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

RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO

Para além do Futurismo: Poéticas de Gino Severini no
Acervo do MAC USP

São Paulo

2013

RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO

Para além do Futurismo: Poéticas de Gino Severini no

Acervo do MAC USP

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

Orientação: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Agência de Fomento: Capes

São Paulo

2013

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTES TRABALHOS, 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

Rocco, Renata Dias Ferraretto Moura.

Para além do futurismo : poéticas de Gino Severini no Acervo do MAC USP / Renata Dias Ferraretto Moura Rocco ; orientadora Ana Gonçalves Magalhães. -- São Paulo, 2013.

203 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, 2013.

1. Arte Moderna – Itália – Século 20. 2. Futurismo. 3. Acervo Museológico – Brasil. 4. Crítica de Arte – Brasil. 5. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 6. Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. 7. Severini, Gino, 1883-1966. I. Magalhães, Ana Gonçalves. II. Título.

CDD 759.0633

ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura

Para além do Futurismo: Poéticas de Gino Severini no Acervo do MAC USP.

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

Orientação: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Área de concentração: teoria e crítica de arte

Data de Defesa:_____

Resultado:_____

Banca Examinadora:

Profa. Dra._____

Universidade de São Paulo

Profa. Dra._____

Instituição:_____

Prof. Dr._____

Instituição:_____

DEDICATÓRIA

AOS MEUS PAIS, MARINÊS E ENÉAS, E À MINHA
IRMÃ DÉBORA, POR TODO CARINHO E AMOR
DURANTE TODOS OS DIAS DE MINHA VIDA.

AO MEU MARIDO MÁRCIO, POR TODO AMOR E
APOIO DURANTE OS ÚLTIMOS DEZ ANOS.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Ana Gonçalves Magalhães, minha *maestra*. Faço a ela um agradecimento afetivo, de coração. Por me dar a oportunidade de ingressar neste mestrado, por acreditar em mim desde o primeiro dia, por me guiar, sendo de uma disponibilidade e generosidade inimagináveis. Sinto-me honrada por ter trilhado este caminho junto com ela e certamente não me imaginaria concluindo esta etapa maravilhosa de minha vida sem sua orientação *hors concours*.

Agradeço à Capes pela bolsa mensal que me possibilitou a dedicação exclusiva a minha pesquisa.

À Reitoria de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo e ao Banco Santander pela bolsa concedida em 2012 que permitiu minha viagem à Itália em outubro de 2012, algo que enriqueceu e colaborou muito com meu trabalho.

À adorável filha de Gino Severini, Sra. Romana Severini Brunori, que me ajudou prontamente com tudo o que lhe pedi, cedendo informações, dividindo histórias de sua vida e de sua família, e abrindo, juntamente com seu gentilíssimo marido, Sr. Paolo Brunori, as portas de sua casa para que pudéssemos passar uma tarde juntos, sem contar os inúmeros e-mails trocados durante esses dois anos e meio de pesquisa. Agradeço-lhes por todo apoio e carinho.

À Profa. Helouise Costa e ao Prof. Lorenzo Mammi, que aceitaram fazer parte de minha qualificação, contribuindo imensamente com o desenvolvimento de meu trabalho, com seus comentários precisos e extremamente generosos. Foi uma honra contar com suas participações.

A todos aqueles que me acolheram e me ajudaram ao longo de minha estadia na Itália em outubro de 2012: aos Professores Paolo Rusconi, Silvia Bignami e à Dra. Viviana Pozzoli, da Università degli studi di Milano; a Assunta Porciani, da Quadriennale di Roma e sua equipe; a Paola Pettenella e Federico Zanoner, do Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART); a Fabio Desideri, do Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux; e a todos da Biblioteca D'Arte di Milano.

À Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves, que gentilmente me aceitou para estagiar com ela dentro do programa de aperfeiçoamento ao ensino (PAE) e que, em 2010, aprovou minha participação como aluna especial em sua disciplina de pós-graduação, algo que contribuiu imensamente com minha formação.

À equipe da Secretaria de Pós-Graduação: Águida Mantegna, Paulo Marquezini e Joana D’Arc Figueiredo, pela gentileza e pelo apoio com as questões acadêmicas.

A Sara Vieira, que também participou deste meu trabalho auxiliando-me prontamente com questões acadêmicas e burocráticas.

Aos colegas Fernando Piola (MAC USP) e Andrea Cortez (que até recentemente fazia parte do time de bolsistas no MAC USP), que dividiram comigo as informações que tinham sobre o acervo do antigo MAM SP e sobre as obras de Gino Severini.

Agradeço também a Silvana Karpinski, que me recebeu no arquivo MAC USP logo no início de minha pesquisa e me deu todo o suporte necessário.

A Léia Cassoni, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e a Natália Leoni, do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo, que também me auxiliaram na procura de informações sobre as obras.

À equipe da Biblioteca Lourival Gomes Machado, pelo apoio e auxílio com todas as publicações e informações.

A Raquel Barbosa, do Museu de Arte Murilo Mendes, que me cedeu informações importantes a respeito das obras de Severini presentes no acervo, e também forneceu textos que pudessem ser valiosos a minha pesquisa.

A Marinês, minha mãe, pelo apoio, carinho, por tudo que me ensinou, por todas as exposições de arte e cursos que fizemos juntas; por toda a iniciativa para meu estudo no campo da história da arte e sua influência sobre mim, desde que eu era pequenininha, quando me levava para ver a ala dos impressionistas no Masp.

A Enéas, meu pai, pelo amor e pelas nossas deliciosas conversas e risadas, por suas dedicadas leituras de meus textos, ainda que fossem um universo totalmente distante de sua área, a medicina. Por ter participado tão ativamente, sempre, de cada momento de minha vida e me aconselhado da melhor maneira.

A Débora, minha amada irmã, minha alma gêmea, por ter feito este trabalho comigo espiritualmente, incentivando-me, desde o início, dando-me todo o suporte emocional, e festejando comigo cada nova conquista. Nossa relação é única e agradeço a ela, com todo meu coração, por tudo o que passamos juntas desde sempre.

A Márcio, meu marido há dez anos, por me apoiar em todas as decisões de minha vida, por mais radicais que fossem e por me incentivar a encontrar meu caminho. Por me dar suporte, visitar muitas exposições comigo e por cuidar tão bem de nossas filhas enquanto estive empenhada com meus estudos durante muitos fins de semana e, sobretudo, durante minha estadia na Itália.

A Xandinho, meu cunhado muito querido, que me incentivou, dando diversos conselhos e orientações valiosas desde as primeiras conversas sobre a realização de um mestrado anos atrás. Agradeço, com carinho, pelo seu apoio e por ter vibrado com todas as minhas conquistas.

A Bela e Malu, minhas filhas, por serem a inspiração da minha vida. Sempre me divertirei ao lembrar todas as traquinagens que fizeram ao longo de meu mestrado: quando fechavam ou escondiam meus livros e cadernos de anotações; das vezes em que foram comigo à USP para emprestar ou devolver livros; da quantidade de vezes que repetiram “Gino Severini”; e dos comentários engraçados que fizeram ao ver suas obras e de outros artistas nesse tempo todo.

Um agradecimento muito especial a meus avós, Neida, Diva, Odyr e Archimedes, que estiveram, sempre comigo.

À minha irmã “siamesa”, Andreza Giannoni, que é minha grande amiga desde que tínhamos cinco anos e que participa alegremente de cada etapa de minha história.

À minha amiga “comadre” Ana Cecília Bueno, com quem conversei muitas e muitas horas sobre a possibilidade de mudar de rumo profissional na minha vida.

Aos amigos que o mestrado me trouxe, Gabriela Abraços e Eduardo Almeida. Com Gabi, pelas conversas, incentivo, dicas e visitas a exposições; com Edu, por sua participação, pela troca de informações, leituras de textos (os dele, “impossíveis”), visitas a exposições, almoços e muitas risadas.

Às minhas professoras queridas Solange Cassiolatto e Amanda Lorien, que, além da ajuda com revisões de textos em inglês e italiano, respectivamente, contribuíram com seus vastos

conhecimentos culturais durante nossos encontros semanais. Agradeço também ao colega Eduardo Soji, que me ajudou com traduções dos textos em francês.

A Regina Stocklen, pela revisão cuidadosa de meu texto, e a Sandra Tami, minha amiga, pelas orientações de diagramação deste trabalho.

A todas as pessoas de minha família e da família de meu marido, e aos amigos e colegas que participaram desta conquista.

E um agradecimento muito especial ao meu caríssimo Gino Severini, que me guiou “pela mão” nesta investigação tão nova para mim, através de suas obras e escritos maravilhosos que me nortearam por todo esse percurso gratificante e muito feliz. *Grazie!*

Assim atingiu a glória o pintor nascido em Cortona, ao mesmo tempo discreto e irradiante como certas figuras dos seus amados mosaicos ravenenses. Mas não por isto um artista estático; antes, segundo a fórmula definitiva de Nietzsche, um espírito que dança.

Murilo Mendes, 1965

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado tem por objetivo o estudo das quatro obras do pintor italiano Gino Severini (Cortona, 1883 – Paris, 1966) pertencentes ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), que são: *Natura Morta con Piccioni* [Natureza-morta com pombas], c. 1938; *Figura con Pagina di Musica* [Figura com página de música], c. 1942; *Fiori e Libri* [Flores e livros], c. 1942; e *La Femme et L'arlequin* [A mulher e o arlequin], 1946. A partir da análise dessas pinturas, discutimos a trajetória de Severini, na medida em que esclarece tanto o contexto em que estava operando quando as produziu, quanto o histórico de sua formação como artista. Feitas essas reflexões, apresentamos o caminho que essas obras percorreram da Itália para a primeira coleção italiana do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) – de onde as quatro obras de Severini provêm –, bem como a recepção que o artista e suas obras tiveram no ambiente artístico brasileiro entre as décadas de 1940 e 1950. O estudo pretende elucidar o porquê de justamente essas quatro obras terem sido compradas em detrimento de tantas outras do artista, e o quanto essa escolha está vinculada com o perfil maior das 67 aquisições de obras italianas para o antigo MAM SP.

Palavras-chave: Gino Severini, Arte moderna italiana no entreguerras, Acervo MAC USP.

ABSTRACT

The aim of this master's research is the study of the four artworks by the Italian painter, Gino Severini, (Cortona, 1883–Paris, 1966), that belong to the University of São Paulo's Museum of Contemporary Art (MAC USP), which are: *Natura Morta con Piccioni* [Still life with doves], c. 1938; *Figura con Pagina di Musica* [Figure with music score], c. 1942; *Fiori e Libri* [Flowers and books], c. 1942; and *La Femme et L'arlequin* [Woman and harlequin], 1946. Based on the detailed analysis of such artworks, we discuss Severini's trajectory in the period, as it clarifies both the context in which he was operating when they were produced and the history of his background as an artist. That being said, we present the pathway that these artworks took from Italy to the first Italian collection of the former Museum of Modern Art of São Paulo (MAM SP)—where Severini's four artworks come from—as well as the reception that the artist and his artworks enjoyed in the Brazilian artistic milieu between the 1940s and 1950s. The study aims to elucidate the precise reason why these four artworks were bought instead of many others by the artist, and to what extent this choice is related to the greater profile of the acquisition of the sixty-seven Italian artworks for the former MAM SP.

Keywords: Gino Severini, Italian interwar modern art, MAC USP's Collection.

LISTA DE IMAGENS

Figura 01: SEVERINI, Gino. *Expansão da luz (Centrífuga e centrípeta)*, 1913-1914. Óleo sobre tela, 65 x 43,3 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madri, Espanha.

Figura 02: SEVERINI, Gino. *Dança do Pan Pan em Monico*, 1959-1960. Óleo sobre tela, 280 x 400 cm. Centre Georges Pompidou Musée National d'art Moderne, Paris, França.

Figura 03: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta na revista literária "Norte Sul" (Homenagem a Reverdy)*, c. 1917. Colagem, guache, giz, lápis sobre papel, 56,3 x 78 cm. Coleção particular.

Figura 04: SEVERINI, Gino. *Odalisca no espelho (Mulher lendo)*, 1942. Óleo sobre tela, 60 x 50 cm. Coleção particular.

Figura 05: PICASSO, Pablo. *Grande banhista*, 1921. Óleo sobre tela, 182 x 101,5 cm. Musée de l'Orangerie, Paris, França.

Figura 06: FUNI, Achille. *A adivinha*, 1924. Óleo sobre madeira, 45,7 x 45,8 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

Figura 07: SEVERINI, Gino. *O amor à primeira vista*, 1928-1929. Óleo sobre tela, 160 x 66 cm. Pinacoteca di Brera, Milão, Itália. Antiga coleção Léonce Rosenberg.

Figura 08: SEVERINI, Gino. *O demônio do jogo*, 1928-1929. Óleo sobre tela, 160 x 66 cm. Pinacoteca di Brera, Milão, Itália. Antiga coleção Léonce Rosenberg.

Figura 09: SEVERINI, Gino. *Retrato da Família Severini (A família do pintor)*, 1936. Óleo sobre tela, 174 x 118 cm. Musée des Beaux-Arts, Lyon, França.

Figura 10: CAMPIGLI, Massimo. *Mulheres a passeio*, 1929. Óleo sobre tela, 80,9 x 64,6 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. Crédito Fotográfico: Rômulo Fialdini.

Figura 11: SEVERINI, Gino. *O sonho do pintor*, 1934. Têmpera e cera sobre cartão¹.

¹ Conforme informação extraída de comunicação via e-mail com a filha do artista, Sra. Romana Severini Brunori, esta obra foi propriedade da coleção Del Corso, Roma, e foi dividida em quatro partes para que pudessem ser vendidas separadamente. Portanto, não é possível precisar a medida original da obra.

Figura 12: SEVERINI, Gino. *Senhorita Severini*, 1934. Óleo sobre tela, 100 x 73 cm. Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turim, Itália.

Figura 13: SEVERINI, Gino. *Retrato da Marchesa de Seta*, 1937. Óleo sobre tela². Coleção particular, Roma, Itália.

Figura 14: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta com caixa de açúcar*, 1938. Óleo sobre tela³. Localização desconhecida.

Figura 15: SEVERINI, Gino. *Nu com leque*, c. 1942. Óleo sobre tela, 50 x 65 cm. Coleção particular.

Figura 16: SEVERINI, Gino. *Apocalipse*, 1941. Óleo sobre tela, 146 x 97 cm. Coleção Macchiarella, Palermo, Itália.

Figura 17: SEVERINI, Gino. *Os lírios azuis*, 1942-1943. Óleo sobre tela, 61 x 46 cm. Coleção particular.

Figura 18: SEVERINI, Gino. *Harmonia cinza*, c. 1941. Óleo sobre cartão, 35 x 41 cm. Coleção Caputo, Paris, França.

Figura 19: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta com garrafas*, 1941-1942. Óleo sobre tela⁴. Localização desconhecida.

Figura 20: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta (Natureza-morta com mandolim)*, 1920. Têmpera sobre tela, 63 x 99 cm. Coleção Heino/Wijhe, Museum de Fundatie, Holanda.

Figura 21: SEVERINI, Gino. *Sem título*, 1920. Desenho sobre papel, 39,5 x 58,5 cm. Coleção particular.

Figura 22: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta com pombas*, c. 1938. Óleo sobre papelão, 29,4 x 40,5 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. Crédito Fotográfico: Rômulo Fialdini.

Figura 23: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta com melancia*, c. 1932-1933. Óleo sobre tela⁵. Localização desconhecida.

Figura 24: Fotografia de Gino Severini em seu ateliê⁶.

² Medidas desconhecidas.

³ Medidas desconhecidas.

⁴ Medidas desconhecidas.

⁵ Medidas desconhecidas.

Figura 25: SEVERINI, Gino. *As sete virtudes*, 1935. Têmpera sobre papel, 70 x 94 cm. Galeria Comunale D'Arte, Cagliari, Itália.

Figura 26: SEVERINI, Gino. *Composição com pomba*, 1928-1929. Técnica mista sobre vidro, 35 x 27 cm. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Itália.

Figura 27: TOSI, Arturo. *Natureza-morta com pão e uva*, 1930. Óleo sobre tela, 70,2 x 90 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

Figura 28: DUFY, Raoul. *Madame Dufy*, 1930. Óleo sobre tela, 99 x 80 cm. Coleção Musée beaux arts, Nice, França.

Figura 29: MATISSE, Henri. *Grande vestido azul, fundo preto*, 1936. Óleo sobre tela, 93 x 73,6 cm. Coleção particular.

Figura 30: SEVERINI, Gino. *Figura com página de música*, c. 1942. Óleo sobre tela, 65,1 x 49,9 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. Crédito Fotográfico: Rômulo Fialdini.

Figura 31: SEVERINI, Gino. *A leitora*, c. 1941. Óleo sobre tela, 61 x 46 cm. Coleção particular.

Figura 32: SEVERINI, Gino. *A leitora 2*, c. 1941. Óleo sobre tela, 61 x 46 cm. Coleção particular.

Figura 33: SEVERINI, Gino. *Gina jovem (Mulher lendo)*, 1941-1942. Óleo sobre tela, 61 x 45,5 cm. Coleção particular.

Figura 34: MATISSE, Henri. *Mulher em frente ao aquário*, 1921-1923. Óleo sobre tela, 80,7 x 100 cm. Art Institute of Chicago, EUA.

Figura 35: MATISSE, Henri. *Mulher lendo à mesinha (em verde, vestido vermelho listrado)*, c. 1923. Óleo sobre tela, 55,5 x 46,5 cm. Kunstmuseum Bern, Suíça.

Figura 36: SEVERINI, Gino. *Flores e livros*, c. 1942. Óleo sobre tela, 61 x 45,8 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. Crédito Fotográfico: Rômulo Fialdini.

