não tanto com um peso na divisão cubista da imagem, mas sim em seu conteúdo, defendendo que as referências fundamentais para esses artistas foram os românticos, como Delacroix, e os expressionistas, citando, como Marchiori, Van Gogh e Ensor, além dos fauvistas e de movimentos como Die Brücke e Der Blaue Reiter.

Marchiori afirma que os artistas do *Corrente* se dividiam “entre o hermetismo e a paixão social em chave expressionista”¹⁶¹, o que tornava o grupo um “fronte pela liberdade da arte legada a todas outras liberdades”.¹⁶² A ideia de liberdade defendida por esses artistas e críticos é alinhada à definição crociana do termo. Benedetto Croce argumentava que a arte e a filosofia deveriam ser livres da política, o que para esses

¹⁵⁹ “Il denominatore comune per gli autori delle opposte tendenze nei primi anni del dopoguerra, in relazione alla apertura internazionali, e comunque da indicare nell’opera di Picasso, che rappresenta la sintesi fra l’assunto neo o post-cubista e le ragioni di un realismo espressionista in chiave sociale.” In: TEDESCHI, Francesco. “Le relazioni con L’Europa e gli Stati Uniti”, in: CAMEL, Luciano, (org.) *Arte in Italia...* op. cit., p.350.

¹⁶⁰ “I nomi di Picasso, Braque, Matisse, Léger ebbero in quel momento una fortuna ben maggiore a quella che toccò in seguito a Klee, a Mondrian, a Kandinsky. E una certa fortuna ebbero i pittori engagé, come Pignon e Furgeron. Ma il vero dittatore della pittura europea fu Picasso: il 1945 e il 1946 furono infatti anni picassiani.” In: MARCHIORI, op. cit.

¹⁶¹ Ibid.: “tra l’ermetismo e la passione sociale in chiave espressionistica.”

¹⁶² “Fronte per la libertà dell’arte legata a tutte le altre libertà”. In: DE GRADA, Raffaele, *Il movimento di Corrente*. Milano: Edizioni del Milione, 1952. APUD: MARCHIORI, op. cit.

artistas não significava, no entanto, uma arte não engajada, mas uma produção que se alinhava com os princípios defendidos no manifesto de Breton e Rivera, assinado no mesmo ano de criação do Corrente, *Por uma arte revolucionária independente*¹⁶³. Mesmo Croce, como coloca James D. Wilkinson, ao defender a liberdade cultural, entendia que esta deveria estar “centrada na obrigação dos artistas de opor às forças da política regimental”¹⁶⁴ uma vez que era na arte que a liberdade poderia continua existindo durante o regime.

Croce, posicionou-se, no entanto, como defensor do fascismo durante sua ascensão, e assim como muitos intelectuais italianos no período muda de posicionamento, publicando, em 1925 um contra-manifesto¹⁶⁵ ao *Manifesto degli Intellettuali Fascisti* de Giovanni Gentile¹⁶⁶, no qual Croce e os demais signatários defendiam justamente a independência da produção intelectual e cultural, configurando-se como uma das primeiras reações à política cultural fascista de cooptação dos intelectuais, muitas vezes bem sucedida¹⁶⁷. Piero Calamandrei aponta que para muitos dos intelectuais italianos contemporâneos, Croce e seu *Contromanifesto* foi justamente o início da Resistência¹⁶⁸, sendo que sua figura se estabelece como referência contra o regime, se tornando, para Wilkinson, um diferencial da Itália em relação à França e à Alemanha, uma vez que nem uma nem a outra apresentou um personagem com tanta centralidade.

A resistência no caso do *Corrente* assume um lugar peculiar ao nos confrontarmos com a historiografia a respeito da resistência: François Bédarida aponta que “a Resistência se constitui como uma das originalidades da segunda

¹⁶³ BRETON, Andre e TROTSKY, Leon. “Por uma arte revolucionária independente”. In: FACIOLI, Valentin (org.). *Por uma arte revolucionária independente*. Rio de Janeiro: Guerra e Paz, 1985. No livro de CHIPPE, Herschel B., *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, o manifesto é intitulado “Por uma arte revolucionária livre”.

¹⁶⁴ “Centred upon the artist’s duty to opposed the forces of political regimentation.” Cf. WILKINSON, James D. *The Intellectual Resistance in Europe*. Cambridge: Harvard University Press, 1981, p. 200.

¹⁶⁵ CROCE, Benedetto. *Una risposta di scrittori, professori e pubblicisti italiani al manifesto degli intellettuali fascisti*, maio de 1925.

¹⁶⁶ GENTILE, Giovanni. *Manifesto Degli Intellettuali Fascisti*, março de 1925.

¹⁶⁷ Cf. CLEMENTE, Guido. “O Fascismo e os Historiadores. Sucesso e fracasso do uso político da História”. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e CROCI, Federico. *Tempos de Fascismo: Ideologia, Intolerância, Imaginário*. São Paulo: EDUSP, 2010,

¹⁶⁸ WILKINSON, op. cit., p. 200.

guerra mundial em comparação aos conflitos internacionais e guerras do passado”¹⁶⁹, e para Wilkinson “o exemplo italiano, ademais, oferece uma espécie de caso-teste, uma direção para qualquer tentativa de se compreender as condições que favoreceram e impediram as atividades resistentes na Europa ocidental”¹⁷⁰, argumentando que o governo fascista e, posteriormente, a ocupação alemã permitem paralelos tanto com o caso alemão quanto com o francês.

Para Bédarida, Resistência seria “ação clandestina realizada em nome da liberdade da nação e da dignidade da pessoa humana, pelos voluntários que se organizam para lutar contra a dominação (e frequentemente a ocupação) de seu país por um regime nazi ou fascista, satélite ou aliado.”¹⁷¹, sendo composta de três características que classifica como fundamentais: atividade secreta e ilegal; espontânea, ou seja, baseado na escolha pessoal; e da luta contra um inimigo mais forte. Detlev Peukert propõe quatro formas de resistência que se contrapõem à definição de Bédarida: *comportamento de não conformidade*; *recusa*; *protesto*; e finalmente *resistência*, compondo uma escala na qual a gradação envolve intencionalidade de um lado e visibilidade de outro¹⁷². Dentro dessa escala de Peukert a Resistência italiana aqui brevemente apresentada configura-se de ações dos quatro tipos, dividindo-se de modo mais geral em *não conformidade*, *recusa* e *protesto* durante o fascismo e *resistência* durante a ocupação alemã. A resistência, tanto no caso do *Corrente*, quanto no caso de Venturi, que deixa a Itália por *não conformidade* ao Regime não se constituiriam como Resistência nos termos de Bédarida, uma vez que não se qualificam como ilegais ou mesmo secretas¹⁷³, no

¹⁶⁹ “La Résistance ait constitué une des originalités de la seconde guerre mondiale par rapport aux conflits internationaux et aux guerres du passé”. Cf. BÉDARIDA, François. “L’histoire de la résistance. Lectures d’hier, chantiers de demain” in: Vingtième Siècle. Revue d’Histoire nº 11, juillet-septembre 1986, p. 78. As traduções dos textos em francês são nossas com colaboração de Ana Gonçalves Magalhães.

¹⁷⁰ “The Italian example, moreover, provides a sort of test case, a control for any attempt to understand the conditions that favors or impeded Resistance activities in Western Europe.” Cf. WILKINSON, op. cit., p. 195.

¹⁷¹ BÉDARIDA, op. cit., p. 80: “l’action clandestine menée, au nom de la liberté de la nation e de la dignité de la personne humaine, par des volontaires s’organisant pour lutter contre la domination (et le plus souvent l’occupation) de leur pays par un régime nazi ou fasciste ou satellite ou allié. »

¹⁷² PEUKERT, Detlev J. K. “Working-Class Resistance: Problems and Options” in: LARGE, David Clay. *Contending with Hitler: Varieties of German Resistance in the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, pp. 35-48.

¹⁷³ A publicação da revista *Corrente* foi proibida pelo governo apenas em 1941, e mesmo a recusa do juramento, apesar de significar a perda do cargo não se configurava como ilegal.

entanto, como Renato Guttuso defende¹⁷⁴, a primeira fase da Resistência italiana, isto é, a resistência ao regime fascista em si, se dá em termos culturais, e dentro da legalidade uma vez que o acirramento do totalitarismo do regime fascista italiano vai se configurando de maneira gradual e muitas vezes permissiva e acomodativa dessa zona cinzenta e mesmo de seus opositores, o que tornava possível manter certa autonomia. A resistência armada, segunda fase da Resistência italiana, só se iniciaria, para Renato Guttuso, na chamada Guerra de Liberação, contra a dominação alemã: o próprio Guttuso, assim como Turcato envolveram-se com a propaganda de resistência, Afro, Armando Pizzinato e Vedova no confronto armado na região de Veneza, e alguns, como Birolli, chegaram a ser presos ainda no período do regime¹⁷⁵.

Após a guerra “a conquista da liberdade parecia um presente inesperado e foi o impulso para parcerias renovadas, para a intensa motivação pela afinidade cultural. Houve no país uma onda romântica e apaixonada: a explosão de sentimentos reprimidos”¹⁷⁶, e esses artistas e críticos do *Corrente* faziam então parte, também, da construção da memória dessa resistência, afiliados muitas vezes ao PCI, mantendo ainda sua organização em grupos, como *Fronte Nuovo delle Arte* e *FORMA 1*, e atuando em instituições, como a Bienal de Veneza. Esta última, em especial, fundamental para construção da memória oficial sobre fascismo, assumindo um papel de reparador das políticas culturais fascista¹⁷⁷ das quais havia sido difusora durante o regime e que será explorado por essa dissertação no próximo capítulo.

Sobre o imediato pós-guerras Caramel escreve:

seja em Roma seja em Milão, as duas capitais culturais italianas do pós-guerras, entre 1945 e 1946, aprofunda-se um confronto de posições variadas, que era, ainda assim, unificada pela tensão comum derivada da liberação e inaugurava uma nova era, ancorada em uma

¹⁷⁴ Cf.: JACHEC Nancy. *Politics and painting at the Venice Biennale, 1948-64: Italy and the idea of Europe*. Manchester: Manchester University Press, 2007, p.20.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ “La conquista della libertà parve un dono inatteso e fu la spinta a rinnovati sodalizi, a intense motivate da affinità culturali. Ci fu nel paese una ventata romantica e passionale: lo sfogo dei sentimenti repressi”. In: MARCHIORI, op. cit.

¹⁷⁷ Hans Belting, pensando sobre a função das mostras neste formato no pós-guerra, coloca que, ao não apresentarem apenas as criações artísticas contemporâneas, mas retrospectivas da arte moderna que sobrevivera aos regimes totalitários assumiam, em especial na Itália e Alemanha, um papel reparador nas políticas internacionais. Cf. BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 76.

situação civil e social que se desejava diversa e dialogante com os problemas que o pós-guerras e a reconstrução [...] caracterizavam.¹⁷⁸

O pós-guerras testemunha, portanto, a abertura das fronteiras culturais italianas, sendo a mostra *Pittura Francese d'Oggi*, na Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma um dos primeiros esforços no estabelecimento de uma abertura ao estrangeiro e na tentativa de traçar paralelos com outras produções europeias, em especial a francesa, além de ser um indicativo do crescimento, na Itália, do "gosto internacional" (em detrimento da Italianità do Novecento), defendido por Venturi¹⁷⁹. Figuras como Enrico Prampolini e Gino Severini trabalham no mesmo sentido que Venturi, na busca de uma abertura à produção europeia na Itália, sendo que Prampolini viria a ser um dos co-fundadores do *Art Club*, associação internacional responsável por organizar mostras e debates, além da publicação de um boletim que se torna importante para os jovens artistas.

Tedeschi argumenta, no entanto, que esse mito de que durante o Regime a Itália manteve-se completamente fechada culturalmente não é verdadeiro, dando o exemplo de galerias de arte, como a *Galleria Il Milione*, ligada ao *Corrente*, que durante os anos 30 leva para a Itália exposições de artistas como Kandinsky, Baumeister, Albers, entre outros, e como a *Galleria della Cometa*, que no mesmo período leva artistas italianos para o exterior¹⁸⁰. Tedeschi cita, no entanto, ao afirmar que essa era a posição assumida pela crítica no momento após o Regime, um ensaio de Argan, de 1946, intitulado *Pittura Italiana e Cultura Europea*, no qual Argan reconhece um limite na arte italiana quando dentro de um ambiente mais amplo, criticando o individualismo do artista italiano que o manteria assim afastado de uma compreensão ética de sua prática. Tedeschi menciona também a importância atribuída por Argan à "lição de Picasso de Guernica", para alçar essa produção internacionalmente, de forma eticamente responsável¹⁸¹.

É nesse ambiente que nasce o *Fronte Nuovo delle Arti*, brevemente nomeado *Nuova Secessione Artistica Italiana*. Marchiori, considerado principal crítico do

¹⁷⁸ CARMEL, op. cit., p. 25.

¹⁷⁹ Que como mencionado anteriormente retorna de seu exílio em 1945, assumindo a cátedra de História da Arte da Sapienza Università di Roma.

¹⁸⁰ TEDESCHI, op. cit.

¹⁸¹ TEDESCHI, op. cit., pp. 348 - 349

Fronte, lembra que “a primeira proposta vem de Birolli, recebida por Santomaso, Pizzinato e Vedova, discutida em Roma e Milão, e se concretizou finalmente em um manifesto assinado em Veneza em 13 de outubro (de 1946) em uma sala do Palazzo Volpi”¹⁸². O grupo não tinha, assim como no caso do Corrente, uma unidade poética, formava-se como uma associação de artistas. Na introdução da I Mostra do grupo Marchiori afirma que esses artistas “se reúnem para afirmar o vínculo de solidariedade entre os homens notoriamente menos unidos e para antecipar uma sociedade ainda informe e confusa”. O *Fronte* se configuraria, para Caramel, como um espelho da situação política que a Itália vivencia entre os anos de 1946 e 1948, de união entre a Democracia Cristã e o Partido Comunista, que permitiria um diálogo entre posições opostas, diálogo este que se refletiria na coexistência de poéticas testemunhada pelo *Fronte* durante estes anos. Caramel afirma que: “a intenção principal era a de buscar uma unidade de intensão entre os artistas na ação prática, profissional, independentemente da coincidência das escolhas expressivas”¹⁸³.

Consonante ao *Fronte*, o PCI não exigia de seus filiados, naquele momento, uma linha artística específica, como viria a ser o caso mais tarde, com a imposição do Realismo Socialista como poética comunista. O Partido assume naquele momento um importante papel cultural, em especial em Roma, e em especial através de seus periódicos, *l'Unità* e *Rinascita*, e dos eventos culturais por eles organizados. Caramel destaca que teria sido o *l'Unità* a organizar “a primeira manifestação artística romana em agosto de 1944”, na Galleria di Roma, sobre “A arte contra a barbárie” na qual diversos artistas filiados ao partido apresentaram interpretações de obras de caráter político icônicas, como o *Os Fuzilamentos de 3 de Maio* de Goya e *Marat Assassinado* de David.

Além do *Fronte Nuovo* outros agrupamentos de artistas com ligações com o Partido surgem nesse período, como por exemplo o grupo *Forma*, fundado em abril de 1947, depois de uma mostra de *Arte Astratta e Concreta*, que levou à Itália obras de artistas como Max Bill. O *Forma* publica um manifesto assinado por oito artistas: Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Lucio Manisco, Concetto Maugeri, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo e Giulio Turcato, que se declaram “formalistas e marxistas”, “convictos que os termos marxismo e

¹⁸² MARCHIORI APUD: CAMEL, op. cit., p. 27

¹⁸³ CAMEL, op. cit., p. 27.

formalismo não são incompatíveis, especialmente hoje, quando os elementos progressistas de nossa sociedade devem manter uma posição revolucionária e de vanguarda e não reclinar-se no equívoco de um realismo gasto e conformista”¹⁸⁴. Esses artistas também apontam para disparidade da produção italiana quando confrontada com a europeia, o que se configura como uma retórica muito em voga nesse ambiente, identificando uma necessidade de “levar a arte italiana ao plano atual da linguagem europeia” tomando assim uma “posição contra qualquer bobagem e tendenciosa ambição nacionalista e contra o estado provincial, fofoqueiro e inútil da cultura italiana atual”¹⁸⁵, apontando o formalismo como a única saída para esse problema. Sobre o posicionamento do *Forma* Conrado Maltese escreve:

Não são (formalismo e marxismo) inconciliáveis, mas somente porque o conceito de “forma”, que é hoje genérico demais para contrastar com qualquer coisa, valha dialeticamente para desligar a partir de formas e concepções ultrapassadas o homem vivo que lida com pintura, colocado de frente a via fechada de sua generalidade, os endereços próximos à concretude dos problemas sobre os quais devem retornar o verdadeiro marxista.¹⁸⁶

Giorgio de Marchis, por sua vez, aponta para uma “imaturidade” do grupo, formado de artistas jovens, todos em torno dos 20 anos, com exceção de Turcato, nascido em 1912, defendendo que necessitariam de uma década para atingir uma maturidade em seu estilo que na ocasião seria, para ele, apenas um neocubismo tendendo à abstração¹⁸⁷. Caramel concorda em partes com Marchis, afirmando que a importância do grupo estava mais na recuperação que fazem da vanguarda italiana, em particular da produção futurista de Enrico Prampolini, Gino Severini e Giacomo

¹⁸⁴ “Convinti che i termini marxismo e formalismo non siano inconciliabili, specialmente oggi che gli elementi progressivi della nostra società debbono mantenere una posizione rivoluzionaria e avanguardistica e non adagiarsi nell’equivoco di un realismo spento e conformista”, in: “Manifesto del Gruppo Forma”, in: CAMEL (org.), op. cit., pp. 104-105.

¹⁸⁵ “La necessità di portare l’arte italiana sul piano dell’attuale linguaggio europeo ci costringe ad una chiara presa di posizione contro ogni sciocca e prevenuta ambizione nazionalistica e contro la provincia pettegola e inutile quale è la cultura italiana odierna.” Ibid.

¹⁸⁶ MALTESE, Conrado. APUD: CAMEL, op. cit., p. 66: “Non sono inconciliabili, ma solo purché il concetto di ‘forma’, che sé oggi è troppo generico per contrastare con qualche cosa, valga dialeticamente a staccare da forme e concezioni sorpassate l’uomo vivo che si occupa di pittura e, postolo di fronte alla via chiusa della sua genericità, lo indirizzi verso quella concretezza di problemi nella quale dovrebbe sempre riportarsi il vero marxista.”

¹⁸⁷ DE MARCHIS, Giorgio. APUD: CAMEL, op. cit., pp. 64-65.

Balla¹⁸⁸, e mais tarde da produção dos anos 10 e 30 de Alberto Magnelli. Caramel escreve:

Tal redescoberta da vanguarda italiana é o fundamento de sua evolução original, que os diferencia fundamentalmente dos concretistas de ascendência suíça e daqueles os quais os serviam de referência como se nota nos textos de "Forma 1", quando, no entanto, sua investigação sobre as fontes de uma forma moderna estava ainda no início.¹⁸⁹

O posicionamento tolerante do Partido, que permitia a convivência de artistas filiados praticantes de poéticas múltiplas, muda em 1948, ano no qual o *Fronte Nuovo* se apresenta, entre maio e setembro, com grande destaque na XXIV Bienal de Veneza. Em outubro deste mesmo ano a *Alleanza della Cultura*, órgão do PCI fundado em fevereiro, e que se tornaria um instrumento para um maior controle do partido uma vez que este optasse por um enrijecimento ideológico, organiza uma mostra em Bolonha, sobre a qual Palmiro Togliatti, então dirigente do PCI, publica uma dura crítica, sob o pseudônimo de Roderigo di Castiglia, no *Rinascita*, a qual recebe uma reação negativa dos artistas filiados que mantinham uma poética que Togliatti argumentava ser "bruta, informe, monstruosa"¹⁹⁰, inclusive a de Renato Guttuso, que pouco mais tarde viria a ser o principal representante do neorrealismo defendido naquele momento por Togliatti, que afirmava tentar: "libertar nosso público, que é público de trabalhadores progressistas e revolucionários" "daquela que se diz 'arte revolucionária', (a qual) não devemos exprimir nada além de aprovação e admiração, mesmo que dentro de nós pensem o contrário"¹⁹¹.

Judt aponta para o fato de que o Partido Comunista Italiano era, no pós-guerras, o maior Partido fora da União Soviética, e também o mais ligado à intelectualidade, com figuras como Antonio Gramsci e o próprio Togliatti, muito proeminentes no campo cultural, o que fazia da vida intelectual italiana diretamente

¹⁸⁸ CAMEL, op. cit., p. 65.

¹⁸⁹ Ibid. "Tale riscoperta dell'avanguardia italiana è il fondamento della loro evoluzione originale, che li differenzia nettamente dai concretisti di ascendenza svizzera e da quanti a quelli si rifacevano come, s'è visto, già viene riconosciuto nei testi di "Forma 1", al tempo in cui, peraltro, la loro indagine sulle fonti di una forma moderna era ancora agli inizi."

¹⁹⁰ TOGLIATTI, Palmiro. APUD: CAMEL, op. cit., p. 35.

¹⁹¹ Ibid.

ligada ao problema do comunismo, e portanto uma grande ameaça ao “primeiro mundo” capitalista naquele momento. Não é coincidência que esta mudança no Partido Italiano venha no ano de 1948, ano de eleições nacionais na qual a Democracia Cristã vence o Partido Comunista depois da “descarada (mas bem sucedida) intervenção norte americana a favor dos democratas cristãos”¹⁹², e da aproximação da Itália aos Estados Unidos através do Plano Marshall. Aproximação esta que significou o fim da convivência política pacífica que seria, para Caramel, como colocado anteriormente, o espelho da convivência artística de diversas poéticas dentro do *Fronte*.

A defesa pelo realismo no Partido, (uma vez que esse debate na tradição marxista se estende para além das artes figurativas, para o teatro, cinema e literatura, não sendo portanto apenas uma defesa pela figuração), tem seu início, assim como no caso do Novecento, no entreguerras, mas diferencia-se do Retorno à Ordem, amplamente adotado na Europa de então, uma vez que se fundamenta, para além da função e acesso dessa arte pela sociedade que a processa, na capacidade potencial que a arte tem de alcançar a totalidade frente à atomização crescente na sociedade contemporânea, e tornar-se, através de sua força pedagógica, a totalidade acessível a todos.

A referência ao “retorno ao clássico” encontra seu espaço na teoria marxista: para Walter Benjamim, a arte clássica é aquela retomada por excelência na história da arte, pois “os gregos foram obrigados, pelo estágio de sua técnica, a produzir valores eternos na arte. Devem a essa circunstância o seu lugar privilegiado na história da arte e sua capacidade de marcar, com seu próprio ponto de vista, toda a evolução artística posterior”¹⁹³. Se pautando no materialismo, no entanto, a simples retomada da concepção clássica seria impossível uma vez que a base renascentista não era a mesma da Antiguidade ou mesmo da Idade Média, e a superestrutura é por ela diretamente influenciada. A apropriação dialética da cultura clássica pelo Humanismo se daria então de forma semelhante àquela que Lukács defende que deveriam ocorrer as apropriações das heranças culturais burguesas para a luta pela

¹⁹² JUDT, Tony. *Pós-Guerra – uma história da Europa desde 1945*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

¹⁹³ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, (Obras Escolhidas – vol. I), p. 189.

libertação, segundo a construção que o autor faz de uma estética marxista. Ele escreve que:

A compreensão do caráter econômico, social e historicamente necessário da ordem social capitalista e a fundamentada repulsa a qualquer “retorno” a épocas superadas não embotam a crítica da civilização capitalista por Marx e Engels, mas ao contrário, a aguçam. Quando eles remetem a épocas já superadas, isso não implica uma evasão romântica no passado; esta atitude remete ao início da luta que emancipou a humanidade de um período de exploração e opressão ainda mais oculto e intenso¹⁹⁴,

É, então, justamente uma passagem em que Engels argumenta sobre o valor do Renascimento da qual Lukács se utiliza. Engels considera o Renascimento “a maior revolução progressista que a humanidade conheceu até então”¹⁹⁵, afirmando que “dos homens que lançaram as bases do atual domínio da burguesia poderá se dizer o que se quiser, mas de modo nenhum que tenham pecado de limitação burguesa”¹⁹⁶, uma vez que ainda não sofriam da alienação causada pela atomização, mas possuíam uma plenitude, totalidade, que seria logo perdida.

Nessa defesa pela incorporação da herança cultural burguesa proferida por Lukács encontra-se, em partes, a justificativa da crítica que constrói às vanguardas artísticas, militantes do rompimento com a tradição, movimentos estes que, para Lukács, não seriam capazes de captar a realidade objetiva, ou seja, a totalidade. Ele afirma que a estética marxista não defenderia nenhuma radicalidade, argumentando que são aqueles “sem verdadeiro conhecimento de causa” que “vinculam a concepção do mundo do proletariado a uma suposta “novidade absoluta” ou a um “vanguardismo” artístico”¹⁹⁷. Para alcançar a totalidade em uma obra de arte defende o Realismo como método, argumentando que “a fidelidade ao real, o esforço

¹⁹⁴ LUKÁCS, György. *Arte e Sociedade – Escritos Estéticos 1932 – 1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 98.

¹⁹⁵ ENGELS, APUD: LUKÁCS, György. op. cit., p. 98.

¹⁹⁶ Ibid., p. 99.

¹⁹⁷ LUKÁCS, György. op. cit., p. 102.

apaixonado para reproduzi-lo na sua integridade e totalidade”¹⁹⁸ seria para todo artista o verdadeiro critério de sua grandeza¹⁹⁹.

Esse realismo não seria, no entanto, o naturalismo que Lukács rejeita por ser superficial, uma “mera reprodução fotográfica”²⁰⁰ daquilo que seria imediatamente perceptível. Rejeita também o conceito de arte pela arte, que define como um “falso extremo”²⁰¹ oposto ao naturalismo por ser a “ideia de que as formas artísticas são independentes dessa realidade superficial”²⁰², o que levaria a “considerar a perfeição formal como um fim em si mesmo”²⁰³ e, portanto, completamente prescindível da realidade, (argumentação essa que se aproxima à defesa de Venturi pelo entendimento do contexto histórico como essencial para o entendimento de uma obra).

A questão do realismo no marxismo nunca se encontrou plenamente resolvida. Benjamim mesmo dialogando de forma tão intensa com Lukács foi defensor da arte de vanguarda, em especial do Dadaísmo e do Surrealismo. Para Peter Bürger, por exemplo, o Dadaísmo seria a verdadeira vanguarda e a única forma possível da arte de atingir a totalidade²⁰⁴. No Brasil, Mário Pedrosa, crítico essencialmente marxista, defende o Concretismo no pós-guerra, cumprindo o papel de crítico militante para os grupos brasileiros Frente e Ruptura e para os artistas concretos brasileiros de um modo geral. Na Itália, como exemplificado acima, o grupo romano *Forma* defendia também a união de uma teoria e militância marxista ao formalismo, posição esta que se configura mais próxima ao trotskismo e à crítica ao stalinismo. No entanto, na posição oficial assumida pelo Partido sob Stalin neste período, e acatada pelos militantes adeptos do Neorealismo, foi de uma defesa pelo realismo, e consequentemente pela figuração na pintura, alinhada à argumentação construída por Lukács que se espera, mesmo que brevemente, aqui esmiuçada.

Já em março de 1948 a direção do PCI publica a resolução “*Per la salvezza della cultura italiana*” na qual, afirma Caramel, já emerge o tom da polêmica de

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Ibid., p. 103.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Ibid.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Zdanov, e a abordagem libertária vai sendo substituída pela tese das “duas culturas”. Há claramente em Togliatti um desejo de alinhar-se à posição de Moscou através da defesa da figuração contra o “formalismo” e a “deformação burguesa”, tomando na ocasião Courbet como modelo ideal de produção artística. O efeito dessa posição tomada pelo PCI é, no caso do *Fronte*, o seu rompimento, que desintegra-se oficialmente em março de 1950, uma vez que a liberdade de escolhas poéticas não mais se aplicava.

Sobre o rompimento do *Fronte* Caramel escreve: “De um lado, alguns de seus membros (Birolli, Corpora, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova) continuaram naquela estrada de liberdade e de abertura que os levará logo a se encontrarem em uma outra patrulha tanto de ocasião quanto o *Fronte*, e também tão curta quanto, o *Gruppo degli Otto*”²⁰⁵, sendo que “outros ainda (Guttuso, Pizzinato) se tornam corifeus daquele realismo social, proletário, nacional-popular, meridionalista, agora fechado no recinto de uma cultura de partido, que terá na revista “*Realismo*”, publicada de 1952 a 1956, sua tribuna teórica e de propaganda”²⁰⁶. Caramel assume uma atitude pessimista em relação ao papel do grupo para esses artistas, afirmando que a “verdadeira” proposta do *Fronte* se revela não em seu primeiro manifesto, mas em seu segundo, no qual fica claro que o maior interesse seria a “precisão de um programa de iniciativas promocionais rico, que se revela assim, desde o início, deve ser salientado – o verdadeiro propósito do grupo, até hoje, injustificadamente mitificado, mesmo com sobreposições ideológicas”²⁰⁷

Renato Birolli afirma, em um ensaio de 1955 que intitula *Perché non ci intendiamo*, se dar conta da ingenuidade de seu texto do manifesto do *Fronte Nuovo*, destacando, no entanto, que ele, e os outros artistas do grupo tinham boas intenções, ainda que inatuais, acreditando na possibilidade de diálogo entre as duas

²⁰⁵ “Da un lato alcuni dei suo membri (Birolli, Corpora, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova) continueranno su quella strada di libertà e di apertura che li porterà presto a ritrovarsi in un'altra pattuglia altrettanto d'occasione e altrettanto poco longeva, il Gruppo degli Otto”, CAMEL, op. cit., p. 36.

²⁰⁶ “Altri ancora (Guttuso, Pizzinato) diverranno corifei di quel realismo sociale, proletario, nazional-popolare, meridionalista, chiuso ormai nel recinto di una cultura di partito, che avrà nella rivista “*Realismo*”, pubblicata dal 1952 al 1956, la sua tribuna teorica e di propaganda”, Ibid.

²⁰⁷ Ibid., p. 29: “L'interesse maggiore di questo secondo documento sta però nella precisazione di un ricco programma di iniziative promozionali, che se rivelano così – fin dall'inizio, va sottolineato – il vero scopo del raggruppamento, poi, sino ad oggi, ingiustificatamente mitizzato, anche con sovrapposizioni ideologiche”.

possibilidades que se apresentavam para a arte italiana, e na dialética que experimentaram no *Corrente*, pois naquele momento “ninguém pensava que a tendência abstracionista fosse de origem estética e purista”, e que teria sido “o peso do conceito ilustrativo da outra tendência realista que fez — daí por diante — intransponível a diferença entre as duas tendências”, defendendo que “o que conta é o debate sobre as linguagens e sobre a liberdade do modo interpretativo, sobre os diferentes sentidos que damos ao conceito de tradição e de arte nacional” ²⁰⁸, concluindo que “um fato é certo: esta fratura restringiu o campo experimental da arte” ²⁰⁹. Este ensaio de Birolli parece uma conclusão, um fechamento, para esses anos do pós-guerras nos quais o debate entre arte abstrata e arte figurativa ocupou integralmente a crítica italiana.

²⁰⁸ “Mi rendo conto dell'ingenuità di quel breve testo (manifesto do Fronte); tuttavia, ancor oggi, mi par di leggere in esso una buona intenzione, forse non ancora inattuale. Ed è quella d'aver avvertito, con altri, l'importanza del dialogo tra due possibilità italiane attive e dialettiche entrambe e il loro solidarizzare avverso alle altre tendenze neopuriste, neoclassiche, neoarcaiche, ecc. Queste sue possibilità erano già contemplate nel movimento di “Corrente” sotto il segno dell'ambivalenza di realismo morale e d'espressionismo. Nel “Fronte Nuovo” l'ambivalenza vi era ancora manifesta, perché nessuno vorrà pensare che la tendenza astrattista fosse d'origine estetica e purista. Se mai, è stato l'appesantirsi della concezione illustrativa dell'altra tendenza realistica che ha reso - più avanti - incolmabile il distacco fra le due tendenze. E non è che, ragionando così, io segni un compromesso fusionistico. Ciò che conta è il dibattito sul linguaggio e sulla libertà dei modi interpretativi, sul differente senso che diamo al concetto di tradizione e d'arte nazionale e sul livello al qual vogliamo porre, in provincia e nel mondo intero.” BIROLLI, Renato, in: CAMEL, op. cit.

²⁰⁹ “Un fatto è certo: che la frattura ha ristretto il campo sperimentale dell'arte.” Ibid.

2.2 *Otto Pittori Italiani*, por Lionello Venturi

Venturi apresenta o grupo na obra *Otto Pittori Italiani*, de 1952:

Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcatto, Vedova pertencem à geração que chega agora à maturidade; estão todos entre os 30 e os 45 anos. O modo com o qual pintam é atual e suas obras podem ser consideradas entre as mais representativas do gosto italiano atual na pintura. Eles me agradam muito, mas não são descoberta minha, pois além de mim são amados por muitos na Itália e no exterior. Eu escrevo sobre eles porque aceito minha tarefa de crítico, de buscar adesão ao meu juízo, cada vez maior e bem fundamentado. Por outro lado, não é aqui o lugar para reconstruir a personalidade de cada um, de fazer alguma forma de história artística de cada um deles, mas sim de julgar a direção de seu gosto e de justificá-lo aos olhos do público.

Eles não são e não desejam ser artistas abstratos; eles não são e não desejam ser realistas: eles propõem para sair desta antinomia que, por um lado ameaça transformar a abstração em um maneirismo renovado, e de outro obedece a ordens políticas que desintegram a liberdade e a espontaneidade criativa. Como o leitor pode ver, a partir das obras dos oito pintores aqui reproduzidas, eles trabalham em esforço por linguagem pictórica, que depende da tradição iniciada por volta de 1910 e inclui a experiência dos cubistas, dos expressionistas e dos abstratos.

É linguagem tipicamente atual, que adotam de acordo com um ideal comum, que é de fazer uso de todas as possibilidades que a pintura lhes oferece sem renúncias preconcebidas, com o olho atento para executar o que sua sensibilidade lhes dita. Se em seu arabesco a imagem de um barco ou qualquer outro objeto da realidade pode ser incluído, eles não se privam do enriquecimento que o objeto pode dar a sua expressão. Se sentem o prazer de uma matéria preciosa, de um acordo de cor lírico, de um efeito de tom, eles não o renunciam. Não são puritanos nas artes como os abstratos; aceitam a inspiração de qualquer ocasião e não sonhariam em recusá-la.

No entanto, eles permanecem fiéis ao princípio, que é essencial para a arte moderna, de que uma pintura vale principalmente por suas

linhas, por sua forma e por suas cores, por aquela coerência da visão que é a força interior de toda obra de arte pintada. Os prazeres da bela matéria ou experiência da realidade devem estar subordinados à coerência formal, e podem ser um acompanhamento oportuno, se não pretenderem prevalecer.

A visão dos oito pintores nunca corta os laços com a vida dos sentidos e sentimentos, nunca se torna um mero jogo da imaginação, e sempre revela aquele compromisso moral, total, desinteressado, necessário à obra de arte.

Tudo que é autêntico na arte, espontâneo, vivido, é reconhecido com dificuldade e lentamente. E porque estes oito pintores não repetem nem o que a natureza fornece para que possa ser copiado, nem o que as tradições seculares têm preparado para a compreensão universal, eles também sofrem incompreensões e de uma aversão injusta. Eu gostaria que antes de julgar cada um começasse a tirar o chapéu diante de sua seriedade moral e de seus sacrifícios. Não são responsáveis pela "traição dos clérigos". E só quando o público tiver uma melhor educação moral, mesmo antes da artística, a arte desses jovens ousadamente consistentes, trabalhadores e tenazes, será compreendida e apreciada em seu verdadeiro valor.²¹⁰

²¹⁰ "Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcatto, Vedova appartengono alla generazione che giunge ora alla maturità; sono tutti tra i 30 e i 45 anni. Il loro modo di dipingere è attuale e loro opere possono essere considerate tra le più rappresentative del gusto italiano odierno in pittura. Esse mi piacciono molto, ma non sono affatto una mia scoperta perché oltre che a me piacciono a numerosi amatori in Italia e fuori. Ne scrivo perché accetto il mio compito di critico, di cercare adesioni al mio giudizio, sempre più vaste e fondate. D'altra parte non è qui il luogo di ricostruire la personalità di ciascuno, di fare in qualche modo la storia artistica di ognuno di essi: ma piuttosto di giudicare la direzione del loro gusto e di giustificarlo agli occhi del pubblico.

Essi non sono e non vogliono essere degli astrattisti; essi non sono e non vogliono essere dei realisti: si propongono di uscire da questa antinomia che da un lato minaccia di trasformare l'astrazione in un rinnovato manierismo, e dall'altro obbedisce ad ordini politici che disintegrano la libertà e la spontaneità creativa. Come il lettore può vedere dalle opere qui riprodotte gli otto pittori su nominati adoperano quel linguaggio pittorico, che dipende dalla tradizione iniziata attorno al 1910 e comprende l'esperienza dei cubisti, degli espressionisti e degli astrattisti.

È il linguaggio tipicamente attuale, che essi sano secondo un ideale comune, che è poi quello di valersi di tutte le possibilità che offre loro la pittura senza rinunzie preconconcette, con l'occhio attento a eseguire quello che la loro sensibilità detta. Se nel loro arabesco l'immagine di una barca o di qualsiasi altro oggetto della realtà può essere inclusa, non si privano dell'arricchimento che quell'oggetto può dare alla loro espressione. Se essi sentono il piacere di una materia preziosa, di un accordo lirico di colore, di un effetto di tono, essi non vi rinunziano. Non sono dei puritani in arti, come gli astrattisti; accettano l'ispirazione da qualsiasi occasione e non si sognano di negarla.