⁶ Fonte: <http://viuu.co.uk/blog/artist-twitter-backgrounds-gino-severini/>. Data da consulta: 26.11.2012.

Figura 37: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta com flores*, 1942-1943. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Coleção particular.

Figura 38: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta com paleta*, 1943. Óleo sobre tela, 38 x 30 cm. Localização desconhecida.

Figura 39: BRAQUE, Georges. *Natureza-morta (Compota e fruta)*, 1926-28. Óleo sobre tela, 43,7 x 73,3 cm. Philadelphia Museum, EUA.

Figura 40: BRAQUE, Georges. *Natureza-morta: O dia*, 1929. Óleo sobre tela, 115 x 146,7 cm. National Gallery of Art, Washington D.C., EUA.

Figura 41: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta com jarro preto catalão*, 1947. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Arzignano, Guido Marchi Collezione, Itália.

Figura 42: GRIS, Juan. *O livro aberto*, 1925. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Kunstmuseum Bern. Hermann and Margrit Rupf Foundation, Suíça.

Figura 43: GRIS, Juan. *O tecido azul*, 1925. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm. Centre Georges Pompidou Musée National d'art Moderne, Paris, França.

Figura 44: SEVERINI, Gino. *A mulher e o arlequim*, 1946. Óleo sobre tela, 61 x 50,2 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. Crédito Fotográfico: Rômulo Fialdini.

Figura 45: SEVERINI, Gino. *A família do pobre polichinelo*, 1923. Óleo sobre tela, 101 x 65,5 cm. Coleção particular.

Figura 46: SEVERINI, Gino: *Odalisca e Pulcinella*, c. 1943. Óleo sobre tela, 79 x 99 cm. Coleção particular.

Figura 47: SEVERINI, Gino. *Arlequim (Retrato de Nino Franchina)*, 1938. Óleo sobre tela, 116 x 84 cm. Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, Helsinque, Finlândia.

Figura 48: MATISSE, Henri. *Odalisca em calças vermelhas*, 1921. Óleo sobre tela, 65 x 90 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, França.

Figura 49: MATISSE, Henri. *Nu drapeado deitado*, 1923-1924. Óleo sobre tela, 38 x 61 cm. Musée de l'Orangerie, França.

Figura 50: OSIR, Paulo Rossi. *Velha ponte*, 1927. Óleo sobre tela, 57,2 x 67,1 cm. Aquisição MAC USP – Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

Figura 51: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta com máscara*, 1943. Óleo sobre tela, 46 x 60 cm. Coleção particular, Roma, Itália.

Figura 52: SEVERINI, Gino. *Sem título*, sem data⁷. Litografia sobre papel, 37,6 x 28,5 cm. Coleção Museu de Arte Murilo Mendes, Brasil.

⁷ De acordo com o testemunho da Sra. Romana Severini à autora, em março de 2013, a obra é intitulada *Pas de deux*, e foi feita em 1952, indicada com o número 22 no *Catalogo della grafica di Gino Severini*, Edizioni Longo, Reggio Emilia, 1982, organizado pelo crítico Francesco Meloni.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	19
2.	APONTAMENTOS SOBRE A TRAJETÓRIA DE SEVERINI	25
2.1	Vanguarda e “Retorno à Ordem”: anos 1910 e 1920	26
2.2	Primeiras Quadrienais de Roma: anos 1930 e 1940	71
3.	AS OBRAS DO ACERVO MAC USP	104
3.1	<i>Natureza-morta com pombas</i>	104
3.2	<i>Figura com página de música</i>	120
3.3	<i>Flores e livros</i>	134
3.4	<i>A mulher e o arlequim</i>	146
4.	DA ITÁLIA PARA O MAC USP	159
4.1	Aquisição das obras para o antigo MAM SP	159
4.2	O meio artístico brasileiro e Severini	170
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	186
	REFERÊNCIAS	191

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como questão principal a investigação sobre as quatro pinturas do artista italiano Gino Severini (Cortona, 1883 – Paris, 1966), presentes no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Essas obras são: *Natura Morta con Piccioni* [Natureza-morta com pombas], c. 1938; *Figura con Pagina di Musica* [Figura com página de música], c. 1942; *Fiori e Libri* [Flores e livros], c. 1942; e *La Femme et L'arlequin* [A mulher e o arlequim], 1946. O estudo foi estruturado da seguinte forma: a primeira parte é composta pelo percurso artístico percorrido por Severini e pela análise dessas quatro obras, sendo justamente essa investigação a respeito das obras, o foco principal da investigação; e, na segunda parte, o caminho que percorreram da Itália ao antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) e depois ao MAC USP, e, por fim, a recepção do artista no meio artístico brasileiro entre os anos 1940 e 1960. Trata-se de uma pesquisa inédita que joga luz sobre uma parte da produção de Severini que é bem pouco conhecida no Brasil, precisamente a dos anos 1930-1940. Dessa forma, buscou-se preencher uma lacuna no entendimento da sua trajetória artística, na qual ele foi quase sempre “classificado” como futurista (em referência a sua participação no primeiro futurismo italiano), o que contribuiu com que boa parte de outras suas produções fossem eclipsadas e não recebessem a devida atenção da crítica e da historiografia da arte.

Assim, o ponto de partida da pesquisa foi a análise formal das quatro obras do MAC USP e o contexto em que foram produzidas. A partir dessa operação, mapeou-se o que efetivamente de sua trajetória deveria ser investigado em profundidade e apresentado nesta dissertação, uma vez que o artista trabalhou em diversas frentes e em variados suportes ao longo dos mesmos anos. Estabelecer essas balizas foi imperativo, já que somente o trabalho de Severini com mosaicos e arte pública realizado precisamente nos mesmos anos em que as obras do MAC USP foram pintadas daria, por si, só outra dissertação. Portanto, no que concerne ao segundo capítulo quando discorro sobre a vida e obra de Severini entre os anos 1910 até o final dos anos 1940, apresento parte de seu percurso visto por um viés ditado pela investigação a respeito das criações do MAC USP. Nesse capítulo, então, começo falando sobre sua participação junto ao futurismo, não só porque seu nome é quase sempre associado

ao movimento, mas também porque muito da sua fortuna crítica, no momento em que estava criando até os dias atuais, está bastante ligada a essa adesão. No entanto, mesmo tratando do futurismo, situa-se um Severini muito ativo no cenário parisiense, ambiente no qual o artista deve ser inicialmente compreendido, até mesmo em função de sua relação com o cubismo, que veio a partir da segunda metade dos anos 1910. Essa sua ligação com as vanguardas é, na verdade, decisiva para compreender também suas criações nos anos 1940, quando o artista recuperou justamente essas poéticas. Depois, com relação ao contexto do “Retorno à Ordem” no período entreguerras, Severini foi estudado no contexto dos ambientes artísticos francês e italiano, porque, embora o artista vivesse na França, ia à Itália regularmente e, sobretudo, porque sua postura artística foi se dirigindo para uma concordância com o espírito artístico italiano. A partir de 1935, a investigação da história do artista toma outro rumo e se dá através de sua participação na Quadrienal de Roma, nas edições de 1935, 1939 e 1943, dada a importância nacional e internacional desse evento e por espelhar muito bem o momento artístico que se sentia naquele momento. Outro ponto fundamental para a escolha da Quadrienal de Roma para a análise e compreensão de sua produção nesses anos deve-se ao fato de que foi via sua premiação que o retorno do artista para a Itália em 1935 foi viabilizado. No que se refere às décadas de 1910 e 1920, esse tipo de sistematização não seria possível no caso de Severini, tendo em vista o aspecto mais pontual das diversas exposições de grupos que participou (cubistas, futuristas, coletivas ou individuais), que, embora contribuísem fortemente para o entendimento e disseminação das várias tendências artísticas (emblemáticas até os dias de hoje), não representavam um completo retrato do todo, como é de certa forma viável pela Quadrienal de Roma. Há também três outros aspectos que contribuíram com essa escolha: o fato de o nome de Severini ter ficado vinculado a esse evento durante algum tempo, em virtude da premiação; sua participação em nada menos que dez edições; e também, obviamente, porque há relação entre algumas obras que expôs nessas mostras com suas obras pesquisadas do MAC USP. Trechos de artigos de revistas e de jornais a respeito da quadrienal foram trazidos à discussão para que se pudesse ter uma ideia mais cristalina do cenário em que o artista estava inserido e como vinha sendo compreendido pela crítica. A partir do ano de 1943, quando acontece a quarta edição da quadrienal, a última analisada nesta dissertação, foram comentadas algumas publicações e participações de Severini em outras exposições importantes entre 1945 e 1946, e o tipo de recepção que vinha recebendo naqueles anos. Assim, se no começo do século XX o diálogo de Severini é, acima de tudo, com Paris, embora a Itália nunca tenha saído do seu radar, entre o final dos anos 1920 e início dos anos 1940 ele se dá predominantemente com Roma. Vale dizer, nesse sentido, que foi justamente

nesse ambiente italiano que as obras de Severini foram adquiridas pelo casal Matarazzo para o antigo MAM SP (três via Galleria Vittorio Barbaroux e uma via Coleção Carlo Cardazzo), e que, em 1963, passariam a integrar o acervo do MAC USP.

Para compor essa contextualização maior em que se insere o percurso do artista, apoiemo-nos significativamente nos escritos do crítico de arte italiano Lionello Venturi, tanto os compêndios de história e de crítica de arte, quanto a monografia que dedicou a Severini, pois muito da fortuna crítica está atrelada às afirmações e sistematização da carreira do artista proposta por Venturi, e o que ele validou como arte boa e arte “menor” produzidas por Severini⁸. Outro aparato fundamental para a compreensão da sua produção nesse arco de tempo são cinco das publicações de Severini, *Du Cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre* [Do cubismo ao classicismo: Estética do compasso e do número], 1921; *Ragionamenti sulle arti figurative* [Reflexões sobre artes plásticas], 1936; *Matisse*, 1944; *Tutta la Vita di un Pittore* [Toda a vida de um pintor], 1946; e *Tempo de “L’Effort Moderne”*: *La vita di un pittore* [Tempo de “L’Effort Moderne”: a vida de um pintor]⁹, 1968; isso porque, embora tenham sido elaboradas com propósitos diferentes (tratado teórico, reunião de ensaios sobre artes plásticas, monografia sobre outro artista e biografias¹⁰, respectivamente), todas fornecem dados precisos sobre as orientações artísticas que o artista estava seguindo naqueles momentos, as alianças políticas e artísticas que havia travado e, sobretudo, qual imagem sua queria deixar registrada para a posterioridade. Assim, seus escritos são extremamente valiosos para a compreensão não só do ambiente em que atuava, mas também de sua produção artística, já que não parece haver descompasso entre sua escrita e seu fazer artístico. Outra figura que foi trazida à discussão inúmeras vezes foi o filósofo francês Jacques Maritain, por tratar-se de alguém cujos ideais e crítica impactaram imensamente Severini (desde que se conheceram, em 1923, até o final de sua vida) e porque há uma série de obras de caráter religioso que foram elaboradas por Severini na tentativa de responder às crenças de Maritain e às suas próprias, sendo que uma das telas do MAC USP analisadas se ressentia desse tipo de

⁸ Cf. informação extraída da conferência proferida pela Profa. Dra. Ana Cândida Avelar, “O nosso pensamento sobre Lionello Venturi”, no seminário “Modernidade latina. Os italianos e os centros do modernismo latino-americano”, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, entre 9 e 11 de abril de 2013. Há ainda outro ponto importante em que pesa a presença deste crítico, que é a influência que exerceu sobre alguns críticos de arte brasileiros, como Antonio Bento, Mário Pedrosa e Lourival Gomes Machado, entre os anos 1950 e 1960, e que, embora não seja foco deste estudo, certamente merece ser considerada.

⁹ Segundo Piero Pacini aponta na introdução, Severini escreveu este livro entre 1943 e 1946, mas faleceu antes de concluí-lo. O próprio título do livro foi dado depois de sua morte.

¹⁰ As biografias tratam de períodos diferentes, pois em *Tutta la vita di un pittore*, Severini discorre sobre sua infância até aproximadamente 1917, enquanto em *Tempo de “L’Effort Moderne”*... ele comenta o período compreendido entre os anos 1917 e 1924.

empenho religioso nos anos 1930, ainda que de forma bem menos explícita que em suas criações para igrejas. Publicações como revistas, artigos de jornais e textos de outros artistas e de críticos também compuseram essa etapa da análise.

No terceiro capítulo, cujo foco é a análise das quatro obras, procurei fazê-lo a partir de quatro aspectos, fundamentalmente: o contexto em que o artista estava inserido quando as pintou; a recorrência daquele determinado tema em sua obra e o peso individual do artista na escolha desses temas, e de que forma os vinha abordando ao longo das décadas; a análise formal das obras; e com quais artistas e criações estava em diálogo. Foi possível também tratar da recepção que aquele tipo de solução plástica vinha obtendo no meio artístico, muito embora não se tenha encontrado algo específico relativo às quatro obras, mas sim de um conjunto de obras semelhantes. De todo modo, é fato que as referências apresentadas pelo artista são diversas e se modificaram ao longo do tempo, o que fez com que o discurso a respeito de cada obra do MAC USP trouxesse algo de particular. Um primeiro ponto a ser ressaltado é que a obra *Natureza-morta com pombas* está mais “isolada” das outras três em termos da solução plástica adotada. Isso porque as três obras feitas nos anos 1940 estão mais próximas à recuperação de elementos propostos por ícones da arte de vanguarda francesa com quem Severini teve contato no início do século XX. No entanto, é fundamental lembrar que essa operação foi feita por um Severini localizado geograficamente em Roma, sem um canal aberto de diálogo com os colegas franceses da metade dos anos 1930 até pelo menos o final da Segunda Guerra. Portanto, as ferramentas utilizadas na análise formal de *Natureza-morta com pombas* diferem um pouco das empregadas para as demais, pois esta obra está inserida em um universo que requer um tipo diferente de abordagem, como, por exemplo, é possível pensar em gênero, no seu caso, mas não para a outra natureza-morta do conjunto do MAC USP, *Flores e livros*. Ainda com relação à *Natureza-morta com pombas*, foi importante comparar um pouco do desenvolvimento da trajetória do artista entre os anos 1920 e 1930 para dar conta da ideia de que há um tipo de evolução em suas criações que aparenta ser pouco significativa, mas que, na verdade, é bastante importante, porque demonstra como o artista estava respondendo à recepção que suas obras vinham tendo nos anos 1920 e, sobretudo, porque, na historiografia, as obras dos anos 1920 e 1930 são geralmente agrupadas como um trabalho com a mesma poética, quando, na verdade, não o é. É fundamental apontar que contei fortemente com a colaboração da filha do artista, Sra. Romana Severini Brunori, no que diz respeito à análise formal destas quatro obras e mesmo com relação ao percurso artístico de Severini.

O quarto capítulo é composto por dois itens: no primeiro deles, proponho tratar da aquisição das obras para o antigo MAM SP, e, no segundo, de como parte do meio artístico brasileiro absorveu Severini nos mesmos anos. Ao elaborar o primeiro ponto desse capítulo, discorri sobre a formação do núcleo inicial do acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo formado pelo casal Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, uma vez que o histórico da aquisição das obras de Severini faz parte desses acontecimentos. Para dar conta desse contexto, apoiei-me em autores e textos fundamentais sobre o assunto, mas, sobretudo, pautei-me pela pesquisa atual empreendida pela Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães justamente sobre esse primeiro núcleo de obras italianas compradas entre os anos 1946-1947. Depois, apresento os dados levantados nas pesquisas nos arquivos do MAC USP e no Fondo Severini, presente no *Archivio del '900* do Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (Mart), que trouxeram informações sobre a procedência das obras e a revisão das datas de suas elaborações.

No que diz respeito à segunda etapa deste quarto capítulo, discorri sobre como o artista é tratado nos grandes manuais de história da arte, bem como pelos críticos de arte brasileiros. Depois fiz um mapeamento geral das mostras em que o público brasileiro teve a oportunidade de apreciar obras de Severini, de 1930 aos dias atuais, com o intuito de formar uma ideia mais concreta e geral sobre a constituição de sua imagem em nosso meio. Uma vez que essas mostras não ocorreram de forma linear, optei por apresentar essas exposições organizadas em três tipos, cujos enfoques são diversos: do primeiro tipo, fazem parte as grandes mostras em que foram apresentados poucos trabalhos do artista, seja vinculados à Escola de Paris ou à produção italiana moderna; um segundo tipo são as duas edições da Bienal de São Paulo em que foram exibidas obras de períodos artísticos bem específicos de Severini, dentro do contexto maior da representação italiana; e um terceiro tipo foram as mostras realizadas pelo antigo MAM SP e MAC USP, onde geralmente exibiam-se as quatro obras dentro da seleção italiana do acervo do museu (tanto num quanto no outro museu).

No que tange à recepção das quatro obras de Severini no MAC USP na época em que foram compradas e exibidas, não foram localizados textos ou artigos que discorressem especificamente a respeito delas. Dessa forma, parti para a busca da compreensão que alguns críticos entre os anos 1940 e 1960 tinham de Severini em um sentido mais amplo e, para tal, elegi Sergio Milliet, Mário Pedrosa e Murilo Mendes. Isso porque Pedrosa e Milliet eram protagonistas da consolidação de um discurso modernista no Brasil, também responsáveis pelo diálogo da crítica com o estrangeiro, envolvidos com a formação de um museu de arte

moderna no Brasil (sobretudo Milliet) e – o mais importante – exerciam a crítica com os pés fincados em seu próprio tempo, era a crítica no momento em que a produção estava sendo realizada e não através de um olhar *a posteriori*. Quanto à inclusão de Murilo Mendes, faz sentido compreender Severini do seu ponto de vista, uma vez que o poeta era profundamente ligado à atividade artística, ainda que em um período posterior ao analisado. Quando escreveu sobre Severini, Murilo morava em Roma e era alguém que tinha o cenário brasileiro “no sangue”, mas que também estava inserido no ambiente italiano. Ou seja, foi significativo absorver sua crítica tendo em vista essa dupla bagagem, e modo de operar cá e lá.

Por último, apresento uma bibliografia que foi dividida da seguinte forma: a primeira parte conta com os textos de Severini escritos entre os anos 1920 e 1940, somente os que contribuem para a compreensão das suas obras do MAC USP (lembrando que há diversos outros textos do artista que não foram incluídos por não colaborarem diretamente com este estudo; no entanto, em alguns casos, foram indicados em notas de rodapé ao longo da dissertação); e a segunda parte traz as referências gerais sobre a produção artística entre os anos 1910 e 1950, teórica e crítica, e também aquela exclusiva a respeito de Severini, com uma grande quantidade de catálogos de exposições suas. Foram trazidas também, obviamente, as publicações que dão conta tanto do ambiente artístico brasileiro no período da formação do antigo MAM SP quanto do que a antecede. Há também as publicações de Pedrosa, Milliet e Mendes, conforme apontado anteriormente.

2. APONTAMENTOS SOBRE A TRAJETÓRIA DE SEVERINI

Na monografia que o crítico de arte italiano Lionello Venturi (1885-1961) escreveu sobre o artista Gino Severini em 1961¹¹, ele afirmou que sua trajetória artística poderia ser dividida em três momentos: o primeiro, mais “glorioso”, em que esteve no coração das vanguardas do início do século XX; o segundo, em que fez um “retorno à imitação” durante o período entreguerras; e o último, quando “retomou a fantasia”, precisamente a partir de 1945. Essa obra de Venturi é bastante significativa não só porque muito da fortuna crítica de Severini se vincula a essa sistematização¹², mas porque espelha uma ideia de que as obras mais “brilhantes” realizadas por Severini tenham sido precisamente as que foram desenvolvidas enquanto o artista trabalhava de acordo com os preceitos do primeiro futurismo italiano. Assim, não é por acaso que a alcunha “Severini-futurista” seja tão marcada na obra do artista, ainda que sua produção seja extremamente diversificada, o que se comprova, em certa medida, a partir da observação das quatro obras do artista que figuram no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), feitas entre as décadas de 1930 e 1940. Se considerássemos apenas a sistematização de Venturi, partiríamos, de antemão, para uma leitura de que três das quatro obras do MAC USP fazem parte desse “período menor” em que o artista retorna à imitação, e que apenas uma delas está no caminho “certo”, quando o artista finalmente reencontrou a fantasia. Portanto, justamente para evitar um determinado tipo de leitura estereotipada e para compreender a complexidade das soluções artísticas empregadas nessas quatro criações do MAC USP, é fundamental analisar o cenário artístico no qual Severini se encontrava, e que tipo de escolhas fez em meio a tantas possibilidades de movimentos e alianças na França e na Itália nessas décadas. Sendo assim, como será visto a seguir, contextualizamos: sua vida em Paris entre os anos 1910 e 1920¹³, quando participou do nascimento das vanguardas artísticas e depois vivenciou o ambiente do “Retorno à Ordem”; e sua estadia em Roma, entre os anos 1930 e 1940, por meio da análise da sua participação em edições da Quadrienal de Roma e em outras exposições na Itália e na França no final dos anos 1940.

¹¹ VENTURI, Lionello. *Gino Severini*. Roma: De Luca, 1961.

¹² A monografia de Venturi é literalmente citada em alguns artigos publicados nessa época. Para citar apenas dois exemplos, nos anos 1960 encontrou-se essa referência direta nos escritos de Virgilio Guzzi, no periódico *Il Tempo*; e, em Giuseppe Sciortino, em *Fleurs Litteraires*.

¹³ Severini esteve em outros lugares da França, que não somente Paris, e também foi diversas vezes para a Itália ao longo desses anos. Mas assumiu-se aqui Paris para o entendimento maior de sua vivência, pois era o polo cultural de maior importância e foi onde o artista estabeleceu suas primeiras comunidades artísticas, cujas poéticas o acompanhariam ao longo de sua trajetória.

2.1. Vanguarda e “Retorno à Ordem”: anos 1910 e 1920

A história de Severini com a cidade de Paris começou em 1906, aos 23 anos. O artista nasceu em Cortona, Itália, em 1883, e mudou-se para Roma, com sua mãe, em 1889. Lá, em 1901, conheceu Umberto Boccioni (1882-1916), com quem passou a frequentar, no ano seguinte, o estúdio de Giacomo Balla (1871-1958), que lhes introduziu na técnica divisionista¹⁴. Essa iniciação com Balla é bastante significativa na história de Severini, pois foi com base nela que se sentiu compelido a buscar, em Paris, um aprofundamento da técnica pontilhista, tal como formulada pelo artista francês Georges Seurat (1859-1891), a quem Severini declarou, em sua biografia, ter abraçado como seu mestre¹⁵. Em sua biografia de 1946, Severini expressa agradecimento a Balla por suas primeiras orientações, sobretudo em direção aos artistas impressionistas¹⁶.

...gl'impressionisti [...] che andai a veder più volte al Museo del Luxemburgo mi entusiasmarono, e vi tornai tante volte a vederli, perchè lo scopo del mio viaggio a Parigi erano loro. Quante volte ho benedetto Balla di avermi indicato queste opere come basi dalle quali, volere o no, si deve partire¹⁷.

Foi imbuído, então, dos ensinamentos de Balla e da vontade de descobrir outras linguagens artísticas que Severini chegou à França. Lá, assim como diversos outros artistas, não passou imune à efervescência da cidade em franca expansão no âmbito arquitetônico e cultural, incluindo o nascimento das vanguardas artísticas. Severini recorda, em sua autobiografia, ter aconselhado aos colegas italianos, a quem frequentemente visitava, que não bastava ir a Paris como turista, mas sim que¹⁸: “...bisogna entrare a far parte di quella vita, realmente, e non in modo aparente”¹⁹.

E foi justamente no momento em que Severini estava adaptado e maravilhado com o ambiente artístico cultural parisiense, que o movimento futurista chegou a ele por meio de

¹⁴ O MAC USP possui a obra *Paisagem*, feita por Balla entre 1906 e 1907, que comprova a experimentação do artista com base na técnica divisionista mencionada.

¹⁵ SEVERINI, Gino. *La vita di un pittore*. Milão: Edizioni di Comunita, 1965 (1ª edição *Tutta la vita di un pittore*. Milão: Garzanti, 1946), p. 80.

¹⁶ *Ibid*, p. 50.

¹⁷ “...os impressionistas [...] que fui ver muitas vezes no Museu de Luxemburgo me entusiasmarão, e voltei para vê-los tantas vezes, porque o escopo de minha viagem era eles. Quantas vezes abençoei Balla por ter indicado essas obras a mim como bases das quais, querendo ou não, se deve partir.” As traduções dos textos em italiano são nossas, com a colaboração das Professoras Amanda Lorien e Ana Gonçalves Magalhães.

¹⁸ SEVERINI, Gino, 1965, op. cit., p. 96.

¹⁹ “...é preciso entrar para fazer parte daquela vida, realmente, e não de modo aparente.”

uma correspondência do amigo Boccioni em 1910, que o convidava para aderir ao movimento e o incumbia de trazer novos signatários. Segundo Severini, foi somente por amizade a Boccioni que ele decidiu assinar em conjunto com ele, Carlo Carrà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947) e Balla, o Manifesto dos Pintores Futuristas, em fevereiro de 1910 e pouco tempo depois, em abril, o documento “Pintura futurista: Manifesto técnico”. Décadas depois desse evento, Severini declarou que²⁰: “...a quel momento, l’entusiasmo e la buona fede di Boccioni erano sinceri e, sotto ogni rapporto, ammirevoli. Egli mi scrisse diverse lettere per mettermi bene al corrente...”²¹.

Mas, apesar da adesão ao futurismo, naquele momento Severini já estava estabelecido em Paris, onde tinha fincado raízes e desenvolvido um bom diálogo com artistas da vanguarda, como Raoul Dufy (1877-1953). Em sua instalação em Paris no Impasse Guelma, em 1910, ele foi vizinho do ateliê de Georges Braque (1882-1963), que lhe apresentou Pablo Picasso (1881-1973) e Guillaume Apollinaire (1880-1918), e, no café La Closerie des Lilas, em Montparnasse²², Severini passou a relacionar-se com os expoentes da vanguarda artística e literária que orbitava ao redor do “Príncipe dos Poetas”, Paul Fort (1872-1960). Ou seja, a primeira comunidade artística de Severini foi efetivamente formada em Paris e, com isso, seus primeiros contatos com os artistas italianos signatários do futurismo foram a distância, por correspondência.

Como se sabe, o movimento futurista foi lançado pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), primeiramente em Paris, por meio da publicação do manifesto Fundação e manifesto do futurismo, no jornal *Le Figaro*²³, de grande circulação, em 20 de fevereiro de 1909, e, depois, na Itália. Nesse texto, o poeta bradava contra a reverência que artistas e público tinham com relação às criações artísticas do passado, propondo, de forma enfática, um rompimento com o elo estabelecido e cultivado por séculos, afirmando, entre outras coisas, que²⁴: “...admirar um quadro antigo equivale a despejar nossa sensibilidade numa urna funerária, no lugar de projetá-la longe, em violentos jatos de criação e de ação”. O líder do futurismo não só disparou contra o produto cultural (como o quadro ou a escultura), mas

²⁰ SEVERINI, Gino, 1965, op. cit., p. 99.

²¹ “Naquele momento o entusiasmo e a boa-fé de Boccioni eram sinceros e, sob todos os aspectos, admiráveis. Ele me escreveu diversas cartas para me manter a par...”

²² A título de curiosidade, aponta-se aqui que Severini foi levado ao café La Closerie des Lilas pela primeira vez por Filippo Tommaso Marinetti.

²³ Cf. FANTINO, Luca. *F.-T. Marinetti: une avant-garde entre la France et l’Italie*. Tese de doutorado - Université Paris-Sorbonne, França, orientada por M. Michel Jarrety, 2011, p. 01. Esse jornal também tinha contribuído anteriormente com a difusão do simbolismo na França.

²⁴ BERNARDINI, Aurora F. (org.). *O futurismo italiano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, p. 35.

também contra museus e bibliotecas, já que esses são seus fiéis guardiões e, em grande medida, ativos no papel de preservar as suas histórias e promover a continuidade de idolatria por parte do público. Marinetti ainda disse²⁵: “Museus: cemitérios! (...) Museus: dormitórios públicos em que se descansa para sempre junto a seres odiados ou desconhecidos”. Portanto, uma de suas propostas era desmontar a adoração que os artistas e o público tinham para com as linguagens plásticas mais tradicionais (como a Renascentista), desenvolvendo, então, uma nova solução artística que desse conta de acompanhar o ritmo e valores da nova sociedade industrial. É claro que o divórcio com os séculos anteriores, no âmbito artístico proposto pelo futurismo, não era gratuito, pois a situação na Itália consistia em um terreno fértil para uma manifestação desse tipo, como apontou Annateresa Fabris²⁶: “É nesse contexto altamente conflituoso e tendente à conservação da ordem burguesa, mesmo através da violência, que virá se inserir o pensamento de Marinetti e dos futuristas...”. No entanto, é preciso dizer que, à época da publicação do manifesto, alguns artistas e teóricos, como Ardengo Soffici (1879-1964) e Giovanni Papini (1881-1956) denunciaram o grau de inovação das ideias lançadas pelo manifesto futurista, dizendo que suas fontes primárias se encontravam tanto na Antiguidade – nos gregos, como Horácio – quanto em escritos mais próximos – *Chants d'un moderne*, publicado por Maxime Du Camp (1822-1894) em 1855. O próprio Marinetti, em 1911, na publicação *Le Futurisme*, acabou por admitir e reconhecer três antecipadores de seu movimento: Whitman (1819-1892), Verhaeren (1855-1916) e Adam (1862-1920); e, em 1915, acrescentou os nomes de Zola (1840-1902), Rosny Aîné (1856-1940) e Gustave Kahn (1859-1936)²⁷. As fontes do futurismo também se encontravam no cenário intelectual parisiense do fim do século XIX, uma vez que o próprio Marinetti transitava muito nele e absorvia suas influências. Portanto, justamente por admirar e conhecer intimamente o ambiente artístico parisiense, Marinetti publicou seu manifesto inicialmente na França, em um sábado, dia de grande tiragem, com o intuito de fazer-se importante na cidade que era referência cultural para qualquer artista. Sua opção primeira foi a França e não a Itália, que ele julgava culturalmente atrasada e certamente não tinha o alcance e o impacto do meio parisiense.

E foi nesse cenário que Severini testemunhou o lançamento do futurismo em Paris ao lado das figuras mais influentes no ambiente artístico daquele momento. Seus ensaios

²⁵ Ibid., p. 35.

²⁶ FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 20.

²⁷ Ibid., p. 04.

publicados ao longo dos anos são ferramentas importantes para a compreensão da relação que ele estabeleceu com o movimento futurista, uma vez que ele oscilou, colocando-se como participante e entusiasta em alguns momentos, e pondo-se à parte, em outros. Nesse sentido, são significativas duas de suas publicações, *Ragionamenti sulle arti figurative*, 1936²⁸, e *Tutta la Vita di un Pittore*²⁹, 1946, pois exprimem, entre outras coisas, sua posição ante o futurismo, ainda que não tragam um veredito definitivo em torno de sua adesão e nem dos procedimentos próprios ao movimento. De qualquer forma, os ensaios dão uma noção da orientação seguida por Severini e das alianças que havia estabelecido nos momentos em que foram escritos, ainda que, em ambas as publicações, os fatos narrados estejam localizados no passado. Algumas passagens expressam essa oscilação, como em *Ragionamenti sulle arti figurative*, em que o artista disse que³⁰

...il mio grande amico BOCCIONI, che consideravo come un fratello, preparava a Milano, insieme a CARRÀ e a RUSSOLO, quel che doveva essere più tardi il movimento futurista. Mi scrisse una lettera piena d'entusiasmo, parlandomi di quel che Marinetti aveva già fatto nel campo della poesia, e tutto questo m'interessò al massimo.

Quindi Marinetti venne a Parigi e c'intendemmo immediatamente. E qual è il giovane che sarebbe stato insensibile alle idee piene di promesse contenute nel futurismo?³¹

Mas no texto *Processo e Difesa di un Pittore d'Oggi* [Processo e defesa de um pintor de hoje], de 1931 (presente na publicação de 1936), é possível encontrar críticas ao movimento – ainda que de forma leve e moderada – no qual o artista declarou que³²: “...fu un errore da parte dei futuristi rifiutare il passato invece di pensarlo...”³³.

Dez anos depois, ao deixar registrada sua história na biografia em 1946, ele se preocupou em “desvincular” sua imagem dos futuristas, indicando que não esteve totalmente

²⁸ Esse livro reúne 26 artigos do artista, escritos em momentos e em periódicos diversos. Como o artista explica na introdução, a maior parte data entre 1923 e 1926, quando escrevia para *L'Information*, de Paris. Ele aponta ainda que alguns foram publicados no jornal *L'Ambrosiano* e na revista *L'Esprit Nouveau*, entre outros.

²⁹ Trata-se da primeira parte da autobiografia do artista.

³⁰ SEVERINI, Gino, *Ragionamenti sulle arti figurative*. Milão: Ulrico Hoepli, 1936, p. 121.

³¹ “...o meu grande amigo BOCCIONI, que eu considerava como um irmão, preparava junto com CARRÀ e RUSSOLO, aquilo que deveria ser mais tarde o movimento futurista. Escreveu-me uma carta cheia de entusiasmo, falando daquilo que Marinetti já tinha feito no campo da poesia, e tudo aquilo me interessou ao máximo. Então Marinetti veio à Paris e nos demos bem, imediatamente. E qual jovem teria sido insensível às ideias cheias de promessas contidas no futurismo?”

³² SEVERINI, Gino, 1936, op. cit., p. 159.

³³ “...foi um erro da parte dos futuristas rejeitarem o passado, em vez de pensarem sobre ele...”

de acordo com o espírito futurista e seus preceitos, como confessou também ao falar dos eventos batizados de “noitadas futuristas”³⁴

...i firmatari del manifesto, che erano Russolo e Carrà, da me sconosciuti, e quindi Boccioni e poi Balla, andavano in giro per le città d'Italia a far conferenze che finivano con getti di frutta marce, e con risse e insulti fra il pubblico e i miei colleghi. Felicissimo di esser lontano e di non partecipare a quelle giostre, mi divertivo un mondo a sentire raccontare nelle lettere di Boccioni³⁵.

Outra passagem de sua biografia, na qual discorre sobre seu segundo encontro com Soffici, também dá conta de externar esse desejado distanciamento³⁶: “...ci tornammo insieme una seconda volta, e così nacque e si sviluppò fra me e Soffici una sincera simpatia. Era chiaro che mi considerava a parte di quella banda di futuristi milanesi”³⁷.

Faz sentido essa negação ao movimento futurista *a posteriori*, se for analisado o rumo artístico que Severini seguiu a partir do final da Primeira Guerra Mundial. Em vez do radicalismo de romper com o passado exaltando o presente, fazendo apologia à máquina, à energia, ao dinamismo imposto pela sociedade em plena industrialização (mais propriamente em Milão, Turim e Gênova) e à guerra, Severini se pôs a resgatar os valores da tradição clássica da arte italiana, voltando o olhar aos antigos mestres, sobretudo, os Renascentistas. Isso foi expresso em suas criações e registrado por meio de ensaios e artigos. Uma afirmação como³⁸ “Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo o mundo...”, a qual o Severini de 1910 compartilhou, era absolutamente incabível para as crenças do Severini do entreguerras, quando se apoiou justamente nos museus, nos mestres renascentistas e em suas tratadísticas.