Essa introdução à obra publicada em Roma em 1952 é traduzida para inglês e francês, além de apresentado em sua língua original, na primeira, e única, edição do livro, e estabelece, para o ambiente italiano e internacional, *ipsis litteris* essa arte como representante máximo do gosto italiano do período, o que parece indicativo da importância que Venturi atribuía ao “gosto internacional”, mostrando um claro desejo de integrar a produção desses artistas a uma produção não apenas italiana, mas internacional, tanto contemporaneamente quanto na tradição que os insere. Lorenzo Canova define essa união entre Venturi e os oito como “uma escolha concreta e estratégica”, em primeiro lugar pela posição internacional de Venturi no pós-guerra, após sua presença na França e nos Estados Unidos durante o regime, e o alcance de suas publicações então, sendo que por parte de Venturi os pintores o permitia “assumir sua responsabilidade de intelectual “engajado” em um momento no qual borbulhava o debate sobre abstração e figuração”²¹¹. Para Luisa Somaini a constituição do Gruppo “sobre a premissa geral do abstrato-concreto venturiano [...] representa de fato o êxito final e extremo deste longo e fundamental debate na cultura artística italiana do pós-guerra”²¹².

Venturi localiza esses artistas na tradição cubista, expressionista e abstrata, afirmando que a experiência da realidade e beleza material estava sempre subordinada à coerência formal, princípio que defende como fundamental a toda

Eppure essi rimangono fedeli al principio, che è essenziale per l'arte moderna, e cioè che una pittura vale anzitutto per le sue linee, per le sue forme e per i suoi colori, per quella coerenza di visione che è l'intima forza di ogni opera d'arte dipinta. I piaceri della bella materia o dell'esperienza della realtà devono essere subordinati alla coerenza formale, e possono esserne un accompagnamento opportuno se non pretendono di prevalere.

La visione degli otto pittori non ha quindi mai tagliato i ponti con la vita dei sensi e dei sentimenti, non è mai diventata un semplice gioco dell'immaginazione, e rivela sempre quell'impegno morale, totale, disinteressato che è necessario all'opera d'arte.

Tutto ciò che in arte è autentico, spontaneo, vissuto, è riconosciuto con difficoltà e lentamente. E poiché questi otto pittori non ripetono né ciò che la natura offre perché sia copiato, né ciò che le tradizioni secolari hanno preparato per la comprensione universale, anche essi soffrono d'incomprensioni e d'ingiuste avversioni. Vorrei che prima di giudicarli ciascuno cominciasse a togliersi il cappello davanti alla loro serietà morale e ai loro sacrifici. Non sono essi i “chierici” che tradiscono. E soltanto quando il pubblico avrà una migliore educazione morale, anche prima che artistica, l'arte di questi giovani ardimentosi coerenti, laboriosi e tenaci, sarà compresa e apprezzata al suo giusto valore”. In: VENTURI. *Otto Pittori Italiani...*, op. cit., pp. 7-8.

²¹¹ “La precisa e chiara volontà dello studioso di assumersi le sue responsabilità di intellettuale “impegnato” in un momento in cui infuriava il dibattito su astrattismo e realismo” in: CANOVA, op. cit., p. 150.

²¹² SOMAINI, op. cit., pp. 154-155.

obra de arte. Sobre esta apresentação de Venturi, Somaini destaca que o crítico teria se “esquecido” de mencionar o Futurismo como referência desses artistas, importante não apenas para Turcato, que junto ao grupo *Forma* teve, na retomada dessa vanguarda italiana, uma de suas principais referências, mas também para Vedova²¹³. Neste texto Venturi constrói a apresentação do *Gruppo* em termos políticos e éticos, afirmando esses artistas como uma alternativa ao *Realismo*, e localizando a si próprio e eles contra a política oficial adotada pelo PCI em 1948, uma vez que foi justamente a posição de Togliatti a respeito das artes figurativas que levou a maioria desses pintores a deixar o partido²¹⁴, e uma alternativa ao *Abstracionismo* sem, no entanto, definir um parâmetro para sua poética que não seja essa “alternativa” apartada deste “binômio”²¹⁵.

Jachec chama atenção ao fato de que nesta apresentação Venturi não fala de nenhuma das obras expostas na ocasião e reproduzidas, no catálogo, o que seria para ele, então, secundário. Jachec afirma: “o que importava na análise de Venturi era a preservação da realidade como conteúdo da obra, o que a permitia competir com o

²¹³ Ibid., p. 155.

²¹⁴ Cf.: DURAN. *Paintings, Politics...*, op. cit., p. 99.

²¹⁵ Nessa publicação encontram-se reproduzidas 5 obras de cada artista, sendo as de Afro: *Ricercari*, 1952; *Esemplare n. 3 “La paura del buio”*, 1952 (fig. 11); *Discanto*, 1952 (fig. 12); *Esemplare n. 7 “La sopraffazione”*, 1952 (fig. 13); e *Cantofermo*, 1952 (fig. 14), sendo esta última em cores. De Renato Birolli: *Storia di Mare*, 1950-51 (fig. 15); *Un Litro di Bianco e Uno di Rosso*, 1952; *Parete in una Casa di Pescatore*, 1951 (fig. 16); *Isola Porto Buso*, 1951; e *Tavola con Cactus*, 1948 (fig. 17), esta última em cores. De Antonio Corpora: *Cantiere*, 1952 (fig. 18); *Roce e Mare*, 1952; *Le Reti*, 1952 (fig. 19); *Piccolo Porto*, 1952; e *Composizione*, 1952 (fig. 20). De Mattia Moreni: *Battello da Pesca*, 1951 (fig. 21); *Porto di Antibes*, 1951; *Motivo Serale*, 1951; *Battelli*, 1951; e *Barche Rosse*, 1951 (fig. 22). De Ennio Morlotti: *Immagine n.2*, 1952 (fig. 23); *Immagine n.4*, 1952; *Figura n.1*, 1952; *Nudo Sdraiato*, 1952; e *Nudo Sdraiato*, 1952, esta última em cores. A *Figura Femminine* de 1951 (fig. 24) não faz parte das obras expostas por Morlotti na ocasião mas ajuda a compreender o uso da cor que o artista faz, uma vez que as imagens em preto e branco tornam, por vezes, as imagens indecifráveis. Morlotti parece o artista mais distante poeticamente dos outros sete, o que poderia justificar a falta de uma obra dele no acervo do MAC. De Giuseppe Santomaso: *Granaio d’Inverno*, 1952 (fig. 25); *Cantiere in Laguna*, 1952, obra posteriormente apresentada na XXVI Bienal de Veneza e adquirida por Ciccillo para o acervo do antigo MAM (fig. 5); *Finestra “La Rotta”*, 1952 (fig. 26); *Attrezzi*, 1952; *Primavera ala “Rotta”*, 1952 (fig. 27), em cores. Santomaso tem outras duas obras intituladas “Finestra”, ambas de 1952, a primeira da Collezione Premio del Golfo, Centro Arte Moderna e Contemporanea della Spezia (fig. 28), e a segunda do Museo Arte Gallarate (fig. 29). De Giulio Turcato: *Insetti dell’Epidemia*, 1952 (fig. 30); *Primo Maggio*, 1952; *Massacro*, 1952 (fig. 31); *Composizione*, 1952; e *Rovine* 1952, esta última próxima à obra do MAC, e reproduzida no catálogo em cores. De Emilio Vedova: *Aspirazione*, 1952 (fig. 32); *Scontro di Situazione*, 1952; *Sbarramento*, 1952; *Immagine del Tempo*, 1952; e por último *Confine*, 1952 (fig. 33).

Neorrealismo como a arte verdadeiramente engajada social e politicamente”²¹⁶. Apartá-los do binômio, sintoma e resultado da Guerra Fria, abstração x figuração é reação e resposta ao rompimento do *Fronte Nuovo* e às políticas do PCI de imposição de uma poética, e constituem uma defesa da liberdade como máxima para a criação, sem, no entanto, assumir voluntariamente, portanto, a carga política da abstração estadunidense, mantendo-se como uma poética de esquerda.

O fato desses oito pintores se estabelecerem publicamente como grupo pode ser lido como uma atitude política contrária à individualidade, independentemente do que defende a crítica, principalmente aquela ligada a Bienal de Veneza. Em especial quando se considera a importância que a figura de Picasso carrega para eles, pois como argumenta Marchiori, para esse ambiente Picasso “era a via ‘europeia’ da pintura, proposta pela geração pós-picassiana inspirada pela instância social, na luta contra o ‘individualismo burguês’”²¹⁷.

O realismo que “obedece a ordens políticas que desintegram a liberdade e espontaneidade criativa”, que num primeiro momento pode parecer uma crítica à poética novecentista contra a qual Venturi, e esses artistas, tanto militaram em direção contrária, configura-se, na realidade, levando em consideração a data da publicação, pós o rompimento do *Fronte*, como uma crítica à adesão, por muitos membros do antigo grupo ao realismo socialista. Venturi constrói seu pensamento na base de que qualquer ditadura é anti-modernista e que defender a arte moderna seria acreditar no liberalismo²¹⁸, e a partir daí desenvolve tanto sua crítica ao Novecento e ao fascismo quanto ao realismo socialista e ao comunismo stalinista. A preocupação social não desaparece da produção dos oito no pós-1948, apresentando em termos teóricos, como apontado por Caramel, e também por Birolli, em trechos citados anteriormente nesta dissertação, uma manutenção dos princípios propostos ainda pelo *Corrente* e pelo *Fronte*. Somaini é consonante a essa posição ao afirmar que o *Gruppo* retorna “a uma lógica ‘frontista’”, “em nome da defesa dos valores da liberdade e da espontaneidade criativa sobretudo contra os realistas, fortes naquele

²¹⁶ “What mattered in his analysis was the preservation of reality as the content of the painting, which enabled it to compete with Neorealism as the art that truly engaged with political and social realities”, in: JACHEC, op. cit., p. 52.

²¹⁷ “Era la via “europea” della pittura, proposta dalla generazione postpicassiana ispirata dalle “istanze” social, in lotta contra “l’individualismo” borghese” MARCHIORI, op. cit., p. 233.

²¹⁸ LAMBARELLI, op. cit., p. 157.

ano da publicação da revista *"Realismo"* em Milão, mas também contra os abstratos do M.A.C."²¹⁹.

O "maneirismo renovado" ao qual Venturi também contrapõe a produção dos oito se demonstra mais difícil de identificar do que seu contraponto que seria submetido às vontades políticas. Marchiori usa o mesmo termo de Venturi quando falando de Santomaso. Ele escreve: "a clarificação da posição do pintor empenhado em resolver, fora da corrente maneirista, disseminada da Europa para a América e que retornam para nós como ondas carregadas de destruições"²²⁰. Somaini afirma que a contraposição do grupo se dá em relação aos concretistas, mas olhando para a forma com a qual Marchiori também se utiliza do vocabulário pode-se supor também que o "maneirismo" fosse o Expressionismo Abstrato estadunidense, voltando para a Europa depois de ter sido "roubada"²²¹ por Nova York a arte moderna viria, para o crítico, carregada de destruição, sendo que Greenberg afirma: "Pollock compilara sugestões de Picasso, Miró, Siqueiros, Orozco e Hofmann para criar um vocabulário alusivo e completamente original de formas barrocas com as quais ele torceu o espaço cubista para fazê-lo expressar sua própria veemência."²²². Canova afirma que Venturi escolhera aqueles artistas pois em 1952 eles, inclusive Afro que posteriormente terá uma presença muito forte nos Estados Unidos, "representavam bem a posição do crítico naquele momento histórico em particular, graças a uma pintura de conotação decididamente europeia e menos alinhada à posição contemporânea do Expressionismo Abstrato estadunidense"²²³.

Jachec destaca a seguinte passagem do texto de Venturi: "A visão dos oito pintores nunca corta os laços com a vida dos sentidos e sentimentos, nunca se torna um mero jogo da imaginação, e sempre revela aquele compromisso moral, total, desinteressado, necessário à obra de arte". Segundo a autora este trecho seria aquele

²¹⁹ SOMAINI, op. cit., p. 154.

²²⁰ "Il chiarimento della posizione di pittore impegnato a risolversi, al di fuori delle corrente manieristiche, che dilagano dall'Europa alle Americhe e che tornano a noi come ondate cariche di relitti." Ibid., p. 275.

²²¹ GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago: Chicago University Press, 1983.

²²² GREENBERG, Clemente. *Arte e Cultura*. São Paulo: Cosac Naif, 2013, p. 248. Destaque da autora.

²²³ "Rappresentava bene le posizioni del critico in quel particolare momento storico, grazie ad una pittura connotata in senso decisamente europeo e meno allineata alle contemporanee posizioni dell'Espressionismo Astratto americano", in: CANOVA, op. cit., p. 149.

que tornaria a argumentação de Venturi “inseparável” do Informal europeu que dominaria a produção artística no final da década. Seria também, para Jachec, ressoante da teoria sartriana que considera fundamental para o entendimento do Informal, e que atribui responsabilidade política a atos rotineiros e individuais²²⁴.

É claro, a partir deste texto de Venturi, com o que estes artistas, e o crítico que os apoia, não desejam se alinhar, se propondo como essa terceira opção em meio ao debate em voga, assim como Venturi propunha o Primitivo como terceira opção no debate Classicismo vs. Romantismo, não é, no entanto, tão simples entender o que essa opção significa em termos poéticos. Para tanto é necessário pensar em outros textos de Venturi, o mais próximo deles, provavelmente, justamente *Astratto e Concreto* publicado na Revista da Bienal de Veneza em 1950. Venturi escreve:

Pode-se acrescentar que, uma vez que a teoria da arte como imitação da natureza não pertence mais ao mundo da cultura, o concreto que é considerado requisito indispensável da obra de arte é o modo de sentir o artista. Em outras palavras, a estética moderna transportou para dentro do sujeito criativo a natureza que antes era empiricamente considerada, como casas, rios e montanhas.

Uma maneira que se tornou popular de distinguir esses dois aspectos da obra de arte é chamar de ilustração o que na pintura é a representação do mundo exterior (rios, casas, montanhas) e do mundo interior (assuntos, paixões, mitos) e chamar de decoração tudo aquilo que se refere a linhas, formas e cores. E, com razão, se diz que a decoração não existe, na arte, sem a ilustração. Mas essa necessidade de convivência foi concebida de forma errônea, ou seja, presume-se que uma obra contenha valores decorativos e valores ilustrativos. Ora, nenhuma obra de arte autêntica escapa de uma mistura química de uma pitada de ilustração e decoração. O que é necessário para que uma pintura seja uma obra de arte é que seus valores “decorativos” contenham em si mesmos os valores “ilustrativos”, ou melhor, que em suas linhas, em suas formas e em

²²⁴ Cf.: JACHEC, op. cit., p. 52.

suas cores os pintores tenha impresso sua personalidade de artista, suas paixões e seus sonhos²²⁵.

Canova aponta que neste último parágrafo aqui reproduzido Venturi iniciaria sua teorização do abstrato-concreto, através da reelaboração dos conceitos de Bernard Berenson de ilustração e decoração, que seriam assim superados por uma fusão, justamente no abstrato-concreto, que seria resultante de um equilíbrio entre o naturalismo, ou aquilo que Venturi nomeia de concreto (que pode ser visto na passagem que analisa a obra de Giotto previamente mencionada), ou seja, uma aproximação à natureza, e à decomposição das linhas e formas e cores, próximas a uma decomposição abstrata. É uma produção afastada do real, e portanto abstrata, centrada na imagem, sem nunca se afastar completamente da realidade, sempre presente mesmo que apenas na memória.

Marchiori, em uma carta a Renato Birolli, critica o texto de Venturi, assim como a própria existência do grupo, afirmando ser claro que se reunindo em tal grupo eles só desejavam “substituir os mercantes”, aplicando ao *Gruppo degli Otto*, a mesma crítica que posteriormente Caramel faria ao *Fronte Nuovo*, ou seja, de que constituía-se de uma empreitada comercial, na qual não havia coerência entre a produção dos artistas, tomando um passo adiante ao afirmar que os grupos artísticos só serviam aos jovens que não tivessem ainda encontrado sua linguagem: “No entanto, deve haver uma base comum para a “convivência” e isso parece (cada vez mais) um compromisso, que afeta a fisionomia do grupo.”²²⁶.

²²⁵ “Si potrà aggiungere che da quando la teoria dell’arte come imitazione della natura non appartiene più al mondo della cultura, il concreto che si considera come esigenza indispensabile dell’opera d’arte è il modo di sentire dell’artista. In altri termini l’estetica moderna ha trasportato all’interno del soggetto creatore quella natura che prima era considerata empiricamente come case, fiumi e montagne. Un modo divenuto popolare per distinguere questi due aspetti dell’opera d’arte è quello di chiamare illustrazione, ciò che in una pittura è rappresentazione del mondo esteriore (fiumi, case, montagne) e del mondo interiore (soggetti, passioni, miti) e di chiamare invece decorazione tutto ciò che si riferisce a linee, forme e colori. Ed a ragione si è detto che la decorazione non esiste in arte senza illustrazione. Ma si è concepita questa necessità di coesistenza in un modo affatto erroneo, e cioè si è preteso che un’opera contenga insieme valori decorativi e valori illustrativi. Ora nessuna opera d’arte autentica salta fuori da una miscela chimica ove si metta un pizzico di illustrazione e uno di decorazione. Quel che è necessario perché una pittura sia opera d’arte è che i suoi valori “decorativi” contengano in sé stessi i valori “illustrativi”, o meglio che nelle sue linee, nelle sue forme e nei suoi colori il pittore abbia impresso la sua personalità di artista, le sue passioni e i suoi sogni” in: VENTURI, “Astratto e Concreto”, op. cit.

²²⁶ MARCHIORI, APUD: CAMEL, op. cit., p. 171: “Tuttavia una base comune ci deve essere per la “convivenza” e questa è sembrare (e sembra ai più) un compromesso, che incide sulla fisionomia del

Assim como o *Fronte* antes dele, o *Gruppo degli Otto* tem vida curta, os oito se separam em 1954, quando Vedova decide deixar o grupo. Luisa Somaini afirma que no ensaio de Vedova publicado nos anais do debate sobre arte figurativa e arte abstrata na Fundação Giorgio Cini, intitulado “‘Umori’ di un pittore”, Vedova declararia publicamente seu desligamento do grupo, ao assumir adotar uma poética abstrata, afirmando: “depois de anos de negação, os anos desconcertantes confiados ao último sinal - sismógrafo desesperado pelo menor da existência - a linguagem abstrata é talvez hoje a única história dessas emoções que não podemos comunicar de outra forma”²²⁷.

O *Gruppo degli Otto* configura-se assim como uma coletividade de artistas que se demonstra coerente com atividades anteriores, em especial o *Corrente* e o *Fronte Nuovo*, mantendo em seu princípio, mesmo que ingenuamente, como Birolli viria a afirmar mais tarde, posicionamentos próximos àqueles já praticados por seus integrantes nessas experiências anteriores, fruto do ambiente italiano e apenas compreensível quando se toma consciência da história testemunhada por esses artistas, do Regime, da Resistência e da experiência italiana da II Guerra Mundial. Configura-se também como uma resposta imediata ao debate que polarizava a crítica e os artistas italianos naqueles anos, demonstrando o desejo de uma terceira via no mundo dual da Guerra Fria.

gruppo. Aggiungi che io penso alla inutilità dei gruppi che non siano di giovani, all’inizio della carriera e con una buona riserva di entusiasmo e di fiducia. È vero, mancano in Italia i mercanti e voi vi siete sostituiti ai mercanti, nella difesa dei vostri interessi. Bisognerebbe affermare senza riserve in pubblico che gli “Otto” si propongono esclusivamente di vendere i loro quadri più o meglio degli altri, in Italia e all’estero: soltanto così non sussisterebbero gli equivoci nati dalla prosa di Venturi, dal suo avallo a una situazione di terza forza, nella quale, per principio, tu non dovresti entrare.”

²²⁷ VEDOVA, Emilio. “‘Umori’ di un pittore”, in: CARNELUTTI, Francesco (org.) *Arte Figurativa e Arte Astratta*. Firenze: Sansoni, 1955, p. 235: Dopo gli anni della negazione, gli anni sconcertanti affidati all’ultimo segno – disperato sismografo almeno dell’esistere – il linguaggio astratto è forse oggi la sola storia di quelle emozioni che non possiamo comunicare altrimenti.

3. Entre São Paulo e Veneza: a formação da Bienal Paulista e o *Gruppo degli Otto* em meio ao debate crítico sobre as poéticas informais

Walter Zanini, em sua *História Geral da Arte no Brasil* afirma: “a criação da Bienal de São Paulo causaria forte impacto, como se disse, nas artes do Brasil”, sendo que “revelou-se sem dúvida empreendimento audacioso e transformador”²²⁸. De forma ainda mais direta e imediata a mostra causaria um forte impacto no antigo MAM, tanto em sua administração quanto na formação de seu acervo, ao estabelecer diversos prêmios, muitos deles de aquisição, cumprindo assim durante a década de 1950 um papel importante na expansão do acervo do museu, mas também consumindo grandes esforços da instituição. Pedrosa, em *Bienal de Cá para Lá* escreve que Ciccillo, “quando de volta de uma das suas idas e vindas anuais à Itália, talvez com a ideia de uma “Bienal” na cabeça, como vira de passagem por Veneza, interpelou já o segundo diretor de seu museu, com menos de um ano, sobre “quanto custava uma bienal””²²⁹, afirmando que o receio de Lourival Gomes Machado era o de que “o desdobramento e os encargos gigantescos decorrente da iniciativa fossem matar o museu ainda em botão”²³⁰, o que de certa forma acabou por se concretizar, uma vez que em 1962 se dá a separação da Fundação Bienal e do antigo MAM, e em seguida na transferência do acervo à USP, e em última instância na criação do MAC para recebê-lo²³¹. A Bienal de São Paulo, portanto, inspirada pela mostra veneziana, que em si foi de fundamental importância para formação da coleção do antigo MAM, colocando-se, na primeira metade da década de 1950 como um local de aquisição de obras para Matarazzo, e como termômetro das tendências artísticas internacionais, para além de modelo para a criação da Bienal de São Paulo, que seguiu em sua fundação os princípios advogados e adotados pelas edições venezianas.

Na apresentação do catálogo da primeira Bienal de São Paulo, Lourival Gomes Machado, então diretor artístico da instituição, defende a importância da mostra para o antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo, afirmando que “objetivos superiores

²²⁸ ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil* (vol. II). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, p. 64.

²²⁹ PEDROSA, Mário. “Bienal de cá para lá” in: *Mário Pedrosa: arte ensaios*. MAMM, Lorenzo (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 440-508.

²³⁰ Ibid.

²³¹ Cf. MAGALHÃES, op. cit., para detalhes da transferência do acervo e criação do MAC USP.

do museu, em dado momento de sua vida, exigiriam o lançamento da I Bienal de São Paulo,"²³², uma atividade que evitaria uma possível estagnação de seu acervo, que deveria manter-se a par da arte moderna, e para a cidade de São Paulo, a qual Gomes Machado vincula à vanguarda do país. Ele escreve:

Por sua própria definição a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais. Colocar a arte moderna do Brasil não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, mas ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial. Era inevitável a referência de Veneza; longe de fugir-se a ela, procurou-se tê-la como uma lição digna de estudo e, também, como um estímulo encorajador.²³³

Percebe-se assim que a própria instituição enfatiza o papel da Bienal de Veneza para a formação da Bienal de São Paulo. A mostra veneziana era, naquele momento, a única mostra bienal internacional de arte moderna, e portanto a única bienal disponível como referência. Adicionalmente, ao ler as correspondências entre o Ciccillo e a organização da Bienal de Veneza, verifica-se um claro esforço em espelhar a mostra veneziana. Matarazzo solicita da administração de Veneza o regulamento da mostra, afirmando que este o permitiria organizar o regulamento da de São Paulo. Zanini credits o estatuto da I Bienal de São Paulo a Danilo di Prete, afirmando que "foi o próprio Di Prete a esboçar o regulamento da I Bienal valendo-se também da experiência de outras mostras, como as de *La Spezia*, *Cremona*, Quadrienal de Roma, além da própria Bienal de Veneza"²³⁴. O papel de Di Prete na Bienal de São Paulo está sendo explorado pela pesquisadora Renata Rocco em sua tese de doutorado em curso²³⁵, destaca-se aqui, no entanto, que mesmo ao afirmar que outras mostras serviram de referência para a Bienal de São Paulo, o próprio Zanini afirma, na mesma obra, que as premissas do regulamento foram assentadas naquelas da Bienal de Veneza. Ao confrontar o estatuto da Bienal paulista ao da veneziana identifica-se, de fato, grande semelhança, em especial em como a organização lida com a divisão da

²³² CAT. EXP. *I Bienal de São Paulo*, MACHADO, Lourival Gomes, "Apresentação", p. 14.

²³³ Ibid., p. 15.

²³⁴ ZANINI, op. cit.

²³⁵ ROCCO, Renata. A presença de Danilo di Prete no Brasil: anos 1940-1970. Tese de doutorado em desenvolvimento no Museu de Arte Contemporânea da Universidade São Paulo pelo Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo sob orientação da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães.

exposição em delegações nacionais, em salas especiais retrospectivas, e principalmente no estabelecimento dos prêmios em dinheiro e na lógica de aquisição das obras para o acervo do museu da instituição, prática que Ciccillo assumiu também na Bienal de Veneza como se nota pela aquisição das obras, hoje em acervo no MAC, em 1952 e 1954.

Essa inspiração na Bienal de Veneza nunca foi escondida ou questionada, mas construída como fator positivo para a Bienal de São Paulo. Já na primeira menção sobre intuito de criação da Bienal de São Paulo na mídia brasileira, ainda em 1948, o então secretário do antigo MAM, em entrevista concedida a Ibiapaba Martins para o *Correio Paulistano* de 14 de novembro, afirma:

Cogita-se, de outra parte, de organizar apresentações com quadros das coleções particulares existentes em São Paulo e na Capital da República, exposições em bairros populares e no interior do estado, da edição de revista e – empreendimento arrojado – da organização de um festival de arte nos moldes da Bienal de Veneza, com prêmios para autores nacionais e estrangeiros em todos os ramos. Sua realização é projetada para 1951 ou para a ocasião em que for comemorado o quarto centenário da cidade em 1954.²³⁶

Estabelecendo, desde então, o ano de 1951 como a data possível para a I Bienal. Também Pedrosa reconhece a inspiração na mostra veneziana, a chamando de “nosso modelo”, e afirmando em seu artigo *A Primeira Bienal* que “os elementos mais intrinsecamente modernos da arte tiveram na nossa Bienal mais destaque, uma representação mais decisiva, do que na organização modelar de Veneza”²³⁷, alegando que a Bienal de São Paulo teria um impacto não apenas no Brasil, mas também internacionalmente, configurando-se como o primeiro “certame” artístico a se realizar fora dos grandes centros. Pedrosa parabeniza então a “energia empreendedora” de Ciccillo, e do antigo MAM, por um “acontecimento de âmbito internacional e com repercussões culturais incalculáveis”²³⁸.

²³⁶ MARTINS Ibiapaba. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 de novembro 1948.

²³⁷ PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy (org.). *Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 42.

²³⁸ Ibid. p. 39.

Uma diferença significativa entre a mostra veneziana e a mostra paulista é, no entanto, justamente a figura do organizador e as consequências daí advindas. A Bienal de Veneza nasceu como uma instituição municipal, em 1893, com fins de apresentar uma mostra artística nacional italiana no ano seguinte. Mostra esta adiada para 1895, sendo que já em 1894 decidiu-se abrir uma seção para artistas estrangeiros. As construções dos pavilhões das diferentes nações se deram aos poucos, assim como o crescimento da importância internacional da mostra, e hoje configura-se como uma diferença fundamental no modo de apresentação entre a Bienal de São Paulo, que não apresenta mais uma separação por países, e a Bienal de Veneza, que ainda mantém este modelo. Ana Avelar aponta para o papel que a arquitetura tem na organização dessas mostras, em particular nesta divisão por apresentações nacionais, afirmando: “desse modo, a própria arquitetura do prédio favorece uma exposição sem fronteiras, colocando lado a lado as produções das mais diversas procedências e incentivando uma leitura mais formal dessas obras, do que um exame por setores de grupos nacionais”²³⁹, sendo que em Veneza, a construção dos pavilhões nacionais são até hoje considerados como marcos importantes na história da mostra, e se mantém, cumprindo ainda um papel diplomático.

Em termos administrativos, foi apenas em 1920 que passou-se a diferenciar o presidente da Bienal de Veneza do então prefeito da cidade, e em 1930, quando o controle da mostra passa da prefeitura de Veneza ao Estado Fascista, observa-se um crescimento da função diplomática que a mostra assume para o estado italiano através do estabelecimento do *Ente autônomo*, composto de cinco membros que deveriam assegurar a lealdade da organização ao governo. Esta função manteve-se após o fim do Regime, quando a mostra assume um papel reparador internacionalmente frente aos danos do fascismo e sua aliança com a Alemanha nazista, além de configura-se como fator importante na unificação cultural europeia, realidade após a onda nacionalista. Jachec descreve as mudanças institucionais que ocorrem na Bienal de Veneza com o fim do Regime fascista, creditando ao restabelecimento dos sindicatos uma das principais diferenças administrativas, sendo que com a aderência dos sindicatos a confederações como *Confederazione Generale Italiana del Lavoro* e *Confederazione Italiana Sindacati Lavoratori*, eles acabam por

²³⁹ AVELAR, op. cit., 2012, p. 223.

substituir a *Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti* dentro da Bienal de Veneza.

No Brasil o envolvimento do Estado se deu de outra maneira, configurando-se apenas como parte dos esforços de Ciccillo no âmbito nacional, em sua busca de colaboradores, não limitados por entidades governamentais, mas por todo o tipo de apoio que permitisse ou facilitasse a realização da mostra, em diálogo, portanto, com artistas e também instituições privadas dispostas a contribuições. Arturo Profili, então secretário da Bienal de São Paulo, afirma que a colaboração tanto no nível estadual quanto no municipal e no nacional foram fundamentais para a realização da mostra, destacando em especial o oferecimento da prefeitura da cidade do local para a exposição, o Trianon, e afirmando que o governo do estado teria entendido a importância de uma colaboração que “iria chamar a atenção sobre o Brasil e a importância para São Paulo”²⁴⁰. De toda maneira, Simões Filho, Ministro da Educação e Saúde na ocasião da inauguração da I Bienal de São Paulo, é quem escreve o texto de abertura do catálogo²⁴¹, antes mesmo da apresentação de Ciccillo, enfatizando a importância de São Paulo como vanguarda do país, como “terra predestinada aos ímpetus da evolução brasileira”, apontando o “surto do progresso industrial” e a Semana de Arte Moderna de 1922 como sinais de que a cidade seria “o centro natural do modernismo brasileiro”, conclui, no entanto, oferecendo sinais de que aquela não era uma empreitada do governo do qual compunha, afirmando trazer seu “louvor a essa esplendida demonstração de cultura, quiçá a mais notável que já terá sido cenário o nosso país”.

Também estabelecendo o paralelo entre a cidade de São Paulo, a exposição, e o antigo MAM, Lourival Gomes Machado escreve que o antigo MAM, “o núcleo destinado a estimular o desenvolvimento das tendências artísticas modernas em São Paulo, e de modo geral, no Brasil, crescia de forma que só não se considera desmensurada porque semelhante ao ritmo de crescimento da cidade...”, ressoando assim a colocação, previamente mencionada, do secretário do antigo MAM a Ibiapaba Martins. Ciccillo, em sua apresentação nesse primeiro catálogo, demonstra que a intenção de vincular ao museu uma mostra bienal já se dava do momento de sua fundação, afirmando que desde então “tornava-se um imperativo um encontro

²⁴⁰ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de julho de 1951.

²⁴¹ FILHO, Simões. “Introdução”, in: *CAT EXP I Bienal de São Paulo*, op. cit., pp. 7-8.

internacional periódico de artes plásticas na nossa capital. A I Bienal é a concretização desse objetivo, e evidencia que São Paulo e o Brasil estão à altura de promoverem com êxito, de dois em dois anos, este Festival Internacional de Arte”²⁴². E até mesmo Pallucchini, secretário da Bienal de Veneza, traça o paralelo entre a cidade e a mostra, afirmando, em entrevista ao *Correio da Manhã*: “a Bienal brasileira nasce com o mesmo impulso de vida que se sente vibrar numa cidade como São Paulo”²⁴³.

De semelhante, a Bienal de Veneza e a Bienal de São Paulo tomavam como função a representação da arte moderna de seus países internacionalmente, assumindo uma posição de representantes não apenas de suas cidades mas de suas “nações”. A Bienal de Veneza sendo diplomaticamente responsável por tanto desde sua primeira mostra no pós-guerra²⁴⁴, e o antigo MAM, antes mesmo da primeira edição da Bienal de São Paulo, já em 1950, foi o responsável pela primeira delegação brasileira em uma Bienal de Veneza. Quando em 1948 foi reservada pela primeira vez na mostra veneziana uma sala para a representação brasileira, esta nunca chegou a ser organizada: em “Desenvolvimento dos Museus de Arte no Brasil”, entrevista de Ciccillo por Yvonne Jean, publicado no *Correio da Manhã* de 15 de junho de 1951, Matarazzo destaca, sobre representação brasileira na Bienal de Veneza de 1950:

Aliás, antes de falar na Bienal de São Paulo, quero lembrar que o Museu de Arte Moderna já fez um bom trabalho em Veneza. Conseguimos mandar quadros representativos de nossos artistas, desta vez. Não foi como em 1948 quando se podia ver na Bienal de Veneza uma sala vazia com o letreiro “Brasil”²⁴⁵

Profili se lembra do mesmo acontecimento em entrevista também ao *Correio da Manhã* em 13 de julho do mesmo ano, sendo que o fato é mais uma vez apresentado como legitimador da competência do MAM – destacando ainda mais o caráter oficial diplomático assumido pela instituição – para realizar uma exposição como a Bienal de São Paulo. Profili afirma:

²⁴² MATARAZZO, Francisco Sobrinho. “Apresentação” in: *CAT EXP I Bienal de São Paulo*, op. cit., p. 13.

²⁴³ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1953.

²⁴⁴ Ver: JACHEC, op. cit., p. 39.

²⁴⁵ Francisco Matarazzo Sobrinho em entrevista. Cf.: JEAN, Yvonne. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1951.

Começamos a estabelecer contatos o ano passado: o Museu foi encarregado pelo Ministério da Educação e o Itamarati de mandar trabalhos brasileiros à Bienal de Veneza da qual participamos pela primeira vez. Em 1948 havia uma sala vazia com o letreiro “Brasil.”²⁴⁶

Mais do que simplesmente um modelo para a Bienal de São Paulo, observa-se uma parceria com a Bienal de Veneza, que talvez não entendesse a mostra de São Paulo em pé de igualdade mas sugeriria, através de suas delegações, uma relação próxima que acabava, sem dúvidas, por ajudar na validação da importância da Bienal de São Paulo no cenário internacional. É interessante destacar um artigo que foi incluso no regulamento da III Bienal de São Paulo, que demonstra essa parceria:

De comum acordo com a Bienal de Veneza, fica estabelecido, a partir desta III Bienal de São Paulo, que artistas laureados com grandes prêmios internacionais não poderão ser contemplados com prêmios correspondentes na Bienal imediata. Nesta Bienal, são assim considerados “hors concours” os artistas agraciados com os grandes prêmios da XXVII Bienal de Veneza.²⁴⁷

Marina Martin Barbosa, em sua tese sobre o antigo MAM e o MASP, menciona que na imprensa italiana, na ocasião da I Bienal de São Paulo, a exposição paulista foi mencionada como rival da mostra veneziana, citando artigo publicado em Roma, no *Giornale Il Momento*, no qual se lê: “depois de trinta anos o movimento artístico do Brasil adquiriu tanta vitalidade e popularidade que permitiu a um grupo de mecenas organizar uma manifestação que por seu caráter internacional pode aspirar a competir com a Bienal veneziana”²⁴⁸. Yvonne Jean, no entanto, visitando a I Bienal antes de sua inauguração entrevista, brevemente, Giulio Baradel, encarregado, ao lado de Marco Valsecchi, de acompanhar as obras italianas e montar a mostra da delegação, selecionada pela Bienal de Veneza. Jean afirma:

Veneza ficou encantada ao saber da iniciativa, que considerou como uma espécie de ligação, de continuação. Agora os artistas italianos e

²⁴⁶ JEAN, Yvonne. “A Bienal de São Paulo”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de julho de 1951.

²⁴⁷ CAT EXP III Bienal de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1955.

²⁴⁸ “Dopo trent’anni il movimento artistico del Brasile ha acquistato tanta vitalità e popolarità da permettere a un gruppo di mecenati di organizzare una manifestazione che per il suo carattere Internazionale può aspirare a competere con la Biennale Veneziana”. In: *Giornale Il Momento*, APUD BARBOSA, Marina Martin. *MASP e MAM: Percursos e Movimentos Culturais de uma Época (1947 – 1969)*, tese de doutorado, Campinas: UNICAMP, 2015, p. 156.

os artistas do mundo inteiro terão oportunidade de expor numa grande exposição internacional todos os anos. Estabeleceu-se uma espécie de ponte entre a exposição mundial de Veneza e esta de São Paulo entre o velho e o novo mundo. Absolutamente ninguém pensou, um momento sequer, numa espécie de concorrência, mas tão somente no nascimento de uma irmã, uma irmã muito bonita e querida! Tanto assim, que o governo italiano encarregou a própria Bienal de Veneza de preparar a exposição de São Paulo

Enquanto o *Correio da Manhã* reporta que Baradel, nesta mesma ocasião, teria afirmado: “a Bienal de Veneza vê na de São Paulo um empreendimento capaz de realizar o complexo, delicado e importante trabalho de reunir os valores da arte moderna mundial para o público de todos os países”²⁴⁹. No catálogo da I Bienal de São Paulo, Giovanni Ponti, então presidente da Bienal de Veneza escreve, na apresentação da delegação italiana, que a mostra veneziana “sente-se realmente orgulhosa em constatar como a ideia de reunir, lado a lado, em nobre competição, as forças artísticas dos mais diversos países, encontrou um tão digno e apaixonado continuador”²⁵⁰.