Porém, vale ressaltar que, apesar da discordância de Severini com relação a alguns preceitos e práticas futuristas analisadas trinta anos depois e mesmo no calor das articulações do movimento nos anos 1910, Severini trabalhou empenhadamente sob suas orientações entre 1910 e 1915, como atestam algumas de suas obras, como *Expansão da luz (Centrífuga e centrípeta)*, de 1913-1914 (Madri, Museo Thyssen-Bornemisza), e a publicação de seu

³⁴ SEVERINI, Gino, 1936, op. cit., p. 101.

³⁵ “...os signatários do manifesto, que eram Russolo e Carrà, que eu desconhecia, e também Boccioni e depois Balla, rodavam pelas cidades da Itália para fazer apresentações que terminavam com arremessos de frutas podres, com brigas e insultos entre o público e os meus colegas. Felicíssimo por estar longe e por não participar daquelas brincadeiras, divertia-me muito por escutar as histórias nas cartas de Boccioni.”

³⁶ SEVERINI, Gino, 1965, op. cit., p. 119.

³⁷ “...nós estivemos juntos uma segunda vez, e assim nasceu e se desenvolveu entre mim e Soffici uma sincera simpatia. Era claro que ele me considerava aparte daquele bando de futuristas milaneses.”

³⁸ BERNARDINI, Aurora F., op. cit., p. 34.

manifesto *As analogias plásticas do dinamismo*, em 1913. Nesse texto, Severini demonstra como se pode alcançar o dinamismo para suas criações por meio de um contraste simultâneo de linhas, planos e grupos de formas análogas dispostas em expansão esférica, além do emprego exclusivo das cores puras do prisma por zonas em contraste simultâneo ou por grupos de cores análogas ou divididas³⁹. Em *Expansão da luz (Centrífuga e centrípeta)* [Figura 01], vê-se expresso outro postulado de seu manifesto: “Todas as sensações, tomando forma plasticamente se concretizam na sensação de *Luz*, e, por isso, não podem ser expressas senão por todas as cores do prisma”⁴⁰.

Fig. 01: SEVERINI, Gino. *Expansão da luz (Centrífuga e centrípeta)*, 1913-1914. Óleo sobre tela, 65 x 43,3 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madri, Espanha.

Seu talento como teórico do futurismo, inclusive, obteve reconhecimento nas décadas seguintes, como comprova o depoimento do crítico de arte Umbro Apollonio (1911-1981) nos anos 1970, que disse que⁴¹ Severini foi o teórico mais inteligente que o futurismo teve, e que o artista foi ainda capaz de prever, em seu manifesto de 1913, o fim da pintura e da escultura, e de afirmar que as novas criações artísticas seriam ao ar livre e interagiriam com o espaço físico e arquitetônico⁴².

³⁹ Ibid., pp. 114-115.

⁴⁰ Ibid., p. 115.

⁴¹ APOLLONIO, Umbro. *Futurist Manifestos*. Londres: Thames and Hudson, 1973, pp. 10-11.

⁴² Nesse mesmo texto, Apollonio diz ser admirável a atualidade dos comentários de Severini acerca do rumo que a arte tomaria. O teórico disse que não daria para contestar a conclusão a que Severini chegou, quando observou que ciência e filosofia – e particularmente a filosofia da ciência – abriram novos horizontes aos artistas modernos.

Além da obra reproduzida na Figura 01, é fundamental mencionar outra [Figura 02], *Dança do Pan Pan em Monico* (1909-1911)⁴³ tendo em vista sua importância na carreira do artista. Ela obteve reconhecimento imediato no período em que foi realizada e exposta e mesmo depois, em ensaios de críticos de arte importantes, como Germain Bazin (1901-1990), que, em 1931, declarou que⁴⁴: “Le chef-d’oeuvre du futurisme est incontestablement la célèbre *Danse de Pan Pan à Monico*⁴⁵ peintre par Severini...”⁴⁶

Fig. 02: SEVERINI, Gino. *Dança do Pan Pan em Monico*, 1959-1960. Óleo sobre tela, 280 x 400 cm. Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne, Paris, França.

⁴³ É importante apontar que a obra homônima existente hoje no Centre Georges Pompidou em Paris é a segunda versão da tela, pintada por Severini entre 1959-1960. A versão original, que foi exposta na primeira exposição futurista em Paris, foi destruída durante a Primeira Guerra Mundial.

⁴⁴ BAZIN, Germain. “Gino Severini, Démission de l’abstrait”. In.: *L’Amour de l’Art*. Paris, 1931, p. 25.

⁴⁵ Cf. SEVERINI, Gino, 1965, op. cit., p. 102, sobre essa obra importante de sua carreira, Severini disse que, na época em que a estava criando, as ideias artísticas fluíam bem, mas que ele vivia em uma miséria terrível.

⁴⁶ “A obra-prima do futurismo é incontestavelmente a célebre *Dança do Pan Pan em Monico* pintada por Severini.” As traduções dos textos em francês são nossas, com a colaboração da Profª. Ana Gonçalves Magalhães e de Eduardo Soji.

Quando essa tela foi exposta na primeira exposição futurista na galeria Bernheim-Jeune em Paris, em 1912, recebeu críticas positivas de figuras importantes como: Gustave Kahn, no *Mercure de France*, em 1º março; Jean Lemoine em *L'Oeil de Veau*, em março-abril; e Guillaume Apollinaire, de quem se reproduz a passagem abaixo⁴⁷

I futuristi sono dei giovani pittori ai quali bisognerebbe far credito, se la iattanza delle loro dichiarazioni, l'insolenza dei loro manifesti, non allontanasse l'indulgenza che saremmo tentati di aver per loro. Si dichiarano – assolutamente opposti – all'arte delle scuole francesi estreme, e non ne sono ancora che gli imitatori.

...la miglior tela dell'invio di Boccioni è la più direttamente inspirata dalle ultime opere di Picasso. Non ci mancano nemmeno quei numeri e cifre stampate che mettono nelle recenti produzioni di Picasso una così semplice e grandiosa realtà.

Bisogna ancora guardare con attenzione questa *Danse Du Pan Pan à Monico* [1909, Gino Severini] che è fin qui l'opera più importante che abbia dipinto un pennello futurista..⁴⁸

É interessante mencionar, neste ponto, novamente a monografia que Lionello Venturi dedicou a Severini, pois nela o crítico afirma que a pintura futurista de Severini agradou mais Apollinaire, que aquelas feitas pelos outros futuristas nessa exposição, porque justamente sua linguagem futurista tinha um acento francês⁴⁹, o que se comprova, em grande medida, por um segundo artigo publicado por Apollinaire no *Le Petit Bleu*, em fevereiro de 1912, no qual comentou os ideais futuristas⁵⁰: “L'originalità della scuola futurista di pittura è ch'essa vuole riprodurre il movimento. È questa una ricerca perfettamente legittima, ma è un bel pezzo che i pittori francesi hanno risolto questo problema nella misura in cui può essere risolto”⁵¹. E acrescenta, sobre Severini⁵²: “C'è tuttavia fra loro Gino Severini che sembra deciso ad appoggiarsi su delle realtà severamente vietate dalle dichiarazioni futuriste. Egli ha così

⁴⁷ Guillaume Apollinaire (1912 apud SEVERINI, Gino, 1965, op. cit., p. 110).

⁴⁸ “Os futuristas são jovens pintores a quem se deveria dar crédito, se a arrogância de suas declarações, a insolência de seus manifestos não afastassem a indulgência que seríamos tentados a ter por eles. Declaram-se – absolutamente opostos – à arte das escolas francesas extremistas, mas não são mais que seus imitadores. ...A melhor tela enviada por Boccioni é a mais diretamente inspirada nas últimas obras de Picasso. Não faltam nem mesmo os números e figuras impressas que conferem às produções recentes de Picasso uma simples e grandiosa realidade. [...] É preciso ainda assim olhar com atenção para *Dança do Pan Pan em Monico* [1909, Gino Severini], que é, até aqui, a obra mais importante que um pincel futurista pintou.”

⁴⁹ VENTURI, Lionello, 1961, op. cit., p. 07.

⁵⁰ Guillaume Apollinaire (1912 apud SEVERINI, Gino, 1965, op. cit., p. 111).

⁵¹ “A originalidade da escola futurista de pintura é que ela quer reproduzir o movimento. Essa é uma pesquisa perfeitamente legítima, mas, em grande parte, os pintores franceses já resolveram esse problema, na medida em que pudesse ser resolvido.”

⁵² Guillaume Apollinaire (1912 apud SEVERINI, Gino, 1965, op. cit., p. 112).

prodotto l'opera la più vivente...”⁵³. De fato, a partir da observação da obra, percebe-se que realmente Severini estava em vivo diálogo com o cubismo francês, reinante em Paris naquele momento.

Além dessa primeira mostra futurista em Paris, o artista participou, no mesmo ano, de mais seis exposições com o grupo em diversas cidades como Londres, Berlim, Bruxelas, Amsterdã e Munique⁵⁴. Nos dois anos seguintes, 1913 e 1914, ele continuou a expor com os futuristas, além de ter suas individuais, em que expunha seus trabalhos também futuristas⁵⁵.

Fica claro, então, que Severini passou a gozar de grande reconhecimento na época, justamente em função de sua participação junto ao futurismo italiano. Essa notoriedade foi consciente por parte dele, que soube tirar proveito da sua inserção no movimento, como também apontou Venturi, quando disse que o futurismo para Gino Severini foi⁵⁶: “...come una fortuna per farsi conoscere e distinguersi tra i pittori che lavoravano a Parigi”⁵⁷. Esse reconhecimento trazido pelo futurismo foi igualmente alavancado pelo papel que Severini abraçou de intermediador cultural entre os expoentes artísticos de França e Itália na primeira metade do século XX, quando atuava de maneira incisiva junto aos artistas, com o intuito de promover a aproximação entre os dois grupos, o milanês e o parisiense, buscando estabelecer um diálogo entre eles. Esse papel teve início precisamente no momento em que ele, morando em Paris e já signatário do Manifesto Futurista, foi para a Itália e viu as primeiras obras que deveriam ser apresentadas na primeira exposição futurista. Ao perceber que os italianos estavam bem distantes das experimentações artísticas feitas na França, convenceu os demais artistas que fossem a Paris buscar uma “atualização”, pois acreditava que embora não⁵⁸: “...mancassero di qualità pittoriche serie, ma non erano affatto nessuno dei tre [Carrà, Balla e Boccioni], al corrente del movimento pittorico moderno”⁵⁹. Mas vale lembrar que Severini não exerceu esse papel exclusivamente na interface entre os futuristas e os cubistas, ele continuou agindo assim durante grande parte de sua vida, ao se colocar também como tutor e orientador de jovens artistas, a exemplo da relação com o conterrâneo Aligi Sassu (1912-

⁵³ “No entanto, há entre eles Gino Severini, que parece decidido a apoiar-se sobre realidades severamente vetadas nas declarações futuristas. Ele, então, produziu a obra mais viva...”

⁵⁴ CAT. EXP. *Gino Severini: Futuriste et Néoclassique*. França: Silvana Editoriale, 2011, p. 254.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ VENTURI, Lionello, 1961, op. cit., p. 07.

⁵⁷ “...como um golpe de sorte para tornar-se conhecido e distinguir-se entre os pintores que trabalhavam em Paris.”

⁵⁸ SEVERINI, Gino, 1965, op. cit., p. 105.

⁵⁹ “...faltassem qualidades pictóricas sérias, mas não estavam completamente, nenhum dos três [Carrà, Balla e Boccioni], na corrente do movimento pictórico moderno.”

2000)⁶⁰. Conforme um artigo recentemente publicado por Emiliana Biondi⁶¹, em que trata de algumas correspondências trocadas entre os dois artistas, vê-se que Severini indicou a Sassu obras, museus e artistas que ele deveria conhecer durante sua estadia em Paris, pois eram referências fundamentais para seu desenvolvimento artístico. A influência de Severini sobre Sassu fica clara em algumas das obras que esse realizou na década de 1930, e mesmo em seu discurso, que se aproximou do de Severini, como se percebe em uma carta de Sassu a Severini em que o artista dizia que⁶²: “...l’esperienza di Parigi, mi [è] stata utilíssima in tutti i sensi solo con una visione diretta dell’800 francese ci si pu[ò] riallacciare alla tradizione pittorica dei secoli passati e lavorare su basi di esperienze sicure. [...]”⁶³. Ainda desempenhando esse papel, Severini tentou atuar em outra esfera, como no momento em que articulou, junto com a crítica de arte italiana Margherita Sarfatti (1880-1961), em 1928, a ida da *Galleria de L’Effort Moderne*⁶⁴ para Roma, ainda que o projeto não tenha se consolidado⁶⁵.

Uma figura que desempenhou um papel análogo ao de Severini na relação entre Itália e França foi Alberto Magnelli (1888-1971). Sem aderir efetivamente ao movimento futurista, Magnelli relacionou-se com seus artistas, e também com os cubistas estabelecidos na França, fez a ponte entre as experiências abstratas milanesas (sobretudo do grupo de Como e dos artistas da Galleria Il Milione) e dos grupos Abstración Création e Cercle et Carré. Assim, é totalmente compreensível que alguns críticos o chamem de “parigino”⁶⁶, assim como ocorre com Severini. Esse papel de articulador é comprovado também pelo fato de ter sido uma das figuras escolhidas para orientar Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977) nas aquisições de obras para a coleção do antigo MAM SP, como será visto adiante no capítulo quatro. Assim, não por acaso Magnelli e Severini foram agrupados nas apresentações no catálogo da Bienal de Veneza de 1950, como os dois embaixadores da inteligência italiana na França⁶⁷. No

⁶⁰ Em entrevista concedida à autora em 18.10.12, a filha do artista, Sra. Romana Severini Brunori, reforçou essa qualidade do pai, que de bom grado aconselhava muito os jovens artistas.

⁶¹ BIONDI, Emiliana. “Lausanne 2 aprile 1934, una lettera inédita di Gino Severini ad Aligi Sassu. Alcuni spunti di riflessione”. In: *L’Uomo nero*, Milão, ano V, n. 6, pp. 207-212, 2008.

⁶² SASSU, Aligi. *Un Grido di Colore*. Autobiografia. Lugano: Todaro, 1998, pp. 167-168 (1998, apud BIONDI, Emiliana, op. cit., p. 212).

⁶³ “...a experiência de Paris me foi utilíssima em todos os sentidos apenas com uma visão direta do ’800 francês pode-se reconectar com a tradição pictórica dos séculos passados e trabalhar sobre bases de experiências seguras...”

⁶⁴ A título de esclarecimento imediato, a galeria *L’Effort Moderne* foi fundada em 1918 pelo marchand francês Léonce Rosenberg, e teve enorme importância no meio artístico ao longo dos anos em que existiu. Representou artistas como Picasso, Herbin, Gris, Severini, além de publicar, entre 1924-1927, o *Bulletin de l’Effort Moderne*. No entanto, a relação de Severini com Rosenberg será tratada adiante com mais profundidade.

⁶⁵ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930. Itália: Skira, 1998, p. 50.

⁶⁶ Cf. PONTIGGIA, Elena. “Alberto Magnelli. L’opera astratta”. In: CAT. EXP. *Magnelli: una retrospettiva*. Suíça: Pagine d’arte, 2001, p. 42.

⁶⁷ CAT. EXP. *La Biennale di Venezia*. Veneza: Alfieri Editori, 1950, p. 25.

âmbito artístico, como é evidente, os artistas percorreram vias diversas em suas trajetórias, como atesta a comparação do conjunto de obras de ambos na coleção do MAC USP. Contudo, vale ressaltar dois aspectos de intersecção consideráveis, sendo o primeiro deles que ambos tenham partido em grande medida da tradição dos primitivos italianos para a elaboração de seus trabalhos e, o segundo, que alguns críticos, como Lionello Venturi, em 1961, apontem uma menção à obra de Magnelli na produção severiniana, justamente a partir do final dos anos 1940 até o final de sua vida⁶⁸. Artigos de jornal da mesma época também fazem esse tipo de aproximação, como se viu no artigo “Nacque nel Liberty l’astrattismo di Severini” [Nasce no Liberty o abstracionismo de Severini], publicado em 5 de junho de 1961 por Marco Valsecchi⁶⁹, que comentava a mostra antológica do artista no Palazzo Venezia; o autor diz que naqueles últimos anos após a guerra, Severini tinha um encontro com a pintura de Magnelli e Soldati, sendo que a própria reprodução da obra que ilustra o artigo traz algo dessa linguagem plástica.

Voltando à análise do percurso de Severini no ambiente francês, pode-se então dizer que, ao participar do movimento futurista, o artista foi elevado a outro patamar no meio artístico, uma vez que suas obras ficaram mais conhecidas, e a função de intermediador cultural entre os dois polos também. Conforme apontou a crítica de arte italiana Lorenza Trucchi, em 1965, ao reavaliar a arte feita no início do século, Severini foi o mais internacional entre os mestres italianos⁷⁰.

Ao desligar-se da poética e do grupo futurista, em torno de 1915⁷¹, já tendo obtido reconhecimento nos meios artísticos parisiense e italiano, Severini voltou para Paris depois de uma temporada na Itália e se aproximou da linguagem plástica dos cubistas, em torno de 1916, como se percebe claramente em uma obra como *Natureza-morta na revista literária “Norte Sul” (Homenagem a Reverdy)*, feita c. 1917 [Figura 03], trabalhada com base em colagens, fragmentos de textos e elementos próprios da poética cubista.

⁶⁸ VENTURI, Lionello, 1961, op. cit., p. 94.

⁶⁹ Documentação consultada na pasta do artista no Archivio da Quadriennale di Roma em outubro de 2012. Não constava do documento o nome do veículo.

⁷⁰ TRUCCHI, Lorenza. “Il più internazionale dei nostri maestri”. In: *La Fiera Letteraria*, Roma, 24.01.1965 (disponível no Archivio Biblioteca Quadriennale).

⁷¹ Severini, na verdade, parou de pintar em consonância com os preceitos futuristas naquele momento, mas, durante algumas décadas, ele promoveu exposições futuristas e curou algumas delas. Além disso, participou de mostras retrospectivas do movimento, como, em 1954, *The Futurists Balla, Severini: 1912-1918*, na Rose Fried Gallery, e *Futurism: Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini*, na Sidney Janis Gallery, ambas em Nova York.

Fig. 03: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta na revista literária “Norte Sul” (Homenagem a Reverdy)*, c. 1917. Colagem, guache, giz, lápis sobre papel, 56,3 x 78 cm. Coleção particular.

Em seu testemunho exposto na segunda parte de sua biografia, *Tempo de “L’Effort Moderne”*: La vita di un pittore, Severini explica um pouco esse processo de mudança⁷²

...il mio lavoro si dirigeva verso una forma diversa da quella delle opere dipinte dal 1910 al 1916 circa; avendo abbandonato i soggetti in movimento, ero condotto quase automaticamente verso forme più ampie e verso un’idea di costruzione e di composizione che si avvicinava a quella dei cubisti...⁷³

Para Severini, o cubismo havia inaugurado uma nova era, na qual a palavra “criar” apagava a palavra “imitar”⁷⁴. E essa sua adesão o levou a ser também reconhecido no círculo de pintores cubistas, o que se comprova pela menção de seu nome na publicação *Peintres Cubistes* [Pintores cubistas], 1913, de Apollinaire, onde o artista figura entre os pintores cubistas “instintivos”, e fora do ambiente italiano bem *a posteriori*, tendo em vista sua participação na antológica mostra *Cubism and Abstract Art* [Cubismo e Arte Abstrata] realizada pelo Museum of Modern Art de Nova York em 1936⁷⁵.

No entanto, no que diz respeito a essa relação com o cubismo, é preciso destacar alguns aspectos para entendermos em que medida há uma entrega do artista a essa poética. O

⁷² SEVERINI, Gino, *Tempo de “L’Effort Moderne”*: La vita di un pittore. Florença: Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1968, p. 21.

⁷³ “...meu trabalho se dirigia para uma forma diferente daquela das obras pintadas entre 1910, ao redor de 1916; tendo abandonado os temas em movimentos, conduzia-me quase automaticamente para formas mais amplas e para uma ideia de construção e de composição que se aproximava daquela dos cubistas...”

⁷⁴ SEVERINI, Gino, 1965, op. cit., p. 82.

⁷⁵ Cf. consulta feita aos arquivos do MoMA: http://www.moma.org/docs/press_archives/314/releases/MOMA_1936_0010_1936-02-20_22036-6.pdf?_em_ingles. Data do acesso: 11.03.13, às 17h46.

primeiro é que, embora Severini tenha decidido trabalhar com base em suas premissas, não adotou todos os seus referenciais, como, por exemplo, a máscara africana que, como se sabe, foi uma referência fundamental para Picasso. O que ele fez, ao contrário, foi tentar conciliar a linguagem plástica cubista com a proposição do dinamismo futurista, como declarou mais tarde⁷⁶: “Per dire il vero, la mia idea [...] era di portare l’espressione artistica ad una forma che conciliasse il desiderio di estrema vitalità (o dinamismo) dei futuristi con l’intenzione di costruzione, di classicità e di stile che era nei cubisti”⁷⁷. É como se ele tivesse tentado encontrar seu próprio caminho, não sob o “guarda-chuva” de um ou outro movimento, mas combinando elementos de ambos, imprimindo uma marca própria. E o segundo aspecto da relação com o cubismo é que, num âmbito geral, Severini acabou por se aproximar mais da linguagem proposta pelo cubismo sintético⁷⁸, sobretudo em diálogo com Juan Gris (1887-1927), que com a do cubismo analítico⁷⁹ de Picasso e Braque, como se percebe em retratos e naturezas-mortas ao longo dos anos 1916 a 1918⁸⁰.

Inclusive, sobre a atuação de Picasso, Severini foi bastante enfático no texto *L’azione di Picasso nell’Arte* [A ação de Picasso na arte], de 1931⁸¹, ao afirmar que o artista espanhol era um “fenômeno” muito mais no sentido de sua força de ação, no seu intelecto, na sua vontade transgressora que nascia de um espírito irrequieto, que no resultado concreto de sua obra, que

⁷⁶ SEVERINI, Gino, 1968, op. cit., p. 21.

⁷⁷ “Para dizer a verdade, a minha ideia [...] era conduzir a expressão artística para uma forma que conciliasse o desejo de extrema vitalidade (ou dinamismo) dos futuristas com a intenção de construção, de classicismo e de estilo que havia nos cubistas.”

⁷⁸ Cf. sistematização proposta por WALTHER, Ingo F.; WARNCKE, Carsten-Peter. *Picasso*. Colônia: Taschen, 2007 (1ª edição 1992). Ocorreu entre os anos 1912 e 1915.

⁷⁹ Cf. sistematização proposta por WALTHER, Ingo F.; WARNCKE, Carsten-Peter, ibid. Ocorreu entre os anos 1907 e 1912,

⁸⁰ Sobre essa influência, cf. SETA, Cesare. “Le Geometrie di Juan Gris”. In: *La Repubblica*, Itália, 29.08.2005, p. 26, no texto sobre o histórico de Gris, o autor afirma que: “La logica delle sue isometrie – un tipo di costruzione geometrica dalle antiche origini rinascimentali – gli consentono di comporre immagini con un’inclinazione regolare a 45 gradi che sono la base fondante e portante di tracciati regolatori una sorta di scheletro, sul quale il colore assume funzione di muscolatura, conferendo all’immagine una rilevanza cromatica che nè Picasso nè Braque utizzarono, almeno negli anni che precedono lo scoppio della prima guerra mondiale. L’unico che meglio colse questa attitudine compositiva così logica e razionale, fu certamente Gino Severini futurista approdato a Parigi che non a caso era nato a Cortona e che tanta attenzione dedicò ai principi costruttivi della grande pittura rinascimentali...”. [A lógica de suas isometrias – um tipo de construção geométrica das antigas origens renascentistas – lhe permite compor imagens com uma inclinação regular a 45 graus que são a base fundadora e condutora de traçados reguladores de um tipo de esqueleto, sobre o qual a cor assume função de musculatura, conferindo à imagem uma relevância cromática que nem Picasso, nem Braque utilizaram, pelo menos nos anos que precederam o início da Primeira Guerra Mundial. O único que melhor compreendeu essa atitude compositiva assim lógica e racional foi certamente Gino Severini futurista, chegado em Paris, que não por acaso tinha nascido em Cortona e que tanta atenção dedicou aos princípios construtivos da grande pintura renascentista...].

⁸¹ SEVERINI, Gino. “L’azione di Picasso nell’Arte”. In: SEVERINI, Gino, 1936, op. cit., pp. 183-195.

não condizia com essa ‘força de ação’. Contudo, o italiano acreditava que havia uma intenção nesse seu processo, como explica na passagem do mesmo texto⁸²

Picasso possiede al più alto grado l’abilità operaia, e forse per questo finge talvolta di disprezzarla fino a simulare l’inesperienza. Ma questo non è che un raffinamento, un eccesso di abilità, e prova che questo artista, pur non essendo un fabbricatore, dà in realtà al ‘fare’ un’importanza molto grande; anzi si potrebbe dire: troppo grande; poichè mentre nelle opere d’arte in generale, si vede prima l’arte poi il ‘fare’, in Picasso succede giusto il contrario: prima si vede il ‘fare’ e poi l’arte⁸³.

A respeito de seu próprio processo criativo, Picasso havia declarado, em 1923, em uma entrevista que⁸⁴

Mal consigo compreender a importância dada à palavra *pesquisa* em relação à pintura moderna. Em minha opinião, a pesquisa nada significa em pintura. Encontrar, eis a questão.

[...]

Entre vários pecados que fui acusado de cometer, nenhum é mais falso do que o de dizer que tenho como objetivo principal de meu trabalho o espírito de pesquisa. Quando pinto, meu objetivo é para mostrar o que encontrei, e não o que estou procurando. Na arte as intenções não bastam...

É fato que os métodos de trabalho de Severini e Picasso divergiam totalmente, uma vez que o artista italiano tinha a pesquisa, a sistematização e a racionalização como premissas para a elaboração de suas obras, sobretudo no início dos anos 1920, quando Picasso retoma algo das formas clássicas em suas obras⁸⁵. Contudo, Severini afirmava que era impossível contestar a grandiosidade de Picasso e o quanto ele influenciou diversos artistas da mesma e de outras gerações. Para Severini, nos anos 1930, o período mais fértil do espanhol teria

⁸² Ibid., p. 188.

⁸³ “Picasso possui o mais alto grau de habilidade operária, e talvez por isso finja às vezes que a despreza até simular inexperiência. Mas isso não é mais que um refinamento, um excesso de habilidade, e uma prova de que esse artista, ainda que não fosse um fabricante, dá, na realidade, ao ‘fazer’ uma importância muito grande; aliás, poder-se-ia dizer, muito grande, uma vez que entre as obras de arte em geral, vê-se primeiro a arte e depois o ‘fazer’; em Picasso ocorre justamente o contrário: primeiro se vê o ‘fazer’ e, depois, a arte.”

⁸⁴ PICASSO, Pablo (1923 apud CHIPP, H. B., *Teorias da arte moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 266).

⁸⁵ Sobre isso, a filha do artista, Sra. Romana Severini Brunori, em depoimento à autora em 18.10.2012, relatou que Picasso dizia a Severini que “non deve fare il filosofo, soltanto il pittore”, pois acreditava que Severini se explicava demais. Além disso, ela lembra outra diferença importante entre os dois, que se tratava do tempo de execução da obra, pois Picasso frequentemente deixava obras inacabadas, enquanto Severini às vezes demorava dois anos para terminar um quadro!

ocorrido entre 1923 e 1925⁸⁶, justamente quando ele voltou muitas de suas experimentações para longe do cubismo, tal como havia formulado no início do século XX⁸⁷.

As incursões cubistas de Severini também não foram longas, seguiram até aproximadamente o ano de 1919⁸⁸. No entanto, apesar dessa aproximação relativamente curta, o artista retomou, em suas obras, as soluções plásticas absorvidas pelo contato com esse e outros movimentos de vanguarda a partir dos anos 1940, como foi também o caso da exaltação de um artista como Henri Matisse (1869-1954). Sobre esse personagem e determinados tipos de linguagens plásticas desenvolvidas por ele, Severini admite, em 1931, os motivos pelos quais, nos primeiros anos de sua estada em Paris, não se sentiu atraído pela linguagem plástica do fauvismo, tal como formulada pelo mestre francês⁸⁹

Le ragione per le quali questa nuova evoluzione [fauvisme] mi toccò superficialmente, mi sarebbe difficile preciarle [...] Forse quel che mi offuscava, era il carattere spesso caricaturale della forma, che è di origine nordica, e che si oppone al carattere costruttivo della linea che è mediterraneo; forse mi offuscava pure la sua troppo grande gratuità...⁹⁰

No entanto, nos anos 1940, ele trabalhou com soluções artísticas matissianas intensamente, não exatamente as desenvolvidas nos anos 1910 (compreendendo o período fauvista), mas as dos anos 1920, como se percebe em algumas de suas obras como *Odalisca no espelho (Mulher lendo)* [1942, coleção particular] [Figura 04]. Nesta tela, em que há uma representação feminina nua lendo dentro de ambiente íntimo, privado, fica evidente que Severini não só trabalhou com um tema recorrente na obra de Matisse, mas também com a mesma linguagem plástica, ou seja, diversidade e expressividade de cores vibrantes, curvas sinuosas, arabescos e elementos decorativos como a cortina e o papel de parede ao fundo.

⁸⁶ SEVERINI, Gino, 1936, op. cit., p. 192.

⁸⁷ No entanto, esse não é um veredito final sobre a questão. Como será tratado adiante, essa visão mudará um pouco de figura a partir do início dos anos 1940, com a revalorização de outros períodos picassianos.

⁸⁸ CAT. EXP. *Gino Severini: Futuriste et Néoclassique*, op. cit., p. 159.

⁸⁹ Gino Severini. “Processo e difesa di un pittore d’oggi”, 1931. Mart, Archivio del ’900, Fondo Gino Severini, Sev.III.3.7.

⁹⁰ “As razões pelas quais esta nova evolução [fauvismo] me tocou superficialmente, seria difícil explicá-las [...] talvez aquilo que me ofuscava era o caráter frequentemente caricatural da forma, que é de origem nórdica, e que se opõe ao caráter construtivo da linha que é mediterrâneo; talvez me ofuscava pela sua demasiadamente grande gratuidade.”

Fig. 04: SEVERINI, Gino. *Odaliska no espelho (Mulher lendo)*, 1942. Óleo sobre tela, 60 x 50 cm. Coleção particular.

A compreensão do fauvismo só contaria com o reconhecimento de Severini anos mais tarde, como admite em sua autobiografia, publicada em 1946⁹¹

...l'atmosfera generale a Montmartre era il fauvismo, con una predominante ricerca di forma, di ritmo lineare, mezzi tecnici per esprimere un'armonia nella quale romanticismo e realismo dovevano conciliarsi secondo il temperamento di ognuno...

[...]

Io non mi sentivo affatto refrattario e lontano da tali ricerche. Forse Matisse lavorava già in quella direzione, ma io conobbi Matisse e apprezzai le sue idee più tardi⁹².

Voltando à questão da interrupção com o cubismo, é preciso dizer que não foi exclusividade do artista italiano no pós-Primeira Guerra Mundial. Nesse momento, o radicalismo e as experimentações realizadas pelas vanguardas artísticas do começo do século foram questionados e, em certa medida, cessaram, e o que se viu na Europa foi um

⁹¹ SEVERINI, Gino, 1965, op. cit., p. 68.

⁹² "...a atmosfera geral em Montmartre era o fauvismo, com uma predominante pesquisa de forma, de ritmo linear, meios técnicos para exprimir uma harmonia na qual romantismo e realismo deveriam conciliar-se de acordo com o temperamento de cada um. [...] eu não me sentia completamente indiferente e distante de tais pesquisas. Talvez Matisse trabalhasse já naquela direção, mas eu conheci Matisse e apreciei suas ideias mais tarde."

movimento artístico de resgate dos valores tradicionais e de referência à tradição clássica da arte⁹³. Na França, isso aconteceu no escopo do fenômeno chamado de *Rappel à l'Ordre* ["Retorno à Ordem"], na Itália, sob o chamado *Ritorno al Mestiere* [Retorno ao Ofício] e, na Alemanha, sob a *Neue Sachlichkeit* [Nova Objetividade]⁹⁴. Segundo a revisão crítica desse período feita recentemente, as manifestações artísticas mais importantes do entreguerras incorporaram: o sonho poético da antiguidade na vanguarda parisiense; o *revival* politizado do Império Romano sob o comando de Benito Mussolini (1883-1945), na Itália; a utopia funcionalista do Estilo Internacional da Arquitetura; e o classicismo biológico inventado na sociedade nazista nascente⁹⁵.

E é justamente a partir desse contexto de "Retorno à Ordem" que é preciso rever a posição de Severini, pois se, por ora, ele havia sido analisado do ponto de vista do artista de origem italiana cuja formação artística se deu, sobretudo, no seio das vanguardas artísticas parisienses (ainda que estivesse a par e mantivesse um diálogo estreito com os artistas de sua pátria), no período entreguerras há uma mudança radical de orientação artística, religiosa e mesmo política, quando passou gradualmente a trabalhar e advogar a serviço da arte italiana, de comprovar sua supremacia em detrimento da arte francesa. Isso se vê claramente entre as décadas de 1920 e 1930, enquanto o artista morava em Paris, e mesmo depois de voltar a morar na Itália, em 1935. E foi somente a partir do início dos anos 1940 que ele se reaproximou das proposições plásticas e teóricas feitas pelos artistas das vanguardas francesas do início do século XX.

Assim, pode-se dizer que as criações de Severini nos anos 1920 foram diretamente impactadas por três aspectos: pelo espírito do fenômeno do "Retorno à Ordem"; pela sua conversão ao catolicismo; e pelo fato de fazer parte de exposições que disseminavam, com fôlego, pela Europa, o *revival* da arte italiana, tais como as promovidas pelo Novecento Italiano e pelos "Italianos de Paris", como será discutido adiante.

Num sentido mais amplo, sabe-se que, no ambiente do "Retorno à Ordem", os artistas trabalharam em suas obras com uma linguagem de caráter figurativo, primando por soluções

⁹³ Tendo em vista o escopo deste estudo, trabalha-se a partir dessa orientação artística, visto que foi a incorporada por Severini. No entanto, como se sabe, diversas outras manifestações ocorreram nesse período na França (como o surrealismo) e na Itália, onde nem todo tipo de trabalho com base na linguagem plástica das vanguardas cessou, como será brevemente mencionado adiante no âmbito da análise das quatro edições da Quadrienal de Roma.

⁹⁴ Tendo em vista o escopo desta pesquisa, não será discutida a *Nova Objetividade* na Alemanha.