Ao mesmo tempo, no entanto, percebe-se, tanto em artigo escrito por Milliet sobre a XXVI Bienal de Veneza, quanto em artigo publicado na revista do MASP *Habitat*, provavelmente de autoria de Pietro Maria Bardi²⁵¹, a respeito da XXVII edição da mostra veneziana, que a percepção europeia da arte brasileira não é de igualdade como sugeriria tal depoimento. Milliet argumenta que a produção brasileira ainda é vista na chave do exotismo, o que continua até hoje como uma crítica extremamente atual. Milliet escreve que a “ausência de cactos, bananeiras, papagaios etc, perturba”²⁵², sendo que os italianos, ou os europeus em geral, não conseguem conceber São Paulo e Rio como cidades tão cosmopolitas quanto Genebra e Chicago, afirmando: “ao invés de procurar descobrir por trás do ensinamento europeu a contribuição nossa, apressadamente apontam em cada quadro brasileiro a presença de um mestre parisiense ou italiano”²⁵³, não permitindo assim que as obras

²⁴⁹ “Contribuição Italiana”, in: *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, 04 de outubro de 1951.

²⁵⁰ PONTI, Giovanni, in: CAT. EXP. I Bienal de São Paulo, p. 124.

²⁵¹ BARBOSA, op. cit., p. 176.

²⁵² MILLIET, Sergio. “Cartas da Itália” in: *O Estado de São Paulo*, 01 de julho de 1952.

²⁵³ Ibid.

brasileiras fizessem parte de uma linguagem universal. Já no artigo da revista *Habitat*, o autor aponta para as diferenças de condições de exposição entre a delegação italiana na Bienal de São Paulo e a delegação brasileira na Bienal de Veneza, esta última teria sido “confinada” a expor em “duas estreitas alcovas na ilharga direita do edifício, ao fundo”²⁵⁴, enquanto a delegação italiana era recebida com pompa pelo Brasil. A cordialidade é o que opera, no entanto, quando se vê representantes da Bienal de Veneza, e de outras delegações internacionais, falando sobre a mostra paulista. Em “O “vernissage” da II Bienal de São Paulo”, artigo para o *Correio da Manhã*, Jayme Mauricio afirma presenciar um “entusiasmo geral” pela mostra:

O grande hall do Palácio das Nações permaneceu durante horas completamente repleto, bem como as belas salas onde a mais completa exposição de arte contemporânea do mundo era apresentada. A expressão não é do repórter mas de Bernard Dorival, o grande crítico francês que disse textualmente: - A II Bienal de São Paulo superou todas as mostras internacionais de arte moderna no mundo.

Por sua vez Rodolfo Pallucchini, crítico de arte italiano, e comissário da Bienal de Veneza, confirma as palavras de seu colega francês e acrescenta: - Vocês conseguiram em dois anos o que em Veneza levamos cinquenta...

O que ressoa a afirmação de Lourival Gomes Machado, na introdução do catálogo da I Bienal de São Paulo, que afirma, no intuito de “proteger” a mostra dos “críticos impertinentes (que) logo anotarão as ausências”, que a adesão à Bienal de São Paulo, por 21 delegações estrangeiras “equivalem a um índice de participação digno de “Biennale” europeia de hoje, depois de vinte e cinco realizações”²⁵⁵.

Mário Pedrosa também defende a superioridade da mostra paulista em relação à veneziana, creditando tal fato à capacidade moderna que o ambiente e as condições de criação da Bienal de São Paulo permitem:

Em São Paulo os valores que tendem a predominar já não são os arraigados à tradição, mas os que exprimem tudo o que, nesse

²⁵⁴ BARBOSA, op. cit., p. 176.

²⁵⁵ LOURIVAL, CAT. EXP. I Bienal de São Paulo, op. cit., p. 15.

presente catastrófico, torturado e contraditório, rasga o pessimismo e atesta a vitalidade do espírito criador do homem. Havia de caber a uma Bienal americana, brasileira, paulista, consagrar a vitória de um Max Bill sobre um Manzù. A América reconhece melhor o futuro [...] do que a velha Europa, gloriosa e veneranda na sua velhice.²⁵⁶

Jachec concorda, em partes, com a afirmação de Pedrosa, escrevendo que “o privilégio do modernismo europeu na Bienal de Veneza não foi, de forma alguma, total”²⁵⁷, no entanto ela não mantém uma mesma percepção sobre a tradição, e acima de tudo não compreende “modernismo” da mesma forma que Pedrosa. O primeiro fator que leva Jachec a essa afirmação é justamente o que entende como modernismo, ou “modernismo europeu” do pós-guerras, que seria para ela composto das correntes informais que se fazem gradualmente mais presentes nas mostras venezianas ao longo da década de 1950. O segundo, intrínseco ao primeiro é a disputa política que a autora identifica na instituição naquele momento: enquanto nas mostras internacionais a Bienal de Veneza manteria uma tendência mais “moderna”, por intervenção, segundo a autora, da Democracia Cristã, as exposições domésticas exigiam uma consulta aos sindicatos, representados pelas *Confederazione Generale Italiana del Lavoro* e *Confederazione Italiana Sidicati Lavoratori*, respectivamente comunista e socialista, o que resultaria em uma forte presença Neorealista nestas exposições²⁵⁸.

A percepção de Jachec sobre a importância do *Gruppo degli Otto* na Bienal de Veneza parte da interpretação que a autora faz desses artistas como pintores informais²⁵⁹, e portanto perpetuadores da posição política que a Democracia Cristã depositava na mostra naquele momento, contrários à produção comunista, que como explorado no capítulo anterior, sofre uma mudança na Itália a partir de 1948. Para ela esses artistas seriam símbolos de uma arte que não seria nacional, mas europeia. Essa análise desconsidera, no entanto, o que os próprios artistas, e o crítico por eles eleito, entendem de suas próprias produções, perpetuando uma possível

²⁵⁶ PEDROSA, op. cit. Dos Murais..., p. 42.

²⁵⁷ JACHEC, op. cit.

²⁵⁸ Ibid., p. 37.

²⁵⁹ No próximo capítulo desta dissertação será discutido com mais detalhes a classificação de Jachec desses pintores como Informais, confrontando essa posição a de outros autores e críticos que escreveram sobre a produção do Gruppo.

interpretação desta feita pela Democracia Cristã, o que por vezes soa como uma simples cooptação desta produção para interesses políticos aos quais os artistas eram alheios. Independente desta interpretação defendida por Jachec, o que a autora coloca e que é possível verificar mais facilmente é o papel destes artistas na Bienal de Veneza do pós II Guerra, como Venturi os entendia, de representantes do gosto italiano no ambiente internacional.

Hans Belting argumenta, em *O Fim da História da Arte*, que essa internacionalização, por assim dizer, do gosto da crítica, ou literalmente o “gosto internacional” como o chama Venturi, que pode ser verificado nas mostras da Bienal de Veneza, sintoma da “Ideia de Europa”, como defende Jachec, seria parte de um movimento no qual o historiador insere a primeira Documenta de Kassel, que ao reagir à posição de “vítima de uma política nacional” no período dos movimentos nacionalistas transforma a arte moderna em “heroína da cultura internacional”²⁶⁰. Para o autor a Documenta de 1955, ao apresentar mostras retrospectivas da mesma arte previamente condenada pelo nazismo, celebrava essa produção como “um novo classicismo”, como que elevando-a a um status de “verdadeira cultura”, “oprimida na era submersa da barbárie, mas que vivia agora sua merecida reabilitação”²⁶¹. É o que no caso da Bienal veneziana Alloway classifica como “correção das injustiças”²⁶², creditando as mostras retrospectivas, no caso italiano, a Rodolfo Pallucchini e à formação dele como historiador, combinado ao historicismo que Alloway afirma ser típico da crítica da arte moderna nos anos 1940, e que teria impacto na produção do crítico italiano antes mesmo de assumir a Bienal.

Como destacado no capítulo anterior, a Bienal de Veneza, e também a Documenta de Kassel, cumpriam um papel reparador na construção da memória sobre o fascismo e nazismo, e, como argumenta Belting, unido ao desejo de livrar seu país da culpa havia um tendência de substituição da “história ocorrida por uma imagem da história expurgada”, o que no caso da mostra italiana fica claro não apenas pelas salas retrospectivas, mas também pela presença significativa dos artistas do *Fronte Nuovo* já na primeira edição da Bienal pós-guerras, artistas estes, em sua

²⁶⁰ BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, pp. 75-76.

²⁶¹ Ibid., p. 77.

²⁶² ALLOWAY, Lawrence. *The Venice Biennale 1895-1968, from salon to goldfish bowl*. New York: Greenwich, 1968.

maioria, atuantes na Resistência e na Liberação que se tornariam então representantes da contemporaneidade artística italiana.

Para o caso das mostras retrospectivas, a Bienal se utiliza de uma genealogia da arte moderna muito próxima daquela estabelecida por Venturi, discutida no primeiro capítulo da dissertação, determinando o Impressionismo francês como a origem dessa arte que se ramificaria em movimentos pós-Impressionistas, expressionistas, surrealistas e abstratos, o que fica claro na introdução de Ponti ao catálogo da edição de 1948. Nas retrospectivas venezianas observa-se ainda uma intenção de equivaler a arte francesa e italiana, colocando os dois países na vanguarda desses movimentos, sendo apresentadas retrospectivas sempre em paralelo. Diferentemente da Documenta, no entanto, não se dão todas as retrospectivas na mesma edição, nas adota-se a lógica como algo recorrente nas mostras ao longo de diversas edições. Em 1948 apresenta-se assim uma sala dedicada aos impressionistas (é interessante lembrar aqui o papel político que o Impressionismo teve frente ao fascismo para Venturi e artistas como os do *Sei di Turim*) e uma aos macchiaioli, estabelecendo um paralelo entre os dois movimentos, argumentando por esta paridade entre a produção francesa e a italiana. Em 1952 novamente duas salas retrospectivas, uma dedicada ao Divisionismo italiano e uma ao Divisionismo francês, foram apresentadas, cumprindo a mesma função das salas de 1948.

A Bienal de São Paulo também adota as mostras retrospectivas como prática, destacando-se neste caso, em especial a II Bienal, de 1953, organizada por Sergio Milliet, que teria se utilizado da oportunidade que a mostra permitia para trazer ao Brasil obras, artistas e movimentos os quais o público nunca havia visto:

Cumpre ainda observar que em certames da natureza da Bienal, não se ofereceu jamais essa oportunidade de se admirar uma série de obras suscetíveis de exemplificar, quase didaticamente, a história do movimento moderno, desde o início de nosso século, pelo menos. É um privilégio de que se beneficia o público brasileiro e que os organizadores da segunda Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo se sentem orgulhosos em lhe haver proporcionado.²⁶³

²⁶³ MILLIET, Sergio. "Introdução", CAT. EXP. II Bienal de São Paulo, São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1953, p. XVI.

Observa-se na colocação de Milliet aqui reproduzida que essas retrospectivas na mostra brasileira configuram-se sobre um papel diferente daquele que assumiam na Itália e na Alemanha. Assim, independentemente de todos os paralelos que se constituem entre a Bienal de Veneza do pós-guerras e a formação da Bienal de São Paulo, neste momento, essas mostras cumprem funções diferentes em seus respectivos ambientes, atendendo a necessidades diplomáticas e culturais específicos à Itália e ao Brasil, sendo que a mostra paulista logo se estabelece como outra em relação à veneziana.

3.1 A Bienal de São Paulo e a Bienal de Veneza na década de 1950: a crítica, as delegações nacionais e as poéticas Informais

Romy Golan, ao explicar a aproximação de Venturi ao *Gruppo degli Otto* no pós-guerras afirma: “o gosto de Venturi o levou a abraçar, após seu retorno a Itália, a jovem geração da *pittura informale*, a versão italiana do Expressionismo Abstrato”²⁶⁴, afirmando que o tema dos ensaios de Venturi sobre os pintores do grupo, entre outros artistas, na década de 1950, eram “liberdade, espontaneidade e a importância da imaginação”²⁶⁵. Golan, assim como Jachec, entende essa produção como Informal, sem, no entanto apontar nos textos de Venturi onde o crítico, ou mesmo os artistas, concordam com esta definição.

O significado de Informal, como o próprio Venturi nota, ao afirmar que a palavra entra em voga “em Paris” sem nunca se atribuir a ela um significado específico²⁶⁶, não é fácil de precisar. Ana Avelar levanta, em sua tese, que a produção Informal²⁶⁷, ou Tachista²⁶⁸, ou Expressionista Abstrata²⁶⁹, ou ainda Abstrata Lírica²⁷⁰, entre as décadas de 1940 e 1960, forma uma “cena diversificada, complexa e cheia de cruzamentos que sofre simplificações devido à divisão metodológica mais frequente, que separa essas produções em territórios distintos”²⁷¹. Mário Pedrosa milita a favor de uma arte concreta, colocando-se, não apenas contra as produções informais, mas também contra a denominação. Em “Do Informal e seus equívocos” o crítico discorda

²⁶⁴ GOLAN, op. cit., p. 130.

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ VENTURI, in: PASSARO, Maria (org.). *L'Informale. Il Verri: Rivista di letteratura* n. 3 giugno 1961, Milano: Mimesis, 2010.

²⁶⁷ O termo Informal foi cunhado por Tapié em 1950, e segundo Avelar “tendia à descrição de uma forma de caligrafia “inconsciente”. Cf.: AVELAR, op. cit., 2012, p. 217.

²⁶⁸ Avelar define o tachismo como “disposição de manchas de cor como gesto que expressa as emoções do artista”. Cf.: AVELAR, op. cit., 2012, p. 217.

²⁶⁹ Tradicionalmente entendida como a produção estadunidense ligada à Escola de Nova York, defendida por Greenberg.

²⁷⁰ Termo utilizado por Argan para se referir a produção de alguns dos artistas do Gruppo degli Otto em seu livro *Arte Moderna*, que para ele não se constitui como sinônimo de Informal, uma vez que observando sua produção de crítico militante fica claro que abominava esse tipo de poética, o que não faz em relação aos artistas do Gruppo. Cf.: ARGAN, *Arte Moderna*, op. cit.; e ARGAN, “Salvezza e caduta dell'Arte Moderna” in: PASSARO, Maria (org.). *L'Informale. Il Verri: Rivista di letteratura* n. 3 giugno 1961, Milano: Mimesis, 2010, pp. 15- 45.

²⁷¹ AVELAR, op. cit., 2012, p. 209.

também do termo informal, afirmando: “minha repugnância à classificação de arte informal é porque acho que a mesma não tem sentindo”, propondo o termo “antiformal” como alternativa, no qual estaria implícito “a vontade de fugir à forma, de ser contra, de querer destruí-la”, argumentando, no entanto que “forma é o elemento primeiro de toda percepção, e sem ela não se poderia discernir coisa alguma, mormente numa tela que, apesar dos pesares, ainda se destina a ser vista”²⁷². Avelar conclui que “grosso modo, as várias denominações para a abstração não-geométrica podem ser reunidas sob o termo mais genérico de “informalismo”, entendendo o termo “informal” por aquilo que não é regido por normas ou regulamentos”²⁷³. Não cabe aqui analisar a poética do *Gruppo* e estabelecer se esta é ou não Informal²⁷⁴, tem-se como intenção, no entanto, entender como se dá a relação das mostras de Veneza e de São Paulo com essas poéticas e como a crítica de arte ligada a essas bienais vê os artistas do *Gruppo* neste ambiente.

Observa-se que a questão do Informal faz-se presente no debate crítico, em especial na segunda metade da década de 1950, tanto na Itália, como se observa, por exemplo, pela edição da revista *Il Verri* dedicada ao tema em 1961, quanto no Brasil, como se verifica nas diversas colunas de crítica de arte nos jornais brasileiros do período. Jachec, em sua introdução de *Painting and Politics* cita uma resenha da Bienal de Veneza de 1958, de Françoise Chonay, publicada na revista de arte *L'Oeil*, na qual a crítica de arte francesa questiona a legitimidade da pintura informal e seu status de arte. Jachec destaca a seguinte passagem: “parece que atualmente o estado das artes plásticas ao redor do mundo é um de pseudomorfismo universal. Um exemplo típico é o pavilhão japonês, onde encontramos, interpretado com grande sensibilidade e bom gosto a violência da pintura americana”²⁷⁵. Enquanto Chonay identifica um componente ocidental na produção japonesa que defende ser equivalente a qualquer outra produção gestual, que no geral entende como alienada

²⁷² PEDROSA, Mário. “Do Informal e seus Equívocos” in: *Jornal do Brasil*, 16 de dezembro de 1959, 1 caderno, p. 6. Disponível em: *Homem, Mundo, Arte em Crise*. AMARAL, Aracy (org.).

²⁷³ AVELAR, op. cit., 2012, p. 217.

²⁷⁴ Uma breve análise sobre a poética do grupo será desenvolvida no próximo capítulo desta dissertação.

²⁷⁵ “It seems that today the state of the plastic arts throughout the world is one of universal pseudomorphosis. A typical example of this is the Japanese pavilion, where we find, interpreted with great sensitivity and taste the violence of American painting”. In: CHONAY APUD JACHEC, op. cit. p. 1.

de si mesma e assim transformada em mercadoria, a posição de Mário Pedrosa, quando pensamos no caso da crítica brasileira não se estende à toda e qualquer pintura gestual. Para Pedrosa a produção estadunidense, ou ocidental, é ilegítima como arte, enquanto a produção japonesa não é comparável às demais neste sentido. Pedrosa afirma: “o mal desses pretensos calígrafos ocidentais é a gratuidade da pretensão. A caligrafia na China e no Japão sempre foi a primeira das artes e surgiu em todo seu esplendor antes mesmo da pintura. Ela não foi inventada por ninguém”, “eis que agora vários senhores e rapazes no ocidente querem criar uma caligrafia, como no começo do século espíritos engenhosos e simplórios se meteram a inventar línguas”²⁷⁶. A produção japonesa garantiria sua legitimidade, portanto, em sua origem, ou seja, em sua herança cultural, enquanto ao tentar reproduzir esse gesto o pintor ocidental deixaria de ser pintor e se tornaria ator. Pedrosa argumenta: “grande parte da pintura gráfica, ou mesmo informal, com pretensões a ser produto de fatura espontânea traduz, no fundo, terrível obsessão egocêntrica e narcisista”²⁷⁷. A posição de Chonay, ao menos na passagem escolhida por Jachec, parece carregada de um eurocentrismo (que implicaria no caso da pintura Informal em um valor universal compartilhado pelo ocidente, válido, portanto, neste caso, também para os Estados Unidos) do qual Pedrosa se mostra mais isento. Chonay, na passagem citada por Jachec, escreve que “a multitude de linguagens dá espaço a um esperanto planetário, do qual as palavras são abstratas e esvaziadas de sentido”²⁷⁸, identificando assim, na universalização da poética uma questão central. Para Pedrosa, o problema não é nunca a internacionalização de uma tendência ou mesmo das referências utilizadas pelos artistas, mas a maneira como isso é feito, através de uma “assimilação, apropriação direta”, ou do desenvolvimento legítimo dessas referências. Para Pedrosa mais do que meramente existente, a internacionalização da arte é o que a coloca no papel de vanguarda na sociedade, como fica claro em seu artigo intitulado “O gosto internacional”. O problema que identifica no signo no ocidente é o esvaziamento do gesto.

²⁷⁶ PEDROSA, Mário. “Da abstração à auto-expressão”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1959.

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ “The multitude of languages gives away to a planetary esperanto, the words of which are abstract and empty of meaning”, in: CHONAY, op. cit., p. 1.

Argan em *Salvação e Queda da Arte Moderna*, aproxima-se da posição de Pedrosa ao separar a produção estadunidense não só da japonesa mas também da europeia: mesmo condenando a pintura gestual de forma universal, para o autor, essas produções não seriam equivalentes nem poética nem eticamente. Neste ensaio Argan assume uma posição hegeliana, e extremamente pessimista, afirmando que a humanidade haveria atingido o fim da história. Ele escreve: “se hoje cada escolha ou decisão envolve o destino da humanidade inteira é porque o saber atingiu um nível no qual cada ato ainda que realizado em um campo restrito se repercute imediatamente sobre a existência de todo o gênero humano”²⁷⁹, e argumentando que aquela que antes era uma decisão religiosa, levando à salvação ou à queda, se transforma então em um problema político, sobre o qual o artista teria um papel próximo ao de um líder religioso ou político, ou de um filósofo ou cientista, ou seja, de auxiliar na construção dos “grandes sistemas de visão forneciam um cenário ou esquema universal à experiência particular dos indivíduos, traçando assim uma via de salvação, pois salvação é sempre a superação do particular, do singular, do limite individual”²⁸⁰. É justamente o individualismo, o problema para Argan, assim como para Pedrosa, da produção informal, ou tachista como Pedrosa a chama: seria esta a raiz do problema, a causa de sua ilegitimidade, que a torna uma produção que segrega o criador da prática social. Argan retoma a questão da individualidade diversas vezes ao longo do ensaio, sempre enfatizando a responsabilidade social do criador: “o indivíduo não tem salvação a não ser ao integrar-se completamente na sociedade e identificando o ritmo de sua existência particular com o ritmo do fazer social, de fato a culpa da qual se deseja redimir é a culpa se ser só”²⁸¹, concluindo mais à frente que “se tudo se reduz à questão do fazer, a arte, que é modo de fazer e aliás, se propõe a ser modo perfeito e exemplar do fazer está no centro do problema: e

²⁷⁹ ARGAN, Giulio Carlo. “Salvezza e caduta dell’Arte Moderna” in: PASSARO, Maria (org.).

L’Informale. Il Verri: Rivista di letteratura n. 3 giugno 1961, Milano: Mimesis, 2010, p. 16. “Se oggi ogni scelta o decisione coinvolge il destino dell’umanità intera, è perché il sapere ha raggiunto un livello sul quale ogni atto anche se si compia in un campo ristretto si ripercuote immediatamente sull’esistenza di tutto il genere umano”.

²⁸⁰ Ibid. “Grandi sistemi della visione fornivano uno sfondo o uno schema universale all’esperienza particolare degli individui, e incavano così una via di salvezza poiché salvezza è sempre superamento del particolare, del singolo, del limite individuale”.

²⁸¹ Ibid., p. 17. “L’individuo non avrà salvezza se non integrandosi totalmente nella società e identificando il ritmo della propria esistenza col ritmo del fare sociale infatti la colpa da cui ci si vuole redimire è la colpa d’essere soli.”

o problema é de saber se ao reduzir cada atividade humana a uma atividade política, seja de fato salvação ou queda”²⁸². Este posicionamento desiludido e questionador do papel, não apenas da arte, mas também da ciência, e do saber em si que Argan adota no texto de 1961 é compartilhado por grande parte dos pensadores marxistas do período, é a crítica do Iluminismo, da racionalização que de tão extrema leva à destruição, presente em Adorno e Horkheimer e em sua Dialética do Esclarecimento, e nos textos de Hannah Arendt do período, uma reação da esquerda ao fascismo, ao nazismo, e aos acontecimentos da II Guerra.

No mesmo periódico no qual é publicado este ensaio de Argan, na edição da revista *Il Verri* de 1961 dedicada ao Informal, é também publicado um breve texto de Venturi, no qual apresenta, a respeito dessas poéticas, uma atitude próxima daquela que desenvolvera em *História da Crítica de Arte*, defendendo que para compreender a prática se faria necessário compreender sua crítica: “Wols, Fautrier, Dubuffet, Jackson Pollock dotados de forte fantasia inventaram um novo modo para a arte, que foi observado de quando em quando ao longo do século, mas nunca organizado em sua complexidade particular”²⁸³, defendendo então que é apenas quando a consciência crítica sobre esta produção surge é que o Informal nasce. Venturi aponta então para o fato de que Tapié se utiliza das ideias de Wols – o qual, segundo Venturi, “não representa um objeto da natureza, mas a própria reação em meio à natureza”²⁸⁴, tendo na criação um ato doloroso – para interpretar a obra de diversos artistas, diferentes entre si. Ele critica Tapié, não ao ponto que o faz Pedrosa, mas escreve: “Tapié tem ainda o prazer de se aventurar contra todos os discursos, contra as teorias, a arte não figurativa, a arte de grupo, em favor das iluminações fulgurante dos novos pintores naquele terreno neutro, que é o subconsciente”²⁸⁵.

²⁸² Ibid. “Sapersi tutto si riduce alla questione del fare, l'arte, che è modo di fare ed anzi è, o vuol essere, modo perfetto e esemplare del fare è al centro del problema: ed il problema è di sapere se fa riduzione di ogni attività umana quindi a una politica, sia di fato salvezza o caduta.”

²⁸³ VENTURI, in: PASSARO, Maria (org.). *L'Informale. Il Verri: Rivista di letteratura* n. 3 giugno 1961, Milano: Mimesis, 2010, p. 159.

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ Ibid., p. 160: Il Tapié d'altronde si contenta di scagliarsi contro tutte le dizioni, le teorie, l'arte non figurativa, l'arte di gruppo, in favore delle illuminazioni folgoranti dei nuovi pittori in quel terreno neutro che è il subconsciente

Francesco Tedeschi, assim como Jachec, traça um paralelo entre a produção “que o crítico Michel Tapié definirá como “outra””²⁸⁶, de “matriz neocubista que se desenvolve em uma pintura mais livre” a qual entende como uma proposta moderada ao lado de uma vertente abstracionista mais radical, com a produção do *Gruppo degli Otto*, para os quais, defende, a produção francesa se estabeleceria como referência desde a mostra *Pittura francese d'oggi* apresentada em 1946 na *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* em Roma, e nas mostras *Italia-Francia* das Bienais de Veneza daqueles anos²⁸⁷.

Jachec entende o crescimento da importância da pintura gestual tanto na Bienal de Veneza, quanto na Europa de forma geral, em nenhuma circunstância influenciada pela produção estadunidense, mas sim parte dessa ideologia que identifica como ancorada na “ideia de Europa”. Ela argumenta que as escolhas feitas pelo MoMA para o pavilhão dos Estados Unidos na Bienal de Veneza seriam um indicativo que o objetivo da delegação estadunidense, ao menos até 1958, quando a pintura gestual já estava estabelecida na Itália e França, era, não impor o expressionismo abstrato como a única pintura estadunidense, mas sim demonstrar uma variedade estilística, que seria fruto de uma “verdadeira democracia”. No caso das edições das Bienais de São Paulo também é possível notar esta política em defesa da diversidade da produção estadunidense, celebrada e enfatizada. Mesmo que já na I edição os expressionistas abstratos como Willem de Kooning, Jackson Pollock e Mark Rothko, estivessem presentes nas escolhas da delegação, o discurso do MoMA para a apresentação das salas sofre uma clara mudança em 1957. No catálogo da I edição, em 1951, René D'Harnoncourt, então diretor do MoMA, escreve:

A pedido da direção da Bienal, nosso “museum”, com a assistência de um júri de especialistas, selecionou um grupo de obras de relevo no campo da pintura, da escultura e das artes gráficas dos Estados Unidos, para mandá-lo à exposição. Ao fazer sua seleção, o júri considerou a necessidade de representar-se nela, na maior

²⁸⁶ TEDESCHI, Francesco, “Le relazioni con l'Europa e gli Stati Uniti” in: CAMEL (org.), p. 352.

²⁸⁷ Ibid.

quantidade possível, os diversos movimentos artísticos atualmente existentes nos Estados Unidos.²⁸⁸

Sobre essa representação estadunidense na I Bienal de São Paulo, que buscava trazer a maior variedade possível da produção do país, Pedrosa critica, em *A Bienal de São Paulo*:

Os americanos nos deram uma representação variada e contraditória. O critério de trazer exemplares de todas as tendências pode justificar-se do ponto de vista dos selecionadores das obras enviadas. Mas é perigoso pela impressão de ecletismo que cria. A sala americana tinha tudo, do trivial ao quase trágico, do caricatural ao quase monástico. O próprio expressionismo americano é desconexo e contraditório.²⁸⁹

Na II Bienal, em 1953, observa-se uma seleção semelhante. A mudança, indicada como feita para atender a pedidos da organização da Bienal de São Paulo, é o número de artistas participantes, reduzido em relação as escolhas de 1951, para se aumentar o número de obras de cada um deles²⁹⁰. Sobre os expressionistas abstratos em específico, D'Harnoncourt escreve: "Baziotes, de Kooning, Tomlin e Motherwell, embora possam diferir no seu estilo pessoal são todos expoentes do "expressionismo abstrato", uma nova tendência que, surgindo pouco antes da guerra continua ainda hoje a angariar adeptos"²⁹¹.

Percebe-se um paralelo na forma com a qual o MoMA trata a representação estadunidense em ambas bienais, sendo sensível a mudança política na promoção do expressionismo abstrato em 1957 no caso da Bienal de São Paulo e 1958, como defende Jachec, na mostra veneziana. A ênfase na diversidade até finais da década de 1950 parece construir-se em oposição à imposição do realismo como a única poética legítima vinda de Moscou em 1948, o que por sua vez configura-se, como explicitado no capítulo anterior desta dissertação, como uma reação cultural ao plano Marshall. A suposta liberdade na criação e diversidade de produção resultante desta era utilizado como prova da liberdade capitalista em oposição à imposição comunista.

²⁸⁸ D'HARNONCOURT, Rene. "Estados Unidos", in: CAT EXP I Bienal de São Paulo, op. cit., pp. 111-112.

²⁸⁹ PEDROSA; AMARAL (org.), op. cit., p. 46.

²⁹⁰ Cf.: CAT EXP II Bienal de São Paulo, op. cit., pp. 143-144.

²⁹¹ Ibid.

Seriam anteriores ao auge desta discussão sobre o Informal, ainda que abrindo o caminho a ela, portanto, as I e II Bienais de São Paulo e a XXVI e XXVII Bienais de Veneza, nas quais as obras do *Gruppo degli Otto* são adquiridas para o acervo do antigo MAM. Em 1952 a mostra veneziana é ainda profundamente marcada pelo debate crítico contemporaneamente efervescente no ambiente italiano, e brevemente explorado no capítulo anterior desta dissertação, da abstração versus figuração. Jachec defende que esta seria a edição na qual este debate morreria, não por uma solução entre as partes mas porque “os democratas cristãos envolvidos simplesmente tornaram-se mais efetivos em contê-lo”²⁹² entendendo portanto a abstração como a solução da Democracia Cristã versus a figuração somente como a proposta comunista, não levando em consideração as nuances do debate nem o papel, por exemplo, de grupos como o Forma, “formalistas e marxistas”. Para Somaini, no entanto, seria justamente a mostra de 1952 a que cristalizaria, e não solucionaria, a contraposição dos *Otto* e dos artistas neorrealistas, apontando para o fato de que a instituição em si não parecia pender para nenhum dos lados neste momento, ao balancear suas mostras, em especial no caso da representação italiana, dedicando salas individuais a Afro, Corpora, Morlotti e Vedova, mas também a Giuseppe Migneco, Pizzinatto e Treccani. Ainda em 1952, tanto Renato Birolli quanto Renato Guttuso são homenageados com salas retrospectivas que, de certa maneira, enfatizariam mais suas convergências (a mútua adesão ao *Corrente* e ao *Fronte Nuovo*, seus respectivos papéis e produções a respeito da Resistência e da Liberação, suas respectivas interpretações de Picasso), do que suas divergências inauguradas em 1948. A diferença no entendimento desta edição da mostra entre as duas autoras acontece, uma vez que Somaini busca entender a exposição do Pavilhão Italiano e sua relação com o *Gruppo*, já Jachec olha para um contexto mais focado na situação político-institucional da Bienal de Veneza, argumentando que as eleições municipais deram mais poder à Democracia Cristã na administração da Bienal, destacando sua aliança com o Partido Socialista, e concluindo:

mais importante, no entanto, é um decreto presidencial que criou dois novos órgãos, o Comitê Internacional de Especialistas e a Comissão Executiva pelas Artes Figurativas que substituiu a Comissão pelas

²⁹² JACHEC, op. cit., p. 48: “the christians democrats involved were simply becoming more effective at suppressing the debate”.

Artes Figurativas. Isso favoreceu a função internacional da Bienal e, inevitavelmente, o modernismo, ainda mais porque ambos órgãos tiveram seus membros indicados pelo Conselho da Bienal, que era dominado pela DC²⁹³,

sendo que o Comitê de Especialistas seria responsável pelo “plano cultural geral da exposição e propor as mostras históricas e retrospectivas”²⁹⁴, formado por sete italianos e oito representantes internacionais, significou, para Jachec, que ao intensificar a internacionalização da mostra intensificou-se também o posicionamento da organização contra a poética Neorrealista. Já Somaini encontra nos artistas escolhidos e nos textos de apresentação, destacando em especial aquele de Birolli, escrito pelo próprio artista, e no qual ataca a prática Neorrealista, sintomas desse debate, ainda efervescente — faz-se necessário apenas olhar para o debate presidido por Venturi em 1954, que resultou na publicação *Arte Figurativa Arte Astratta* para ver que dois anos depois o debate ainda renderia considerações e levantaria paixões da crítica italiana, e europeia. Birolli argumenta em seu texto de apresentação de sua sala na XXVII Bienal de Veneza que “a ‘superação’ da realidade é sempre acompanhada de uma condição constantemente real”, e que não seria esta a diferença entre as poéticas neorrealistas e neoabstratas, mas sim a manutenção de um formalismo acadêmico na poética realista, concluindo que:

na história restam apenas os sinais traçados sobre a terra, sobre a tela, e no coração do homem; resta apenas a verdade de sua edificação humana, social e artística. Os sinais, para nós (artistas), são o resultado de uma vida inteira calada nas formas e nas cores, o testemunho não redutível daquilo que verdadeiramente somos e de como somos²⁹⁵

Jachec²⁹⁶ entende este texto de Birolli como uma expansão dos temas que o artista apresentava em sua correspondência privada desde 1948, na qual defendia a

²⁹³ Ibid.: “More importante however, a presidential decree created two new boards, the international Experts Committee, and the Excutive Commisson for the Figurative Arts which replaced the Commissione per le Arti Figurative. This favoured the Biennale’s international function and, inevitably, modernism, even more, as both were appointed by the Biennale’s board, which was dominated by the DC”.

²⁹⁴ PONTI, APUD: Jachec, op. cit.

²⁹⁵ BIROLLI, Renato. “Renato Birolli” in: CAT. EXP. XXVI Biennale di Venezia, op. cit., pp. 157-158.

²⁹⁶ Cf.: JACHEC, op. cit., p. 55.

abstração como uma forma de realismo, capaz de substância emocional sem sacrificar conteúdos históricos e sociais, o que é bem próximo teoricamente ao conceito de abstrato-concreto desenvolvido por Venturi, não só na argumentação construída na manutenção da realidade independente das formas mas também em seu ataque ao Neorrealismo, embasado na manutenção de um classicismo, ou academicismo já morto.

A preocupação sobre o debate em torno da abstração e figuração aparece também nas apresentações de outras delegações nacionais em 1952: no caso da delegação francesa, Raymond Cogniat, que introduz a mostra organizada pela Associação Francesa de Ação Artística, afirma *ipsis litteris* “é impossível, desejando manter-se imparcial, afirmar que os artistas franceses são declaradamente favoráveis ou contrários à arte abstrata”²⁹⁷, esvaziando, no entanto, de um possível significado político a prática do realismo escreve:

(Os mais velhos) são apaixonadamente dedicados pela busca de uma nova expressão na arte abstrata, enquanto os mais jovens se voltam resolutamente a um realismo brutal e insistente, em direção a uma arte triste, tanto nos temas quanto nas cores, uma arte na qual sua paixão os incita à persistência e a uma insistência na imagem da miséria medíocre que os circunda, as imagens banais de nosso tempo. Eles enriquecem esta mediocridade ao invés de rejeitá-la, e sua força está, provavelmente, nesta teimosia de não recusa da realidade. Não se trata para eles de uma atitude poética, não de uma adesão a uma doutrina social, mas um acordo mais primordial e mais íntimo.²⁹⁸

Os que figuram em grande número nesta mostra francesa são artistas da antiga Escola de Paris, Léger, com vinte obras, datadas de desde a década de 1930, e em especial Raoul Dufy, com quarenta obras, abrangendo sua produção desde 1904 até o ano da mostra.

²⁹⁷ COGNAT, Raymond. “Francia”. CAT. EXP. XXVI Biennale di Venezia, op. cit., p. 269.

²⁹⁸ “Questi ultimi si dedicano appassionatamente a cercare nell’arte astratta una nuova espressione, mentre i più giovani si volgono risolutamente verso un realismo brutale e insistente, verso un’arte triste, tanto nei soggetti come nei colori, un’arte in cui la loro passione li incita ad accanirsi con se stessi e ad insistere nelle immagini della miseria mediore che li circonda, le banali immagini del nostro tempo. Essi arricchiscono questa mediocrità invece di respingerla e la loro forza sta probabilmente in questa testardaggine di non rifiutarne la realtà. Non si tratta per loro di un atteggiamento poetico, non di una adesione ad una dottrina sociale, ma di un accordo molto più fondamentale, più intimo”. Ibid.

O caso francês se configura como particularmente importante para Jachec uma vez que ela identifica aproximações na produção do que considera como *Informel* italiano, e portanto dos artistas do *Gruppo degli Otto*, com a França em especial, construindo desta forma sua defesa de que era esta poética, adotada pelos dois países que até então haviam dividido o centro da arte, que representava esta nova modernidade europeia. A *Association Française d'Action Artistique* foi o órgão responsável pela delegação nacional francesa, tanto na Bienal de Veneza, quanto na paulista, entre 1948 e 1965. Observa-se, em especial nas mostras venezianas no início da década de 1950 uma forte representação da vanguarda francesa do pré-guerra, como é o caso XXVII edição, ao invés de seus artistas informais. Na I Bienal de São Paulo, no entanto, a delegação parece preocupada em apresentar, como no caso estadunidense, “a diversidade de correntes que se manifestam atualmente [...] particularmente, para os artistas de todas as novas tendências”²⁹⁹, trazendo os artistas da vanguarda do pré-guerra, Picasso, Gromaire, Masson, Léger, Rouault, Villon e Seraphine, como destaque entre seus 62 artistas, alguns dos quais pintores gestuais. Caramel também discorre sobre a importância das trocas culturais entre Itália e França, identificando na mostra “*Jeunes Peintres de Tradition Française*”, apresentada na Bienal de Veneza de 1948, uma oportunidade de abertura em especial aos críticos italianos, concluindo, no entanto:

Mas não tinham absolutamente nenhum contato com a novidade (na mostra francesa), estas realmente apresentadas no pavilhão, desde então da Grécia, na exposição da Coleção de Peggy Guggenheim, na qual se podia ver pela primeira vez artistas que haviam inaugurado o futuro da arte contemporânea, de Gorky e Pollock a Baziotes, Motherwell, Seligmann, Still. Disso, no entanto, não se tinha consciência, dado o clima da cultura figurativa italiana, cujo ápice da discussão crítica no momento era a contraposição entre abstração geométrica e realismo, e caía de nível como aqueles demonstrados pelas intervenções de Togliatti (com o pseudônimo de Roderigo di Castiglia) na “*Rinascita*” na ocasião da mostra organizada em Bolonha em outubro de 1948 pela Alleanza della Cultura³⁰⁰

²⁹⁹ CAT EXP I Bienal de São Paulo, op. cit., p. 87.