⁹⁵ CAT. EXP. *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*. Estados Unidos: Guggenheim Museum Publications, 2010, pp. 20-31.

artísticas que valorizassem os ensinamentos dos antigos mestres do Renascimento, sem, contudo, imitarem o passado, como muitas vezes se pensa sobre as criações desse período na historiografia da arte, quando se diz que as criações desse período eram arte de “ressaca” ou de menor qualidade. Na verdade, a ideia em curso era dar às obras “modernas”, estruturas “clássicas”, conferindo-lhes solidez e permanência, como se vê numa tela como *Grande banhista*, de Picasso (1921, Paris, Musée de l’Orangerie) [Figura 05], na qual há uma figura feminina nua de aspecto monumental sentada em uma poltrona coberta por um tecido cinza, que lembra o drapeado de uma escultura grega antiga, fazendo oposição à luminosidade da cor quente da figura, que está longe de ser um resgate literal de obras do passado, mas conserva a solidez e a estruturação presentes nelas⁹⁶.

Fig. 05: PICASSO, Pablo. *Grande banhista*, 1921. Óleo sobre tela, 182 x 101,5 cm. Musée de l’Orangerie, Paris, França.

Já a tela de Jean Metzinger (1883-1956), *Natureza-morta com cabeça verde* (1927, Holanda, Otterlo, Kröller-Müller Museum), que traz uma pintura de cabeça esculpida presente em meio a outros elementos de uma natureza-morta, opera com outro recurso recorrente na metade dos anos 1920, no qual os artistas optavam por colocar figuras tidas como atemporais (como o busto de uma escultura antiga) entre objetos cotidianos, com o intuito de fazer refletir

⁹⁶ Cf. WALTHER, Ingo F.; WARNCKE, Carsten-Peter, op. cit., pp. 271-272. Esta fase “clássica” acontece entre os anos 1916 e 1924, quando Picasso retoma fortemente a representação da figura humana como centro de suas pesquisas, e essa figura aparece sempre como se fosse uma escultura monumental, de formas desproporcionais, com extremidades totalmente fora do padrão clássico. Assim, nessa fase de Picasso em que trabalha, sobretudo, com a pintura e o desenho, o artista não recupera exatamente os valores que estavam em circulação como equilíbrio, harmonia, simetria das formas; ao contrário, ele está fazendo uma transgressão dos mesmos. Ainda segundo os autores (p. 145), é importante ressaltar que, nesse período, Picasso trabalhou não só com os nus clássicos, mas também com retratos, criações ainda em consonância com o cubismo sintético, o que aparentemente demonstrava que os trabalhos não tinham nada a ver uns com os outros.

sobre a permanência de certos valores em oposição ao que era mundano naquele momento⁹⁷. Foram citados estes dois exemplos, mas, de fato, as criações do período se colocaram de forma absolutamente nova, pela qual geraram, e ainda geram, reflexões e debates, por apresentarem uma poética singular, que incorpora muitas vezes a “ossatura” das obras e teorias dos primitivos italianos e dos renascentistas, mas demonstram claramente terem sido feitas por artistas que acumularam a experiência de terem vivido e “inventado” as vanguardas artísticas do início do século.

Além das obras, os artigos e as revistas da época também dão conta de externar essa nova orientação, como a revista *L'Esprit Nouveau* [O espírito novo], fundada em 1920 por Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965) – conhecido, depois, como “Le Corbusier” – e Amédée Ozenfant (1886-1966), na qual publicaram seu manifesto *Purisme* [Purismo], que pregava, entre outras coisas, o uso da matemática (entendida como um meio universal) na elaboração de obras de arte para que dessem a sensação de harmonia e imprimissem uma lógica passível de compreensão pública geral⁹⁸. É possível ver o nascimento desses pensamentos nos dois autores já no livro *Après Le Cubisme* [Depois do cubismo], publicado em 1918, no qual discorreram sobre os caminhos que a arte deveria seguir após o “esgotamento” do cubismo, no final da Primeira Guerra. Os autores acreditavam que “finda a guerra, tudo se organiza, tudo se clarifica e depura; erguem-se fábricas, nada mais é o que era antes da guerra...”⁹⁹ e, no campo das artes plásticas, mesmo que o último advento das escolas de arte tenha sido o cubismo¹⁰⁰ e que sua linguagem plástica tenha representado perfeitamente o seu tempo, de fato esse movimento não poderia mais dar conta das necessidades da nova época, cujo espírito tendia “...ao rigor, à precisão, à melhor utilização das forças e das matérias, à mínima perda, enfim uma tendência à pureza”¹⁰¹. O que se aferiu é que esse “purismo” tinha um enorme peso no ambiente artístico parisiense, no qual elementos como forma, medida, harmonia, proporção e pureza estavam na ordem do dia.

No ambiente italiano, tal como no francês, artigos na mesma linha foram publicados, como o importante *Il Ritorno al Mestiere* [O retorno ao ofício], escrito por Giorgio de Chirico (1888-1978), em 1919, publicado na Revista *Valori Plastici* [Valores plásticos], de Mario

⁹⁷ CAT. EXP. *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, op. cit., p. 40.

⁹⁸ FER, Briony; BATCHELOR, David.; WOOD, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo: A arte no entreguerras*. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda., 1998, pp. 19-21.

⁹⁹ OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles-Édouard. *Depois do cubismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 25.

¹⁰⁰ Ibid., p. 26.

¹⁰¹ Ibid., p. 50.

Broglia (1891-1948) e Roberto Melli (1885-1958), na edição novembro-dezembro. Nesse texto, De Chirico, que foi um enfático defensor desse “retorno ao ofício”, falou que os artistas contemporâneos estavam confusos e ignorantes, mas que alguns pintores estavam se preparando para voltar à ciência pictórica seguindo os princípios e ensinamentos dos antigos mestres¹⁰². Essa mesma edição, inclusive, aponta os caminhos seguidos pelos artistas nesse sentido, como De Chirico e Carrà, o qual também publica, nesse volume, o artigo “Il rinnovamento della pittura in Italia” [A renovação da pintura na Itália] e reproduz sua obra *As filhas de Lote* (1919, Itália, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto), como expressões da nova orientação artística que adotava, tendo como referencial as criações de primitivos como Giotto di Bondone (c. 1267-1337) e Masaccio (1401-1428)¹⁰³. Ainda sobre Carrà, é possível citar a sua publicação *Le Neoclassicisme dans l'Art Contemporain*¹⁰⁴ [O neoclassicismo na arte contemporânea], em 1921, que tratava justamente dessas questões e de como poderia ser incorporado um novo e desejado misticismo nas artes, as quais não bastaria apenas a tentativa de reprodução material da realidade¹⁰⁵.

A Revista *Valori Plastici*, cuja publicação mensal ocorreu entre 1918 e 1922, foi um meio fundamental de veiculação desses ideais, já que valorizava, acima de tudo, o retorno à tradição da arte, ao *chiaroscuro* e à perspectiva linear renascentista, entre outros aspectos da arte feita nos séculos anteriores. Além de tentar dar conta da produção italiana contemporânea, nela veiculavam artigos e reproduções de trabalhos que estavam sendo feitos na Europa, e principalmente na França; ou seja, a revista tinha esse papel de abastecer e atualizar o meio artístico italiano com informações importantes trazidas de fora¹⁰⁶. Faz sentido lembrar que esse sentimento de retorno às raízes, no caso italiano, foi encorajado também em função do discurso do regime fascista, que queria se posicionar como o grande agente de um novo começo¹⁰⁷ para aquela sociedade e, assim, esse novo homem deveria reafirmar suas “qualidades antigas de guerreiro”¹⁰⁸. Com o fim de *Valori Plastici* em 1922, a crítica de arte italiana Margherita Sarfatti, que abraçava os mesmos ideais do regime e, na arte, o resgate

¹⁰² CAT. EXP. *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, op. cit., p. 16.

¹⁰³ CAT. EXP. *ROMA: 1918-1943*. Roma: Viviani, 1998, p. 22.

¹⁰⁴ CARRÀ, Carlo. *Le Neoclassicisme dans l'Art Contemporain*. Roma: Éditions de Valori Plastici, 1921.

¹⁰⁵ Ibid., pp. 01-02.

¹⁰⁶ Cf. CAT. EXP. *The Artistic Culture between Wars*. Itália: Skira, 2006, p. 199. Com o fim da publicação de *Valori Plastici* em 1922, abriu-se espaço para que uma série de monografias e estudos escritos a respeito de artistas fossem publicados por estudiosos como Lionello Venturi, Roberto Longhi, Jean Cocteau, Waldemar George.

¹⁰⁷ Como se sabe, esse recomeço foi proposto simbolicamente a partir do novo calendário do regime, que considerava seu o 1º ano, em 1922.

¹⁰⁸ CAT. EXP. *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, op. cit., p. 29.

“modernizado” do classicismo italiano, decidiu fundar, nesse mesmo ano, com a Galeria Pesaro de Milão, o programa do Novecento¹⁰⁹, que ela aspirava ser a identidade artística da Itália fascista nos anos 1920. Sua ideia era criar uma grande e nova época da arte na Itália, o que fica claro na sua promessa de que “...a palavra *Novecento* ressoará no mundo inteiro e mais uma vez tão gloriosamente italiana como o *Quattrocento*”¹¹⁰. Assim, seu programa teórico visava que a arte tivesse clareza na forma e na concepção, sem exageros e excentricidades (como os praticados pelos movimentos de vanguarda, em sua opinião), nem espaço ao arbitrário. Os pintores do Novecento trabalharam com base em duas diretrizes complementares – resgataram o antigo para torná-lo atual e, ao mesmo tempo, idealizaram figuras e objetos cotidianos com uma linguagem plástica clássica para empregar-lhes a solenidade das imagens antigas¹¹¹ – buscando, com essa operação, que a Itália fascista fosse vista como uma herdeira do Império Romano e da Itália Renascentista. Em 1925, Sarfatti desfez o Novecento e o recompôs sob o nome de Novecento Italiano com muitos artistas agregados com as mais diversas orientações artísticas, como Mario Sironi (1885-1961), Arturo Tosi (1871-1956) e Achille Funi (1890-1972), de quem, inclusive, o MAC USP possui uma obra muito característica desse período, *A adivinha*, de 1924¹¹². Nessa tela [Figura 06], vê-se a imponente e monumentalidade da representação da figura feminina, elaborada a partir de tons sóbrios, dentro de uma “arquitetura triangular”, cujo fundo é um ambiente escuro que mostra somente parte da arquitetura do que parece ser um templo grego, contribuindo, assim, para que se sinta claramente o aspecto de atemporalidade, tão almejado por esse e outros artistas¹¹³.

¹⁰⁹ Cf. CAT. EXP. *Le Stanze Dell'Arte: Figure e Immagini del XX Secolo*. Itália: Skira, 2002, p. 235. Os sete pintores que participavam desse grupo eram: Malerba, Dudreville, Marussig, Bucci, Funi, Oppi e Sironi. Para amplo panorama sobre o Novecento Italiano, sugere-se a leitura de BOSSAGLIA, Rossana. *Il Novecento Italiano*. Milão: Charta, 1995. [1a. Edição, 1976]

¹¹⁰ SARFATTI, Margherita (1922, apud DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 146).

¹¹¹ CAT. EXP. *Le Stanze Dell'Arte: Figure e Immagini del XX Secolo*, op. cit., p. 236.

¹¹² Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “Achille Funi nella Collezione del MAC USP”. In: *L'Uomo Nero: Materiali per una storia dell'arte della Modernità*. Milão: CUEM, v. 1, pp. 349-359, 2011. Funi, ao lado de Sironi era o artista que melhor incorporava a noção que Sarfatti tinha do que deveria ser a arte do Novecento Italiano. Além disso, é possível situar essa obra no contexto da produção do chamado Realismo Mágico de Funi, entre 1920 e 1924, também momento de constituição do grupo Novecento.

¹¹³ Cf. CAT. EXP. *Le Stanze Dell'Arte: Figure e Immagini del XX Secolo*, op. cit., pp. 235-236. O problema colocado para os artistas do Novecento era o de superar a hereditariedade do “classicismo dechiriano”, conjugando suas proposições com uma aderência mais direta à realidade natural, sem ser cerebralista. Assim, os motivos mais típicos do programa seriam: naturezas-mortas com objetos simples, muitas vezes humildes, paisagens e personagens que representam uma humanidade trabalhadora.

Fig. 06: FUNI, Achille. *A adivinha*, 1924. Óleo sobre madeira, 45,7 x 45,8 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

É fundamental, neste ponto, situar a produção de Lionello Venturi no contexto geral, tendo em vista a importância e ressonância de seus pensamentos e por dar conta de explicar não só como o crítico via e teorizava sobre a arte e a crítica de arte naquele momento, mas, sobretudo, para qual tipo de caminho ele estava se orientando, que base ideológica estava defendendo, algo que teria ecos bem profundos também nas décadas posteriores. Sua obra *Il Gusto dei Primitivi* [O gosto dos primitivos], de 1926, é um excelente meio para tal, pois é justamente quando o crítico apresenta, pela primeira vez, uma sistematização de seu pensamento metodológico¹¹⁴, e é quando, além de abandonar uma ideia de ciclo da arte com ascensão e decadência¹¹⁵, trata da experiência de “revelação na arte” por parte de alguns artistas e daquilo que os aproxima, que não é sua arte, mas seu “gosto”. Venturi organizou a publicação em duas partes: a primeira, em que abordava alguns pintores primitivos italianos e a crítica de arte; e a segunda, dos primitivos e de alguns mestres do século XIX, sendo que, a partir desse confronto, procurou demonstrar que a interpretação dos mesmos deveria levar em consideração suas personalidades e atuações em um determinado contexto histórico. Ao final dessa publicação, o crítico afirma o seguinte¹¹⁶

¹¹⁴ Cf. Prefácio de Nello Ponente (p. 10) in VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Portugal: Edições 70, 2007.

¹¹⁵ Como se sabe, esse tipo de sistematização ocorre pela primeira vez por parte de Giorgio Vasari (1550) e é algo que reaparece de tempos em tempos na historiografia da arte, apesar de esse tipo de sistematização ter sido condenada pelos historiadores das gerações seguintes. Inclusive, no tratado de Venturi mencionado, ele põe justamente em foco a evolução de pensamento dos historiadores, de Vasari e Winckelmann.

¹¹⁶ VENTURI, Lionello. *Il Gusto dei Primitivi*. Bolonha: N. Zanichelli, 1926, pp. 247-248.

Ma v'è una differenza tra i primitivi del Medioevo e quelli dell'Ottocento, perché i primi si trovarono in un ambiente di religione e di cultura favorevole al loro sviluppo, mentre i secondi si sono trovati in un ambiente più avverso che mente d'uomo sappia immaginare. È possibile quindi che sieno soffocati, come forse è anche possibile che, per spirito di reazione, sieno rafforzati nell'opera loro.

Di fronte a possibilità di questo genere, il criterio storico si ferma e lascia il posto all'azione. A noi importa soltanto di aver condotto il lettore sino alle possibilità proiettate nell'avvenire, per chiarirgli l'aspetto eterno del gusto dei primitivi¹¹⁷.

Portanto, como se vê, trata-se de um novo procedimento metodológico que considerava mais próximos a Giotto os impressionistas e não artistas de outras escolas e, por conta disso, eram, para o crítico, os artistas que estavam começando uma nova civilização artística. Esse tipo de abordagem foi levado adiante por Venturi, que foi figura cada vez mais em evidência na França, Itália e nos Estados Unidos, impactando fortemente os meios artísticos com relação à defesa das vanguardas artísticas, sobretudo do impressionismo e abstracionismo. O próprio Severini, em certa medida, está de acordo com esse tipo de orientação nos anos 1930 e início dos 40, como fica claro a partir da leitura de alguns de seus textos, como *Giotto e la Pittura Contemporanea* [Giotto e a pintura contemporânea], de 1940, no qual afirmou que, se uma linguagem propriamente pictórica foi descoberta, isso se deveu, em grande parte, a Giotto, cuja obra influenciou os artistas contemporâneos, as primeiras “simplificações cubistas” e as intenções dos primeiros futuristas, e que, por essa razão, ele poderia afirmar que Giotto era mais moderno que Rubens (1577-1640). Essa preferência pelo artista italiano faz sentido se compreendermos que Severini era alguém que valorizava mais o desenho que outros recursos formais, como a cor, as massas de luz e sombra, e sobretudo a busca do transcendental na arte, o que fez questão de deixar claro em diversos textos que escreveu. Ainda em *Giotto e la*

¹¹⁷ “Mas há uma diferença entre os primitivos da Idade Média e aqueles dos Oitocentos, porque os primeiros se encontravam em um ambiente de religião e de cultura favoráveis aos seus desenvolvimentos, enquanto os últimos se encontravam no ambiente mais hostil que a mente do homem saiba imaginar. É possível, portanto, que estivessem sufocados, como talvez seja também possível que, pelo espírito de reação, fossem fortalecidos em suas obras. Diante de possibilidades desse tipo, o critério histórico se fecha e dá lugar à ação. Para nós, importa somente ter conduzido o leitor até as possibilidades projetadas no futuro, para esclarecer-lhes o aspecto eterno do gosto dos primitivos.”

Pittura..., ao falar sobre o crucifixo feito por Berlinghieri¹¹⁸, Severini resumiu o que seriam suas aspirações artísticas¹¹⁹: “Quest’arte nobilissima è fatta con i mezzi i più poveri, i più miseri, i veri mezzi dell’imbianchino”¹²⁰ [...] “È qui realizzata una delle nostre aspirazioni, che è una delle più nobili e giustificate dell’arte: ottenere un massimo di effetto con un minimo di mezzi”¹²¹.