³⁰⁰ CAMEL, op. cit., p. 34. “Ma erano del tutto spiazzate dalle novità, queste vere, presentate nel padiglione già della Grecia dall’esposizione della Collezione di Peggy Guggenheim, nella quale si

Retrospectivamente, portanto, Caramel identifica a importância que alguns artistas estadunidenses, expressionistas abstratos, viriam a ter na cultura figurativa europeia, no entanto não estão presentes na mostra da delegação estadunidense, mas sim na mostra de Peggy Guggenheim, o que alinha-se à argumentação de Jachec de que as delegações nacionais não haviam, ainda neste momento, escolhido o Informal como a poética moderna por excelência. Somaini também se refere à exposição dos "*Jeunes Peintres de Tradition Française*" destacando por sua vez a importância que estes artistas (Bazaine, Bissière, Manessier, Dewasne, Tal Coat, Le Moal), junto a outros artistas de presença significativa na Paris daqueles anos, como Hartung e Guardati, têm para os artistas do grupo, em especial Birolli, Corpora e Santomaso. Neste sentido Rusconi destaca a aproximação dos artistas já do *Fronte Nuovo*, em especial Renato Birolli, ainda em 1950, com alguns artistas franceses, como Jean Bazaine, Maurice Estève, Léon Gischia, Édouard Pignon, confluindo com a posição de Jachec de que havia em voga uma tendência que não meramente italiana, mas europeia. Marchiori também destaca essa unidade continental escrevendo que: "Entre a primavera e o outono de 1945 (...) a Europa não era mais um mito distante. As fronteiras foram facilmente ultrapassadas. O desejo de conhecer tornou-se ainda mais febril."³⁰¹

Na mostra estadunidense da XXVI Bienal de Veneza a delegação escolheu levar apenas quatro artistas: Alexander Calder, Stuart Davis, Edward Hopper e Yasuo Kuniyoshi. Um parêntese interessante de ser feito aqui, ainda que não relacionado às poéticas informais, é a respeito da interpretação que James Johnson Sweeney, responsável pela escolha das obras de Calder para a exposição, defende sobre o artista confrontado com aquela feita por Mário Pedrosa. Enquanto Sweeney afirma que a escultura de Calder é "fundamentalmente" estadunidense, uma "expressão tradicional de sua terra"³⁰², sem problematizar o longo período que o artista havia

potevano per la prima volta conoscere autori che avevano inaugurato il futuro dell'arte contemporanea, da Gorky e Pollock a Baziotes, Motherwell, Seligmann, Still. Di ciò tuttavia non si aveva coscienza, dato il clima della cultura figurativa italiana, il cui apice di consapevolezza critica era la contrapposizione di astrattismo geometrico e di realismo, e che poteva abbassarsi ai livelli attestati dagli interventi di Togliatti (con il pseudonimo di Roderigo di Castiglia) su "Rinascita" in occasione di una mostra d'arte organizzata a Bologna nell'ottobre del 1948 dall'Alleanza della Cultura."

³⁰¹ "Tra la primavera e l'autunno del 1945 (...) L'Europa non era più un mito lontano. I confini erano facilmente varcati. Il desiderio di conoscere diventò addirittura febbrile" MARCHIORI. *Arte e Artisti...*, op. cit.

³⁰² SWEENEY, "Alexander Calder" in: CAT. EXP. XXVI Biennale di Venezia, op. cit., p. 369.

passado em Paris, Pedrosa busca afastar Calder da produção estadunidense, argumentando a favor da universalidade do artista³⁰³, de uma referência em sua produção que viria “de baixo do Equador”, de uma prática, para Pedrosa, sincrética, vinda da Filadélfia, do Rio, da Bahia, de Havana, de Trindade, referências circenses, e pela forma com a qual o artista se utiliza da cultura negra. Em comum, ambos críticos identificam em Calder uma aproximação com a máquina que seria não estética, mas uma atração mecânica, que novamente Sweeney identifica com uma atração que seria, para ele, do ambiente estadunidense como um todo.

A apresentação de Hopper na Bienal de 1952, por Hermon More, é também construída, como aquela de Calder, na defesa pelo pertencimento do artista aos Estados Unidos, neste caso à tradição artística realista, que se construiria do período colonial com a obra de John Singleton Copley, passando pela experiência do século XIX de Winslow Homer e Thomas Eakins, e do grupo realista “Oito” com o qual Hopper teria uma relação mais direta. Em seu artigo a respeito da representação estadunidense da Bienal de São Paulo de 1967, Pedrosa afirma que a delegação daquela edição tem êxito em dar uma raiz à POP ART, justamente ao vinculá-la ao realismo estadunidense, com Hopper como seu maior representante³⁰⁴. Ainda na Bienal de Veneza de 1952, também as apresentações das salas de Stuart Davis e Yasuo Kuniyoshi enfatizam o pertencimento dos artistas à cultura estadunidense, percebe-se portanto a tentativa de construção de uma narrativa para essa produção, separando-a da Europa, mesmo no caso de artistas como Calder e Davis que vivenciaram a produção europeia diretamente. Sobre esta edição da Bienal de Veneza, Sergio Milliet, escreve para o Estado de São Paulo, em suas “cartas da Itália”: “a seleção brasileira é passível de críticas. Coloca-se contudo acima das demais seleções americanas, inclusive a dos Estados Unidos, que brilha por causa do irrequeto e jovial equilibrista Calder, porém não comporta um só pintor original”³⁰⁵. O antigo MAM premia, nesta ocasião, Sutherland, um, dos dois pintores escolhidos

³⁰³ Cf.: PEDROSA, Mário. “Reviravolta em Calder”, in: *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV*/ Mário Pedrosa; ARANTES, Otilia (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 277.

³⁰⁴ Cf. PEDROSA, “Edward Hopper e a POP’ART” in: *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV*/ Mário Pedrosa; ARANTES, Otilia (org.), op. cit., p. 269.

pelo British Council para representar a Inglaterra, não adquiri, no entanto, na ocasião, nenhuma obra do artista para acervo do museu de São Paulo.

A XXVII Bienal de 1954 teve como prêmio de pintura italiana o artista Giuseppe Santomaso, o único entre os oito, nesta ocasião, a ser apresentado uma sala individual, com introdução no catálogo escrita por Argan. O restante do *Gruppo* teve suas obras expostas no Pavilhão Italiano, sem, no entanto, destaque especial. Jachec afirma novamente, que foram os pintores abstratos que receberam destaque na edição, apontando para as salas que Capogrossi e Fontana receberam na ocasião. No entanto a própria autora se contradiz ao destacar a importância do debate da abstração e figuração ainda vivo no ambiente italiano escrevendo:

a escolha de Courbet para a principal retrospectiva histórica no pavilhão central, e a forte presença realista nas mostras italianas demonstram que, independentemente da preferência do júri internacional pelo modernismo, a mostra de 1954 deu peso ao realismo e seus predecessores imediatos³⁰⁶.

Esse antagonismo abstração vs. figuração que Jachec identifica com o “modernismo” internacional vs. produção nacional está indicado na crítica de Roberto Longhi, que ao desaprovar o lugar de destaque que os artistas abstratos atingem nas XXVI e XXVII Biennali escreve seu artigo *La Polemica sui Pittori Astratti Italiani*³⁰⁷ tributando o fato ao júri da mostra, formado em sua maioria por não italianos³⁰⁸, uma vez que não seria a abstração, para Longhi, a poética coerente com história da produção artística do país.

Além de Courbet, em 1954 também a delegação francesa apresenta mostras retrospectivas do Fauvismo, de “Arte Fantástica”, ou Surrealismo, e de “Arte Abstrata”. No texto de introdução da retrospectiva do Fauvismo, mais uma vez escrito por Cogniat, é interessante notar que a questão da individualidade das produções

³⁰⁶ “Yet the choice of Coubert for the main historical retrospective in the central pavilion, and the strongest realist presence in the domestic shows equally demonstrates that, in spite of the international jury's preference for the modernism, the 1954 exhibition did give stronger weighting to realism than its immediate predecessors”. JACHEC, op. cit., p. 65.

³⁰⁷ LONGHI, Roberto. *Scritti sull'Otto e Novecento*. Opere Complete, vol. XIV, Firenze: Sansoni, 1984, pp. 147-149.

³⁰⁸ MARQUES, Luiz. “Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan – um confronto intelectual” in: Revista Fevereiro no. 5, outubro de 2012.

fauvistas aparece como um possível contra-argumento ao qual o autor previamente se defende: “somente mais tarde aparece verdadeiramente a unidade desta pesquisa”, quando “os historiadores desejaram estabelecer um balanço do primeiro Novecento e compreenderam que entre todas aquelas paixões aparentemente divergentes havia reinado uma aspiração comum”³⁰⁹. São os Surrealistas que na ocasião desta Bienal ganham grande parte dos prêmios internacionais³¹⁰, sendo também quando Ciccillo adquire para o antigo MAM uma obra de Fabrizio Clerici, *Miragem de Cidade em Dissolução*, 1954 (fig. 34) muito possivelmente pelo destaque que a poética atinge, a pedidos da organização da mostra: Pallucchini havia requerido às delegações que enviassem as respectivas contribuições nacionais ao Surrealismo³¹¹. Cogniat defende, na apresentação da sala da “Arte Fantástica” francesa, que a delegação buscou não se restringir ao Surrealismo “propriamente dito”, e sim mostrar a ideia de fantástico em qualquer pintor contemporâneo, defendendo: “o fantástico restitui à pintura a oportunidade de representar no ato, de contar uma história, sem que para isso seja necessário precipitar-se na monotonia da anedota ou da má pintura”³¹². Já na introdução da mostra de Arte Abstrata francesa o que se observa é a equivalência que o autor traça entre a pintura abstrata e a liberdade, discurso presente no texto de Birolli na edição anterior da Bienal, e na lógica do *Gruppo degli Otto*, questionando, no entanto, em primeiro lugar, o motivo da censura sobre a arte abstrata, “como refutar o direito (dos artistas) de criação absoluta?”³¹³. Cogniat afirma que a delegação francesa desejava, na ocasião, levar à Itália exemplos de arte abstrata, sem restringir-se a uma poética específica. Os informais, ou aqueles que “pesquisam os sinais”, como os define Cogniat, presentes na ocasião eram Bissière e Hartung.

A mostra estadunidense da XXVII Bienal de Veneza foi, pela primeira vez organizada pelo MoMA, e tem sua apresentação escrita por René d'Harnoncourt, então diretor do museu. As obras de Willem de Kooning, David Smith, Gaston Lachaise e Ibram Lassaw levadas a Veneza na ocasião foram selecionadas pelo então diretor do departamento de pintura e escultura do MoMA, enquanto a escolha das obras de Ben Shahn foram feitas por James Thrall Soby. No caso da apresentação de

³⁰⁹ COGNAT, “I Fauve”, in: CAT. EXP. XXVII Biennale di Venezia, op. cit., p. 251.

³¹⁰ Cf.: JACHEC, op. cit., p. 65.

³¹¹ Ibid., p. 68.

³¹² COGNAT, “L’Arte Fantastica”, in: CAT. EXP. XXVII Biennale di Venezia, op. cit., p. 255.

³¹³ Ibid., p. 257.

Shahn, Soby destaca a relação do pintor, russo, com a Itália, afirmando que sua obra derivaria de um interesse na “sociedade de seu tempo”, afirmando que “sua simpatia sempre fora pelos oprimidos, no entanto rejeitou vigorosamente os cuidados dos problemas destes como propostos pelo comunismo,”³¹⁴, sua produção não seria assim “apenas arte pela arte”, ao mesmo tempo que se deixava claro sua rejeição política por seu país de origem, reforçando seu pertencimento aos Estados Unidos: “o paradoxo desta sua atividade pública e social é que Shahn permaneceu, ao mesmo tempo um dos mais isolados e originais pintores de cavalete *americanos*”³¹⁵. Já no caso da apresentação de Kooning, Andrew Ritchie escreve: “é difícil atribuir uma categoria à sua pintura. Esta é evidentemente enquadrada naquele movimento geral conhecido ambigualmente pelo nome de expressionismo abstrato, e que durante e depois da guerra tornou-se dominante na pintura americana e europeia”³¹⁶. Observa-se, portanto, nesta passagem, um desejo de aproximação com a produção europeia, citando ainda o Surrealismo e o Cubismo além de Van Gogh e Kandinsky como referências à produção do artista.

Para a I Bienal de São Paulo, de 1951³¹⁷ a Bienal de Veneza, “orgulhosa” de apresentar-se como inspiração para a criação da mostra paulista, “envia ao Brasil um grupo de artistas italianos, de idades e tendências diversas, a fim de que sejam conhecidas algumas entre as suas expressões mais significativas”³¹⁸, entre estes, os artistas do *Gruppo degli Otto*, ainda não formado então, presentes com três obras de Afro, três de Birolli, três de Corpora, entre estas uma, *Pesca Noturna*, que pertencia à coleção de Venturi, três de Moreni, três de Morlotti, três de Santomaso, e, por fim, três de Vedova, não estando representado na ocasião Giulio Turcato. Nesta primeira edição da mostra a Colônia Italiana de São Paulo adquire para o antigo MAM, como prêmio especial da Bienal de São Paulo, *Mulher Bretã*, de 1950, de Renato Birolli (fig. 35), e *O Terceiro Disparo da Bateria*, de 1951, de Afro (fig. 36), ambas em acervo no MAC USP. Nesta edição, no entanto, observa-se um equilíbrio, assim como nas edições venezianas, entre os artistas abstratos e os realistas, sendo que os pintores

³¹⁴ SOBY, James Thrall. “Ben Shawn” in: CAT. EXP. XXVII Biennale di Venezia, op. cit., p. 350.

³¹⁵ Ibid., p. 351.

³¹⁶ RITCHIE Andrew. “Willem de Kooning” in: CAT. EXP. XXVII Biennale di Venezia, op. cit., p. 355.

³¹⁷ Observa-se que na década de 50 as bienais de Veneza ocorrem em anos pares enquanto as bienais de São Paulo em anos ímpares, evitando-se assim a coincidência das duas mostras.

³¹⁸ PONTI. “Itália” in: CAT. EXP. I Bienal de São Paulo, op. cit., p. 125.

que mais receberam destaque foram artistas estabelecidos no ambiente italiano, que se colocavam então fora deste debate: Carlo Carrà, Massimo Campigli, Filippo de Pisis, e Giorgio Morandi, com dez obras cada. Quando, em 1957, Morandi recebe novamente destaque na Bienal de São Paulo, naquela ocasião em sua quarta edição, Pedrosa, escrevendo para o *Jornal do Brasil* afirma que “na sua maneira humilde, silenciosa, foi ele (Morandi) o maior resistente ao fascismo, às potências violentas da época”³¹⁹, desqualificando, assim, todo o movimento, ativamente resistente que a Itália assistiu, e atribuindo a um artista que passou estes anos isolado, e como o próprio Pedrosa aponta, em silêncio, a resistência.

O debate da abstração vs. figuração no Brasil não se configura com a mesma importância que atinge na Itália na primeira metade da década de 1950, Pedrosa argumenta que este seria um debate findado, sendo a questão de central importância qual abstração deveria ser defendida, escrevendo em “Atualidade do Abstracionismo”, em 1951, que o concretismo seria a verdadeira arte revolucionária e globalizante, enquanto o realismo socialista seria apenas uma arte burguesa e perigosamente nacionalista, que teria sua função social substituída pela fotografia, afirmando “a máquina não idealiza, mas a arte, mesmo a mais realista é o maior instrumento de idealização da realidade”³²⁰. Este debate aparece no entanto em apresentações das delegações nacionais no catálogo da Bienal de São Paulo, em 1951 Jean Lasson escreve:

tentou-se mostrar que essa força (artística) se exerce em diversas direções e se manifesta em várias correntes estéticas, que na arte abstrata como na arte figurativa, como também no lirismo expressivo, sem esquecer esse realismo minucioso e ingênuo que chamamos arte dos Ingênuos ou Pintores de Domingo, ou dos Mestres populares da Realidade ou Primitivos do séc. XX³²¹.

Se utilizando, assim, de “primitivos” de forma próxima àquela que Venturi desenvolve, não classificando os impressionistas desta forma, ao modo do crítico

³¹⁹ PEDROSA, “Giorgio Morandi” in: *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV*/ Mário Pedrosa; ARANTES, Otília (org.), op. cit., p. 221.

³²⁰ PEDROSA, “Atualidade do Abstracionismo”, in: *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV*/ Mário Pedrosa; ARANTES, Otília (org.), op. cit., p. 179. Essa posição de Pedrosa sobre a não idealização da máquina não se sustenta mais na teoria da arte. Cf.: SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

³²¹ LASSON, Jean. “França”, in: CAT. EXP. I Bienal de São Paulo, op. cit., p. 88.

italiano, mas artistas como Rousseau. São, também na Bienal de São Paulo, os artistas da Escola de Paris os escolhidos para representar a França, “com modesta e amiga confiança”. Lasson conclui sua apresentação destacando a importância da Bienal de São Paulo, afirmando não ignorarem “o esclarecido conhecimento que se tem, nesta cidade, da arte moderna de todos os países, inclusive do nosso”³²², defendendo que a mostra paulista viria apenas a acrescentar “nessa linguagem internacional que é a Arte”³²³.

Enquanto em 1951 a delegação estadunidense trouxe ao Brasil entre uma e três obras de 58 artistas, em 1953, para a II Bienal de São Paulo, a delegação estadunidense organizou uma sala especial de Alexander Calder, com quarenta e seis obras do escultor, mais do que o dobro das vinte e duas obras do artista que foram enviadas a Veneza em 1952, mas ainda assim é significativo que após o destaque recebido no ano anterior, sendo um dos quatro artistas selecionados para a XXVI edição, Calder tenha sido mais uma vez escolhido como um dos principais representantes da produção estadunidense. O aumento do número de obras apresentadas vem, no entanto, de uma proposta da organização da Bienal. Em sua Introdução para a segunda mostra Milliet discorre que:

durante a nossa estada em Veneza, tivemos a oportunidade de uma longa e profícua conversa com os comissários dos diversos países. Submetemos à sua apreciação um plano novo, destinado não só a permitir que cada delegação pudesse oferecer-nos um panorama mais completo de suas atividades artísticas, mas ainda apresentar-nos, em salas especiais, a súpula de sua maior contribuição para a evolução da arte contemporânea.³²⁴

Na ocasião da II Bienal, de 1953, a delegação francesa apresenta então uma mostra com enfoque retrospectivo, e assim como a delegação estadunidense na ocasião, afirma atender a pedidos da organização da Bienal:

Foi desejo expressado pelos organizadores brasileiros da Bienal de São Paulo, de ver na seção reservada à França, uma retrospectiva do cubismo, que serviu de base por assim dizer para a composição desta

³²² Ibid. p. 89.

³²³ Ibid. p. 90.

³²⁴ CAP. EXP. II Bienal de São Paulo, op. cit., p. XV.

mostra. Aliás, desde o momento em que seu núcleo principal deveria ser a arte de Braque, Picasso, La Fresnaye, Léger, Villon, Delaunay, Gleizes, tornou-se necessário, para evitar qualquer disparate e assegurar ao conjunto apresentado pela França uma indispensável harmonia, não trazer a São Paulo, dentre os inúmeros jovens artistas hoje em atividade, a não ser aqueles cuja arte tem alguma afinidade com o cubismo.³²⁵

É também em 1953 que a delegação italiana apresenta sua mostra retrospectiva do Futurismo, com apresentação escrita por Umbro Apollonio, também a “pedidos da organização”, apresentando quarenta obras da vanguarda italiana. No texto de apresentação se reconhece um esforço em direção à construção da memória deste movimento e de seu peso político, percebe-se facilmente tanto a importância dada à figura de Boccioni quanto ao defendido pioneirismo do Futurismo em relação às vanguardas modernas, o que é, por sinal, identificável em Argan, até mesmo em seus manuais, quando, em *Arte Moderna* aponta o Futurismo como a primeira vanguarda e argumentando que o Cubismo seria um movimento pré-vanguarda, e em suas *Histórias da Arte Italiana*, quando afirma que após o Renascimento a Itália só viria novamente a ocupar um papel central na história da arte com sua vanguarda³²⁶. Na ocasião da Bienal Apollonio escreve: “Quando Umberto Boccioni foi a Paris, em 1902, os princípios do cubismo ainda não tinham sido inventados e apenas um ano depois da chegada de Severini – que para lá foi ainda em 1906, no ano da morte de Cézanne – Picasso executou “Les démoiselles d’Avignon”³²⁷, primeira antecipação das fórmulas cubistas e, sobretudo, início de uma nova época figurativa”, enquanto “não foi somente uma nova dimensão estilística que Boccioni propôs, mas uma nova dimensão dos conteúdos”³²⁸. Apollonio menciona a importância de Giacomo Balla para esses artistas, afirmando que, no entanto, seu ateliê, funcionando como espaço de encontro, e não seu ensino que “não passou da aplicação dos princípios divisionistas”³²⁹ teria sido sua real contribuição ao movimento. Citando passagens do Manifesto dos Pintores Futuristas, ele destaca o afastamento do cubismo que

³²⁵ DORIVAL, Bernard. “França”, CAT EXP II Bienal de São Paulo, op. cit. p. 158.

³²⁶ Cf.: ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*, v.3 De Michelangelo ao Futurismo. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 161, e ARGAN, op. cit., 1994.

³²⁷ APOLLONIO, Umbro. “Futurismo”. In: CAT. EXP. II Bienal de São Paulo, op. cit., p.212.

³²⁸ Ibid., p. 215.

³²⁹ Ibid., p. 212.

considera um “fenômeno análogo” porém rejeitado por esses artistas, e os escritos de Boccioni como documentos tão importantes quanto os manifestos para o movimento. Outro ponto importante de destacar é o tempo de vida que atribui ao Futurismo, afirmando que “pouco durou a época futurista”, e que aqueles artistas pertencentes “às chamadas “segunda geração” e “terceira geração”” não interessariam à mostra por não pertencerem ao “período heroico” do movimento. Em sua conclusão Apollonio declara:

A contribuição oferecida por esse empreendimento não se pode ignorar, pois algumas obras desse período, também muito intenso do ponto de vista moral, pertencem na história de vários artistas como axiomas que os caracterizam. Só o novo desterro “imperialista” da terceira e quarta década do século podia subverter a realidade autêntica desses conselhos e substituir a audácia artística pela audácia belicosa. Só as novas gerações, porém, podiam desfazer essas tramas e ponderar novamente, no seu próprio sentido, as preciosas indicações que nos legaram essa concepção, romântica na sua essência. “Vamos colocar o espectador no centro do quadro” escreveu Boccioni, e, modificando uma frase de Cézanne “os contornos do objeto fogem para uma periferia ambiente, de que somos o centro...”

Ainda hoje somos nós o centro da obra; nós, com todo o nosso entusiasmo, toda a nossa humanidade e toda a nossa consciência³³⁰.

A introdução da sala geral italiana na ocasião da II Bienal de São Paulo é escrita por Ponti, que, semelhante ao que sugere Argan em sua produção, afirma que seria o Futurismo aquele que cumpriu o papel de elevar a Itália novamente ao centro da produção artística internacional, declarando que a delegação italiana escolheu para a mostra artistas que se interessavam “profundamente pela visão figurativa de hoje, quer dizer, não baixaram ao nível dos que recusam penetrar e interpretar uma civilização que nunca foi imóvel”, concluindo que:

A cultura italiana depois da segunda guerra mundial progrediu muito, por ter sido despojada de todo equívoco retórico: todas as formas de expressão puderam desenvolver-se em plena liberdade e muitos

³³⁰ Ibid., p. 216.

artistas de valor, postos à margem, conseguiram recuperar seus lugares de primeiro plano³³¹.

Nesta ocasião os artistas do Gruppo participantes da mostra foram Afro, Birolli, Moreni, Morlotti, Santomaso e Vedova, com cinco obras cada com exceção de Moreni, que expôs quatro obras.

Após a Bienal de 1953, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro monta uma mostra com as obras expostas em São Paulo de Afro, Santomaso e Vedova. Em 21 de maio de 1954 a Tribuna da Imprensa noticia a inauguração da exposição com um texto muito próximo ao de Venturi para o catálogo da mostra do Gruppo em Roma, em 1952: “As telas expostas, em número de 20, encerram a tendência abstrata de seus autores, que sem ser integralmente abstracionistas, não são também realistas e buscam fugir à rotina, sendo este o seu traço marcante”³³². No dia 12 de maio, o mesmo periódico noticia que as obras a comporem a exposição seriam 10 de Vedova, que havia passado alguns meses no Brasil pouco antes da ocasião, 5 de Santomaso e 5 de Afro. Na ocasião da II Bienal foram expostas 5 obras de cada artista, sendo que *Amanhecer sobre Foices* (fig. 37) de Santomaso foi Prêmio Aquisição da Metalúrgica Matarazzo, o que sugere que as obras expostas no Rio de Janeiro foram as mesmas expostas na Bienal com o adicional de outras 5 obras de Vedova. Na mesma edição de 21 de maio na Tribuna da Imprensa verifica-se uma das raras menções ao *Gruppo degli Otto* na imprensa brasileira:

Trata-se de três dos mais famosos pintores contemporâneos da Itália, que têm exposto com êxito em várias cidades da Europa e da América do Norte, e participado de grandes certames internacionais como as Bienais de São Paulo e Veneza. Pela sua importância (Vedova, Santomaso e Afro integram o famoso grupo dos Oito, com Morlotti, Corpora, Birolli, Moreni e Turcato) essa exposição constitui forte elo nas relações culturais do Brasil com a Itália, além de revelar, para o público do Rio, uma pintura de vanguarda, que no momento faz convergir para aquele país toda a atenção da crítica internacional.³³³

³³¹ PONTI, Giovanni. “Sala Geral – Itália” in: CAT. EXP. II Bienal de São Paulo, op. cit., p. 222.

³³² *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1954.

³³³ Ibid.

Para mesma ocasião o *Correio da Manhã*, no dia 20 de maio, também mencionou o *Gruppo*, em um texto que chega a citar apresentação de Venturi de 1952:

São três pintores que insubmissos a normas rígidas e a todo e qualquer maneirismo alcançaram uma posição exponencial na pintura contemporânea na Itália, ao lado de mais cinco companheiros formando o “Grupo Oito Pintores” de Veneza. Lionello Venturi os definiu com simplicidade e clareza nestas palavras: “Eles não são nem querem ser pintores abstratos, não são nem querem ser realistas: procuram sair dessa antinomia que por um lado ameaça transformar a abstração num novo maneirismo e pelo outro aceita os mandamentos políticos que desintegram a liberdade e a espontaneidade criadoras.”³³⁴.

Outra ocasião em que o *Gruppo* aparece como tal na imprensa brasileira é em uma entrevista com Vedova publicada no *Correio da Manhã* em 23 de março de 1954, pouco antes do pintor deixar o Brasil. Na entrevista Vedova fala do *Gruppo*, afirmando “hoje participar do grupo “8 pintores “composto de artistas que acreditam numa pintura livre e na fatalidade de uma revelação dinâmica”³³⁵, afirmando não serem um “grupo hermético” mas abertos aos pintores de vanguarda que deles se aproximassem.

Também na ocasião da mostra no Rio de Janeiro, em 20 de junho de 1954, Mário Barata escreve para o *Diário de Notícias* sobre a “Arte Moderna da Itália”, afirmando que a “exposição despertou intensa curiosidade em torno do conjunto e da significação da arte moderna italiana em sua totalidade, que é das mais ricas do momento em que vivemos”³³⁶. Sobre a mostra em si Barata cita brevemente a apresentação, escrita por Umbro Apollonio, para definir sinteticamente a produção de Santomaso, Vedova e Afro apresentada na ocasião. O enfoque de seu breve ensaio é, no entanto, a arte moderna italiana de forma mais ampla, discorrendo sobre sua representação na Bienal de São Paulo e na Bienal de Veneza. Sobre a representação italiana nas duas primeiras bienais paulistas, Barata destaca a ausência do que chama de “novos realistas”, nomeando Guttuso, Mucchi, Pizzinato, Zigaina e Migreco, o que

³³⁴ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1954.

³³⁵ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 de março de 1954.

³³⁶ BARATA, Mário. “Arte Moderna da Itália”. *Diário de Notícias*, São Paulo, 20 de julho de 1954.

confirma, ao menos em parte, a colocação previamente citada de Jachec de que, enquanto nas mostras nacionais a presença do neorrealismo ainda se dava de forma mais persistente, nas mostras organizadas para o estero a Bienal de Veneza enfatizava a produção “abstratizante” dos artistas do *Gruppo*, entre outros. É também interessante destacar sobre o artigo de Barata, que o crítico discorre sobre a história recente da arte italiana, citando o futurismo como cooptado pelo fascismo, e o grupo *Corrente* e o *Fronte Nuovo* em oposição ao Novecento, afirmando que “graças ao atual equilíbrio interno de forças políticas, a Itália pensa mais liberta de preconceitos e de peias que muitos outros países”³³⁷, qualificando os artistas contemporaneamente expostos nas edições da Bienal de Veneza como aqueles que participaram da resistência, e destacando que a mostra em exibição no MAM do Rio seria uma oportunidade de conhecer a tendência abstratizante, uma das tendências atuais na Itália, “característica de um dos grupos post-cubistas da península – e ligada a moldes internacionais do formalismo contemporâneo”³³⁸.

Ainda sobre a crítica brasileira em relação a esses artistas italianos é interessante notar que em diversos de seus artigos nos quais critica negativamente a produção Informal, Pedrosa, além dos japoneses, mantém sempre Emilio Vedova como sua exceção, afirmando que a produção de Vedova se legitima justamente dentro da história da arte de seu país, configurando-se como o artista capaz de dar continuidade à investigação futurista. Pedrosa, no entanto, destaca também o raionismo russo como parte da genealogia que chegaria eventualmente em Vedova. Apesar de Vedova constituir um tema relativamente constante na crítica de Pedrosa, como a exceção ao tachismo ocidental, a presença dos oito na imprensa brasileira é muito mais superficial, com caráter de notícia do que como objeto de análise crítica, o que demonstra que essa aquisição sistemática desses artistas por Ciccillo para o acervo do antigo MAM, foi mais reflexo da presença destes na Bienal de Veneza e na representação italiana da Bienal de São Paulo e das implicações que estas tiveram para as instituições presididas por Matarazzo do que resultado de um debate ou clamor crítico brasileiro.

³³⁷ Ibid.

³³⁸ Ibid.

4. O *Gruppo degli Otto* e as aquisições italianas na Bienal de Veneza para o acervo do antigo MAM de São Paulo

As obras do *Gruppo degli Otto* adquiridas por Francisco Matarazzo Sobrinho nas Bienais de Veneza de 1952 e 1954 formam um conjunto de oito obras, que unidas às obras dos mesmos artistas provenientes da I e II Bienais de São Paulo configuram um núcleo de 11 obras no acervo. Adquiridas ao longo de quatro anos; essas obras indicam uma aquisição sistemática do *Gruppo* italiano para o acervo do antigo MAM de São Paulo. Em correspondência em arquivo na Bienal de São Paulo: em carta de 20 de julho de 1954, o secretário da mostra veneziana, Renato Pacileo, escreve a Arturo Profili, secretário da Bienal de São Paulo, com informações sobre transporte de algumas obras, e aquisições de Ciccillo na XXVII edição:

Todas as aquisições tem uma razão de ser: o Turcato é um dos “oito” (abstratos) que não estavam inclusos da outra vez no elenco de aquisições do Senhor Ciccillo, o Moreni, por uma questão digamos de honra: de fato é um artista que cedeu um quadro seu, na ocasião da Biennale precedente, sobre o qual houve um mal-entendido (Moreni disse que tal quadro é a realização culminante de sua atividade pictórica dos últimos quinze anos). Prampolini e Capogrossi são dois artistas escolhidos por Milliet para o Museu; Clerici não tem um quadro seu em acervo.³³⁹

Outra correspondência que confirma a importância do *Gruppo* para o antigo MAM e para a Bienal de São Paulo naquele momento é a carta de Pacileo a Ciccillo, datada de 10 de dezembro de 1952, ou seja, poucos meses após as aquisições da XXVI Bienal de Veneza, detalhando uma proposta desses artistas para a II Bienal de São Paulo, ocasião do IV Centenário da cidade, que acabou por não se realizar:

PROPOSTA PINTORES (Grupo dos Oito, artistas abstratos) - Em uma reunião em Roma, ocorrida no sindicato dos artistas, eu pude

³³⁹ Cf.: Arquivo MAC USP, pasta Francisco Matarazzo Sobrinho, Renato Pacileo a Arturo Profili, 20 de julho de 1954 (cópia): “Gli acquisti hanno tutta una ragione: il Turcato è uno degli “otto” (astrattisti) che non fu compreso l'altra volta nell'elenco degli acquisti” del Signor Ciccillo; il Moreni, per una questione diciamo di onore: difatti è l'artista che regalò il suo quadro, a chiusura della precedente Biennale, per il quale vi fu un equivoco (il Moreni dice che tale suo quadro è la realizzazione culmine della sua attività pittorica di questi ultimi quindici anni); Prampolini e Capogrossi sono i due autori scelti da Milliet per il Museu; Clerici non ha un suo quadro al Museu”.

encontrar seus amigos pintores (Afro, Santomaso, Corpora, Birolli, etc.).

Esses pintores me apresentaram uma proposta para que eu a apresente a você, e da qual foi feita menção ao arquiteto Costa, que esteve recentemente em Veneza. A proposta seria: os OITO, durante as celebrações de São Paulo e da inauguração do complexo de obras que serão construídas, no âmbito da FEIRA, gostariam de oferecer como uma homenagem desses pintores italianos ao Brasil, nesta ocasião especial, um trabalho seu gratuitamente.

A ideia é esta: cada pintor deste grupo, segundo acordo a ser feito com o arquiteto projetista, decorará (afresco, pincel, ou outra técnica mural) uma parte de qualquer edifício em construção: por exemplo, todos juntos poderiam decorar o teatro de concertos projetados. Tal trabalho seria oferecido gratuitamente. Sobre o orçamento do “Comitê para as festividades” pesaria apenas as despesas de viagem e permanência necessária para completar o trabalho que cada um dos oito deverá realizar segundo acordos feitos com o arquiteto. As despesas de viagem não devem ser pesadas, uma vez que os oito viajariam por mar.

Este “presente” destes oito artistas italianos poderia ser muito significativo e reforçaria aqueles laços culturais entre Itália e Brasil, para os quais tanto você fez no passado em todos os setores da cultura.

O arquiteto Costa está muito satisfeito com esta iniciativa: não sei se ele, em seu retorno ao Brasil, falou com você.

Aliás, eu vou lhe dizer que estes pintores estão se preparando para a Bienal de São Paulo de 1953, sempre na esperança de, no momento oportuno, serem convidados pela Comissão, que a Itália irá nomear para a seleção dos artistas que deverão expor em São Paulo.³⁴⁰

³⁴⁰ Correspondência levantada pela pesquisadora Viviana Pozzoli em 2011. Cf.: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo, fundo Bienal, pasta 2/03, Renato Pacileo a Francisco Matarazzo Sobrinho, 10 de dezembro de 1952:

“PROPOSTA PITTORI (Gruppo degli OTTO, astrattisti) - In occasione di una riunione a Roma, presso il loro sindacato, degli artisti, ho potuto incontrare gli amici pittori (Afro, Santomaso, Corpora, Birolli, ecc.).

Tali pittori mi hanno presentato una proposta da sottoporre a Lei, e della quale fu fatta cenno all'architetto Costa, allor quando questi fu a Venezia recentemente. La proposta sarebbe: gli OTTO, in

Em 1952 foram adquiridas³⁴¹: *Novo Testamento*, de Afro Basaldella (fig. 1)³⁴²; *Foice, Cadeira e Cesto sobre a Eira*, de Renato Birolli (fig. 2)³⁴³; *Composição*, de Antonio Corpora (fig. 3)³⁴⁴; *História de Mar*, de Mattia Moreni (fig. 4)³⁴⁵; *Estaleiro na Lagoa*, de Giuseppe Santomaso (fig. 5)³⁴⁶, a única destas obras do conjunto a ser reproduzida, em preto e branco, na publicação de Lionello Venturi de 1952 *Otto Pittori Italiani*³⁴⁷; e *Protesto por Condenados de Sevilha* de Emilio Vedova (fig. 6)³⁴⁸. Em 1954 as duas restantes: *Festa no Morro*, de Mattia Moreni (fig. 7)³⁴⁹; e *Paisagem com Fábrica*, de Giulio Turcato (fig. 8)³⁵⁰. Nenhuma obra de Ennio Morlotti foi

occasione dei festeggiamenti di San Paolo e della inaugurazione del complesso di opere che si dovranno costruire, nell'ambito della FIERA, vorrebbero offrire, quale omaggio di tali pittori italiani al Brasile, in questa particolare occasione, una loro opera gratuitamente.

La idea sarebbe questa: ogni pittore di tale gruppo, secondo accordi da prendere con l'architetto progettista, decorerebbe (affresco, pannelli, od altro sistema murario) una parte di qualche edificio in costruzione: ad esempio tutti insieme potrebbero decorare il teatro da concerti progettato. Tale loro lavoro lo offrirebbero gratuitamente. Sul bilancio del "comitato per i festeggiamenti" graverebbero solo le spese di viaggio e di permanenza necessaria per completare l'opera che ognuno degli otto dovrà realizzare secondo gli accordi presi dall'architetto. Le spese di viaggio non dovrebbero essere gravose, dato che gli otto viaggerebbero via mare.

Tale "dono" di questi otto artisti italiani potrebbe essere molto significativo e rafforzerebbe quei legami culturali fra Italia e Brasile, per i quali tanto Lei ha fatto nel passato e molto agisce in tutti i settori della cultura.

All'architetto Costa molto piacque tale iniziativa: non so se egli, al suo ritorno in Brasile, ne abbia parlato con Lei.