Retomando o percurso cronológico de Severini, nesses anos em que estava baseado na França, mas ia regularmente à Itália, vivenciou de perto todos esses ambientes e movimentações teóricas e artísticas dos dois países. Ele naturalmente harmonizou-se com esse espírito geral de “Retorno à Ordem”, e assim trabalhou com foco em reordenação e equilíbrio, buscando transmitir valores universais (para usar uma expressão recorrente na época) em suas obras, por meio da apropriação dos ensinamentos absorvidos pelo estudo da tradição clássica da arte. Foi nessa época que participou de algumas mostras do Novecento Italiano (embora não tenha sido uma figura-chave para ele), pintou quadros importantes de maternidades, naturezas-mortas e obras com o tema da *Commedia dell’Arte*, e colaborou com a *Valori Plastici*. No meio francês, publicou uma série de artigos como “Cézanne et le cézannisme” [Cézanne e o cézanismo], para a revista *L’Esprit Nouveau*, em 1922¹²², e alguns outros, no

¹¹⁸ Cf. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007 (1ª edição 1988 Oxford University Press), p. 57: Berlinghieri: Família de Pintores residentes em Lucca ao longo do Século XII. Berlinghiero Berlinghieri, o fundador da família, é chamado “Milanês” em um documento de 1228, que também menciona três de seus filhos: Marco, Barone e Bonaventura. Nada mais se sabe, porém, atribui-se a ele um *Crucifixo* pintado e assinado por “Berlinghieri” (sem o primeiro nome), e que está hoje na Pinacoteca de Lucca. Trata-se de um dos melhores exemplos do estilo bizantino. Costuma-se atribuir a ele um *Crucifixo* que se encontra na Accademia em Florença.

¹¹⁹ SEVERINI, Gino. “Giotto e la Pittura Contemporanea”. In: *Rivista MAESTRALE* – A. I. nº 3-4, Ago-Set, 1940, p. 09.

¹²⁰ “Esta arte nobríssima é feita com os meios mais pobres, os mais míseros, os verdadeiros meios do pintor [...] É aqui realizada umas das nossas aspirações, que é uma das mais nobres e justificadas da arte: obter um máximo de efeito com um mínimo de meios.”

¹²¹ Podemos aqui retomar o texto de Venturi, *Il Gusto dei Primitivi*, em que fala dos artistas primitivos, que “...trova Dio non nella natura ma nella fede dell’artista, esso rende vivo il simbolo così da non farlo più simbolo, esso rivela la divinità non solo dell’immagine di Dio ma del più umile oggetto naturale, esso trova la sua universalità al di fuori di ogni particolarismo di religione costituita, esso non conosce modelli perché dà libero sfogo alla creazione, esso non ha bisogno di varietà materiali per mostrare le ricchezze dell’animo, esso rivela infine direttamente, con linee forme colori, non a traverso la mediazione della natura, ogni sentimento umano, e perché li rivela direttamente li esalta, li rende intensi universali eterni.” (VENTURI, Lionello, 1926, op. cit., p. 221) [...] “...encontra Deus não na natureza, mas na fé do artista, ele torna vivo o símbolo de modo a fazê-lo não mais símbolo, ele revela a divindade não somente da imagem de Deus, mas do mais humilde objeto natural, ele encontra a sua universalidade fora de cada particularidade de religião constituída, ele não conhece modelos porque dá desabafo livre para a criação, ele não tem necessidade de variedades materiais para mostrar as riquezas da alma, ele enfim revela diretamente com linhas formas e cores, não através da mediação da natureza, cada sentimento humano, e porque os revela diretamente e os exalta, os faz intensos universais e eternos”. Dessa forma, Severini parece estar em linha com a alta consideração que tinha por esses artistas, seus métodos e soluções plásticas obtidas pelos seus esforços de humildes artesões.

¹²² Curiosamente, esse texto de Severini carrega uma história interessante, pois, conforme o testemunho do próprio artista, ele o publicou em 1920, mas, na sistematização de seus escritos publicada no catálogo *Gino Severini: Futuriste et Néoclassique*, ele consta como publicado em 1922 na *L’Esprit Nouveau* e, posteriormente,

ano seguinte, para o *L'Information* de Paris, nos quais discorria sobre as questões próprias a esse período, tais como o verdadeiro sentido do classicismo naquele momento, as técnicas de trabalho, a aprendizagem do *métier*. Nesse sentido, é preciso apontar que suas pesquisas artísticas que remontavam à tradição da arte foram organizadas no livro *Du Cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre*¹²³, publicado em 1921, cujas ideias vinham sendo gestadas desde a segunda metade dos anos 1910. Nesse tratado, que muitos autores consideram como seu trabalho teórico mais importante¹²⁴, Severini sistematizou em doze capítulos como criar obras que expressassem valores imutáveis e universais, o que só seria viável se o artista trabalhasse com base no legado artístico dos gregos e, sobretudo, dos renascentistas Leon Battista Alberti (1404-1472), Piero della Francesca (1411/12-1492), Luca Pacioli (1445-1514), Leonardo Da Vinci (1452-1519) e Albrecht Dürer (1471-1528), entre outros artistas¹²⁵, matemáticos e filósofos. Assim, Severini apresentou, em cada capítulo, como trabalhar o desenho, a cor submetida a ele, a composição, a aplicação da projeção ortogonal tendo em vista as leis geométricas e matemáticas, que eram o elo para que essa arte “universal” fosse possível. Sobre essa sua busca, ele explicou, retrospectivamente, em sua biografia o porquê da escolha desse caminho naquele momento¹²⁶

Poesia ed arte appartengono ad uno strato profondo dell'essere, che è comune a tutte le forme di espressione, e qui è la pura sorgente che anima tutto, lega tutto, e cioè l'artista all'universo, l'opera al cosmo, l'anima individuale all'anima collettiva, e la misura di tutto è il Numero. [...]

Vedevo dunque nel Numero la via che conduceva verso l'infinito, verso l'assoluto, verso la purezza, verso una poesia sovrumana e verso la perfetta armonia¹²⁷.

Para dar forma e consistência a seus pensamentos publicados em *Du Cubisme...*, Severini fez anteriormente uma imersão de anos com o matemático Raoul Bricard (1870-1944) para colocá-los no papel de forma que pudessem ser praticados por outros artistas

ele é reapresentado na coletânea *Ragionamenti sulle arti figurative*, de 1936, com uma observação do próprio artista sobre ter mudado um pouco de ideia com relação ao texto original.

¹²³ A título de curiosidade, vale dizer que esse livro foi dedicado à memória de Boccioni.

¹²⁴ Vale aqui comentar que G. di San Lazzaro declarou, em 1949, que as conclusões a que Severini havia chegado nesta publicação precediam em seis anos o muito mais famoso tratado de Matila Ghyka sobre o mesmo assunto. Cf. LAZZARO, G. di San. *Painting in France 1895-1949*. Londres: Harvill Press, 1949, p. 67.

¹²⁵ Para uma ampla análise sobre os trabalhos e tratados desses artistas, confrontar com KEMP, Martin. *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. Estados Unidos: Yale University Press, 1992, pp. 07-98.

¹²⁶ SEVERINI, Gino, 1968, op. cit., p. 81.

¹²⁷ “Poesia e arte pertencem a uma camada profunda do ser, que é comum a todas as formas de expressão, e que é a origem pura que dá alma a tudo, liga tudo, e isto é o artista ao universo, a obra ao cosmo, a alma individual à alma coletiva, e a medida de tudo é o Número. [...] Eu via, portanto, no Número, a via que conduzia em direção ao infinito, ao absoluto, à pureza, a uma poesia sobre-humana e à perfeita harmonia.”

efetivamente, e não apenas no discurso, que, segundo Severini, era o procedimento mais corriqueiro naquele momento, como afirmou também na sua biografia¹²⁸

Tanti artisti parlavano in quel momento di geometria e di matematica, e fra questi Metzinger che osò perfino tirare in ballo la geometria non euclidea e la trigonometria sferica usata dai navigatori, ma erano tutte nozioni approssimative [...] Ma ciò non mi bastava; pensavo che, se si dovevano utilizzare la geometria e la matematica, lo si doveva fare con maggior precisione, applicando e sfruttando vere regole di geometria e di matematica, strettamente osservate...¹²⁹

Fica claro, então, que suas preocupações estavam em linha com as de outros artistas na época, tanto na França quanto na Itália, e dialogavam diretamente com as proposições feitas por Ozenfant e Jeanneret em *Après Le Cubisme*, no que diz respeito à concepção da obra e à proporção matemática e geométrica, e à submissão da cor, em detrimento da forma. Outro débito de Severini para com esses autores refere-se à “Seção de Ouro”, que foi assunto discutido no manifesto *Purisme* publicado um ano antes do livro de Severini. Por outro lado, *Du Cubisme au Classicisme...* inspirou fortemente o pintor francês Albert Gleizes (1881-1939) a publicar, em 1924, seu ensaio *La Peinture et ses lois* [Pintura e suas leis], no qual o autor previu, inclusive, um retorno aos ideais do Cristianismo¹³⁰, que seria um assunto muito discutido no meio cultural naqueles anos do entreguerras. Mas é inegável que o tratado de Severini tenha sido um marco em sua história¹³¹, pois ainda que ele tenha partido para pesquisas completamente distintas nas décadas seguintes, as teorias que defendeu permaneceram expostas em muitas de suas obras e foram emblemáticas desse artista que, entre os anos 1920 e 1930, buscou a racionalização e a ordem, em vista de uma arte universal. Portanto, fica evidente o paralelo que existe entre as propostas de Severini expostas em seu livro de 1921, suas criações do período e os preceitos estabelecidos por esse clima de “Retorno à Ordem”, que estava dado explicitamente na produção artística e crítica do período.

¹²⁸ SEVERINI, Gino, 1968, op. cit., p. 80.

¹²⁹ “Tantos artistas falavam naquele momento de geometria e de matemática e, entre esses, Metzinger, que ousou até mesmo apresentar a geometria não euclidiana e a trigonometria esférica usada pelos navegadores, mas eram todas noções aproximadas [...] Mas isso não me bastava; pensava que, se devíamos utilizar a geometria e a matemática, devíamos fazê-lo com maior precisão, aplicando e aproveitando as verdadeiras regras de geometria e de matemática, estritamente observadas...”

¹³⁰ CAT. EXP. *The Artistic Culture between Wars*, op. cit., p. 59.

¹³¹ Cf. SEVERINI, Gino, 1968, op. cit., p. 197. Severini deixou claro, em sua biografia, o ressentimento por sua publicação não ter sido compreendida no meio artístico parisiense, que estava enraivecido contra ele, justamente por conta dela. Ele explica que, apenas na Itália, o acolhimento foi melhor, e comenta o retorno favorável de Carrà. Ibid., pp. 236-242. Ao discorrer sobre seu encontro com o filósofo italiano Benedetto Croce, Severini também disse que ele gostou muito de sua publicação, e que ninguém a compreendeu tão bem quanto ele.

Vale lembrar que o contexto da elaboração de *Du Cubisme au Classicisme...* remonta à relação que Severini estabeleceu, a partir de 1916, com o colecionador de arte e *marchand* Léonce Rosenberg (1879-1947), fundador da Galerie de l’Effort Moderne, em Paris. O *marchand* foi uma figura importante no desenvolvimento do mercado artístico em escala internacional, estimulando a produção e a divulgação de arte moderna de artistas de diversas nacionalidades, e não exclusivamente os franceses. Segundo Severini, Rosenberg¹³² tinha o mérito inegável de ter apostado em arte moderna antes e depois da Primeira Guerra, ao passo que, na Itália, ninguém ousou arriscar-se financeiramente por essas pesquisas vanguardistas¹³³. A relação entre os dois foi firmada em bases comerciais, pois o *marchand* integrou-o à sua galeria, na qual contava com obras de artistas como Picasso, Amedeo Modigliani (1884-1920), André Derain (1880-1954), Jacques Lipchitz (1891-1973), indicou-o para trabalhos importantes (como a realização dos afrescos para o Castelo Montegulfoni de Florença, em 1921) e o incluiu nos encontros dominicais que promovia semanalmente, dos quais participavam, além dos próprios artistas da galeria, músicos e poetas. Rosenberg e Severini foram apresentados por Gris e estabeleceram, em um primeiro momento, um acordo verbal chamado de “diritto di prima visione”¹³⁴, ou seja, o artista deveria mostrar tudo o que produzia ao *marchand* e só poderia vender para terceiros as obras que ele não tivesse escolhido¹³⁵. Conforme o testemunho de Severini em sua biografia, em princípio esse acordo lhe pareceu um ótimo negócio, mas, depois, nem tanto, pois a relação entre eles tornou-se complicada e proibitiva já que durante alguns anos ele se sentiu isolado da cena artística parisiense efervescente e impedido de participar de mostras e manifestações artísticas que não estivessem diretamente ligadas à Galerie de l’Effort Moderne¹³⁶. Em 1919¹³⁷, o *marchand* e o artista acertaram um novo contrato com duração de três anos, cujas cláusulas eram ainda mais rígidas que as do combinado de 1916, uma vez que vetavam o fornecimento de fotografias de suas obras para a reprodução, a criação de qualquer tipo de meio (a exemplo da elaboração de figurinos para os balés russos) e a restrição no sentido de que toda sua produção artística fosse

¹³² Cf. SEVERINI, Gino, 1968, op. cit., p. 69. Para Severini, Rosenberg tinha três características inerentes à sua natureza, que consistia em não estar inteiramente em nenhuma condição efetivamente: nem de desinteressado em arte e em cultura, nem de burguês, nem exclusivamente comercial –, mas queria estar contemporaneamente nas três “categorias”.

¹³³ Ibid., p. 71.

¹³⁴ “...direito de primeira escolha.”

¹³⁵ SEVERINI, Gino, 1968, op. cit., p. 24.

¹³⁶ Ibid., p. 46.

¹³⁷ Cf. ibid., pp. 95-96. Justamente em maio desse mesmo ano, ocorre a exposição individual de Severini na *L’Effort Moderne*, terminando como um grande fracasso. O próprio artista reconhece que suas obras não poderiam agradar, pois as regras compositivas que estava usando eram um pouco “duras”, e o público não estava acostumado com isso.

propriedade da galeria, sendo que, se essas normas fossem desrespeitadas por parte do artista, ele deveria arcar com uma multa de 25 mil francos¹³⁸. Outro episódio embaraçoso com o *marchand* foi justamente o que culminou com a publicação de *Du Cubisme au Classicisme...*. Rosenberg convidou alguns escritores na época para escrever pequenas monografias sobre os artistas de sua galeria, sendo que a de Severini seria escrita pelo próprio *marchand*. Como o italiano estava já às voltas com as pesquisas pautadas pela geometria e matemática, Rosenberg encontrou dificuldade em transmitir tudo para o papel e, assim, depois de diversos desentendimentos e sem chegarem a um consenso sobre o conteúdo, Severini tomou para si a tarefa de escrevê-lo, dando corpo ao que seria mais tarde seu tratado *Du Cubisme au Classicisme...*¹³⁹.

Segundo Severini, Rosenberg também procurava influenciar na decisão dos temas a ser trabalhados pelos artistas de sua galeria, tendo em vista sua recepção e valorização no mercado, o que, no próprio caso, verificou-se pela insistência de que se mantivesse fiel ao motivo da *Commedia dell'Arte*. Rosenberg afirmava que, ao longo da história, os maiores artistas faziam justamente isso, adotavam um determinado tema e seguiam com ele até o final de sua carreira artística, mas Severini não concordava com esse discurso, e o efeito nele era inverso, como comprova seu depoimento¹⁴⁰: “A me piacevano molto i personaggi della *Commedia dell'arte*, ma tutti questi argomenti erano proprio quel che ci voleva per farmeli odiare¹⁴¹”. Não por acaso, como se vê nas Figuras 07 e 08, Severini criou obras justamente com esse motivo para figurarem em um dos cômodos da Maison Rosenberg, que nasceu com o propósito de ser uma casa-museu dos artistas da galeria¹⁴².

Mas, independentemente das complicações envolvidas no relacionamento entre Severini e o *marchand*, as quais Severini conta com detalhes em sua biografia publicada em 1968, é fato que essa relação comercial foi importante para ele, que foi indicado para grandes trabalhos, teve seu nome divulgado e firmado no mercado artístico parisiense e em outras cidades europeias. Contudo, de acordo com o testemunho de Jeanne Fort¹⁴³, esposa do artista,

¹³⁸ SEVERINI, Gino, 1968, op. cit., p. 75.

¹³⁹ Ibid., p. 155.

¹⁴⁰ Ibid., p. 272.

¹⁴¹ “Eu gostava muito dos personagens da *Comédia da Arte*, mas todos esses argumentos eram exatamente o necessário para me fazer odiá-los.”

¹⁴² Para uma descrição detalhada a respeito do projeto e da produção para o apartamento de Léonce Rosenberg, ver CAT EXP. *Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, op. cit., pp. 91-107 e pp. 214-219.

¹⁴³ Vale comentar que Jeanne Fort era a filha do “Príncipe dos Poetas”, Paul Fort, que Severini conheceu em Paris, conforme comentado anteriormente.

o contrato com Rosenberg não contribuiu significativamente para o aumento da renda da família Severini¹⁴⁴

Potrà sembrare strano che Gino, a quarant'anni e conosciuto com'era da tanto tempo e con il contratto di Léonce Rosenberg, fosse sempre povero. [...]E Rosenberg non permetteva ai suoi artisti di fare qualunque altro lavoro...¹⁴⁵

Fig. 07: SEVERINI, Gino. *O amor à primeira vista*, 1928-1929. Óleo sobre tela, 160 x 66 cm. Pinacoteca di Brera, Milão, Itália. Antiga coleção Léonce Rosenberg.

Fig. 08: SEVERINI, Gino. *O demônio do jogo*, 1928-1929. Óleo sobre tela, 160 x 66 cm. Pinacoteca di Brera, Milão, Itália. Antiga coleção Léonce Rosenberg.