Per inciso, Le dirò che tali pittori si stano preparando per la Biennale di San Paolo del 1953, sempre nella speranza, al momento opportuno, di essere invitati dalla commissione, che l'Italia nominerà per la scelta degli artisti che dovranno esporre a San Paolo".

³⁴¹ Dados sobre as aquisições em tabela anexa no final do capítulo.

³⁴² Cf.: CAT EXP. XXVI *Biennale di Venezia*. Venezia: Alfieri, 1952, p. 148.: Opera n. 10, sala XXII – Emilio Vedova e Afro.

³⁴³ Ibid., p. 159.: Birolli: Opera n. 17, sala XXV – Renato Birolli.

³⁴⁴ Ibid., p. 116.: Opera n. 27, sala XV – pitture: Giuseppe Santomaso, Luciano Gaspari, Mauro Reggiani, Giulio Turcato, Antonio Corpora, Ennio Morlotti, Corrado Cagli; sculture: Carmelo Cappello.

³⁴⁵ Ibid., p. 127.: Moreni: Opera n. 6, sala XVII – pitture: .

³⁴⁶ Ibid., p. 113.: Santomaso: Opera n. 2, sala XV – pitture: Giuseppe Santomaso, Luciano Gaspari, Mauro Reggiani, Giulio Turcato, Antonio Corpora, Ennio Morlotti, Corrado Cagli; sculture: Carmelo Cappello.

³⁴⁷ VENTURI, *Otto pittori...*, op. cit.

³⁴⁸ Ibid., ., p. 146.: Opera n. 9, sala XXII – Emilio Vedova e Afro.

³⁴⁹ Cf.: CAT. EXP. XXVII *Biennale di Venezia*. Venezia: Alfieri, 1952, p. 144.: Opera n. 27, sala XX – pitture: Renato Birolli, Emilio Vedova, Bruno Cassinari, Giulio Turcato, Gastone Breddo, Mattia Moreni, Afro, Antonio Corpora; sculture: Alberto Viani.

³⁵⁰ Ibid., p. 144.: Opera n. 20, sala XX – pitture: Renato Birolli, Emilio Vedova, Bruno Cassinari, Giulio Turcato, Gastone Breddo, Mattia Moreni, Afro, Antonio Corpora; sculture: Alberto Viani.

adquirida, nem na ocasião das bienais em Veneza nem em São Paulo, sendo o único integrante do grupo não representado na coleção do antigo MAM.

Em 1952, além das obras do Gruppo, foram ainda adquiridas na Bienal de Veneza, para o acervo do antigo MAM: Bruno Cassinari, *Natura morta in rosa* (fig. 38); Marino Marini, *Grande cavallo* (fig. 39); e Atanasio Soldati, *Composizione* (fig. 40) de artistas italianos, e *O camponês e sua noiva*, 1936, de Jozef Cantré; *Morte de uma Flor*, 1951, de Geoffrey Clark; *Frutas*, 1951, de Daniel den Dikkenboer; *A Vaidade*, de Alfred Kubin; e *Farol*, 1951, de Sigurd Winge. Também na Itália, em 1952, Francisco Matarazzo Sobrinho adquire de Benedetta Marinetti, em Roma, dois gessos de Umberto Boccioni, *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (fig. 41) e *Forme uniche della continuità nello spazio* (fig. 42). Já em 1954 foram adquiridas na Bienal de Veneza: Giuseppe Capogrossi, *Superficie n. 96*, 1954³⁵¹, Fabrizio Clerici, *Miraggio di città in dissoluzione*, 1954³⁵² (fig. 34) e Enrico Prampolini, *Irradiazioni cosmiche*, 1954³⁵³ (fig. 43) sendo que as obras de Capogrossi e Prampolini nunca chegaram ao MAC USP. As obras *Animismo Geometrico N. 1* (fig.44) e *Rapporti Lineari N. 6.* (fig. 45), de Prampolini, ambas em acervo na *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* de Roma são obras do mesmo período daquela originalmente adquirida para o MAC que também se utilizam de areia em sua composição, e permitem uma melhor noção do que teria sido escolhido para o antigo MAM. Já a obra *Superfície n. 102* (fig. 46) de Capogrossi permite uma sugestão do que seria a superfície escolhida por Milliet.

As aquisições de Francisco Matarazzo Sobrinho nessas ocasiões são, portanto, em sua maioria obras abstratas ou abstratizantes. As esculturas configuram-se como exceções: o *Cavallo* de Marini, grande prêmio de escultura da XXVI Bienal de Veneza, e adquirida na mesma ocasião também por Nelson Rockefeller, e os gessos de Boccioni, que mesmo que não completamente abstratos são símbolos de uma poética vanguardista, de um artista que se configura nesse ambiente do pós-guerra³⁵⁴ como a solução para a memória do Futurismo, uma vez que, além de toda sua produção

³⁵¹ Ibid., p. 178: Opera n. 16, sala XXIX – Giuseppe Capogrossi.

³⁵² Ibid., p. 120. Opera n. 91, sala XIV – pitture: Giovanni Stradone, Ennio Morlotti, Pompilio Mandelli, Ilario Rossi, Enrico Ragni, Sergio Romiti; sculture: Lucio Fontana, Leoncillo Leonardi, Alfio Castelli, Sandro Cerchi, Angelo Camillo Maini; bianco e nero: Giannetto Fieschi, Piero Garino, Riccardo Licata, Fabrizio Clerici, Bruno Caruso, Sergio Zanutto Olgeni, Dario Cecchi.

³⁵³ Ibid., p. 161. Opera n. 19, sala XXIV – Enrico Prampolini.

³⁵⁴ Como se pode verificar no texto de Apollonio sobre o futurismo publicado no catálogo da II Bienal de São Paulo foi analisado no capítulo anterior desta dissertação

teórica fundamental para o movimento, Boccioni falece antes que o fascismo, apoiado pelos futuristas, ascenda ao poder, sendo portanto, parte apenas da “fase heroica” do movimento que alça novamente a Itália à vanguarda da produção artística. No acervo do MAM essas obras de Boccioni cumprem o papel de representantes dessa vanguarda italiana, uma vez que as obras dos futuristas que o acervo possuía até então (Gino Severini, Carlo Carrà e Ardengo Soffici, adquiridos entre 1946 e 1947) eram obras exemplares do Retorno à Ordem. Ao lado de Prampolini, também futurista, do qual se adquiriu uma obra do pós-guerra, na qual faz uso de materiais até então revolucionários para a pintura, como areia, as aquisições dos gessos parecem corroborar com a narrativa da arte moderna se delineando então, de continuidade entre as experiências de vanguarda do início do século e as experiências abstratas da década de 1950³⁵⁵.

Prampolini, que, de fato, manteve-se ligado à produção de vanguarda mesmo durante os anos de fascismo, colaborando com *L'esprit nouveau*, *Cercle et Carré* e *Abstraction-Création*, por exemplo, e é ainda um dos artistas que Calvesi identifica como representante do *Informale* na década de 50. Além disso Prampolini, ao lado de Léon Degand, apresenta a exposição *Arte astratta italiana e francese*, na *Galleria nazionale d'arte moderna di Roma*³⁵⁶ em 1953, ou seja, no ano anterior à aquisição de sua obra por Matarazzo. Giuseppe Capogrossi têm um momento figurativo em sua produção, ligado à *Scuola Romana*, apresentando aproximações com outros artistas já em acervo em 1952, como Cagli, adquirido por Livio Gaetani em 1947 para a coleção do antigo MAM. Na ocasião da Bienal, no entanto, sua produção encontra-se em um período abstrato, cuja ambição seria, de acordo com o próprio artista “permitir aos homens ver com seus próprios olhos aquilo que não percebem: a verdadeira perspectiva do espaço no qual seus pensamentos se movem e suas ações se

³⁵⁵ A pesquisadora Viviana Pozzoli aponta que em correspondência de 8 de abril de 1948 entre Emilio Villa, que preparava então uma mostra didática dedicada à abstração, e Pietro Maria Bardi se lê: “Per il futurismo – che, dopo l'attuale sala alla Quadriennale, sembra ritornare in auge, appunto per quel tanto di astrattismo che contiene – andrò da Benedetta”. Cf. Istituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, fondo Pietro Maria Bardi (non riordinato), pasta Emilio Villa, Emilio Villa a Pietro Maria Bardi, 8 aprile 1948. É interessante notar que essa defesa pela origem futurista da abstração italiana chega, portanto, ao Brasil.

³⁵⁶ *Arte astratta italiana e francese (École de Paris)*, (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 22 aprile – 22 maggio 1953), testi di Enrico Prampolini e Léon Degand, Roma, Bestetti, 1953.

originam”³⁵⁷. Jachec aponta que Capogrossi teria sido, para crítica italiana, uma das ribaltas da mostra de 1954³⁵⁸.

Bruno Cassinari, assim como alguns dos Oito, fez parte do *Corrente* nos anos de regime. Sua obra *Natureza Morta em Rosa* é uma natureza morta que tende a uma estilização abstratizante. O artista é o grande prêmio de pintura italiana na Bienal de Veneza de 1952, tendo sua obra *Il Limone* (fig. 47) adquirida pela *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, quadro este que se aproxima muito da obra adquirida por Matarazzo na ocasião. Atanasio Soldati configura-se como um dos primeiros abstracionistas que no período do Regime defendiam que o “problema italiano” se constituía em “solucionar as contradições internas” que isolavam a cultura italiana da europeia, proposta esta que se tornaria, para Argan, uma das “principais premissas da arte italiana após a Segunda Guerra”³⁵⁹: a busca pela ideia de Europa, que fez parte não apenas da produção artística italiana mas de uma política cultural europeia, como demonstra Jachec ao longo de sua obra. Em 1952, em sua XXVI edição, quando *Composição* foi adquirida para a coleção do antigo MAM, a Bienal de Veneza mostra uma retrospectiva de Soldati que abrangia obras do artista desde 1930 até 1952, o que explica o fato da obra escolhida, de 1942, ser a mais antiga dentre as pinturas italianas adquiridas nas edições da Bienal de Veneza.

A escolha de uma obra de Fabrizio Clerici talvez justifique-se, ao se analisar o contexto da XXVII Bienal, e ao destaque dado aos Surrealistas, desde a organização da mostra, que requereu às delegações nacionais sua contribuição ao movimento, até aos grandes prêmio de pintura da edição, sendo que o Clerici adquirido por Ciccillo configura-se como uma obra em guache e cartão, capaz de representar esta poética. Ao pensar as obras dentro do acervo do antigo MAM, e, portanto, no MAC USP, estas aquisições provenientes da Bienal de Veneza demonstram uma aproximação especial com as aquisições provenientes da Bienal de São Paulo, o que comprova a afinidade entre tendências defendidas pelas duas instituições bienais.

³⁵⁷ CAT. EXP. *An Exhibition of Painting in Post-War Italy 1945-1957*. The Casa Italiana of Columbia University. New York: Columbia University, 1957, p. 15: “to enable men to see what their own eyes do not perceive: the true perspective of space wherein their thoughts moves and their action originate”.

³⁵⁸ JACHEC, op. cit., p. 65.

³⁵⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, op. cit., p. 337

Refletindo a exibição em si, no catálogo da Bienal de Veneza de 1952 observa-se um destaque especial a diversos dos artistas do *Gruppo degli Otto*: Antonio Corpora, Ennio Morlotti, Emilio Vedova, Afro Basaldella e Renato Birolli recebem todos textos de apresentação, escritos respectivamente por: Leonardo Sinisgalli, Giovanni Testori, Giuseppe Marchiori, Umbro Apolonio e pelo próprio artista. Em 1954, é Santomaso que é apresentado em uma sala individual com introdução assinada por Giulio Carlo Argan, é também quem ganha o grande prêmio de pintura italiana na ocasião, os demais artistas do *Gruppo* expõem juntos, em uma mesma sala ao lado também de Bruno Cassinari, Gastone Breddo e Alberto Viani, com exceção de Morlotti, que expõe ao lado dos pintores Giovanni Stradone, Pompilio Mandeli, Ilario Rossi, Enrico Ragni e Sergio Romiti³⁶⁰. Esse destaque que o *Gruppo* adquire nessas edições da mostra demonstra que Matarazzo, e os críticos que o acompanhavam e aconselhavam, fizeram essas escolhas com respaldo da própria instituição veneziana, que concordando com Venturi, os aponta, em especial na edição de 1952, como representantes do gosto italiano (mesmo que não “máximo” como Venturi os entende³⁶¹, mas como uma das tendências do período em oposição, como já explorado, ao Neorrealismo que não recebe atenção de Ciccillo), gosto este que representava, a Itália em um ambiente artístico internacional.

É interessante ressaltar que, ainda pela carta de Pacileo, atribui-se a Milliet, a escolha das duas obras, justamente as que nunca chegaram à USP, abstratas, de Enrico Prampolini e Giuseppe Capogrossi. O crítico paulista que durante muito tempo manteve-se como defensor da estética do Retorno à Ordem, demonstra, aqui, uma mudança na militância em relação à poética figurativa. Essa novidade no posicionamento de Milliet é concomitante a uma mudança semelhante em outro crítico sul-americano: Jorge Romero Brest, com quem Milliet parece manter, no período, um diálogo produtivo. Como explica Cristina Rossi em *Una pulseada por la abstracción. Jorge Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi*³⁶², o crítico argentino, no início da década de 1950, toma um posicionamento diferente

³⁶⁰ CAT. EXP. XXVII Biennale di Venezia, op. cit., p. 178

³⁶¹ VENTURI, *Otto Pittori...*, op.cit.

³⁶² Cf. GIUNTA, Andrea e MALOSETTI, Laura Costa (orgs.). *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, em especial o ensaio de Cristina Rossi, “Una pulseada por la abstracción. Jorge Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi”, pp. 51-69.

daquele que sustentava até então, e que se reflete tanto nos escritos de Brest quanto em edições e publicações por ele organizadas, em especial, descrito por Rossi neste ensaio, na revista *Ver y Estimar*, deixando a defesa por uma poética sarfattiana para a de uma abstração acordada com aquela defendida por Venturi.

Essa discussão entre figuração e abstração que se observa na América do Sul, exemplificada aqui por esses dois críticos, se configura de forma politicamente diversa daquela na Itália, detalhada no primeiro capítulo desta dissertação: Milliet e Brest partiam originalmente de uma defesa pela figuração alinhada ao Novecento sarfattiano e às demais teorias do Retorno à Ordem do entreguerras. Essas poéticas perdem rapidamente seu espaço no pós-guerra na Itália dado sua ligação, em especial pós fato, com o fascismo e devido à necessidade desta sociedade de lidar com essa memória de forma muito mais urgente do que a situação política na Argentina e no Brasil poderia implicar. Na Itália a figuração do pós-guerra que se opõe a essa abstração é aquela do Neorrealismo, entre os representantes desta não se encontram nomes do grupo *Novecento*, mas principalmente, como já discutido, aqueles que configuraram o *Fronte Nuovo*.

Sobre a relação de Sarfatti com a crítica de arte brasileira do período Ana Magalhães escreve:

O que é curioso no caso de Sarfatti, e que encontra reverberações muito claras na crítica modernista brasileira, é, primeiramente, o tema do descompasso da arte moderna com seu público, e certa terminologia crítica que ela compartilha, principalmente com Sergio Milliet.³⁶³

Brest e Milliet buscariam, assim, responder porque o homem moderno não se identifica na pintura moderna, se utilizando do termo marginal para explicar essa relação, e teorizando a história da arte em períodos de análise e síntese, estes “se caracterizam pela retomada do desenho, da boa forma e de alguns elementos reinterpretados a partir da tradição clássica da arte”, expressão da coletividade, enquanto os períodos de análise seriam, como no caso do impressionismo, por exemplo, a degeneração da arte na expressão da individualidade³⁶⁴. O Neorealismo e

³⁶³ MAGALHÃES, *Pintura italiana...*, op. cit., p. 110.

³⁶⁴ Para aprofundar no tema ver: Ibid.

o Realismo Socialista Soviético, mesmo que possuindo a defesa pela figuração em comum com as poéticas de Retorno à Ordem, têm, portanto, a justificação desta figuração em uma lógica diferente: a defesa de Sarfatti passava em primeiro lugar pela valorização da tradição clássica, que deveria, em seu entendimento, renovar-se e modernizar-se³⁶⁵.

Assim, como no caso de Brest, que apresenta uma viragem em suas influências, de Sarfatti a Venturi, pode-se assumir que Milliet e o antigo MAM como instituição, mesmo que não tão explicitamente, passem pela mesma mudança: Milliet irá afirmar que o artista abstrato chega “à forma pela forma, esquecendo que a forma, para que não seja apenas exercício de estilo precisa nascer do conteúdo, sentimento ou emoção”³⁶⁶, esse conteúdo, que mesmo que muitas vezes deformado ou escondido, apreendido apenas com a ajuda do título, por exemplo, a emoção e o sentimento necessários para Milliet. Essa definição se aproxima justamente do “concreto” de Venturi, abordado no primeiro capítulo. Os dois críticos parecem defender assim poéticas próximas nesse momento, e a escolha de Capogrossi e Prampolini por Milliet colocam-se como indícios adicionais.

Ao observar-se o conjunto de obras do *Gruppo degli Otto* pertencente ao acervo MAC USP, a variedade de linguagem pode parecer indicar uma falta de coerência poética entre os artistas do grupo. Essa diversidade nas obras dos Oito é apontada pela historiografia: Claudio Spadoni escreve que o grupo foi:

apresentado por Lionello Venturi em 1952 como alternativa tanto aos realistas guttusianos, quanto aos abstratos de várias linhas, depois da separação irreduzível que se deu com o fim do ‘*Fronte Nuovo delle Arti*’. Da breve, clara e elementar apresentação do crítico, cooptado pelos artistas por seu carisma também ideológico [...] se compreende bem que os oito pintores, de índole e trajetórias pessoais muito diversas, não poderiam estabelecer objetivos comuns, se não aquele

³⁶⁵ Ibid.

³⁶⁶ MILLIET, Sergio. *Diário Crítico*, vol. VIII, 1951 (11 de março).

escapar de uma oposição forçada e cheia de equívocos, tanto ideológicos quanto linguísticos.³⁶⁷

Essas trajetórias diversas³⁶⁸ seriam comprovação, para Spadoni, de que esses artistas não poderiam ter em comum mais do que um objetivo ideológico, de apresentarem-se como um contraponto à poética do neorrealismo e às diferentes formas de abstração. Maurizio Calvesi, em seu ensaio *Informel and Abstraction in Italian Art of the Fifties*, afirma que Venturi e o *Gruppo* se apresentavam como *parte* do movimento *astratto-concreto*, afirmando: “esse estilo oferecia uma versão em voga da abstração, se utilizando de cores naturais e de uma luminosidade atmosférica que evocava paisagens e situações narrativas, memórias e emoções do mundo real”³⁶⁹. Para Calvesi, assim como para Spadoni, haveria uma incoerência poética na formação do grupo, o qual afirma unir artistas que se conformariam a essa tendência abstrata-concreta, e outros (Vedova, Turcato e Moreni) que, para ele, nunca teriam sido realmente adeptos dela³⁷⁰. Ele reconhece o que chama de “natureza evocativa” que os abstratos-concretos empregavam em suas obras, referindo-se, provavelmente à manutenção da “realidade” através de resquícios de figuração e títulos evocativos de acontecimentos, cenas, objetos e significados que para Calvesi não fazem, em nenhum momento, parte do vocabulário do Informal afirmando que: “que ao contrário, o Informal, dominado pela comunicação direta do ‘signo’, do gesto do artista, é uma imersão instantânea na própria realidade”³⁷¹. O que ressoa também em um outro ensaio, publicado na revista *Il Verri* de 1961, no qual afirma: “o Informal

³⁶⁷ “Presentato da Lionello Venturi nel ‘52 come alternativa sia ai realisti di fede guttusiana, sia agli astrattisti di varia specie, dopo la separazione irriducibile avvenuta con la fine del ‘Fronte Nuovo delle Arti’. Dalla breve, piana, perfino elementare presentazione del critico, cooptato dagli artisti per il suo carisma anche ideologico (...) si comprende bene che gli otto pittori, di indoli e storie personale anche molto diverse, non potevano darsi obiettivi comuni, se non quello di sottrarsi a una contrapposizione forzata e carica di equivoci, ideologici e insieme linguistici”. SPADONI, Claudio. “Il Cartone per un Mosaico”, IN: RUSCONI, Paolo e BIROLI, Zeno (orgs.). *Renato Birolli: Necropoli e Paesaggio Adriatico*. Milano: Scalpendi, 2010, p. 34.

³⁶⁸ Espera-se ao longo desta dissertação esclarecer as aproximações que esses artistas apresentam tanto em trajetória quanto em ideologia quanto em poética.

³⁶⁹ Cf. CALVESI, Maurizio. “Informel and Abstraction in Italian Arte of the Fifties”, in: BRAUN, Emily (org.). *Italian Art in the Twentieth Century*, p. 289: “this style offered a ‘hot’ version of abstraction, using naturalistic colours and an atmospheric luminosity that evoked landscapes and narrative situations, memories and emotions of the real world”.

³⁷⁰ Ibid.

³⁷¹ Ibid.: “instead, *Informale* dominated by the direct communication of the ‘sign’, the artist’s gesture; it is an instant immersion in reality itself”.

denuncia o choque bruto do homem com uma realidade que não pode mais ser representada ou utilizada; uma realidade que se põe somente como limite existencial do eu"³⁷², reconhecendo assim um pessimismo nesta produção que parece não se aplicar ao *Gruppo*.

Há, em Birolli, em especial, mas facilmente identificável em Moreni, Santomaso e Corpora, uma esperança ligada ao trabalho, não apenas ao fazer artístico que assumem, mas em especial à atividade pescadora, importante referencial para a produção desses artistas neste período, esperança esta que aparece em Turcato como atividade fabril. Mesmo a crítica social muitas vezes presente não é uma crítica ancorada em suas respectivas individualidades, um questionamento existencial, mas uma crítica concreta, à guerra na Coreia, à ditadura franquista, ao que identificam de errado no mundo, aproximando-se assim, muito mais daquela lógica crítica presente em *Guernica* do que a um existencialismo sartriano.

Jachec, confrontando-se com a divisão do grupo, defendida por Calvesi em seu ensaio, entre aqueles precursores da pintura gestual, e aqueles que mantiveram em sua produção elementos de uma abstração concreta, argumenta que a proposta de Calvesi não se sustentaria uma vez que esses artistas teriam contribuído em termos ideológicos para o desenvolvimento dessa poética internacional no ambiente italiano. Ela escreve:

Embora diversos artistas do Gruppo, mais especificamente Afro, Birolli, Corpora e Santomaso, tenham sido desconsiderados por Calvesi como Informais graças aos seus traços abstrato-concretos ainda presentes em suas obras do final dos anos 1950, esse estudo os inclui ao lado de seus pares, Moreni, Morlotti, Turcato e Vedova, como pioneiros da pintura gestual. Não apenas suas obras caem nas fronteiras desta prática internacional, eles também foram cruciais para o desenvolvimento formal e ideológico do Informal, que foi usado na Biennale como uma resposta ao Neorealismo e suas políticas³⁷³

³⁷² CALVESI, Maurizio. "Informale e dopo-Informale". In: in: PASSARO, Maria (org.). *L'Informale. II Verri: Rivista di letteratura* n. 3 giugno 1961, Milano: Mimesis, 2010, p. 139.

³⁷³ JACHEC, op. cit., p. 11: "Although several of the Gruppo artists, namely Afro, Birolli, Corpora and Santomaso, have been discounted by Calvesi as Informalists because there were lingering abstract-concrete elements in their works of the late 1950s, this study includes them alongside their peers

Observando-se como esses artistas se colocam ao público, e sua “coerência ideológica” mais facilmente identificada pela crítica do que uma coerência poética, faz-se necessário um olhar mais amplo para a obra dos oito, para além, não apenas do conjunto em acervo no MAC USP, mas do próprio triênio de vida do *Gruppo*, para que se faça possível, identificar para além da consonância ética e política³⁷⁴, que já em si não era meramente superficial, mas uma reação à antinomia imposta, em grande medida, pela Guerra Fria às artes, uma poética confluyente entre eles, não sendo tão difícil então compreender como cada um desses artistas apresentava uma prática que se alinhava à teoria de Venturi, mesmo que esta seja abrangente o suficiente para contemplar outras produções fora dos oito.

Para além, simplesmente, do contra-argumento de Jachec a Calvesi, percebe-se, ao observar, obras como *Materia e Spazio* (fig. 48) ou *Cronache della Necropoli Etrusca* (fig. 49) de Renato Birolli, e *Comizio* (fig. 50), ou mesmo *Paisagem com Fábrica* (fig. 8) de Giulio Turcato, por exemplo, um Birolli muito mais “lírico” e um Turcato, em especial em *Comizio*, que se utiliza de uma linguagem geométrica de modo mais pungente do que Birolli o fez ao longo de toda sua produção. Essa divisão entre “gestuais” e “concretos”, defendida por Calvesi, parece não se verificar em termos formais ao longo da produção da primeira década do pós II Guerra desses artistas. A obra destes propõe mudanças pessoais que tornaria possível argumentar para uma classificação contrária àquela proposta, o que comprova que a aproximação poética entre eles se constitui de forma intercambiável e fluída ao longo de suas interações.

Diferentemente dos outros autores que analisam a produção do *Gruppo*, Luisa Somaini identifica um conflito ideológico entre os artistas, desde 1952. Ela defende que a “via moderada do abstrato-concreto” não teria sido adotada por alguns dos integrantes do grupo, o que é em parte solucionado não pela produção dos oito pintores mas pelo fato de se encontrarem em um campo comum em meio ao debate

Moreni, Morlotti, Turcato and Vedova as pioneers of gesture painting. Not only do their works fall within the borders of this international practice, they were also crucial to the formal and ideological development of Informale, which was used at the Biennale as an international riposte to Neorealism and its politics. ”.

³⁷⁴ É uma reação confluyente à crise da esquerda no período: cf: ANDERSON, Perry. “Considerações sobre o Marxismo Ocidental”, in: ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o Marxismo Ocidental/Nas Trilhas do Materialismo Histórico*. São Paulo: Boitempo, 2004.

que ocupava a Itália na ocasião, e que as razões para o rompimento do grupo não seriam estilísticas mas “temperamentais”. Ela cita, para a construção de sua argumentação uma carta enviada por Venturi a Birolli, na qual o crítico questiona declarações vinda dos Oito que não tivessem conteúdo puramente artístico: “se cada um de vocês fizerem declarações sobre suas visões de vida se exacerbará o contraste político, o que se deseja evitar”³⁷⁵, escreve Venturi, “se disserem que se encontram entre amigos, que têm uma afinidade artística independente das diferenças políticas e que pretendem se manter solidários para expor na Itália e no exterior não vejo que danos isso possa fazer”³⁷⁶.

Também escreve a Birolli Marchiori, criticando a apresentação escrita por Venturi em *Otto Pittori Italiani*, como mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, argumentando que o Gruppo não parecia ser bem organizado, escrevendo: “não me é prazeroso informá-lo, que mesmo que os fins tenham um conteúdo meramente financeiro e prático; ainda faltam declarações programáticas”³⁷⁷. Marchiori parece responder a uma colocação prévia de Birolli na qual este afirmava desejar a convivência em um grupo organizado:

Ao lado do que eu considero a inutilidade dos grupos que não são de jovens, no início de suas carreiras e com uma boa reserva de entusiasmo e confiança. Verdade, não há comerciantes na Itália e vocês substituem os comerciantes na defesa de seus interesses. É necessário que afirmem sem reservas públicas que os “Otto” se propõe exclusivamente vender seus quadros, mais ou melhor do que outros, na Itália e no exterior: somente isso deixaria claro os mal-entendidos nascidos da prosa de Venturi, de seu aval em uma situação de terceira força, em que, em princípio, você não deveria entrar.³⁷⁸

³⁷⁵ VENTURI, APUD: SOMAINI, op. cit.

³⁷⁶ SOMAINI, op. cit., p. 158.

³⁷⁷ MARCHIORI, Giuseppe. Carta a Renato Birolli reproduzida em: CAMEL (org.), op. cit., p. 171: “non mi piacciono le informare, anche se i fini hanno un contenuto meramente finanziario e pratico; anche se mancano le dichiarazioni programmatiche”

³⁷⁸ Ibid.: “Aggiungi che io penso alla inutilità dei gruppi che non siano dei giovani, all'inizio della carriera e con una buona riserva di entusiasmo e di fiducia. È vero, mancano in Italia i mercanti e voi siete sostituiti ai mercanti, nella difesa dei vostri interessi. Bisognerebbe affermare senza riserve in pubblico che gli Otto si propongono esclusivamente di vendere i loro quadri più o meglio degli altri, in Italia e all'estero: soltanto così non sussisterebbero gli equivoci nati della prosa di Venturi, dal suo avallo a una situazione di terza forza, nella quale, per principio, tu non dovresti entrare.”

Somaini aponta ainda para uma outra razão possível para o rompimento do grupo: o sucesso crítico e expositivo que os artistas atingem nos anos de 1953 e 1954 teria, segundo ela, ampliado as divergências entre o grupo ao invés de solucioná-las³⁷⁹, culminando na decisão, já mencionada, de Vedova de deixar o grupo.

Há, independentemente de sua aproximação com uma produção europeia como a quer Jachec, ou “internacional” como a defende Venturi, e independentemente da proximidade ou não entre si, diversos indícios formais nas obras desses artistas que refutam a classificação destes como Informais. Analisar esses indícios nas obras em acervo se configura como objetivo desta dissertação mais adiante. Deseja-se aqui ressaltar o significado da escolha de Venturi como crítico representante do *Gruppo* e sua própria configuração e autoafirmação como grupo, e como isto já seria suficiente para questionar essa determinação em termos teóricos. Marchiori ao questionar essa união³⁸⁰, ao afirmar que lhe parece inútil quando grupos se constituem de artistas não mais jovens parece esquecer, ou então se arrepender, da experiência do *Fronte Nuovo*, e do que esta união poderia significar. Já Jachec, em sua argumentação de que o *Gruppo degli Otto* adotaria uma prática Informal, representando assim a nova modernidade europeia na Itália, não se confronta em nenhum momento com o fato de que estes artistas não se entendiam assim, ou mesmo aceitavam esta definição. A autora parece desconsiderar que a isso acrescenta-se ainda que a crítica de Venturi a respeito da prática Informal não se alinhava com o que ele militava por esses artistas, independentemente das aproximações que Jachec identifica das teorias venturianas com os escritos de Sartre que argumenta como parte constitutiva do pensamento sobre o Informal. Escrevendo sobre essa poética no ensaio já indicado de 1961 Venturi destaca o ano de 1952 como um ano intenso para a “arte outra”, o ano de nascimento do *Gruppo*, o qual não é comentado por Venturi, que afirma que seriam “Dova, Marini, Capogrossi e Sironi os representantes italianos desta poética”, o que confirma que mesmo retrospectivamente não compreendia os artistas que compuseram o *Gruppo* nesta chave.

Argan, em *As Razões do Grupo* escreve:

³⁷⁹ SOMAINI, op. cit., p. 159.

³⁸⁰ MARCHIORI, In: CARMEL (org.), op. cit., p. 171.

Quem quiser defender a livre atividade do indivíduo contra a inércia torpe e letal das massas deve compreender, em primeiro lugar que a qualidade fundamental do ser humano é a capacidade, a vontade de colocar-se em relação com e associar-se a outros na comunidade, de coordenar seus atos com os atos dos outros, de tornar-se um grupo, edificar uma sociedade que encontra no seu próprio dinamismo interno o impulso para superar-se e avançar.³⁸¹

A importância dada à individualidade para as poéticas informais e expressivas abstratas contrapunham-se, portanto, em sua própria natureza à organização em grupos: Tapié enfatiza essa individualidade durante seu *L'Art Autre*, afirmando que “já não são os movimentos que nos interessam, mas os indivíduos autênticos – e cada vez mais raros”³⁸². O fato desses oito pintores se estabelecerem publicamente como grupo, independentemente de serem lidos muitas vezes, em especial quando se analisa, por exemplo, as apresentações de sala das *Biennali*, como donos de uma forte individualidade, é uma atitude política contrária à individualidade. Esta preocupação social na produção dos oito tem seu lugar na história da arte moderna italiana: apresenta-se como uma manutenção dos princípios estéticos propostos pelo grupo *Corrente* e pelo *Fronte Nuovo delle Arti*, os quais parte desses artistas haviam configurado. O princípio de que há uma responsabilidade ética na criação artística, ligam a forma artística à posição política e ideológica que assumem, e essa responsabilidade que entendem como alcançada com o *astratto-concreto* de Venturi.

³⁸¹ ARGAN, Giulio Carlo. “As razões do grupo”, in: CHIPP, op. cit., p. 507.

³⁸² TAPIÉ, in: CHIPP, op. cit., p. 615.

4.1 Afro Basaldella e *Novo Testamento*, 1951.

Afro Basaldella (Údine, 1912 – Zurique, 1976) é um dos artistas do Gruppo que na década de 1930 participa do Corrente. Nascido em 1912, já na década de 1930, participa de exposições como a Quadrienal de Roma e a Bienal de Veneza, se apresentando ao lado de artistas que gravitavam em torno da *Galleria della Cometa*³⁸³, na qual teve organizada sua primeira mostra individual em 1937. Na década de 1950 Afro estabelece uma ligação com a produção estadunidense, mais forte do que qualquer outro membro do Gruppo, graças à colaboração com a galerista Catherine Viviano. Afro passaria no pós-guerra, mesmo antes de sua aproximação com o ambiente estadunidense, por uma grande mudança estilística, refletindo por sua vez a mudança da produção cultural italiana como um todo depois da Liberação, já discutida anteriormente. Com o fim do Corrente o artista não se liga a nenhum dos numerosos grupos que surgiam na Itália, nem mesmo ao *Fronte Nuovo delle Arti* que parecia a resposta mais óbvia aos artistas que compuseram o grupo. Neste período Afro expõe no Art Club de Roma, por incentivo de Prampolini, mas se mantém autônomo, abstendo-se de um posicionamento claro e definido durante o auge das polêmicas de 1948, declarando em entrevista, em 1949, que estaria preocupado em primeiro lugar com os problemas da pintura, e não com “divisões faccionárias” ou “discussões teóricas” que ocupavam muitos artistas italianos então³⁸⁴.

Em 1949, Afro participa da mostra organizada pelo Museum of Modern Art of New York (MoMA), *20th Century Italian Art*. Curada por James Thrall Soby e Alfred Barr Jr., a mostra expôs um panorama da arte moderna italiana, do Futurismo à *Scuola Romana*, composta primordialmente de obras figurativas, tendo em Afro, Santomaso, Cagli e Pizzinato, a representação da produção fortemente influenciada pelo estilo picassiano do período da *Guernica* que se expandia pela Itália no pós-guerra. Já no ano seguinte Afro configura a exposição *5 Italian Painters*, que exhibe trabalhos de Corrado Cagli, Renato Guttuso, Ennio Morlotti e Armando Pizzinato, além do próprio Afro, na Catherine Viviano Gallery, em Nova York.

³⁸³ CAT. EXP. Afro. *Il Periodo Americano/The American Period*. BELLÍ, Gabriella (org.). Milano: Electa & MART Rovereto, 2012, p. 336.

³⁸⁴ Ibid., p. 338.

A relação de Afro com Catherine Viviano iria provar-se fundamental para o rumo internacional que a carreira do artista tomaria daí em diante. Viviano abriu sua galeria em Nova York, após anos trabalhando para a galeria de Pierre Matisse. Elegendo a arte moderna italiana como seu nicho, foi responsável pelo estabelecimento desse mercado nos Estados Unidos de forma independente do passado renascentista italiano e do contexto do modernismo francês. Afro foi figura central para o funcionamento da empreitada da galerista: além das mostras conjuntas que frequentemente incluíam o artista em seu repertório, Viviano também organizou individuais para Afro em diversas ocasiões (1950, 1952, 1955, 1957, 1959, 1960, 1963, 1964 e 1968), financiando as viagens do artista aos Estados Unidos no início da década de 50. Afro, por sua vez, auxiliava Viviano no contato com os artistas italianos que a interessavam para suas exposições, além de indicar artistas que acreditava adequados para o público estadunidense, e assumir funções práticas no funcionamento da galeria, como despachar da Itália as pinturas para uma exposição.

Essa mudança estilística pela qual Afro passa no final da década de 40 resultaria, para Duran, do abandono da paleta sombria, que identifica como referência à *Scuola Romana*, e daquilo que intitula de “realismo enigmático” presente na produção do artista até então. Seria, no entanto, na década de 1950, já no *Gruppo*, e após sua primeira viagem aos Estados Unidos, que Afro passaria a adotar o estilo mais “completamente abstrato” das obras pelas quais viria a ser conhecido, em especial fora da Itália, como por exemplo em *Villa Fleurent*, de 1958 (fig. 51). Lorenzo Canova argumenta que no período de uma década, que iria de 1948 a 1957, a produção do artista seria marcada pelo estilo pós-cubista, que figurava na produção dos artistas do *Fronte* no final da década de 1940, sem adotar, no entanto, uma poética completamente não figurativa, desenvolvendo um equilíbrio “entre o dado naturalístico e a decomposição geométrica que suscitaria o interesse de Venturi”³⁸⁵.

As obras do artista apresentadas na mostra do *Gruppo degli Otto* em Roma, em maio de 1952, publicadas em *Otto Pittori Italiani, Ricercari; Esemplare n. 3* “La

³⁸⁵ “In questo periodo (che si può racchiudere all'incirca in un decennio che va dal 1948 al 1957) Afro sviluppa una pittura che si fonda su una costruzione di marca post-cubista senza tuttavia annullarsi completamente nella pura “non figuratività”, con un rigoroso e insieme poetico equilibrio pittorico tra il dato naturalistico e la scomposizione geometrica che non poteva non suscitare l'interesse di Lionello Venturi, critico estremamente sensibile alla linea storica di discendenza francese, più legata al cubismo e alla sua derivazione dall'Impressionismo per il tramite di Cézanne”. CANOVA, op. cit., p. 149.

paura del buio”, (fig. 11); *Discanto*, (fig. 12); *Esemplare n. 7 “La sopraffazione”*, (fig. 13); e *Cantofermo*, (fig. 14), são todas de 1952 e exemplares de uma poética bem singular do artista que se faz presente na obra do MAC USP: linhas finas contornando fora do limite as manchas de cores que compõem o quadro. Na Bienal de 1952 Afro, em sua sala, com apresentação escrita por Umbro Apollonio, expõe nove obras, as mesmas cinco expostas na mostra romana ao lado de *Nuovo Testamento*, adquirida por Ciccillo, *A Kafka*, de 1951, *Falso Bordone* de 1952 e *Esemplare n. 3: Villa Fleurent*, de 1952. Somaini identifica nessas obras expostas na ocasião da XXVI Bienal de Veneza uma referência à linguagem cubista, mas também metafísica, e a presença de uma reflexão a respeito da produção de Arshile Gorki, que teria ocupado Afro após sua primeira viagem aos Estados Unidos em 1950³⁸⁶, e que apresenta em sua produção da década de 1940 uma linguagem semelhante àquela que Afro viria a adotar, em especial nas linhas de contorno, finas e pretas.

Canova, analisando a monografia do artista publicada por Venturi em 1954 discorre que o crítico identifica duas fases na produção do artista a partir do final da década de 1940, sendo que durante a primeira fase “o motivo era mais isolado para uma maior expressividade” que dá lugar a uma produção na qual o fundo e o motivo se integram em uma “simultânea interação”³⁸⁷, resultando em formas abstratas que seriam, para Venturi, “sínteses ideais da realidade”³⁸⁸. Somaini nota essa mudança para esta “segunda fase” na produção de Afro nos anos de 1953 e 1954, citando a obra em acervo no MoMA, *Ragazzo con tacchino*, de 1954 (fig. 52), como exemplo desta fusão entre a imagem e o fundo, havendo, justamente, uma redução na aplicação das linhas de contorno e uma diferença menos marcada no uso das cores do motivo e do fundo.

Em o *Novo Testamento*, percebe-se bem a distinção entre figura e fundo, e Afro parece manter uma figuração “cubista” típica de suas obras do final de 1940 e início de 1950, mais clara do que no exemplo escolhido por Somaini, ou até mesmo nas obras de 1952 escolhidas para a mostra romana. Interessante ressaltar que antes da aquisição da obra por Ciccillo, na I Bienal de São Paulo, em 1951, Afro Basaldella

³⁸⁶ SOMAINI, op. cit., p. 157.

³⁸⁷ CANOVA, op. cit.

³⁸⁸ VENTURI, APUD: CANOVA, op. cit.

apresenta um desenho, de 1949, também intitulado *Novo Testamento*³⁸⁹. Para Magalhães³⁹⁰, o desenho apresentado na mostra paulista seria uma versão preparatória para a obra adquirida na Bienal de Veneza, essa parece uma prática de Afro, já que é possível identificar versões preparatórias para outras obras do artista, como por exemplo, *La paura del buio* (fig. 11), que possui uma versão em aquarela em cartão.

Entre o conjunto das obras dos Oito, objeto dessa dissertação, *Novo Testamento* talvez seja a pintura que mantém a figuração e tema mais claros e definidos, tanto na figura em si quanto no título: a crucificação de Cristo. A única obra de tema religioso do conjunto, dialoga, entre os Oito, principalmente com Renato Birolli que produz antes da década de 1950 uma série de obras com temática católica, em especial pinturas de São Zeno, que retrata múltiplas vezes. As duas obras de Afro desse período que estão na coleção da Barnes Foundation (vendidas pela Galeria de Catherine Viviano), também possuem temas católicos já evidenciados em seus títulos: *Saint Martin* de 1948 (fig. 53) e *Il Novizio* também de 1948 (fig. 54). Os temas católicos foram correntes entre os artistas da *Scuola Romana*, com os quais Afro teve contato, e a Itália do pós-guerra testemunha um boom de artistas trabalhando em cima da temática em resposta aos horrores da guerra e ao clima histórico que se configurava então. As obras da Barnes Foundation apresentam, no entanto, uma geometrização cubista muito mais marcada quando confrontadas a obra do MAC.

Novo Testamento é verticalmente dividido pela cruz que corta o quadro quase até sua borda superior em duas partes não simétricas. A horizontal da cruz é construída em perspectiva, e esta é reforçada pelas sombras da figura crucificada. É o tema da obra que guia o observador a perceber um pássaro pousado nas sombras de Cristo, sombras estas cujas linhas, juntas daquelas dos braços, formam um X no centro da tela, o que comprova o diálogo do artista com a tradição renascentista apontada por Venturi³⁹¹. Há, ainda, na obra o emprego de uma paleta sombria, talvez remanescente da influência da *Scuola Romana*, e que mais uma vez diferencia a obra

³⁸⁹ CAT. EXP. I Bienal de São Paulo, op. cit., p. 125.

³⁹⁰ CAT. EXP. Afro. II Período Americano, op. cit.

³⁹¹ VENTURI, Lionello. Afro, commentari, V, folder 3, março – setembro 1954. APUD: DURAN. *Paintings, Politics...*, op. cit.

ao confrontá-la com as duas da Barnes Foundation, por exemplo, ou até mesmo da obra do MoMA, composta de vermelhos e laranjas. *Novo Testamento* é, por sua vez, composta de poucos tons frios, cinzas esverdeados em tonalidades mais ou menos escuras, preto e um bege acinzentado como a cor mais clara da composição, o quadro é construído através de pinceladas finas e transparentes, dando uma impressão aquarelada às cores que fogem da paleta “morandiana” que Afro mais comumente empregava no período³⁹². A exceção a essa sobriedade das cores, que refletem o peso do tema, é o detalhe em amarelo no canto esquerdo inferior da obra, que junto ao cinza mais claro oferece um contrapeso à figura central e constrói um caminho para o olhar, reforçado pelo fato de a cabeça da figura parecer voltar-se para essa área.

Canova defende que a leitura que Venturi faz da obra de Afro se ancora em um componente de memória que estaria presente em suas obras, através da “permanência do elemento icônico no interior do quadro, um elemento mnemônico transformado em pintura”³⁹³, o que no caso da obra do MAC se põe claramente ao observador. Sobre a questão da memória Venturi escreve:

Quando recebe uma emoção, Afro não a representa, dá a ela uma grande distancia temporal para que possa retornar a ele, e se não retorna significa que deve ser esquecida. Mas quando retorna, assume o tom de lenda e pode se tornar pintura. Ele não faz anotações a partir do real, mas da memória, e seus desenhos contam a emoção que ressuscita do passado [...]. Sua visão necessita da mediação do tempo, que lhe permita a passagem da prosa a poesia. Talvez seja por isso que a obra de Afro não é feita de disparos bruscos, de intuições rápidas e brilhantes, de possessões orgulhosas. Justamente pela sua necessidade de projetar na distância o motivo de sua fantasia, sua criação tem um ritmo lento, mas com algo de finito em si e como definido. Sua confiança na linguagem abstrata é absoluta³⁹⁴

³⁹² Cf. DURAN, in: CAT. EXP. Afro. *II Periodo Americano*, op. cit.

³⁹³ CANOVA, op. cit.

³⁹⁴ VENTURI, APUD: CANOVA, op. cit.: “Quando ha ricevuto un'emozione, Afro non la rappresenta, la lascia tornare a grande distanza di tempo, e se non torna vuol dire che bisogna dimenticarla. Ma quando torna, ecco assume il tono della leggenda e può diventare pittura. Egli non fa appunti dal vero, ma dalla memoria, e i suoi disegni raccontano l'emozione che dal passato risorge [...]. La sua visione ha bisogno della mediazione del tempo, che gli permetta il passaggio dalla prosa alla poesia. Forse per questo l'opera di Afro non è fatta di scatti improvvisi, d'intuizioni rapide e brillanti, di prese di possesso orgogliose. Proprio per il suo bisogno di proiettare nel lontano il motivo della sua fantasia, la

Afro, escrevendo a Apollonio, em 1953, parece ter adotado a teoria de Venturi para si, defendendo sua aproximação ao abstrato-concreto:

Embora muitos de meus quadros pareçam digressões arbitrárias, eu sempre tento dar a minhas imagens pictóricas a maior eficácia expressiva, a mais óbvia. Estas imagens ainda são um correspondente poético da realidade, da qual a memória retém a parte mais essencial, refutando tudo que é prática e experiência. Uma realidade decantada, eu diria libertada dos laços racionais pelos quais as coisas atingem uma figuração mais direta e conclusiva – eu diria à ideia da coisa. Evidentemente, uma forma pictórica em mim, não nasce apenas como uma forma, nem uma cor se justifica apenas em sua relação de valor e de espaço, mas precisa de uma carga de significado expressivo, eu diria de sentimento, através do qual uma forma deverá ter uma determinada característica e cor, um tom particular e o sinal daquela trepidação imediata que existe na urgência de dizer algo – que vem de dentro, quando não se procura a forma mais bonita de se expressar, mas preocupa-se somente em expressar o conceito³⁹⁵.

É o mesmo posicionamento que vemos textualmente em Birolli, a defesa de que praticam uma abstração que nunca se afasta completamente da realidade, que serve a eles como uma âncora, aproximando-os uns aos outros.

sua creazione ha un ritmo lento, ma con qualcosa di finito in se e come definito. La sua fiducia nel linguaggio astratto è assoluta.”

³⁹⁵ BASALDELLA, Afro, APUD: CANOVA, op. cit.: “Sebbene a molti i miei quadri sembrino delle divagazioni arbitrarie, io tendo sempre a dare alle mie immagini pittoriche la maggior efficacia espressiva, la più evidente. Queste immagini sono ancora un corrispondente poetico della realtà, di cui la memoria conserva la parte più essenziale, rifiutando tutto (ciò) che sia pratica ed esperienza. Una realtà decantata, direi liberata da legami razionali per cui delle cose vorrei arrivare alla figurazione più diretta e conclusa - direi all'idea delle cose. Evidentemente una forma pittorica in me non nasce mai solamente come forma, né un colore si giustifica solo nel suo rapporto di valore e di spazio, ma ha bisogno di caricarsi di un significato espressivo, direi di sentimento, per cui una forma dovrà avere un determinato carattere e il colore quel particolare timbro e il segno quella immediata trepidazione che hai nell'urgenza di dire una cosa -che ti viene da dentro quando non vai a cercare il modo più bello per esprimerti, ma sei unicamente preoccupato di esprimere il concetto”.

4.2 Renato Birolli e *Foice, Cadeira e Cesto sobre a Eira*, 1952.

Renato Birolli (Verona, 1905 – Milão, 1959) teve sua formação artística na *Accademia Cignaroli*, onde, segundo Maltese, aprendeu pintura “no modo ainda tradicional, *alla Segantini*”³⁹⁶. Trabalhando em Milão no *Ambrosiano* como revisor de texto, em 1928, Birolli entra em contato com figuras como Carlo Carrà, Giacomo Manzù e Aligi Sassu, com os quais “ele compartilhava o mesmo impulso de rebelião contra a ordem artística e cultural dominante e, consequentemente, contra o “Novecento” e o arcaísmo da Metafísica”³⁹⁷. Já imerso neste ambiente de vanguarda, Birolli compõe, desde sua fundação, em 1938, o *Gruppo Corrente*, sendo preso por sua atividade na Resistência antifascista. Maltese destaca o interesse do artista por uma cultura artística não propriamente italiana, mas europeia, interesse este que reafirma a posição defendida por Venturi de localizar a produção desses artistas do *Gruppo* em relação ao continente, ao “gosto internacional”, em especial com a produção francesa. A relação de Birolli com a França se dá desde 1936, quando vai a Paris pela primeira vez. 1936 é também o ano em que começa a escrever seus *taccuini*, atividade que mantém até o ano de sua morte, em 1959.

Durante a Guerra de Libertação Birolli produz seus *Disegni della Resistenza*, compostos de oitenta ilustrações que têm a guerra como tema, publicados sob o título de *Italia '44* justamente em 1952. Jachec destaca que a poética de Birolli nessa produção configura-se como distante daquela empregada em suas pinturas, tantos dos anos imediatamente anteriores, quanto naqueles imediatamente posteriores, argumentando que mais do que simplesmente uma tática para que a autoria desses desenhos não fosse imediatamente ligada a Birolli, o emprego de uma linguagem mais figurativa e realista se dava devido a uma crença do artista nesta linguagem como a mais efetiva para narrar os horrores do que testemunhava³⁹⁸. Sobre essa produção Maltese escreve:

³⁹⁶ “Nei modi ancora tradizionali, *alla Segantini*.” In: MALTESE, Corrado. “BIROLLI, Renato”, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 10 (1968). Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/renato-birolli_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/renato-birolli_(Dizionario-Biografico)). Acessado em: 19 de janeiro de 2016 às 14:22.

³⁹⁷ “Lo accomunava il medesimo impulso di ribellione al dominante ordine artistico-culturale e di conseguenza al “Novecento” e all'arcaismo metafisico”. Ibid.

³⁹⁸ Cf.: JACHEC, op. cit.

Talvez em nenhum outro artista contemporâneo, a miséria, a tragédia, o horror daquele momento da história se tornam com tanta imediatez linguagem e foram denunciados com um sentimento mais violento de humanidade. O modelo cultural do qual Birolli se utilizou foi o Goya dos *Desastres da Guerra*. Poucos anos depois da *Guernica* de Picasso, voltar a Goya podia parecer evasivo, mas servia para a denúncia de uma antiga nobreza da linguagem e para enfatizar o calor emocional.³⁹⁹

O próprio artista entende sua produção dos anos imediatamente anteriores a seus desenhos da Resistência como um “expressionismo social”, que apresentava “em sua base não um protesto, mas a vida cotidiana”⁴⁰⁰, em suas obras clamava buscar registrar a luta pela liberdade não de forma literal, como registro dos protestos que testemunhava mas através do significado que entendia presente no trabalho, “elemento de toda liberdade imaginável”⁴⁰¹. Birolli também entende sua produção dos desenhos de 1944 como apartada do restante de sua obra naquele momento, configurando-se para o artista sua “maior manifestação”.

Duran destaca o papel de Picasso, em especial para Birolli – e Santomaso – afirmando que entre os artistas do *Fronte* os dois pareceriam ser os mais explicitamente tributários de um estilo picassiano, ecoando Marchiori ao afirmar que, nunca se configurando como simples imitadores de Picasso, esses artistas entrelaçariam esta poética com seus próprios idiomas, destacando o uso que Duran qualifica como “suave” da cor em Birolli⁴⁰², cor esta, que para Caramel seria, na realidade, uma cor expressionista, reconhecendo em Birolli referências de Delacroix, Van Gogh e Cézanne⁴⁰³. Já sobre a referência picassiana Birolli afirma que: “da *Guernica*, então, não sabia o que fazer. Não que me fugisse a tradução de seu conteúdo”, “um indício de Resistência, como a guerra civil espanhola foi a profecia da

³⁹⁹ MALTESE, Corrado. “BIROLLI, Renato”, in: op. cit.: “Forse in nessun altro artista contemporaneo lo squallore, la tragedia, l'orrore di quel momento di storia sono diventati con tanta immediatezza linguaggio e sono stati denunciati con un sentimento più violento di umanità offesa. Il modello culturale di cui il Birolli si servì era il Goya dei *Disastri della guerra*. A pochi anni di distanza da *Guernica* di Picasso, risalire a Goya poteva sembrare evasivo, ma serviva a conferire alla denuncia un'antica nobiltà di linguaggio e a sottolinearne il calore emotivo”.

⁴⁰⁰ BIROLLI, Renato. In: CAMEL (org.), op. cit., p. 174.

⁴⁰¹ Ibid., p. 175. “Elemento di tutte le libertà immaginabili”.

⁴⁰² DURAN. *Paintings, Politics...*, op. cit., p. 91.

⁴⁰³ CAMEL, op. cit., p. 10.

guerra mundial”, argumentando que depois da guerra essa poética que chama de “guerniquiana” tendia a reduzir essa Resistência, “do conceito dialético de expressão e protesto social mais amplo e iluminado” ⁴⁰⁴, a uma tendência formal.

Em *Foice, Cadeira e Cesto sobre a Eira* (fig. 2), de Renato Birolli, adquirida e datada de 1952, identifica-se os objetos sugeridos pelo artista no título (o que frequentemente não sucede na produção do *Gruppo*, inclusive do próprio Birolli, e dos artistas que formaram o *Fronte Nuovo*⁴⁰⁵, que produziam obras nas quais muitas vezes o título cumpria a função de ancorar a obra em um resquício de realismo). Birolli associa aqui figuração e abstração, atingindo esse equilíbrio a partir de seu uso da cor como constitutivo dos objetos. Somaini defende que com esta obra Birolli “demonstra ter superado a fase mais árdua do exercício sobre Picasso”⁴⁰⁶, ao qual tinha se dedicado, segundo a autora desde 1947, ou seja, por cinco anos. Seria a obra, para Somaini, aquela na qual Birolli demonstra a sua “versão do dito “abstrato-concreto” venturiano”.⁴⁰⁷

A manutenção do real presente na teoria do abstrato concreto de Venturi aparece também nos escritos de Birolli a respeito da abstração. O artista argumenta em sua apresentação de sala na *Biennale* de 1952 que a superação da realidade como tal é uma ilusão, uma vez que é sempre acompanhada de uma “condição constantemente real”, que estaria presente mesmo no caso de artistas como Kandinsky, que estabelece como exemplo ali. Em outro ensaio, *Pittura d'Oggi*, Birolli argumenta:

A realidade é também o que temos dentro. A atitude psicológica não é força da realidade? E assim, a faculdade criativa, de conectar tempos e ações não contemporâneas entre eles, não é faculdade real? E se

⁴⁰⁴ “Io, della Guernica, allora, non sapevo che farmene. Non che mi sfuggisse il traslato del suo contenuto e il suo contenuto stesso, che era un'avvisaglia della Resistenza, come la guerra civile di Spagna è stata la profezia della guerra mondiale. Ma, usciti dalla guerra, nel '45, ecco infierire quel tipo d'espressionismo guernichiano che, fondandosi sulla tipicità formale del capolavoro di Picasso, tendeva a ridurre la tendenza, dal più ampio anzi illuminato e dialettico concetto d'espressione e di sociale protesta, ad una scuola con i suoi bravi segni e simboli espressivi o, meglio, con la sua morte formale addosso”. BIROLLI, in: CAMEL (org.), op. cit., p. 175.

⁴⁰⁵ Ibid.

⁴⁰⁶ SOMAINI, op. cit., p. 156. “Birolli con Falce, sedia e canestra sull'aia, dimostra di aver superato la fase più ardua dell'esercizio su Picasso”.

⁴⁰⁷ “Una sua versione del cosiddetto “abstrato-concreto” venturiano”. SOMAINI, op. cit., p. 156

colocar em mais pontos potenciais e combinar os resultados da visão - não tanto por razões cubistas como quanto pela multiplicidade de nossas emoções - não é operação real?⁴⁰⁸

Percebe-se, portanto, que Birolli, escrevendo sobre sua abstração nunca a considera apartada do real, esta não é sua intenção. Não adota, no entanto, a terminologia de Venturi, afirmando que “de 1947 a diante eu fui chamado de um pintor abstrato-figurativo”⁴⁰⁹. *Foice, Cadeira e Cesto sobre a Eira* não se configuraria, segundo a lógica de Birolli, como mais ou menos figurativa confrontada com as outras obras escolhidas pelo artista na ocasião da mostra de 1952. Sua composição dos objetos não se assemelha, no entanto, a uma composição tradicional de natureza morta, apesar de não completamente destituída da perspectiva: assume uma função, como aponta Ana Magalhães⁴¹⁰, sobrepujada ao estudo e uso das cores: o quadro se divide em duas partes por uma linha diagonal que corta a obra aproximadamente em seu centro. No lado esquerdo do observador Birolli se utiliza da complementariedade do amarelo, em uma linha vertical e em um detalhe mais ao centro, e do azul arroxeadado, que domina o fundo e compõe sua foice, enquanto no lado direito explora a complementariedade do vermelho alaranjado em seu cesto contra um fundo verde azulado, ou seja, há uma clara divisão entre cores quentes e frias, criando uma dimensão narrativa na obra. Como na obra de Birolli analisada por Duran, *Trinité-sur-Mer Breton-Port*⁴¹¹ (fig. 55), também aqui os objetos são compostos por uma pincelada mais definida e precisa enquanto no fundo as cores se mesclam mais livremente.

Os objetos em si, no entanto, não são simplesmente formas, cambiáveis por um outro qualquer que apresentasse linhas semelhantes, mas carregam seus significados. Vladimir Khutarev, discutindo o significado da foice para o comunismo argumenta que a escolha da foice para a composição do emblema soviético não é

⁴⁰⁸ BIROLLI, Renato. “Pittura d’Oggi”, APUD: MARCHIORI, op. cit., p. 237: “Realtà è anche ciò che abbiamo dentro. L’atteggiamento psicologico non è forse realtà? E la facoltà così creatrice, di collegare tempi e azioni non contemporanei fra loro, non è facoltà reale? E mettersi in più punti prospettici e riunire i risultati della visione avutane – non tanto per ragioni cubistiche quanto per la molteplicità delle nostre emozioni – non è operazione reale?”.

⁴⁰⁹ “Dal ’47 in poi io sono stato chiamato un pittore astratto-figurativo”. Ibid. Destaque meu.

⁴¹⁰ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “Falce, Sedia e Canestro sull’Aia”, in: IN: RUSCONI, Paolo e BIROLLI, Zeno (orgs.). *Renato Birolli...*, op. cit., pp. 103-105.

⁴¹¹ DURAN. *Paintings, Politics...*, op. cit., p. 93.

completamente clara para a historiografia: o emblema foi desenhado por Evgueni Kamzolkin em 1918, e enquanto o martelo, apesar de símbolo em outras culturas, seria tradicionalmente associada aos trabalhadores na Europa, a escolha da foice teria sido aparentemente mais arbitrária, podendo assumir também, para diversas religiões, o significado de morte. A foice e o martelo cumprem, no emblema, a função de significar a união dos trabalhadores, camponeses e operários.

No caso da obra de Birolli não é difícil concluir que a foice é o objeto mais simbólico na composição. Tema de outra obra do artista, ainda em 1943: *Falce sull'Aia* (fig. 56), a imagem aparece repetidas vezes durante a produção de Birolli, anterior e posteriormente a 1952, como em *Rovi e Strada* de 1953 (fig. 57), *Verde que te quiero verde* de 1954 (fig. 58), *La Vigna [La Vigna è Bianca]* também de 1954 (fig. 59), sendo que em *Quantità di una Colina* de 1954 (fig. 60) se identifica também o machado, em uma distribuição mais estilizada do que a tradicionalmente adotada no emblema comunista, mas constituindo-se de uma alusão muito clara. Para a obra do MAC USP é necessário levar em conta dois conteúdos que a foice parece carregar: primeiramente o lugar da Itália na Guerra-Fria, considerando-se que Birolli selecionou o quadro para ser exposto em uma mostra cuja importante característica era sua função diplomática, faz-se necessário considerar a ameaça que o país representava à homogeneidade do sistema capitalista no ocidente, com seu numeroso PCI. Tony Judt aponta que além de constituir, neste momento, o maior partido comunista fora da União Soviética, a Itália, em sua divisa com a Iugoslávia, era também a fronteira mais “instável e potencialmente explosiva da Guerra Fria”⁴¹². Em segundo lugar é importante ressaltar a relação do próprio artista com seu partido: em 1948, a decisão oficial de Togliatti em seguir a linha de Moscou e impor que os artistas filiados ao partido produzissem seguindo o realismo socialista, o que resulta na cisão dos artistas comunistas entre aqueles que seguiram a decisão da direção e aqueles que, como no caso do *Gruppo* e de Birolli, defenderam a liberdade plástica na criação como valor inegociável. A foice configura-se, portanto, em 1952, não apenas

⁴¹² JUDT, Tony. Pós-Guerra – uma história da Europa desde 1945. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 218.

como repúdio às decisões do partido, mas também como uma autoafirmação comunista, independentemente de ter deixado sua filiação⁴¹³.

O cesto, com o que parecem ser peixes em seu interior, por sua vez nos remete à importância que a atividade pesqueira assume para a produção de Birolli no período. *Donna dell'Adriatico* (fig. 61), e outra obra de Birolli na coleção MAC, adquirida na I Bienal de São Paulo, *Mulher Bretã* (fig. 35), são outros quadros do artista nos quais o cesto com peixes aparece, em ambos de forma mais evidente do que na obra do MAC, que ajudam a amarrar esta interpretação de *Foice, Cadeira e Cesto sobre a Eira*. Entre os anos de 1947 e 1949 Renato Birolli se estabelece na região francesa de Bretanha, e posteriormente, entre 1950 e 1954, na região do mar Adriático. Durante esse período de produção do artista os temas marítimos passam a configurar com ainda mais força sua obra, como se pode observar nas já apresentadas *Trinité-sur-Mer Breton-Port*, *Donna dell'Adriatico*, e *Mulher Bretã*. Zeno Birolli escreve:

Nos anos de 1950-1954 o pintor em seu trabalho refere-se a motivos da paisagem de Marche e da conformação cultural, da natureza e do tempo, da presença, ou seja, da intervenção humana constante. Elas são vinhedos, colinas, ferramentas... no interior, os barcos, os pescadores, as redes de pesca e a presença marinha... na costa do Adriático.⁴¹⁴

Birolli via, na atividade desses pescadores um trabalho livre de teatralidades, composto por gestos de “ações concretas, resolutivas”⁴¹⁵, e como coloca Paolo Rusconi, retratar este trabalho e a “gente do mar”⁴¹⁶ se torna “uma condição preliminar para o trabalho artístico”⁴¹⁷. Para Rusconi há uma atração do artista pela existência material desses trabalhadores que conflui com a posição adotada e

⁴¹³ JACHEC, op. cit., p. 18: “some Informale artists – in particular Birolli and Turcato – remained committed to the ethical values of communism for the rest of their lives.”

⁴¹⁴ BIROLLI, Zeno. IN: RUSCONI, Paolo e BIROLLI, Zeno (orgs.). *Renato Birolli...*, op. cit., p. 117: “Negli anni 1950-1954 il pittore nel suo lavoro si riferisce ai motivi del paesaggio marchigiano e della conformazione culturale, di natura e di tempo, di presenza, ossia di costante nell'intervento umano. Sono i vigneti, le colline, gli attrezzi... nell'entroterra, le barche, i pescatori, le reti e le presenze marine... in riva all'Adriatico”.

⁴¹⁵ “Azioni concrete, risolutive.” In: Carta de Renato Birolli a Achille Cavellini, 28 de setembro de 1950. APUD: *Renato Birolli...*, op. cit.

⁴¹⁶ RUSCONI, IN: RUSCONI, Paolo e BIROLLI, Zeno (orgs.). *Renato Birolli...*, op. cit., p. 19.

⁴¹⁷ “Una condizione preliminare per il lavoro artistico” In: Ibid, p. 19.

expressa, ainda que de modos diferentes, pelos pintores comunistas em relação à classe trabalhadora como um todo⁴¹⁸, compartilhada, especificamente em relação à atividade pesqueira, com os artistas do *Gruppo*, em especial Corpora, Marini e Santomaso, que também retratam, frequentemente, o tema, funciona assim não apenas como uma defesa da libertação através do trabalho mas também como um ato de rebeldia em relação à política que passa a ser adotada pelo PCI.

⁴¹⁸ Ibid, p. 15

4.3 Antonio Corpora e *Composição*, 1952.

Nascido na Tunísia, de pais italianos, Antonio Corpora (Tunes, 1909 – Roma, 2004) tem sua formação inicial na *École des Beaux Arts* de Tunes em 1928. Já em 1930 se muda para Florença e em seguida para Paris onde fica até 1934 quando, de volta à Tunísia, funda o grupo *Les Quatres* junto de Pierre Boucherle, Moses Levy e Jules Lellouche. Durante a década de 1930 Corpora tem contato com artistas italianos, em especial os abstratos da *Milione*, se apresentando na Itália em uma mostra individual na *Galleria del Milione* em 1939 e na Quadrienal de Roma no mesmo ano. Corpora mantém nesse período um estilo abstrato que irá abandonar provisoriamente por uma experiência figurativa na década de 1940, quando integra os *Neo-Cubisti*, e posteriormente o *Fronte Nuovo delle Arti*, grupo este do qual faz parte graças à influência de Lionello Venturi.

Margherita Abbruzzese defende que durante toda sua produção, independentemente de ser figurativa ou abstrata, Corpora manteria:

uma consistência rigorosa nascida da consciência artística profunda que o leva à busca permanente de uma forma na qual a emoção e pensamento se identifiquem, e onde o instinto sempre prevalecente, não seja sufocado, mas esclarecido e ordenado pelo pensamento⁴¹⁹

Abbruzzese defende ainda que a cor para Corpora assume uma função construtiva, emotiva e por vezes a única ferramenta expressiva da obra. Nota-se, observando as obras de Corpora escolhidas para serem apresentadas em Roma em 1952 que as cores realmente cumprem um papel construtivo, e ao lado dos títulos, frequentemente “concretos”, no entendimento venturiano do termo, como no caso de *Cantiere* (fig. 18), *Rocce e Mare*, *Le Reti* (fig. 19), *Il Piccolo Porto*, e em obras como *Alba*, 1952 (fig. 62), e *Barca in Construzione*, também de 1952 (fig. 63), que permitem ancorar suas obras em uma espécie de realismo.

⁴¹⁹ “Una stringente coerenza nata da una profonda coscienza artistica che lo spinge alla continua ricerca di una forma in cui emozione e pensiero si identifichino e in cui l'istinto, pur sempre prevalente, non venga soffocato, bensì chiarificato e ordinato dal pensiero”. ABBRUZZESE, Margherita. “CORPORA, Antonio”, in: *Enciclopedia Italiana* - III Appendice (1961). Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-corpora_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-corpora_(Enciclopedia-Italiana)). Acessado em: 19 de janeiro de 2016 às 16:19.

Na Bienal de Veneza de 1952 Corpora expõe, além de *Composição*, adquirida por Ciccillo na ocasião, *Cantiere*, *Il Piccolo Porto*, e *Rocce e Mare* exibidos previamente em Roma, e além de *Pittura, Alba* (fig. 62), *Barca in Construzione*, *Mare Aperto* e *Monte Argentario*, todas obras de 1952, observando-se assim, já simplesmente pelos nomes das obras, a presença, assim como no caso de Birolli, do tema marítimo na produção do artista deste ano, o que já vinha se configurando desde 1949, como demonstra, por exemplo, a obra *La Pesca Grossa* (fig. 64). No texto de introdução da sala de Leonardo Sinisgalli escreve:

Corpora está a recolher merecido sucesso nos últimos anos, de Roma a Paris, de Venturi a Zervòs. Vimo-lo ocupado com as mãos e o cérebro a limpar a paleta sórdida de muitas das nossas pinturas locais. Poucos artistas possuem um sistema de ideias, uma faculdade crítica tão forte. E eu acho que muito poucos de nós têm entendido melhor do que ele a lição de Braque.

Evidentemente, Corpora tende, com um fervor e uma força persuasiva que decorrem diretamente da sua sinceridade, a libertar seus amigos e a si mesmo de toda idolatria, de toda fossilização da academia. Ele escolhe a liberdade, independência de espírito e da invenção contra o padrão expressivo que tem tal poder sobre os ingênuos. Seu desejo de espontaneidade, autenticidade, leva-o a desconfiar de todos os dogmatismos. Quem não reconhece no esquema das cores a imagem pungente do *Bateau ivre*? Quem não sentiu, por um momento, balançando os andaimes das antigas religiões?

Contra as aparências de uma felicidade fortuita a pintura Corpora postula uma necessidade – que salva a arte do automatismo e da “rotina” impõe a cada um exercício e uma vigilância constante – a necessidade da graça ininterrupta.⁴²⁰

⁴²⁰ SINISGALLI, Leonardo. “Antonio Corpora”, in: CAT. EXP. XXVI *Biennale di Venezia*, op. cit., pp. 115 – 116: Corpora sta raccogliendo meriti successi in questi ultimi anni, da Roma a Parigi, da Venturi a Zervòs. Lo abbiamo visto impegnato con le mani e il cervello a ripulire la sordida tavolozza di molta pittura nostrana. Pochi artisti possiedono un sistema di idee, una facoltà critica così spiccata. E credo che pochissimi tra noi abbiano capito meglio di lui la lezione di Braque.

Evidentemente Corpora tende, con un fervore e una forza di persuasione che discendono direttamente dalla sua sincerità, a liberare gli amici e sé stesso da tutte le idolatrie, da tutte le fossilizzazioni di bottega e di accademia. Egli sollecita la libertà, l'autonomia dello spirito e dell'invenzione contro lo standard espressivo che ha tanta presa sugli ingenui. Il suo desiderio di spontaneità, di autenticità, lo

Nota-se aqui que Sinisgalli reforça a importância compositiva da cor para Corpora, e está também indicado a insistência sobre a questão da liberdade, que era recorrente independente da forma que o discurso sobre esses artistas tomasse. Sobre a sala de Corpora na ocasião da Bienal de 1952 Somaini escreve:

o mais “francês” do grupo, por ter vivido em Paris por bastante tempo (de 1939 a 1945), onde assimilou a tradição moderna, de Monet a Cézanne, de Picasso a Matisse, e entendeu a linguagem dos jovens que se colocaram na mesma direção, apresenta obras construídas no rastreio rítmico das grafias e na elaboração de cores requintadas, em plena consonância com a concepção do “abstrato-concreto” venturiano.⁴²¹

Composição, de Antonio Corpora é uma obra abstrata, sem qualquer resquício de figuração, nem evocação de imagem por seu título, artifício este utilizado nas obras também abstratas, de Santomaso e Vedova do conjunto do MAC. Sem hierarquia de frente e fundo, Corpora se utiliza, assim como a obra em acervo de Afro, de cores frias, variados tons de azul, do marinho a um branco frio, e, assim como Afro, traz o amarelo à composição para complementar a paleta. Sua pincelada é densa, preenchendo a tela, e as formas, predominantemente geométricas (embora haja alguns traços que sugeririam uma inclinação mais orgânica que fornece uma ideia de movimento aos traços), estão hierarquizadas pela densidade do contorno e pelo tom empregado.

Pensando a obra em termos da discussão sobre o espaço na abstração que acontecia na Itália no período, nota-se que ela não é estática, mas sugere uma nova dimensão espacial de acordo com o ângulo que o observador escolhe, o que remete à

porta a diffidare di ogni dogmatismo. Chi non ha riconosciuto dietro lo schermo dei colori la struggente immagine del Bateau ivre? Chi non ha sentito, per un momento, tremare le impalcature delle vecchie fedi?

Contro le apparenze di una felicità fortuita la pittura di Corpora postula una necessità – che, salva l’arte dall’automatismo e dalla ‘routine’ e impone a ciascuno un esercizio e una vigilanza assidua –, la necessità della grazia ininterrotta”.

⁴²¹ SOMAINI, op. cit., p. 157: “il più “francese” del gruppo per aver vissuto a lungo a Parigi (dal 1939 al 1945), dove ha assimilato la tradizione moderna, da Monet a Cézanne, da Picasso a Matisse, e capito il linguaggio dei giovani che si pongono in quella stessa direzione, presenta opere costruite nella ritmica scansione delle grafie e nella stesura di squisite cromie, in piena consonanza con la concezione dell’“astratto-concreto” venturiano.”

discussão sobre a quarta dimensão na pintura explorada em “Lionello Venturi, *Otto Pittori Italiani* e a crítica de arte na Itália do segundo pós-guerra” desta dissertação. A obra em acervo permite diversas interpretações, sendo uma delas a que se intende esmiuçar a seguir: levando em consideração a presença dos temas marítimos na produção de *Corpora* de 1952, é pertinente sugerir que esta seja a representação de um porto, o que se sustenta ao comparar a obra ao quadro de 1947 de Renato Birolli: *Trinité-sur-Mer Breton-Port* (fig. 55), apresentada, por sua vez, na XXIV *Biennale*, pelo artista, em 1948. Ambos os trabalhos se constituem de uma mesma intercessão de linhas verticais e diagonais, e embora Birolli se utilize de uma luminosidade não tão fortemente presente no trabalho de *Corpora*, a composição, e mesmo o uso da cor os aproxima. A obra de Birolli é, no entanto, figurativa. Os barcos no cais de *Trinité-sur-Mer* se delineiam claramente, mas seu esforço de estilização não é por isso negado. A aproximação entre essas duas obras parece confluir com a argumentação de Venturi, ao falar em nome do grupo, de que não desejavam, esses artistas, serem figurativos ou abstratos. A figura, ou ausência dela, não é central para a obra, e os exercícios pictóricos de Birolli e de *Corpora* se mantêm próximos independente dela. A respeito de *Trinité-sur-Mer* Duran escreve:

Birolli usa as geometrias cruzadas dos cascos e das velas dos barcos para criar uma teia de linhas e cores contra formas mais regulares e retangulares da cidade atrás. Seus reflexos na água o permite afrouxar suas pinceladas, evocando fluidez nas visões refletidas. Os objetos em si carregam uma pincelada mais firme e controlada, enquanto para seus pares na água Birolli se utiliza de um manuseio mais pictórico, borrado e disperso.⁴²²

Também de 1947 é *Marina con Barche*, de *Corpora* (fig. 65), compartilhando do mesmo tema desta obra de Birolli, que parece ser um elo entre as obras de *Corpora* de 1947 e aquela em acervo. Outra obra de *Corpora* do período daquela em acervo que apresenta tema marítimo é *Barche* (fig. 66), de 1953, que se aproxima bastante de *Composição* (fig. 3), e que adiciona à interpretação de que a obra em acervo seria a

⁴²² DURAN. *Paintings, Politics...*, op. cit., p. 93: “Birolli uses the intersecting geometries of the hulls and sails of the boats to create a web of line and color against the more regular and rectangular forms of the city behind. Their reflections in the water allow him to loosen his brushwork, evoking the fluidity of reflected visions. The actual objects bear a tighter, more controlled and denominative brushwork, while their water-bound doubles scatter and blur in Birolli's more painterly handling”.

representação de um porto. O tema traria assim a “realidade” fundamental à teoria do *Gruppo* a esta obra.

4.4 Mattia Moreni, *História de Mar*, 1952, e *Festa no Morro*, 1953/54

Mattia Moreni (Paiva, 1920 – Brisighella, 1999) teve sua formação artística na *Accademia Albertina di Belle Arti* de Turim, no início da década de 1940, período no qual se filia ao PCI, ilegal durante o regime fascista, e mesmo que não conjuntamente aos artistas do *Corrente* e do *Fronte Nuovo*, acaba, por sua militância, atuando nos dois períodos da Resistência⁴²³. Com o fim da guerra Moreni volta a Turim, onde tem sua primeira mostra individual, em 1946, na galeria *La Bussola* e em seguida, em 1947, uma na *Galleria Il Millione*, em Milão.

Maria Grazia Schinetti aponta que o pós-guerra seria considerado pelo próprio artista um momento de formação, no qual “corrige a própria grafia pela análise de modelos pós-cubistas, estendendo a reflexão ao mundo da máquina de Léger, para libertar, no interno da estrutura compositiva, geométrica, uma instância de fisicalidade natural”⁴²⁴. Haveria em Moreni, para a autora, uma mistura entre “entonação material-cromática” e “abstração linear”, o que para Ballocco⁴²⁵ se traduziria na “reprodução da forma concreta” em meio ao “mistério ambiental”, o que parece ser atingido pela exploração de formas orgânicas em obras predominantemente abstratas. A inspiração picassiana que assume, apontada por Santaniello como base da produção de Moreni entre 1947 e 1948, se mantém depois desse biênio, podendo ser identificada mesmo quando o artista passa a direcionar-se a uma estética “venturiana do abstrato-concreto”, justamente na articulação de formas geométricas com orgânicas⁴²⁶, como se observa, por exemplo, em *Batelli*, de 1951 (fig. 67).

Em 1954, Arangeli aponta Moreni como um dos “últimos naturalistas” em artigo publicado na revista *Paragone*, descrevendo que nele:

⁴²³ SANTANIELLO, Francesco. “Mattia Bruno Moreni”, in: *Dizionario Biografico*. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/mattia-bruno-moreni_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/mattia-bruno-moreni_(Dizionario_Biografico)/)

Acessado em: 19 de janeiro de 2016 às 16:21.

⁴²⁴ “Corregge la propria grafia guardando modelli postcubisti, estendendo la riflessione al mondo delle macchine di Léger, per liberare all'interno della struttura compositiva, geometrica, un'istanza di fisicità naturale”. In: SCHINETTI, Maria Grazia. In: CARMEL, Luciano (org.). *Arte in Italia...*, op. cit., p. 259.

⁴²⁵ BALLOCCO, APUD: Ibid.

⁴²⁶ SANTANIELLO, op. cit.

A pintura é praticamente crua, descoberta. No entanto, a luz é agressiva, deflagrando quase à percussão, mais próximo das memórias formais que lhe são anteriores. Apesar da parte bem conhecida, de voluntária tensão do próprio autor, ainda é uma ideia de natureza que irrompe, alucinada e violada, embora dentro da mente: luz, sol, e intelecto⁴²⁷,

o que poderia se justificar pelo uso que Moreni faz de imagens da realidade, de referenciais objetivos, os quais submete a uma esquematização que o permite chegar em seus desenhos. Apesar de integrar seus referenciais à realidades fundamentais para atingir a “estética venturiana”, e apresentar diversas aproximações com Birolli, como se observa no caso da obra *Storia di Mare [Tramonto della Luna]* (fig. 68) de Birolli e *História de Mar* (fig. 4) de Moreni, as quais se utilizam do mesmo e tema e paleta cromática, além de terem traçados semelhantes, para Calvesi, Moreni seria, entre os integrantes do *Gruppo*, parte daqueles de estética Informal, enquanto Birolli manteria sempre vestígios abstrato-concretos. Esse posicionamento de Calvesi poderia, talvez, ser explicado pela relação de Moreni com Tapié, que na introdução da sala na qual Moreni expõe na *Biennale* de 1956 irá classificá-lo como Informal, escrevendo que nas obras figurativas o artista forneceria “testemunho vivo da força exuberante do nosso macrocosmo inesgotável quando reconduzido à medida do Indivíduo”⁴²⁸, no entanto é este, sem dúvida, um posicionamento assumido por Calvesi analisando a produção de Moreni retrospectivamente, uma vez que as obras do artista passam por uma mudança bruta quando se confronta sua produção de 1956, como o caso de *La Caduta* (fig. 69), por exemplo, às obras expostas na mostra de Roma e na XXVI Bienal de Veneza. Sobre a participação de Moreni na Bienal de 1952, Somaini escreve:

Moreni, que superou a experiência concreta durante seu período em Turim, marcada por uma composição monumental de grande força e coerência, colhe os frutos dos “exercícios” realizados em Paris e

⁴²⁷ “La pittura è quasi cruda, scoperta. Eppure la luce ci investe, deflagando quasi a percussione, più presto dei ricordi formali, che restano anteriori. Nonostante la parte ben nota, di volontaria tensione propria dell'autore, è ancora una idea di natura che scoppia, allucinata e violentata, sia pure entro la mente: luce, sole, e intelletto”. In: ARCANGELI. APUD: CAMEL, Luciano (org.). *Arte in Italia...*, op. cit., p. 259.

⁴²⁸ “Viva testimonianza della forza esuberante del nostro inesauribile macrocosmo quando sia ricondotto alla misura dell'Indivíduo”. TAPIÉ, APUD: Ibid.

Antibes (1949-1951), olhando para o Picasso de *Pesca Noturna em Antibes* (1939) (ver fig. 70), antes de se abrir à paisagem.⁴²⁹

Nesta ocasião o artista expõe quatro obras, todas elas com temas marítimos, dentre estas obras apenas *Battelli* havia sido exposta na mostra romana, na qual Moreni também apresentou obras com temas marítimos com exceção de *Motivo Serale* (ver: fig. 21 e fig. 22). Entre 1953 e 1954 Somaini observa uma mudança na produção do artista, que para ela desenvolveria uma pintura mais “livre” e “gestual”⁴³⁰ que identifica em *Grande Cespuglio col Sole* (fig. 71), e que também pode ser observada na terceira obra exposta na XXVII Bienal de Veneza pelo artista, *Il giardino delle Mimose*, 1953 (fig. 72), adquirida pelo *Museo d'Arte Moderna di Bologna* em Veneza, sendo *Festa no Morro*, adquirida por Ciccillo na ocasião, a obra que mantinha uma poética muito mais próxima a de obras dos anos anteriores expostas nas mostras de 1952.

Esta produção mais “livre” e “gestual” o aproximaria da teoria de Tapié, sendo identificável a preferência do crítico por termos descritivos que aproximam Moreni, mesmo em obras mais figurativas, à teoria do Informal, como em passagens nas quais descreve a “vasta fúria da pincelada” do artista, e seu “violento grafismo”, que carregam em si, nesta apresentação da sala de Moreni na Bienal de Veneza de 1956, um conteúdo semelhante àquele dos termos empregados por Marchiori para descrever *Vedova* duas edições antes⁴³¹, essa “força” carregada de masculinidade marca o discurso associado a essa produção. Santaniello aponta para a tentativa de Tapié, neste texto, de aproximar Moreni aos estadunidenses, em especial Kooning, e à experiência de alguns artistas na França, como Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Asger Jorn e Karel Appel, e defendendo que no Informal de Moreni,

começa a (se) desenvolver um novo princípio de figuração, o da auto-referencialidade do gesto. As formas se recompõem delineando objetos dispersos no campo, se tratam de imagens comuns,

⁴²⁹ SOMAINI, op. cit., p. 157: “Moreni che ha superato le esperienze concretiste coeve al soggiorno torinese, contrassegnate da composizione monumentali di grande forza e coerenza, raccoglie i frutti degli “esercizi” compiuti a Parigi e ad Antibes (1949-1951), guardando al Picasso di Pesca notturna ad Antibes (1939), prima di aprire al paesaggio”.

⁴³⁰ Ibid., p. 159.

⁴³¹ A apresentação de Marchiori a sala de *Vedova* na XXVI Bienal de Veneza será discutida adiante, em *Emilio Vedova e Protestos pelos Condenados de Sevilha*.

familiares, nas quais, no entanto, se adverte uma crescente ambiguidade: sinais de trânsito com slogans elogiando a amizade⁴³²,

ou seja, os princípios teóricos propostos por Venturi da ancoragem no real se mantêm, e novamente essa classificação do artista como simplesmente um artista Informal parece não se manter, em especial quando considerada a produção de Moreni do período do *Gruppo*.

Em *História de Mar* (fig. 4), de 1952⁴³³, Moreni se utiliza de cores frias, predominantemente azuis, verdes que chegam a um verde amarelado, e cinzas, escolha esta coerente ao tema, e empregando o vermelho em um detalhe na obra. Há uma clara divisão entre fundo e figura, o que o diferencia drasticamente da obra de Corpora, por exemplo, e até mesmo das obras mais figurativas de Afro e Birolli que não demarcam fundo e figura hierarquicamente como é o caso de Moreni, no qual a figura é centralizada, e o fundo dividido em três linhas, cujas cores mais uma vez demonstram-se coerente ao tema: azul claro, bege acinzentado e azul escuro, que sugerem uma divisão de um horizonte de praia, entre céu, areia e mar. Forma-se uma moldura entorno da figura, e Moreni se utiliza, assim, de técnica compositiva já bem sedimentada no campo da pintura para trabalhar com abstração. A figura central, a qual, pela composição, o olhar do observador se converge, é, como destacado por toda historiografia que discute esse período de Moreni, composta de figuras orgânicas, com um traço bem marcado e de inspiração neocubista. É possível identificar claramente um olho no lado inferior esquerdo bem como alguns peixes e um ouriço os quais o título auxilia a reconhecer.

Festa no Morro (fig. 7) de 1953-54, adquirida por Ciccillo na *Biennale* de 1954, como colocado por Pacileo, por uma questão de honra, é a maior obra do conjunto: 2 metros e 20 centímetros por 4 metros. Suas dimensões exacerbam ainda mais a horizontalidade da obra, já trabalhada por Moreni em *História de Mar*, no entanto, ao contrário da obra de 1952, que possui uma “moldura” delimitando marcadamente a figura central e as bordas, aqui a figura central parece se expandir para além dos limites da tela. O posicionamento das cores em *Festa no Morro* cria um contraste

⁴³² “Comincia a svilupparsi un nuovo principio di figurazione, al di là dell'autoreferenzialità del gesto. Le forme si ricompongono delineando oggetti dispersi nella campagna; si tratta di immagini comuni, familiari, nelle quali, tuttavia, si avverte un crescendo di ambiguità: segnali stradali con scritte inneggianti all'amicizia”. In: SANTANIELLO, op. cit.

⁴³³ O artista tem outra obra de mesmo nome na *collezione Oscar Alpi*.

significativo entre as cores primárias e as terciárias, o aproximando de Birolli, que se utiliza de recurso semelhante em sua obra em acervo.

As dimensões de Moreni, marcadamente maiores do que do restante das obras do *Gruppo* em acervo no MAC USP, remetem à questão do muralismo, corroborado pela proposta, nunca realizada, dos Oito de participação nas comemorações do Quarto Centenário de São Paulo, já discutida. É interessante pensar que neste momento Mário Pedrosa defendia o mural como solução plástica ideal para a pintura frente à atomização, por ser destinada ao âmbito arquitetônico e portanto público, e já em 1934, quando analisando a obra de Portinari, o crítico brasileiro escreve: "a pintura já marcha para essa integração com o afresco e a pintura mural moderna"⁴³⁴, e que irá, para Pedrosa, se realizar plenamente em Ivan Serpa⁴³⁵.

⁴³⁴ PEDROSA, Mário. In: ARANTES, Maria Otília (org.). *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos* vol. 3. São Paulo: Edusp, 1998, p. 161.

⁴³⁵ *Ibid.* p. 224.

4.5 Giuseppe Santomaso e *Estaleiro na Lagoa*, 1952.

Giuseppe Santomaso (Veneza, 1907 – Veneza, 1990) teve sua formação artística na *Accademia di Belle Arti* de Veneza, onde décadas mais tarde viria a ensinar, entre os anos de 1932 e 1934. Em 1937, Santomaso fez uma viagem a Paris junto de Ennio Morlotti, Afro Basaldella e Corrado Cagli, e ali estes artistas têm contato com obras de Picasso do período Neocubista, inclusive com *Guernica*⁴³⁶, que viria a ter grande impacto na produção italiana dos anos 1940, a tal ponto de Renato Guttuso, por exemplo, carregar um cartão postal da obra na carteira⁴³⁷. Após a viagem a Paris, que se estende também a Amsterdã, Abbruzzese destaca, além de Picasso, referências que Van Gogh, Braque, Matisse e Bonnard passariam a ter na produção de Santomaso⁴³⁸. É em Paris também que o artista tem sua primeira mostra individual, em 1939, na *Galerie Rive Gauche*. Estes anos imediatamente anteriores à década de 1940 têm um impacto grande em sua produção. Marchiori escreve:

A arte Santomaso nasce da crise (1937) que o levou de uma pintura objetiva a uma pintura de reformulação fantástica dos dados sugeridos pela realidade. Operava nele a presença refinada de Braque, a memória da composição decorativa dos mosaicos bizantinos venezianos de Torcello e de Veneza, mas a fantasia ainda era tímida.⁴³⁹

Composição com Lanterna (fig. 73), de 1942, pertencente à Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho do MAC USP, adquirida em 1946, na *Galleria della Spiga e Corrente*, mostra esse Santomaso figurativo, próximo às correntes do Retorno à Ordem que delineia grande parte das primeiras aquisições de Ciccillo⁴⁴⁰, um Santomaso muito mais próximo do Cassinari adquirido em 1952 (fig. 38) do que das outras obras do artista em acervo no MAC, e bem distante da produção abstrata pela

⁴³⁶ DURAN. *Paintings, Politics...*, op. cit., p.44

⁴³⁷ Ibid., p.45

⁴³⁸ ABBRUZZESE, Margherita. "SANTOMASO, Giuseppe, detto Beppi", In: *Enciclopedia Italiana – Apendice III* (1961). Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-santomaso/>. Acessado em: 07 de junho de 2016 às 17:24.

⁴³⁹ "L'Arte di Santomaso nasce dalla crisi (1937) che lo portò da una pittura oggettiva a una pittura di rielaborazione fantastica dei dati soggettivi dalla realtà. Operava in lui la raffinata presenza di Braque, il ricordo delle composizioni decorative dei mosaici veneto-bizantini di Torcello e di Venezia, ma la fantasia era ancor timida". MARCHIORI. *Arte e Artisti...*, op. cit., p. 273.

⁴⁴⁰ Cf.: MAGALHÃES, *Pintura italiana...*, op. cit.

qual viria a ser mais conhecido. Ainda sobre esse período de sua produção do Retorno à Ordem Marchiori argumenta que “a ‘visão’ aperfeiçoada e aprofundada, em um sentido construtivo, sacrificava a elegância linear pela estrutura reconstruída do objeto”⁴⁴¹, apresentando, segundo o crítico, uma união da composição cubista com a composição morandiana, de quem emprestaria o amor pelo “objeto humilde”, presente em *Composição com Lanterna*. Seria depois dessa fase que a “violência” de um período expressionista fantástico viria se instaurar.

Assim como diversos artistas italianos no período, inclusive Birolli, como mencionado anteriormente, em 1944 Santomaso dedica-se ao desenho, ilustrando o livro de Paul Éluard, *Il Grand Air*. Outra aproximação que apresenta com Birolli é a importância que o ato do trabalho passa a ter para suas obras, neste caso mais especificamente o trabalho rural e manual, de oficinas. Marchiori aponta que, as formas das ferramentas tornariam para Santomaso elemento de um desenho abstrato, “conectados pela unidade formal da cor, sem contradição estilística”⁴⁴². Em 1946, Santomaso se encontra entre os fundadores do *Fronte Nuovo*, então *Secessione Artistica Italiana*, antes de se unir aos outros sete artistas do *Gruppo degli Otto*.

Além da obra adquirida por Ciccillo na Bienal de Veneza de 1952, o artista expõe outras quatro obras, dentre estas, *Primavera alla Rotta* (fig. 27) e *Granaio d’Inverno* (fig. 25), que ao lado de *Estaleiro na Lagoa* também haviam sido expostas também na mostra de Roma em maio do mesmo ano. Nesta mostra, *Officina*, de 1951, configura um exemplo do tema do trabalho artesanal presente na produção do artista, que se repete posteriormente em uma obra homônima de 1953, e em *Domenica in Officina*, por exemplo. O trabalho do campo também aparece na obra de Santomaso, como no caso de *Ritimi Rurali* (fig. 74), de 1953. Para Somaini, Santomaso seria um “bom interprete do abstrato-concreto venturiano ao acolher inspirações e motivos da realidade circundante que evidencia a intrusão de detalhes no limite da anotação”, “deixando cada vez mais espaço a uma cor efusiva da tradição veneziana”⁴⁴³. Como mencionado anteriormente, na Bienal de Veneza de 1954,

⁴⁴¹ “La “visione” andava perfezionata e approfondita, in un senso costruttivo, sacrificando l’eleganza lineare alla struttura ricostruita dell’oggi”. MARCHIORI. *Arte e Artisti...*, op. cit., p. 273..

⁴⁴² “Collegati in una unità formale coloristica senza contraddizione stilistiche”. Ibid., p. 274.

⁴⁴³ SOMAINI, op. cit., p. 157. “Anche Santomaso è, con Birolli e Corpora, buon interprete dell’astratto-concreto venturiano nell’accogliere spunti e motivi dalla realtà circostante, che evidenzia con

Santomaso é agraciado com o prêmio de pintura italiana, e apresentado em uma sala especial, retrospectiva, com obras que abrangem sua produção desde a década de 1940, e que tem introdução, no catálogo, escrita por Argan, que busca localizar Santomaso em uma tradição internacional, apontando o artista como um daqueles “apoiantes comprometidos” do “segundo internacionalismo figurativo” do pós II Guerra, que para o crítico seria muito próximo do primeiro, iniciado no Cubismo e terminado em Mondrian, concluindo que: “O resultado desta revisão crítica do passado mais recente é a renúncia ao estabelecimento de princípios de visões de validade geral e de pesquisa no âmbito da concepção atual de espaço e tempo, de uma atitude humana comum em relação à realidade com um todo”⁴⁴⁴, e apontando que o que interessaria ao artista não seria uma humanidade “hipotética e abstrata” mas uma histórica, real, ancorada, como defendia Venturi para o abstrato-concreto, nos sentimentos. Argan define que “não se trata de encontrar um compromisso entre a abstração e o naturalismo: Santomaso intende simplesmente determinar os limites daquela que retém inevitavelmente função social da arte”⁴⁴⁵. Argan fecha esta introdução com uma passagem que parece apresentar mais uma função militante de sua própria atividade crítica do que propriamente uma análise da produção de Santomaso:

No plano figurativo, esta pesquisa resulta na descoberta, não dialética, mas fenomenológica, das fases de trânsito da terceira à quarta dimensão, isto é, na demonstração, fora do campo fechado de experimentação, de como essa passagem na consciência coletiva realmente se realiza; para transformar, nesse trânsito, as noções, as emoções e os conteúdos sentimentais tradicionais. É implícito que, nesta transformação e atualização, os conteúdos da consciência só pode ser alienado com base na atualidade histórica mais absoluta, isto é, da internacionalidade que constitui o objetivo ideológico da

l'intrusione di dettagli al limite dell'annotazione (ma pur sempre nel nome di Hartung), lasciando via via sempre più spazio all'effusività del colore di tradizione veneta”.

⁴⁴⁴ ARGAN, Giulio Carlo. “Santomaso” in: CAT. EXP. XXVII Biennale di Venezia, op. cit., p. 129: “Il risultato di questa revisione critica del più recente passato è la rinuncia a fissare principi di visione di validità generale e la ricerca nell'ambito delle attuali concezioni dello spazio e del tempo, di un comune atteggiamento umano di fronte alla realtà con un tutto”.

⁴⁴⁵ Ibid., p.130.

pesquisa⁴⁴⁶.

Nesta ocasião observa-se a presença de algumas obras de temas marítimos, como é o caso da adquirida para o acervo do antigo MAM na edição anterior da mostra, nas escolhas de suas obras dos anos de 1950, como em *Il battello affondato*, 1952 (fig. 75), e *Il muro del pescatore*, de 1954. Somaini defende que em sua produção dos anos 1953 e 1954 "Santomaso reflete com sucesso sobre a abstração lírica de Kandinsky"⁴⁴⁷, como seria o caso do quadro, também exposto nesta Bienal de Veneza *Ricordo Verde*, de 1953.

Em *Estaleiro na Lagoa* (fig. 5), de 1952, Santomaso tem como tema a *Laguna Veneta* e seu estaleiro, constantes de sua produção no período, como no caso da obra analisada por Marchiori *Il battello affondato* (fig. 75), também de 1952, que retrata uma embarcação afundando. Como aponta Marchiori, Santomaso se utiliza de traços nítidos, precisos, para construir os elementos metálicos do estaleiro: os pilões, as escadas, os guindastes, e fios, e cordas, e isto se aplica às duas obras. O emprego do cinza escuro e do preto destaca o desenho do restante da obra, lembrando técnica semelhante à utilizada por Afro, que depois é preenchida por pinceladas mais suaves e composta de uma paleta mais delicada, de azuis, ocres e beges, e iluminada pelo que para Marchiori seria uma luz primaveril. O vermelho bem no centro de *Estaleiro na Lagoa* funciona como um contraponto aos traços mais marcados, e a linha que corta o vermelho divide a obra ao meio, o que demarca que a agitação e a intensidade de movimento no estaleiro está mais próximo da água. Assim como na obra de Afro e de Birolli em acevo, aqui ainda há a manutenção de uma perspectiva, é ela que permite o movimento, e fornece ao observador vários pontos de vistas e ângulos de visão diferentes. A obra de Santomaso dialoga em termos de composição e até mesmo tratamento de superfície, mais com *Gesto Cósmico* (fig. 76) de Willi Baumeister, prêmio aquisição Alberto Bonfiglioli na I Bienal de São Paulo, do que com

⁴⁴⁶ Ibid., p.130: "Sul piano figurativo, questa ricerca si traduce nell'individuazione, non dialettica ma fenomenologica, delle fasi di transito dalla terza alla quarta dimensione, cioè nella dimostrazione, fuori del campo chiuso della sperimentazione, di come realmente si attui quel passaggio nella coscienza collettiva, e di trasformino, in quel transito, le nozioni, le emozioni e i contenuti sentimentali tradizionali. È implicito che, in quel trasformarsi e aggiornarsi, i contenuti di coscienza non possono che alienarsi sul piano della più assoluta attualità storica, cioè di quella internazionalità che costituisce l'obiettivo ideologico della ricerca"

⁴⁴⁷ "Santomaso riflette ora con successo (Ricordo verde, 1953) sull'astratismo lirico di Kandinsky". SOMAINI, op. cit., p. 160.

Composição com Lanterna, do próprio artista, também parte do acervo do MAC, enquanto outra obra de Santomaso, *Amanhecer sobre Foices* (fig. 37), adquirida na II Bienal de São Paulo, além de dialogar tematicamente com um tema preferido por Birolli, já apresenta um traçado ainda menos geométrico, com menor presença de linhas, ainda bem marcadas em *Estaleiro*, com um uso mais difuso e suave da cor, características essas que viriam a se intensificar em Santomaso.

4.6 Giulio Turcato e *Paisagem com Fábrica*, 1954.

Giulio Turcato (Mântua, 1912 – Roma, 1995) teve sua formação artística em Veneza, no *Liceu Artistico*, e posteriormente na *Scuola Libera del Nudo*. Turcato trabalhou, no início de sua carreira, com o arquiteto novecentista Giovanni Muzio, e, apesar de já na segunda metade da década de 1930 ter contato com os artistas do *Corrente*, nunca se juntou ao grupo. Simonetta Franquelli afirma que Turcato teria cumprido um papel fundamental no pós-guerras na reaproximação da pintura italiana à europeia, e assim como Maltese o faz para o caso de Birolli, reafirma também a argumentação de Venturi em relação à função do *Gruppo* na relocação da Itália no ambiente artístico internacional. Percebe-se, pelos escritos do artista, que essa aproximação, em especial à produção francesa, configurou-se como proposital, uma vez que destacava Cézanne, Matisse e os Cubistas, em especial Picasso, como o fundamento da arte moderna, modernismo este do qual a Itália careceria, em sua opinião, no final da década de 1940, início da de 1950⁴⁴⁸.

Turcato está entre os fundadores do *Art Club* de Roma, em 1945, o primeiro *Art Club* que viria a se espalhar pelo mundo, chegando inclusive ao Brasil, e que se definia como uma “associação artística internacional independente, surgida em Roma, por iniciativa de um grupo de artistas de várias nacionalidades, em março de 1945, com a finalidade de promover contatos e intercâmbio diretos entre os artistas de vanguarda”⁴⁴⁹. Parte do *Fronte Nuovo delle Arti*, desde 1946, Turcato também assinou o manifesto do grupo FORMA, em 1947, ao qual integrou concomitante à sua participação tanto no *Fronte Nuovo* quanto no *Gruppo degli Otto*. Calvesi aponta que as primeiras incursões de Turcato no abstracionismo se iniciam justamente no FORMA, ao lado de Consagra, Achile Perilli, Piero Dorazio, Antonio Sanfilippo e Carla Accardi, que se declaravam, em seu manifesto, “formalistas e marxistas”⁴⁵⁰. É no ambiente deste grupo, no primeiro número do periódico de mesmo nome, datado

⁴⁴⁸ TURCATO, Giulio. “Crisi della pittura”, in: *Forma*, 1, Roma, 15 marzo 1947. Disponível em: <http://flaminiogualdoni.com/?p=833>. Acessado em: 22 de janeiro de 2016.

⁴⁴⁹ CAT. EXP. Exposição do Art Club de Roma, junho – julho 1959. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1959.

⁴⁵⁰ Cf. CARMEL, op. cit.

de março de 1947, que Turcato publica seu pequeno ensaio *Crisi della Pittura*⁴⁵¹, no qual argumenta, coerentemente à poética do *Gruppo*, que o realismo seria anacrônico, afirmando que “o equivoco está em acreditar que uma linguagem ditada pelo teor do passado poderia ser continuamente modernizada”⁴⁵².

Sobre a produção do artista Calvesi escreve:

Turcato, uma das figuras mais importantes da pintura do pós-guerra na Itália, é também um dos mais difíceis de classificar. Enquanto era ligado aos abstrato-concretos, flertou brevemente com a abstração geométrica, mas sua produção subsequente não se localiza confortavelmente na definição de Informal graças a uma persistência do componente narrativo⁴⁵³,

“componente narrativo” este que Calvesi irá utilizar como definição do abstrato-concreto venturiano, destacando em Turcato, no entanto, o caráter político de sua produção como algo que o impediria de classificar o artista confortavelmente: é a “narrativa persistente” que carregaria sua militância.

Analisando a obra de Turcato, *Comizio* (fig. 50), de 1950, Duran argumenta que impressão desta ser uma obra abstrata se desmancha no momento em que se observa seu título, o que permitiria, então, reconhecer as bandeiras comunistas, vermelhas, sempre presentes em comícios do partido, ondulando em um mar de pessoas, demarcadas pelos pontos marrons que preenchem o quadro⁴⁵⁴. Essa narrativa não negaria para Duran a obra como “puro exercício formal”, sendo um exemplo perfeito da tensão entre abstração e figuração que esses artistas, ainda no *Fronte Nuovo*, enfrentavam, afirmando que “de uma direção vinha a chamada dupla

⁴⁵¹ “L’equivoco è stato nel credere che un linguaggio dettato da contenuti di altri tempi potesse essere continuamente rimodernato”. TURCATO, Giulio. “Crisi della pittura”, in: *Forma*, 1, Roma, 15 marzo 1947. Disponível em: <http://flaminiogualdoni.com/?p=833>. Acessado em: 22 de janeiro de 2016.

⁴⁵² Ibid.

⁴⁵³ “Turcato, one of the most important figures in post-war Italian painting, is also one of the most difficult to classify. While connected with the Astratto-Concreto movement, he dabbled very briefly in geometric abstraction, but his subsequent work does not fit in comfortably with the definition of Informel given above because of a persistent narrative component”. CALVESI, op. cit., p. 292. Traduzido do original pela autora.

⁴⁵⁴ DURAN. *Paintings, Politics...*, op. cit., pp. 146-147.

por engajamento político e representação em arte, enquanto as possibilidades infinitas de uma abstração em expansão vinha de outro”⁴⁵⁵.

Jachec não identifica, na posição de Calvesi em relação a Turcato, nenhuma ambiguidade, defendendo que para Calvesi, Turcato seria um dos pioneiros da pintura gestual italiana ao lado de Moreni, Morlotti e Vedova. No entanto, no ensaio de Calvesi ao qual Jachec se refere, o autor afirma que a única unidade da “contínua variedade de suas formas” seria o uso que o artista faz da cor, o qual descreve como “extraordinariamente vital e original”⁴⁵⁶, identificando em Turcato uma inspiração vinda da produção de Giacomo Balla, defendendo que: “a qualidade colorística já estava aparente em seus trabalhos geométricos do final da década de 1940, combinando a maneira pós-cubista de Picasso (particularmente influente no imediato pós-guerra na Itália) com o estilo de abstração de Balla de 1915”⁴⁵⁷. Esta influência de Balla pode ser delineada em especial em obras como *Bandiere all'altare della patria* (fig. 77) e uma das obras da série *Compenetrazione Iridescente n. 4* (fig. 78) do futurista, nas quais as formas geométricas e a composição ressoam as escolhas de Turcato para obras, justamente, como *Comizio*. Somaini também identifica a referência a Balla nas obras de Turcato, além da de Matisse, justamente pelo uso da cor, e destaca o empenho político do artista, presente em diferentes níveis em diferentes casos, mas sempre apresentando uma alternativa ao Neorrealismo, uma obra engajada capaz de comentar diferentes acontecimentos sem submeter-se à poética stalinista, como em *Massacro* (fig. 31), *Primo Maggio a Mosca*, *Rovine di Guerra*, e *Insetti dell'Epidemia* (fig. 30), todas obras expostas na mostra romana de 1952 e também na XXVI Bienal de Veneza, sendo que esta última, segundo Jachec:

coloca Turcato em meio aos críticos comunistas contemporaneamente denunciando a guerra estadunidense na Coreia. Gerje Utley identificou os vermes introduzidos pelo soldado no painel de *La Guerre* de Picasso em seu Templo da Paz em Vallauris (1952) como referência às acusações comunistas da prática estadunidense de

⁴⁵⁵ “From one direction came the dual call of political engagement and representational art, while the infinite possibilities of a newly expanding abstraction beckoned from another”. Ibid., p.147.

⁴⁵⁶ “Extraordinary vital and original”. CALVESI, p. 292. Traduzido do original pela autora.

⁴⁵⁷ “This colouristic quality was already apparent in his early geometric configurations of the late 1940s, which combined Picassos’ post-Cubist manner (particularly influential in Italy in the immediate post-war years) with the style of Balla’s abstraction of 1915”. Ibid.

guerra biológica na Coréia, e é provável que Turcato estivesse retratando o mesmo incidente.⁴⁵⁸

Em *Paisagem com Fábrica* (fig. 8), o que se observa são essas formas geométricas desaparecerem em favor de um arranjo da obra, que Calvesi identifica na produção deste período de Turcato, livre de grades, composto por “linhas arabescas livres”⁴⁵⁹. No centro da composição, em linhas vermelhas, azuis, brancas e cinzas, encontra-se a fábrica representada na obra, enquanto as linhas azuis distribuídas ao longo de toda a obra que parecem levar ao centro, representam as estradas que levam à fábrica. Mais uma vez aparece em um artista do *Gruppo* o tema do trabalho, neste caso, diferente da prática pesqueira em Moreni, Birolli e Corpora, ou da prática artesanal como em Santomaso, é a produção fabril que se encontra representada.

⁴⁵⁸ JACHEC, op. cit., p. 53: “does place Turcato within the camp of communist critics currently denouncing the American war in Korea. Gerje Utley has identified the vermin being released by the warrior in Picasso’s *La Guerre* panel of his *Temple of Peace* at Vallauris (1952) as reference to the communist’s accusations of the US practicing biological warfare in Korea, and it is likely that Turcato was depicting the same incident.”

⁴⁵⁹ Ibid.

4.7 Emilio Vedova e *Protesto por Condenados de Sevilha*, 1952.

Emilio Vedova (Veneza, 1919 – Veneza, 2006) foi parte de uma família de operários-artesãos. Pintor em grande parte autodidata, Vedova frequentou brevemente, em Florença, a *Scuola Libera di Pittura di Silvio Pucci*⁴⁶⁰. Duran descreve que o artista “passou o final dos anos 30 pintando e desenhando sua cidade natal, Veneza, em um estilo *violentamente gestual* que iria propelar uma carreira que duraria quase 80 anos.”⁴⁶¹. Destacado pela historiografia a respeito desse período da produção de Vedova, assim como na de Afro, é a influência de Tintoretto⁴⁶² e do renascimento. O artista adere ao grupo *Corrente* em 1942, participando do movimento de Resistência entre 1944 e 1945 e, assim como Birolli, produz uma série de desenhos sobre o tema, como testemunho de sua experiência⁴⁶³.

Em 1946, é um dos signatários do manifesto *Oltre Guernica*, ao lado de Morlotti, e participa, no mesmo ano, da fundação da *Nuova Secessione Italiana*, que viria mais tarde se tornar o *Fronte Nuovo delle Arti*. 1946 seria também o ano, segundo Marchiori, no qual Vedova enfrentaria sua primeira e “mais fecunda” crise estilística, resultando no abandono da figuração, ao menos da forma com que a empregava até então, ancorando-se na “esperança de uma nova estabilidade, fora da paixão, em um campo de harmonia abstrata”⁴⁶⁴. Vedova se encontra no centro dos debates entre figuração e abstração, quando, em 1948, vê um de seus quadros expostos na *Prima Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea*, acontecida em Bolonha, ser utilizado por Palmiro Togliatti como exemplo de sua argumentação sobre as falhas do abstracionismo como arte engajada, o que leva Vedova a deixar o PCI no mesmo ano, afirmando-se contra a imposição do Neorrealismo pelo partido e configurando-se, assim como os outros comunistas do *Gruppo*, como

⁴⁶⁰ “VEDOVA, Emilio”, in: Enciclopedia Italiana - III Appendice (1961) Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-vedova_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-vedova_(Enciclopedia-Italiana)/). Acessado em: 19 de janeiro de 2016 às 14:27.

⁴⁶¹ “Spent the late 1930s painting and drawing his native Venice in a violent gestural style that would propel a career that would last nearly 80 years”. DURAN. *Paintings, Politics...*, op. cit., p.20. Destaque meu.

⁴⁶² Cf. DURAN, op. cit., CALVESI, op. cit., ARGAN, op. cit.

⁴⁶³ DURAN. *Paintings, Politics...*, op. cit.

⁴⁶⁴ “Speranza di una nuova stabilità, fuori delle passioni, in um campo di astratti armonie”. In: MARCHIORI. *Arte e Artisti...*, op. cit., p. 283.

antistalinista⁴⁶⁵. Caramel defende que a aproximação de Vedova aos outros sete artistas é apenas política⁴⁶⁶, enquanto Somaini identifica no artista uma referência futurista, que o aproximaria de Turcato⁴⁶⁷.

Duran aponta que Vedova teria sido um dos mais agressivos abstratos italianos do período, escrevendo que, já em meados de 1940 “suas auto-descritas sensibilidades barrocas iriam levá-lo mais rapidamente a uma abstração não-objetiva”⁴⁶⁸, ressoando a afirmação de Argan, que esta produção seria “um estudo solitário e profundo da pintura veneziana da qual deriva seu inflamado gestualismo”⁴⁶⁹. Enquanto que para Marchiori o “barroco” em Vedova seria resultado de sua “genialidade” de “*enfant prodige*”, que ao observar as igrejas venezianas seria capaz de estabelecer um confronto válido à arte moderna, dando à sua imagem um “ritmo dinâmico” revelador desta presença⁴⁷⁰. Calvesi qualifica o artista como “o mais típico representante da pintura gestual, a *action painting* na Itália”⁴⁷¹, reforçando assim a ligação do artista com o movimento expressionista abstrato estadunidense.

Sua ligação com o ambiente estadunidense se dá, primeiramente, justamente através do *Gruppo*, da indicação de Afro a Viviano, sendo que em 1951 Vedova tem sua primeira mostra individual na Catherine Viviano Gallery em Nova York, com texto de catálogo escrito por Rodolfo Pallucchini. A mostra no entanto não atinge o sucesso comercial que a individual de Afro havia tido no ano anterior. Viviano escreve:

As exposições de Birolli e Vedova foram bonitas mas apenas algumas pessoas vieram, e ninguém do Museum of Modern Art. [...] Além disso Vedova não me ajudou muito. Ele deveria ter me enviado a exposição em novembro e ao invés disso eu a recebi só em janeiro, e já era muito tarde. Ele ainda me mandou as obras em três envios

⁴⁶⁵ “His self-described Baroque sensibilities would lead him further and more quickly into non-objective abstraction.” In: DURAN. *Paintings, Politics...*, op. cit., p. 99.

⁴⁶⁶ CAMEL, op. cit., p. 11.

⁴⁶⁷ SOMAINI, op. cit., p. 158.

⁴⁶⁸ Ibid., p.20.

⁴⁶⁹ ARGAN. *Arte Moderna*, op. cit., p. 687.

⁴⁷⁰ Cf.: MARCHIORI. *Arte e Artisti...*, op. cit.

⁴⁷¹ “The most typical representative of the ‘gestural sign’, of Action painting in Italy.” In: CALVESI, op. cit., p. 290.

diferentes e isso me custou \$400 – apenas o envio. Naturalmente não posso continuar gastando todo esse tempo para não vender nada...⁴⁷²

O texto de apresentação do artista no catálogo da XXVI *Biennale*, escrito por Giuseppe Marchiori, destaca seu espírito “dramático”, um temperamento definido pela luta entre “inteligência e paixão”⁴⁷³. Tanto Argan, em retrospectiva, quanto Marchiori, na ocasião da mostra, destacam a influência da vanguarda em sua pintura, nomeando o cubismo, o futurismo, e no caso de Argan também o expressionismo alemão como suas inspirações, afirmando que Vedova se definiria no “constante e generoso compromisso moral e político que o levam a preconizar uma arte de protesto”⁴⁷⁴. Os termos utilizados por Marchiori para definir a produção de Vedova, como “passionalidade emotiva”, “vitalidade inóspita”, “ímpeto agressivo”, “forte individualidade da visão”, lembram as qualificações frequentemente utilizadas para descrever os expressionistas abstratos estadunidenses: Greenberg, em seu texto *Pintura de “Tipo Americano”* escreve que a vitalidade e a ambição seriam o que esses artistas, nos quais identifica “direções estilísticas” diversas, apresentariam em comum. O vocabulário agressivo carrega em si o ideal da expressividade do sujeito livre, que se configura, no caso da apresentação de Marchiori para a sala de Vedova, e certamente no caso dos estadunidenses, na defesa da liberdade individualista, ressoante do ideal de desbravamento do Oeste e da figura do cowboy como símbolo máximo de liberdade fundamentalmente masculina e não acessível ou mesmo compatível com a feminilidade. Jachec destaca que Marchiori, nesta apresentação, teria omitido a ligação de Vedova com o existencialismo, mais especificamente Sartre, propondo, em sua análise, que essa omissão se configuraria, possivelmente, pela reconciliação, pública, de Sartre com o PCF⁴⁷⁵ nesses anos.

Todas as obras que o artista expõe em Roma, em 1952, estavam depois presentes na sua mostra em Veneza, ao lado de outras quatro, entre as quais

⁴⁷² “The Birolli show and the Vedova show were very beautiful but only a few persons came and nobody from the Museum of Modern Art [...] Besides that Vedova did not help me much. He was to send me his exhibition in November and instead I did not get it until January. By that time it was too late and besides he shipped me his pictures in three separate shipments and it cost me \$400 – just for the shipping. Naturally, I can’t continue spending all the time and selling nothing at all”. STEWART, Rosemary Ramsey. “In Concert: Afro and Catherine Viviano, 1950-1970”. In: CAT. EXP. AFRO... op. cit., p. 36. Traduzido do original pela autora.

⁴⁷³ MARCHIORI. *Arte e Artisti...*, op. cit., p. 145.

⁴⁷⁴ ARGAN. *Arte Moderna*, op. cit., p. 687.

⁴⁷⁵ JACHEC, op. cit., p. 56.

Protestos pelos Condenados de Sevilha. Uma diferença significativa da produção de Vedova e os outros artistas do *Gruppo* é que é o único integrante que escolhe trabalhar com têmpera ao invés de óleo. Na obra em acervo, têmpera sobre tela, observa-se o uso intenso do preto e branco, identificado por Marchiori como uma constante nas obras expostas na ocasião, afirmando que:

A austeridade do branco e preto é, para ele, cor, e divide a composição em zonas, como uma “colagem”, para testar novas sugestões com os contrastes de luz e sombra, sobre o traçado de um desenho inquieto, alucinado, obsessivo, sobre linhas divergentes de um tema centrífugo⁴⁷⁶

Marchiori o identifica ainda como uma reação à natureza do pintor, fruto daquela crise de 1946, da qual Vedova viria logo a abandonar o desenho geométrico “frio e mecânico” que adotaria brevemente, mas manteria sua “renúncia” à cor.

Em *Protesto...* o branco e o preto são complementados pelo vermelho, que divide o centro do quadro com uma concentração de branco, formando uma cruz que guia o olhar. O restante da obra, predominantemente escura, é cortada por pinceladas claras que formam a multiplicidade de planos, uma mudança em relação às produções anteriores de Vedova, que se formavam por composições mais geométricas e estáticas, como se observa em *Image of the Time-Poem of the Evening*, de 1949. A multiplicidade de planos, destacada também por Marchiori quando analisando a produção deste período do artista, cria sobreposições, dando uma sensação de profundidade à obra independente da presença de uma figuração, opondo-se, assim, à tese de Greenberg da história da arte como caminho em direção à bidimensionalidade⁴⁷⁷ e à pretensa ligação com a produção estadunidense defendida pelo próprio Marchiori, ao menos neste momento. Ele escreve que as obras de Vedova se compõem “em fugas angustiadas dos planos que se cruzam em um labirinto complicado. São as profundidades múltiplas, caindo no abismo ou nas

⁴⁷⁶ “L’austerità del bianco e nero, per lui è ancora colore, e divide la composizione in zone, come un ‘collage’, per tentare nuove suggestioni coi contrasti di luce e di ombre, sulla traccia di un disegno sconvolto, allucinato, ossessivo, sulle linee divergenti di un moto centrifugo”. In: MARCHIORI. *Arte e Artisti...*, op. cit., p. 146. Traduzido do original pela autora.

⁴⁷⁷ GREENBERG, Clement. “Sobre o Papel da Natureza na Pintura Moderna” (1949). In: GREENBERG. *Arte e Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 199-202.

encostas para o céu, que aludem a um espaço vigoroso e forçado, com os meios característicos do dinamismo futurista”⁴⁷⁸.

Sobre o espaço de Vedova, Argan defende que seria, diferentemente dos “pintores de ação”, um espaço que eclode, ao invés de formar-se, identificando aqui uma diferença que defende ser continental: enquanto na experiência estadunidense, o espaço seria uma abertura, na europeia se configuraria como limite, argumentando que as obras de Vedova do período: “são compostas por planos móveis e orientados de vários modos – constituem o espaço restrito e vivo onde o artista compensa a opressão do limite com a violência explosiva da cor”⁴⁷⁹. Para Argan, a aproximação de Vedova com os estadunidenses se configuraria, na realidade, na percepção da falência da racionalidade dada pela II Guerra e da “arte como ‘ciência europeia’”⁴⁸⁰.

Protesto pelos Condenados de Sevilha é uma obra abstrata, no entanto, assim como outras obras do Gruppo em acervo, o título estabelece uma relação dialética entre abstração e realidade ao configurar-se como crítica social/política. Duran destaca que essa forma de aplicação dialética é compatível com a definição de realismo desenvolvida por De Micheli em *Realidade e Poesia*, que já em 1952, porém, havia sido substituída por uma definição mais ortodoxa do termo, reorientado na Itália graças ao uso que Togliatti passa a fazer do conceito a partir de 1948⁴⁸¹. Em *Protesto* a cruz é o elemento principal, destacado tanto por sua localização central na tela como pelo uso do vermelho e intensificado pelas dimensões da obra bem vertical agregando à dramaticidade já presente na escolha das cores.

Para entender o título da obra é necessário levar em conta o contexto político espanhol: em *La represión política en Sevilla durante el franquismo, 1940 – 1951*, Aurelio Peral Peral analisa a condenação de uma série de civis, julgados pelos tribunais militares após serem acusados de infringirem a legislação com ações inofensivas. Peral argumenta que as condenações de Sevilha, onde ficavam dois importantes campos de concentração de presos políticos, Los Merinales e La Corchuela, implicavam em punições severas e prisões de pessoas comuns, e que essas

⁴⁷⁸ MARCHIORI. *Arte e Artisti...*, op. cit., p. 283: “in fughe angosciose di piani, che s’intersecano in un labirinto complicato. Sono le profondità multiple, le calate negli abissi o gli slanci verso il cielo, che alludono a uno spazio stralunato, forzato, coi mezzi caratteristici del dinamismo futurista.”

⁴⁷⁹ ARGAN. *Arte Moderna*, op. cit., p. 639

⁴⁸⁰ Ibid.

⁴⁸¹ Ibid., p. 90

punições acabaram contribuindo para o fortalecimento de uma oposição ao regime franquista⁴⁸². Em 1950, Carlo Ludovico Bragaglia dirigiu o filme *Figaro qua, Figaro là*, que tem como enredo a história de Figaro, um barbeiro de Sevilha que arrisca ser preso ao abrir seu estabelecimento aos domingos apesar da proibição oficial do governo. Parece claro, quando confrontamos o filme de Bragaglia com a obra de Vedova, que no pós-guerra italiano, ou ainda, para uma Itália pós-fascista, esse era um assunto que atingia a sensibilidade do país, sendo um dos temas escolhidos por Vedova como merecedor de um de seus "Protestos", tema que irá compor uma série de ciclos que o artista produz no período: o "*ciclo della protesta*", como no caso da obra *Crocifissione contemporanea* de 1953 (fig. 79), e o "*ciclo della natura*", como no caso da obra *Dal ciclo della natura*, 1953 (fig. 80), nos quais, para Somaini, Vedova busca "novos signos" e "novos gestos" que marcam uma mudança em sua produção ao se libertarem da composição dinâmica que adotava até então⁴⁸³, e que demonstram uma mudança profunda em sua poética quando se olha, por exemplo, *Immagine del Tempo* (fig. 81), terminada apenas dois anos antes. A obra em acervo no MAC permite, assim, preencher a lacuna entre essas três obras e compreender o caminho traçado pelo artista.

⁴⁸² PERAL, Aurelio Peral. "La represión política em Sevilla durante el franquismo, 1940 – 1951". In: Revista *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, t. 17, 2005, pp. 227 – 263.

⁴⁸³ SOMAINI, op. cit., p. 160.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa partiu das obras do *Gruppo degli Otto* do acervo do MAC USP, mais especificamente aquelas adquiridas por Ciccillo nas XXVI e XXVII Bienais de Veneza, de 1952 e 1954. Este objeto, que não havia ainda sido estudado, apesar de exposto diversas vezes na história tanto do antigo MAM quanto do próprio MAC USP, propunha diversos caminhos de pesquisa, dentre os quais alguns esta dissertação buscou tocar.

Em primeiro lugar, tentou-se entender o que significou a organização desses oito artistas (Afro Basaldella, Renato Birolli, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, e Emilio Vedova) que já eram atuantes no ambiente cultural italiano desde os anos do Regime Fascista, em um grupo, na Itália do início da década de 1950. Essa questão levantava dois pontos que se configuraram como fundamentais para esta pesquisa: as questões políticas, que se mostraram não meramente um pano de fundo frente ao qual a relação entre esses artistas e suas produções acontecem, mas como molde destas, como um personagem em si. É a posição política desses artistas, em grande parte comunistas, tendo de lidar, com a liberação, com o que significava o partido sob o regime de Stalin na União Soviética, e as mudanças que neste ocorrem no final da década de 1940, que os leva em grande medida a uma escolha poética alternativa ao Neorrealismo, imposto aos artistas afiliados ao PCI a partir de 1948. É, para alguns destes artistas uma autoafirmação de seu posicionamento como comunistas, como observa-se em muitas das obras de Renato Birolli, e na militância ativa de Giulio Turcato, bem como uma continuidade de seus papéis na resistência ao regime e na liberação, uma crítica à tentativa do partido de controle da produção artística, uma defesa pela liberdade pela qual lutaram.

Entender assim o papel da Itália no início da Guerra Fria, e o resultado que a ingerência política estadunidense gera no país, as consequências da intervenção da CIA nas eleições de 1948, e o significado que o plano Marshall assume culturalmente, em relação ao histórico desses artistas, desde Resistência até sua união no *Gruppo degli Otto*, permitiu compreender a escolha deles por se organizarem em grupo, e de que forma isso se manifesta poeticamente na produção desses três anos dos oito

artistas, mesmo que muitas vezes mais presente naquilo que evitam do que naquilo que em um primeiro relance se identifique, ou não, de comum.

O segundo ponto que a organização do *Gruppo degli Otto* levanta é o papel de Lionello Venturi, crítico e historiador da arte, para esses artistas e para o ambiente artístico italiano do pós II Guerra. Compreender este papel levou a uma investigação da figura de Venturi como crítico de arte e professor catedrático de História da Arte, que se desenvolveu em uma análise da metodologia aplicada por Venturi, de como sua prática configura-se em resistência ao Regime Fascista, e como, ao criar uma terceira via para entender a história da arte com seu conceito de primitivo, e uma terceira via no debate artístico que os oito enfrentam a partir de 1948, isto é, da abstração e figuração, com seu conceito de abstrato-concreto, permite a si mesmo e a esses artistas “fugir da antinomia” em anos nos quais a dualidade era a regra.

Além do papel que Venturi assume para historiografia e crítica de arte italiana, buscar sua presença no Brasil se propunha como uma via para entender não apenas o impacto do autor aqui, mas também como a produção desses artistas foi sentida pelo ambiente brasileiro. Muito embora sua produção historiográfica não tenha sido publicada por editoras brasileiras, ao olharmos para os principais críticos brasileiros de arte moderna do período percebemos sua presença: frequentemente referido como o “professor Venturi” na imprensa carioca e paulista, é um dos poucos autores que vimos Pedrosa citar, e ao olharmos para a homenagem prestada ao crítico italiano no *II Congresso Nacional de Críticos de Arte* de 1961, percebe-se o respeito e admiração em especial por sua abordagem moral pela prática crítica.

Outro caminho de estudo que as obras propunham era em relação ao seu local de compra: as XXVI e XXVII edições da Bienal de Veneza, de 1952 e 1954, e seu destino, o antigo MAM de São Paulo, e a relação da instituição, e de sua então irmã, a Bienal de São Paulo, com os artistas do *Gruppo* e com a arte moderna italiana. Caminho este importante, em especial para colocar a dissertação em diálogo com as pesquisas a respeito da coleção proveniente do antigo MAM de São Paulo doada à USP em 1963, desenvolvidas e orientadas pela professora Ana Magalhães, que lidam, em grande medida, com as aquisições italianas de Matarazzo Sobrinho, e com a presença do “classicismo moderno”, e também com as doações de Nelson Rockefeller a acervos brasileiros em um atitude de política da boa vizinhança. Coleção esta que hoje pertence a um museu público, de acesso livre, e que essas pesquisas foram

fundamentais para demonstrar como errônea a noção repetida pela historiografia de que esta foi uma coleção particular de Ciccillo e Yolanda Penteado, e não formada com o objetivo de criar um museu de arte. As aquisições aqui estudadas apresentam continuidades e rupturas em relação às aquisições anteriores, dialogando com o acervo do museu, mas também com o principal projeto de Matarazzo naqueles anos: a Bienal de São Paulo. A forte presença do *Gruppo* na Bienal de Veneza, e nas mostras por ela organizadas para a delegação italiana na bienal paulista é refletida nas aquisições do antigo MAM, o que se configura como indício da relação entre as instituições e permitiu também entender a crítica ligada a estas, e estudar como diferentes poéticas se fazem presentes nas mostras e na crítica dos dois países, e mais especificamente, como o crescimento das poéticas informais, às quais a historiografia, muitas vezes, liga o *Gruppo*, acontecem nesse ambiente na Itália e no Brasil como arma diplomática, não só destes países mas também presente em outras delegações.

Tanto o debate a respeito das poéticas informais, que começa a ganhar força com o final da II Guerra, quanto o debate da abstração versus figuração, tão presente na crítica italiana do pós-guerras, demonstraram-se, fundamentalmente, debates ideológicos, nos quais a produção artística carrega em si formas de entendimento do mundo e da sociedade. A partir desta carga política, que as posições críticas sugerem, permite-se uma leitura da história da arte moderna que não se resume a um entendimento desta como a progressiva evolução em direção à abstração, como por tanto tempo defendido, mas identifica o lugar deste posicionamento como uma das opções, trazendo de volta ao interesse como objeto histórico produções fora desta lógica, não por isso menos válidas. Buscou-se assim localizar esta análise a respeito do *Gruppo degli Otto* e as aquisições de Matarazzo Sobrinho em meio aos novos estudos em história da arte que enfocam o campo artístico como um campo de disputas críticas e teóricas, mas também diplomáticas e de política internacional, uma vez que as mostras bienais que permearam o tema desta dissertação me levaram, invariavelmente, a questionamentos sob esta perspectiva.

Finalmente propôs-se uma imersão nas obras em si, buscando entendê-las dentro da produção do *Gruppo*, mas também dentro da produção individual de cada artista, e da coleção do antigo MAM. O acesso a documentos e fontes historiográficas que permitissem uma imersão nas produções individuais e iluminassem as relações

personais entre os artistas durante os três anos do Gruppo se mostraram escassas, em especial pela impossibilidade de desenvolver esta pesquisa em arquivos italianos. No entanto, ainda assim, encontrar convergências poéticas e um diálogo entre essas obras, se mostrou possível, em especial quando estendendo o olhar para outras obras dos artistas no período, o que se espera ter-se conseguido demonstrar.

Estudar esses atores, que lutaram na resistência e na Liberação, que venceram e então viveram os anos de início da Guerra Fria e sentiram em sua vida cotidiana, em suas decisões poéticas, em suas relações pessoais, em suas amizades, a antinomia que permeou o período, parece significativo frente ao que vivemos neste momento, ainda mais agora quando concluo esta pesquisa do que quando a iniciei. Apontar as intenções dos artistas, e o papel de Lionello Venturi no *Gruppo*, e não apenas o modo como estes pintores teriam sido cooptados como símbolo de uma união europeia capitalista, alinhada à Doutrina Truman, dentro do país com o maior partido comunista do ocidente (partido este ao qual alguns continuaram filiados por toda a vida), é lembrarmos que sua resistência continuou, que sua defesa por uma “arte revolucionária livre” se manteve ainda durante esses anos. A escolha pelo grupo carrega em si só um significado pungente, e é posteriormente, em 1963, defendida por Argan, em *As razões do grupo*, um ensaio muito bem localizado nas discussões marxistas sobre a função da arte frente à atomização da sociedade, no qual ele escreve:

Não devemos esquecer que as massas, ou os que as lideram e exploram são sempre indulgentes e até mesmo generosas com o indivíduo, mesmo quando ele se rebela. Elas temem, porém, o grupo comprometido, orgânico, [...] odeiam mortalmente uma sociedade em movimento. Para destruí-las em suas raízes, as massas são sempre capazes de gerar das trevas de suas próprias vísceras, um tipo monstruoso de indivíduo “solitário” e “singular”, como o ditador Hitler.⁴⁸⁴

É também pedindo para lembrarmos do passado que Umberto Eco conclui, em 1995, sua apresentação sobre o fascismo permanente, relatando que com final da II Guerra, em uma Itália na qual muitos descobriam o significado de ditadura e

⁴⁸⁴ ARGAN, Giulio Carlo. “As razões do grupo”, in: CHIPP, op. cit., p. 507 – 508.

democracia, na qual liberdade e liberação eram sinônimos, Eco afirma que estas “são tarefas que nunca terminam. Seja este o nosso lema: ‘Não nos esqueçamos’”.

Informações sobre as aquisições

Afro Basaldella	<i>Novo Testamento</i> , 1951.	Obra adquirida do artista em 1952 por 150.000 liras
Renato Birilli	<i>Foice, Cadeira e Cesto sobre a Eira</i> , 1952.	Obra adquirida do artista em 1952 por 120.000 liras
Antonio Corpora	<i>Composição</i> , 1952.	Obra adquirida do artista em 1952 por 150.000 liras
Mattia Moreni	<i>História de Mar</i> , 1952.	Obra doada pelo artista em 1952
	<i>Festa no Morro</i> , 1953-54.	Obra adquirida do artista em 1954 por 550.000 liras
Giuseppe Santomaso	<i>Estaleiro na Lagoa</i> , 1952.	Obra adquirida do artista em 1952 por 300.000 liras
Giulio Turcato	<i>Paisagem com Fábrica</i> , 1954.	Obra adquirida do artista em 1954 por 200.000 liras
Emilio Vedova	<i>Protesto pelos Condenador de Sevilha</i> , 1952.	Obra adquirida do artista em 1952 por 200.000 liras

Cf. CAT EXP. XXVI Biennale di Venezia. op. cit., e Cf. CAT EXP. XXVII Biennale di Venezia. op. cit. e Arquivo MAC USP, pasta Francisco Matarazzo Sobrinho, carta de Renato Pacileo a Arturo Profili, 28 novembre 1952 (cópia).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAT. EXP. *Catalogo XXVI Biennale di Venezia*. Venezia: Alfieri, 1952.
- CAT. EXP. *Catalogo XXVII Biennale di Venezia*. Venezia: Alfieri, 1954.
- CAT. EXP. *Catalogo XXVIII Biennale di Venezia*. Venezia: Alfieri, 1956.
- CAT. EXP. *Catalogo XXIX Biennale di Venezia*. Venezia: Alfieri, 1958.
- CAT. EXP. *Catálogo I Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951.
- CAT. EXP. *Catálogo II Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953.
- CAT. EXP. *Catálogo III Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955.
- CAT. EXP. *Catálogo IV Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957.
- CAT. EXP. *Catálogo V Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1959.
- CAT. EXP. *Afro. II Periodo Americano/The American Period*. BELLI, Gabriella (org.). Milano: Electa & MART Rovereto, 2012.
- CAT. EXP. *Do Figurativismo ao Abstracionismo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1949.
- CAT. EXP. *Exposição do Art Club de Roma*, junho – julho 1959. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1959.
- CAT. EXP. *Italian Art in the Twentieth Century: painting and sculpture, 1900 – 1988*. BRAUN, Emily (org.). Munich: Prestel – Verlag, 1989.
- AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.
- ALLOWAY, Lawrence. *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*. New York: Greenwich, 1968.
- APPELLA, Guiseppe; CAMEL, Luciano; e PONTIGGIA, Elena. *Artisti di Corrente, 1930 – 1990*. Milano: Vangelista, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Arte e critica d'arte*. Roma: Laterza, 1984

AVELAR, Ana Cândida. *Por uma arte brasileira: Modernismo, Barroco e Abstração Expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado*. 2012. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem). Escola de Comunicações e Artes.

Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em:

<http://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-17052013-153846/>.

Acessado em: 18/09/2014.

BALLO, Guido. *Pittori Italiano dal Futurismo a Oggi*. Roma: Edizioni Maditerranee, 1956.

BARR, Alfred. *Cubism and Abstract Art*. New York: MoMA, 1936.

BELLI, Gabriella (org.). CAT. EXP. *Afro, Il periodo americano*. Milano: Electa, 2012.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

BENFEY, Christopher; REMMLER, Karen (orgs.). *Artists, Intellectuals and World War II: The Pontigny Encounters at Mount*. Amherst: Holyoke College, 1942 – 1944. Amherst: University of Massachusetts Press, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012,

BIROLI, Renato. *Renato Birolli/ Renato Birolli; BIROLI, Zeno (org.)*. Milano: Giangiacomo Feltrineli, 1978.

BRANDI, Cesare. *Afro*. Roma: 2RC Edizioni d'Arte, 1981.

_____. *Teoria Generale della Critica*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1975.

BRETON, Andre e TROTSKY, Leon. "Por uma arte revolucionária independente". In: FACIOLI, Valentin (org.). *Por uma arte revolucionária independente*. Rio de Janeiro: Guerra e Paz, 1985.

CARMEL, Luciano (org.). CAT. EXP. *Afro. Italia – America. Incontri e Confronti*. Milano: Edizioni Gabriele Mazzota, 2006.

_____. (org.). *Arte in Italia, 1945 – 1960*. Milano: Vita e Pensiero, 1994.

_____. *Il Fronte Nuovo dell'Arti: Nascita di una Avanguardia*. Milano: Neri Pozza, 1997.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e CROCI, Federico. *Tempos de Fascismo: Ideologia, Intolerância, Imaginário*. São Paulo: EDUSP, 2010.

CARNELUTTI, Francesco (org.) *Arte Figurativa e Arte Astratta*. Firenze: Sansoni, 1955.

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. São Paulo: Ática, 2001.

DE GRADA, Rafaelle. *Il Movimento di Corrente*. Milano: Edizione del Milione, 1952.

DE MICHELI, Mario. *Le Avanguardie Artistiche del Novecento*. Milano: Feltrinelli, 1988.

DI MARTINO, Enzo. *La Biennale di Venezia, 1895 – 2013*. Venezia: Papiro Arte, 2013.

DEWEY, John. *A arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DURAN, Adrian. *Painting, Politics and the New Front of Cold War Italy*. Farnham: Ashgate Publishing, 2014.

ECO, Umberto. *Cinco Escritos Morais*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FABRIS, Annateresa. "Um 'fogo de palha aceso': considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo" In: CAT. EXP. MAM 60. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p.14-89.

FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim de (orgs.). *Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001,

FRY, Roger. *Vision and Design*. London: Chatto & Windus, 1920.

GIUNTA, Andrea e MALOSETTI, Laura Costa (orgs.). *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidòs, 2005.

GHIRINGHELLI, Gino. *Pittura Moderna Italiana*. Torino: Oregno Turati, 1949.

- GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago: Chicago University Press, 1983.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2000.
- GREENBERG, Clement. *Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *Arte e Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo (org.). *Sérgio Milliet - 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.
- HEGEL, Georg W. F. *Curso de Estética*, volumes 1 ao 4. São Paulo: Edusp, 2001.
- IAMURRI, Laura. "Lionello Venturi e la storia dell'Impressionismo, 1932-1939". In: *Dossier Studiolo 5: L'art: de l'actualité à l'histoire*, jun. 07. Disponível em: https://www.academia.edu/5577360/Lionello_Venturi_e_la_storia_dell_impressionismo_1932-1939
- JACHEC, Nancy. *Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-64: Italy and the "idea of Europe"*. Manchester: Manchester University Press, 2007.
- _____. *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism, 1940-1960*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- JOPPOLO, Beniamio. *Renato Birilli*. Roma: Galleria del Secolo, 1950.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- LARGE, David Clay. *Contending with Hitler: Varieties of German Resistance in the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- LONGHI, Roberto. *Scritti sull'Otto e Novecento*. Opere Complete, vol. XIV, Firenze: Sansoni, 1984
- LONGHI, Roberto. "Proposte per una critica d'arte", in: *Pargone. Arte: mensile di arte figurativa e letteratura*. No. 1, 1950. Firenze: Sansoni, 1950 pp. 5-19.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

LUKÁCS, György. *Arte e Sociedade – Escritos Estéticos 1932 – 1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. *História e Consciência de Classe: Estudos sobre a Dialética Marxista*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). *Anais do Seminário Modernidade Latina*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.

Disponível em:

<http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSIC7OES/2013/italiana2/home.htm>

_____. (org.). *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: Arte e crítica de arte entre Itália e Brasil*. São Paulo: MAC USP, 2014. Tese (Livre Docência).

MALTESE, Corrado. *Storia dell'Arte in Italia: 1785 – 1943*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1992.

_____. *Materialismo e Critica d'Arte: Saggi e Polemiche*. Roma: Edizioni dell'Incontro, 1956.

MARCHIORI, Giuseppe. *Arte e Artisti d'Avanguardia in Italia, 1910-1959*. Roma: Edizioni di Comunità, 1960.

_____. *Pittura Moderna in Europa: Da Manet a Pignon*. Venezia: N. Possa, 1950.

_____.; e VENTURI, Lionello. CAT. EXP. *Fronte Nuovo dell'Arti*. 1947.

MARTINO, Enzo di. *The History of the Venice Biennale, 1895 – 2007*. Venezia: Papiro Arte, 2007.

MARQUES, Luiz. “Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan – um confronto intelectual” in: *Revista Fevereiro* no. 5, outubro de 2012.

MILLIET, Sergio. *Diário Crítico*, vol. VIII. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1982.

- PASSARO, Maria (org.). *L'Informale. Il Verri: Rivista di letteratura* n. 3 giugno 1961, Milano: Mimesis, 2010,
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III/ Mário Pedrosa; ARANTES, Otília (org.)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- _____. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. AMARA, Aracy (org.). São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. *Mário Pedrosa: Arte Ensaio*. Coleção Mário Pedrosa, vol. 1. MAMMÌ, Lorenzo (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV/ Mário Pedrosa; ARANTES, Otília (org.)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- _____. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. AMARA, Aracy (org.). São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *Política das Artes: textos escolhidos I/ Mário Pedrosa; ARANTES, Otília (org.)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- PERAL, Aurelio Peral. "La represión política em Sevilla durante el franquismo, 1940 – 1951". In: *Revista Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, t. 17, 2005, pp. 227 – 263.
- PONENTE, Nello. *Peinture Moderne: Tendances Contemporaines*. Genève: Skira, 1960.
- ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. *Para além do futurismo: poéticas de Gino Severini no Acervo do MAC USP*. 2013. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós Graduação Interunidade em Estética e História da Arte). Museu de Arte Contemporânea. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- RODDOLO Enrica. *La Biennale: Arte, polemiche, scandali e storie in Laguna*. Venezia: Marsilio, 2003.
- ROQUETTI, Dunia Saroute. *Política e Arte: Arturo Tosi na Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. 2015. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós Graduação Interunidade em Estética e História da Arte). Museu de Arte Contemporânea. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

- RUSCONI, Paolo e BIROLI, Zeno (orgs.). *Renato Birolli: Necropoli e Paesaggio Adriatico*. Milano: Scalpendi, 2010
- SANDLER, Irving. *The Triumph of American Painting: a history of abstract expressionism*. New York: Harper and Row, 1976.
- SANTI, Floriano de (org.). *Corpora – Catalogo generale Ragionato – volume I*. Roma: Di Suma, 2004.
- _____. (org.). *Corpora – Catalogo generale Ragionato – volume II*. Roma: Di Suma, 2009.
- SEVERINI, Gino. "I due 'astrattismi'" in: *Rivista Trimestrale di Arte Cinema Teatro Musica Moda della Biennale di Venezia*, no 2, 1950.
- SOMAINI, Luisa. *Otto Pittori Italiani: 1952-1954*. Roma: De Luca, 1986.
- STRINGA, Nico (org.). *CAT. EXP. Giuseppe Santomaso e l'Opzione Astratta*. Venezia: Marsilio Editori, 2008.
- TESTORI, Giovanni. *Morloti*. Ivrea: Centro Culturale Olivetti, 1957
- TURCATO, Giulio. "Crisi della pittura", in: *Forma*, 1, Roma, 15 marzo 1947.
Disponível em: <http://flaminiogualdoni.com/?p=833>.
- VALESCCHI, Marco; e APOLLONIO, Umbro (orgs.). *Panorama dell'Arte Italiana*. Torino: Lattes, 1950.
- VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- _____. *Il gusto dei Primitivi*. Bologna: Nicola Zanichelli, 1926.
- _____. *La peinture italienne: études critiques*. Genève: Skira, 1952.
- _____. *La Via dell'Impressionismo: Da Manet a Cézanne*. Torino: G. Einaudi, 1970.
- _____. *Otto Pittori Italiani: Afro Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova*. Roma: De Luca, 1952.
- _____. *Para Compreender a Pintura, de Giotto a Chagal*. Lisboa: Estúdios Cor, 1968.
- _____. *Para Compreender a Pintura, Impressionistas e Simbolistas, de Manet a Lautrec*. Lisboa: Estúdios Cor, 1957.

- _____. *Pittura Contemporanea*. Milano: Hoepli, 1948.
- _____. *Pittori Italiani d'Oggi*. Roma: De Luca, 1958.
- _____. *Pittori Moderni*. Firenze: Edizioni U, 1946.
- _____. CAT. EXP. *Renato Birolli*. New York: Catherine Viviano Gallery, 1950.
- VETROCCO, Marcia E. "National Style and the Agenda for Abstract Painting in Post-war Italy", in: *Art History*, 12, nº 4 – December 1989.
- WARNKE, Martin. "On Heinrich Wölfflin", In: *Representations*. No. 27 (Summer, 1989), pp. 172-187. University of California Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2928489>.
- WILKINSON, James D. *The Intellectual Resistance in Europe*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil* (vol. II). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

CADERNO DE IMAGENS

Fig. 1: AFRO Basaldella. *Novo Testamento* [Nuovo Testamento], 1951.

Fig. 2: BIROLLI, Renato. *Foice, Cadeira e Cesto sobre a Eira* [Falce, Sedia e Canestra sull'Aia], 1952.

Fig. 3: CORPORA, Antonio. *Composição* [Composizione], 1952.

Fig. 4: MORENI, Mattia. *História de Mar* [Storia di Mare], 1952.

Fig. 5: SANTOMASO, Giuseppe. *Estaleiro na Lagoa* [Cantiere in Laguna], 1952.

Fig. 6: VEDOVA, Emilio. *Protesto por Condenados de Sevilha* [Protesta per Condannati Siviglia], 1952.

Fig. 7: MORENI, Mattia. *Festa no Morro* [Festa sulla Colina], 1953/54.

Fig. 8: TURCATO, Giulio. *Paisagem com Fábrica* [Paesaggio con Fabbrica], 1954.

Fig. 9: GIOTTO. *Jesus Cristo*, c. 1300.

Fig. 10: COPPO di Marcovaldo. *Duomo Crocifisso*, 1274.

Fig. 11: AFRO Basaldella *Esemplare n. 3 "La paura del buio"*, 1952.

Fig. 12: AFRO Basaldella *Discanto*, 1952.

Fig. 13: AFRO Basaldella *Esemplare n. 7 "La sopraffazione"*, 1952.

Fig. 14: AFRO Basaldella *Cantofermo*, 1952

Fig. 15: BIROLLI, Renato. *Storia di Mare*, 1950-51.

Fig. 16: BIROLLI, Renato. *Parete in una Casa di Pescatore*, 1951.

Fig. 17: BIROLLI, Renato. *Tavola con Cactus*, 1948.

Fig. 18: CORPORA, Antonio Cantieri, 1952.

Fig. 19: CORPORA, Antonio Le Reti, 1952.

Fig.20: CORPORA, Antonio Composizione, 1952.

Fig. 21: MORENI, Mattia Battello da Pesca, 1951.

Fig. 22: MORENI, Mattia Barche Rosse, 1951.

Fig. 23: MORLOTTI, Ennio.
Immagine n.2, 1952.

Fig. 24: MORLOTTI, Ennio. *Figura Femminine*, 1951.

Fig. 25: SANTOMASO, Giuseppe.
Granaio d'Inverno, 1952.

Fig. 26: SANTOMASO, Giuseppe.
Finestra «La Rotta», 1952.

Fig. 27: SANTOMASO, Giuseppe.
Primavera alla "Rotta", 1952.

Fig. 28: SANTOMASO, Giuseppe.
Finestra, 1952.

Fig. 29: SANTOMASO, Giuseppe.
Finestra, 1952.

Fig. 30: TURCATO, Giulio. *Insetti dell'Epidemia*, 1952.

Fig. 31: TURCATO, Giulio. *Massacro*, 1952.

Fig. 32: VEDOVA, Emilio *Aspirazione*, 1952.

Fig. 33: VEDOVA, Emilio *Confine*, 1952.

Fig. 34: CLERICI, Fabrizio. *Miragem de Cidade em Dissolução* [Miraggio di città in dissoluzione], 1954.

Fig. 35: BIROLI, Renato. *Mulher Bretã* [Donna Bretona], 1950.

Fig. 36: AFRO Basaldella. *O Terceiro Disparo da Bateria*, 1951.

Fig. 37: SANTOMASO, Giuseppe. *Amanhecer sobre Foices*, 1953.

Fig. 38: CASSINARI, Bruno. *Natureza Morta em Rosa* [Natura Morta in Rosa], 1952.

Fig. 39: MARINI, Marino. *Grande Cavallo* [Grande Cavallo], 1951.

Fig. 40: SOLDATI, Atanasio. *Composição* [Composizione], 1942.

Fig. 41: BOCCIONI , Umberto. *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, 1912.

Fig. 42: BOCCIONI , Umberto. *Formas Únicas da Continuidade no Espaço*, 1913.

Fig. 43: PRAMPOLINI , Enrico. *Irradiações Cósmicas* [Irradiazioni cosmiche], 1954.

Fig. 44: PRAMPOLINI, Enrico.
Animismo Geometric N. 1, 1952.

Fig. 45: PRAMPOLINI, Enrico. *Rapporti Lineari N. 6.*, 1954.

Fig. 46: CAPOGROSSI, Giuseppe. *Superfizie 102*, 1956.

Fig. 47: CASSINARI, Bruno. *Il Limone* (Natura Morta con limone, pesce e fruttiera), 1952.

Fig. 48: BIROLLI, Renato.
Materia e Spazio, 1958.

Fig. 49: BIROLLI, Renato. *Cronache della
Necropoli Etrusca*, 1958.

Fig. 50: TURCATO, Giulio. *Comizio*, 1950.

Fig. 51: AFRO Basaldella. *Villa Fleurent*. 1958.

Fig. 52: AFRO Basaldella. *Ragazzo con tacchino*, 1954.

Fig. 53: AFRO Basaldella. *Saint Martin*, 1948.

Fig. 54: AFRO Basaldella. *Il Novizio*, 1948.

Fig. 55: BIROLI, Renato. *Trinité-sur-Mer Breton-Port*, 1947.

Fig. 56: BIROLI, Renato. *Falce sull'Aia*, 1943.

Fig. 57: BIROLLI, Renato. *Rovi e Strada*, 1953.

Fig. 58: BIROLLI, Renato. *Verde que te quiero verde*, 1954.

Fig. 59: BIROLLI, Renato. *La Vigna [La Vigna è Bianca]*, 1954.

Fig. 60: BIROLLI, Renato. *Quantità di una Colina*, 1954.

Fig. 61: BIROLLI, Renato.
Donna dell'Adriatico, 1950.

Fig. 62: CORPORA, Antonio. *Alba*, 1952.

Fig. 63: CORPORA, Antonio *Barca in Construzione*, 1952.

Fig. 64: CORPORA, Antonio. *La Pesca Grossa*, 1949.

Fig. 65: CORPORA, Antonio. *Marina con Barche*, 1947.

Fig. 66: CORPORA, Antonio. *Barche*, 1953.

Fig. 67: MORENI, Mattia. *Composizione, Battelli ou Antibes*, 1951.

Fig. 68: BIROLI, Renato. *Storia di Mare [Tramonto della Luna]*, 1953.

Fig. 69: MORENI, Mattia. *La Caduta*, 1956.

Fig. 70: PICASSO, Pablo. *Pesca Noturna em Antibes*, 1939.

Fig. 71: MORENI, Mattia *Grande Cespuglio col Sole*, 1954.

Fig. 72: MORENI, Mattia *Il giardino delle Mimose*, 1953.

Fig. 73: SANTOMASO, Giuseppe. *Composição com Lanterna*, 1942.

Fig. 74: SANTOMASO, Giuseppe. *Ritimi Rurali*, 1954.

Fig. 75: SANTOMASO, Giuseppe. *Il battello affondato*, 1952.

Fig. 76: BAUMEISTER, Willi. *Gesto Cómico*, 1950.

Fig. 77: BALLA, Giacomo. *Bandiere all'altare della patria*, 1915.

Fig. 78: BALLA, Giacomo. *Compenetrazione Iridescente n. 4 (studio della luce)*, 1912 – 1913.

Fig. 79: VEDOVA, Emilio.
Crocifissione contemporanea –
Ciclo della protesta. N.4, 1953.

Fig. 80: VEDOVA, Emilio. *Dal ciclo
della natura*, 1953.

Fig. 81: VEDOVA, Emilio. *Immagine del tempo*, 1946-1951.