Pouco depois do lançamento de *Du Cubisme au Classicisme...*, Severini conheceu o filósofo francês Jacques Maritain (1882-1973), do qual se tornou muito amigo. Maritain, que tinha sido ateu na juventude, seguindo as teorias do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) – assim como alguns dos artistas futuristas – buscou, em 1910, os ensinamentos da filosofia de São Tomás de Aquino (século XIII), e seguiu em direção ao Catolicismo, tornando-se neotomista. Essa conversão aconteceu junto com Raïssa Oumançoff (1883-1960), que era sua grande amiga na Sorbonne, e que depois se tornou sua mulher, em 1904. A casa do casal, primeiramente em Versalhes e depois em Meudon, na periferia de Paris, era um

¹⁴⁴ CAT. EXP. *Gino Severini: entre les deux guerres*. Itália: Staderini Editore, 1980, p. 45.

¹⁴⁵ “Poderá parecer estranho que Gino, aos quarenta anos, conhecido como era há tanto tempo e com o contrato de Léonce Rosenberg, fosse sempre pobre. [...] E Rosenberg não permitia que seus artistas fizessem quaisquer outros trabalhos...”

centro cultural e de estudos neotomistas na qual se reuniam artistas, poetas, músicos e intelectuais, como recorda a esposa de Severini ao dizer que lá¹⁴⁶: “...incontrammo Henri Ghéon, Rouault, Strawinsky, Nabokof che ci parlò di Raspoutin conosciuto in Russia...”¹⁴⁷. Esses encontros aconteceram ao longo dos anos 1920 e 1930, e serviam como um palco para debates e discussões acaloradas. O fato é que Maritain participou ativamente da disseminação do catolicismo entre artistas e intelectuais, como Jean Cocteau (1889-1963), que buscavam uma orientação naquele período complicado e de ansiedade do pós-guerra¹⁴⁸. Até mesmo o futurista Luigi Colombo, conhecido como Fillia (1904-1936), que esteve em Paris entre 1929 e 1930 por ocasião de uma mostra de pintura futurista, ficou arrebatado pelos postulados de Maritain e acabou publicando, em seu retorno, junto com Marinetti, o Manifesto dell’Arte Sacra Futurista [Manifesto da Arte Sacra Futurista], que foi publicado na *Gazzetta del Popolo*, em 23 de junho de 1931¹⁴⁹. O sucesso dos pensamentos de Jacques Maritain se deveu muito ao fato de ter conseguido reconciliar o catolicismo com a cultura por meio de um tomismo “renovado”, possível pela leitura diferenciada de Tomás de Aquino e seus estudiosos. Essa releitura de Maritain da teoria escolástica da beleza (que irritou muito alguns tomistas radicais e historiadores do pensamento medieval) foi fundamental para que o filósofo alcançasse sucesso nos círculos de arte modernistas¹⁵⁰. E o crescimento nas crenças de São Tomás de Aquino (que combinou filosofia grega com a doutrina do cristianismo, sugerindo que o pensamento racional e o estudo da natureza eram formas válidas para se compreender Deus), por sua vez, ocorreu, sobretudo por oferecer uma solução de um sistema integrado onde não havia conflito entre razão e fé, pois toda realidade passava por Deus, e tudo poderia estar baseado Nele. Assim, como os aspectos tradicionais da religião não poderiam caber no radar dos artistas, o neotomismo ofereceu uma solução adequada e aceitável a eles, e a

¹⁴⁶ CAT. EXP. *Gino Severini: entre les deux guerres*, op. cit., p. 44.

¹⁴⁷ “...encontramos Henri Ghéon, Rouault, Stravinski, Nabokov que nos falou de Raspoutin, conhecido na Rússia...”

¹⁴⁸ HEYNICKX, Rajesh; MAEYER, Jan De. *The Maritain Factor: taking religion into Interwar Modernism*. Bélgica: Leuven University Press, 2010, p. 42.

¹⁴⁹ CAT. EXP. *The Artistic Culture between Wars*, op. cit., p. 61. Cf. ITALIAN FUTURISM. ORG. Vale mencionar aqui um trecho desse manifesto, onde, curiosamente, as criações de Severini para igrejas suíças são mencionadas como obras futuristas: “L’uso della luce elettrica per decorare le chiese con il suo fulgore bianco-azzurro superiore in purezza celestiale a quello rosso-giallo carnale lussuoso delle candele, le meravigliose pitture sacre di Gerardo Dottori, primo futurista che rinnovò con originale intensità l’Arte Sacra, gli affreschi futuristi di Gino Severini nelle chiese svizzere, le molte cattedrali futuriste con un dinamismo di forme in cemento armato, cristallo e acciaio realizzate in Germania e in Svizzera, sono i segni di questo indispensabile rinnovamento dell’Arte Sacra” [“O uso da luz elétrica para decorar as igrejas com o seu fulgor branco-azul superior em pureza celestial àquele vermelho-amarelo carnal luxurioso das velas, as maravilhosas pinturas sacras de Gerardo Dottori, primeiro futurista que renovou com original intensidade a Arte Sacra, os afrescos futuristas de Gino Severini nas igrejas suíças, as muitas catedrais futuristas, com um dinamismo de formas e em concreto, vidro e aço realizadas na Alemanha e na Suíça, são os sinais desta renovação indispensável da Arte Sacra”].

¹⁵⁰ HEYNICKX, Rajesh; MAEYER, Jan De, op. cit., p. 18.

publicação de *Art et Scolastique* [Arte e escolástica] que Maritain realizou em 1920, foi importante nesse sentido¹⁵¹. No livro, Maritain discorre sobre a beleza universal, Deus e a beleza da arte moderna, demonstrando que o novo está sempre baseado no antigo, apoiando-se, além de São Tomás de Aquino, em Baudelaire e Aristóteles¹⁵².

Portanto, apesar de Maritain e Severini terem se conhecido somente em 1923, antes disso já compactuavam de algumas crenças em torno dos princípios da arte, explorados e trazidos em suas publicações (no caso de *Du Cubisme au Classicisme...*, de Severini, e de *Art et Scolastique*, de Maritain). O filósofo deu seu livro a Severini após o primeiro encontro deles, e sua leitura foi fundamental para o artista, na medida em que ele a tomou praticamente como um guia, como afirmou em uma carta endereçada ao filósofo um mês depois. Na introdução de *Ragionamenti sulle arti...*, Severini explicou como o pensamento tomista o ajudou a compreender a produção feita por artistas modernos, os quais ele comentou nos ensaios¹⁵³: “...pensiero tomista, che più di ogni altro si accorda con le aspirazioni moderne [...] è alla luce di questo pensiero che potremo esaminare l’azione di Picasso nell’arte, oppure alcune espozioni moderne, o alcuni artisti moderni come Manet, Matisse, Renoir¹⁵⁴.”

Foi a partir do primeiro encontro entre Severini e o filósofo, que este passou a exercer uma influência notável sobre Severini, no que diz respeito ao desenvolvimento de sua religiosidade e às suas crenças artísticas. Sobre isso, Severini declarou que¹⁵⁵

Il mio incontro con Maritain segna un punto importante nella mia vita

[...]

Ero già arrivato a queste conclusioni con lo sviluppo logico del lavoro, l’intuizione e il pensiero, ma quanto fu la mia gioia nel trovare in Maritain la conferma di certi modi di pensare, il modo di renderli sempre più chiari a me stesso e agli altri.¹⁵⁶

¹⁵¹ MARITAIN, Jacques. *Art et Scolastique*. 3. ed. Revue et corrigée. Paris: Rouart, 1935.

¹⁵² HEYNICKX, Rajesh; MAEYER, Jan De, op. cit., p. 18.

¹⁵³ SEVERINI, Gino, 1936, op. cit., p. XVI.

¹⁵⁴ “...pensamento tomista, que mais que qualquer outro se afina com as aspirações modernas [...] é à luz deste pensamento que poderemos examinar a ação de Picasso na arte, ou algumas exposições modernas, ou alguns artistas modernos, como Manet, Matisse, Renoir.”

¹⁵⁵ SEVERINI, Gino, 1968, op. cit., pp. 250-253.

¹⁵⁶ “Meu encontro com Maritain marca um ponto importante na minha vida. [...] Já havia chegado a essas conclusões com o desenvolvimento lógico do trabalho, a intuição e o pensamento, mas quão grande foi a minha alegria ao encontrar em Maritain a confirmação de certos modos de pensar, o modo de como fazê-los sempre mais claros para mim e para os outros.”

É recorrente encontrar citações de obras de Maritain nos escritos de Severini e outra passagem que atesta isso pode ser também vista em sua publicação de 1936¹⁵⁷

...della sensibilità e del senso comune sono piene le fosse, oggi come sempre, mentre l'intelligenza attraversa una seria crisi di confusione: "Il male di cui soffrono i tempi moderni, è prima di tutto un male dell'intelligenza", dice Jacques Maritain, e questo c'interessa direttamente in quanto artisti, poichè l'arte è una azione intellettuale, e non l'esteriorizzazione imediata di una sensazione¹⁵⁸.

E Maritain, por sua vez, acompanhava as movimentações artísticas do amigo, escrevendo sobre elas para ele, como comprova a recente publicação das diversas cartas trocadas entre os dois entre os anos 1923 e 1966¹⁵⁹.

As obras feitas por Severini nos anos 1920 e 1930, como naturezas-mortas e retratos, são exemplos do impacto dessa relação e do catolicismo em sua orientação artística. Seu *Retrato da Família Severini (A família do pintor)* [1936, Lyon, Musée des Beaux-Arts] [Figura 09], esclarece bem qual tipo de solução plástica e assunto que o artista estava empregando na época, pois mostra sua família reunida, encarando o espectador com semblantes sérios, onde apenas Gino está em pé, segurando uma pomba, enquanto filha e esposa estão sentadas, uma com um livro e outra com um jornal no colo. As três figuras estão emolduradas dentro de um triângulo imaginário, em um fundo infinito, desenvolvido com pinceladas grossas; trata-se da exaltação do valor da família – que é atemporal –, expresso de uma maneira onde a solução plástica rígida e calculada não desvie a atenção do conceito principal: a tradição familiar. Percebe-se que Severini buscou dar uma aparência de novo (ou seja, de alguém que participou das experimentações das vanguardas) a um tipo de composição e de valores do passado. É a busca do novo justamente ancorado pelo antigo, mas com um tema que, embora pudesse ser entendido como antigo, era extremamente atual.

¹⁵⁷ SEVERINI, Gino, 1936, op. cit., p. 112.

¹⁵⁸ "...as fossas estão cheias de sensibilidade e do bom senso, hoje e sempre, enquanto a inteligência atravessa uma crise séria de confusão: 'o mal do qual sofrem os tempos modernos é, antes de tudo, um mal da inteligência', diz Maritain, e isso nos interessa diretamente enquanto artistas, uma vez que a arte é uma ação intelectual, e não a exteriorização imediata de uma sensação."

¹⁵⁹ Ver RADIN, Giulia (org.). *Correspondance Gino Severini Jacques Maritain (1923-1966)*. Itália: Leo Olschki, 2011.

Fig. 09: SEVERINI, Gino. *Retrato da Família Severini (A família do pintor)*, 1936. Óleo sobre tela, 174 x 118 cm. Musée des Beaux-Arts, Lyon, França.

No entanto, é a partir das pinturas e dos mosaicos com motivos religiosos que realizou para igrejas como a de Semsales, em Friburgo (1924-1926), e em La Roche (1927-1928), que o fazer artístico se combinou perfeitamente com a finalidade de exposição e de fruição de suas obras de caráter religioso. Sobre essas criações, Maritain foi enfático ao dizer que¹⁶⁰: “Semsales e La Roche mostram-nos a vitória de um pintor que viveu as inquietações e descobertas modernas e que, sem nunca as renegar, se tornou, ao mesmo tempo, senhor de sua alma, por efeito de uma sondagem interior profunda”.

Jeanne Fort contou, em suas memórias¹⁶¹, que o contato entre Severini e Maritain começou com uma visita de Severini ao ateliê do pintor Maurice Denis (1870-1943), também uma figura central no crescimento da comunidade artística católica na época. Denis o apresentou ao Padre Gabriel Sarraute, que depois colocou Severini em contato com Maritain. O relacionamento com o filósofo durou até o final de sua vida e foi importante para o artista, que relembra, entre outros eventos, os encontros dominicais na residência dos Maritain¹⁶²

¹⁶⁰ MARITAIN, Jacques. *Arte e poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1947, p. 45.

¹⁶¹ CAT. EXP. *Gino Severini: entre les deux guerres*, op. cit., p. 43.

¹⁶² Ibid., p. 44.

Il pasto era frugale, ma sufficiente, non era ricco, ma tutti erano felici di essere là, si sentiva un'atmosfera rilassata, si parlava di cose elevate, ma pure di cose divertenti. Si rideva molto. Maritain era di una simpatia irresistibile. Ci ha voluto molto bene, e gliene volevamo tanto pure noi¹⁶³.

A filha do casal Severini, a Sra. Romana Severini Brunori, também recorda que o filósofo foi presença constante na vida de sua família, tendo sido escolhido como padrinho do seu irmão Jacques (morto aos seis anos de idade). Ela diz, inclusive, que moraram na casa deles em Meudon, entre 1946 e 1952, enquanto o casal Maritain estava morando em Princeton¹⁶⁴. Essa relação, inclusive, foi revista posteriormente pelo crítico de arte italiano (e um dos mais importantes biógrafos de Severini) Piero Pacini, que afirmou que¹⁶⁵

Severini nel neotomismo di Maritain intravede la possibilità di ricongiungere etica ed arte; la definizione che gli scolastici danno della bellezza (“splendore della forma nelle parti proporzionate della materia”) gli sembra risolvere l’antitesi tra imitazione e rappresentazione, conciliare la tendenza all’immaginazione, alla invenzione elegante e l’aspirazione ad un’arte di chiarezza cartesiana¹⁶⁶.

Maritain escreveu a respeito da produção artística de Severini, com ensaios, artigos e textos de abertura e para catálogos de exposições. Em 1930, ele publicou a monografia do artista, que reúne, além da reprodução de obras (telas futuristas, afrescos de La Roche, Castelo Montegulfony, naturezas-mortas e algumas obras da coleção Rosenberg), depoimentos de outros críticos, como Apollinaire, Gustave Kahn, Waldemar George (1893-1970), Louis Vauxcelles (1870-1943), Stanislas Fumet (1896-1983), Alexandre Cingria (1879-1945). Para Maritain, poucas histórias e experiências artísticas se comparam à de Severini, que iniciou sua carreira indo para Roma depois de¹⁶⁷ “...avoir reçu les leçons de la misère...”¹⁶⁸. O filósofo comenta as escolhas artísticas de Severini e faz uma defesa clara do caminho que o artista havia escolhido precisamente no momento que estava em curso, como atesta a seguinte passagem¹⁶⁹

¹⁶³ “A comida era frugal, mas suficiente, não era rico, mas todos estavam felizes por estarem lá, sentia-se uma atmosfera relaxada, falava-se de coisas elevadas, mas também de coisas divertidas. Ria-se muito. Maritain era de uma simpatia irresistível. Eles nos quiseram bem e nós os queríamos também.”

¹⁶⁴ Informação extraída de comunicação via e-mail com Romana Severini Brunori, datada de 24.08.2011.

¹⁶⁵ PACINI, Piero, introdução ao livro *Dal Cubismo al Classicismo*. Florença, 1972. In: CAT. EXP. *Omaggio a Gino Severini*. Itália, Rizzoli Grafica Milano, 1973, p. 05.

¹⁶⁶ “Severini no neotomismo de Maritain vislumbra a possibilidade de unir ética e arte; a definição que os escolásticos dão da beleza (‘esplendor da forma nas partes proporcionais da matéria’) parece solucionar, para ele, a antítese entre a imitação e a representação, conciliar a tendência à imaginação, à invenção elegante, e a aspiração de uma arte de clareza cartesiana.”

¹⁶⁷ MARITAIN, Jacques. *Severini*. Paris: Gallimard, 1930, p. 03.

¹⁶⁸ “...ter recebido as lições da miséria...”

¹⁶⁹ MARITAIN, Jacques, 1930, op. cit., p. 08.

...il [Severini] prit le seul chemin ouvert devant lui pour s'évader du cubisme en le dépassant, et s'appliqua de toutes ses forces, vers 1917, à l'apprentissage du *métier*.

[...]

Avec la même générosité, et le même souci de probité dans les moyens, il se mit à interroger les maîtres, à étudier tous les traités de peinture sur lesquels il put mettre la main.

[...]

...il acquérait la connaissance approfondie des ressources techniques et des règles de son art, et une maîtrise incomparable dans le métier de peintre, fermeté et cette certitude dans la possession des moyens que la vertu d'art arrive, si l'on peut ainsi parler, à l'état adulte dans un esprit¹⁷⁰.

Assim, suas qualidades artísticas são exaltadas e, ao final do livro, ele conclui¹⁷¹

La vie de Severini, comme celle de tout grand artiste [...] nous montre une constante ascension, orientée vers l'unification de diversités et d'oppositions en apparence irréductibles. Une recherche tenace de l'authenticité et de la juste mesure [...] a permis à Severini de réconcilier et de fortifier l'une par l'autre la rectitude de l'art et celle de la vie, et du même coup les aspirations modernes et la tradition picturale de grands artisans au coeur naïf: pureté, enfance, raison, fantasia, clarté de l'esprit, sève populaire, sûreté de la *vertu* créatrice¹⁷².

Entender a crítica que Maritain faz a Severini é fundamental, na medida em que delineia bem o tipo de aliança que o artista estava fazendo, e a disseminação de um determinado tipo de imagem sua em larga escala, tendo em vista o poder propagador do filósofo francês. No mesmo ano da publicação da monografia sobre Severini por Maritain, uma outra sobre o artista, igualmente importante, chega ao público, desta vez escrita por Pierre Courthion¹⁷³. A organização de seu texto, assim como o de Maritain, trata da trajetória do artista e comenta as obras realizadas ao longo dos anos. Sobre seus trabalhos nos anos 1920, Courthion fala

¹⁷⁰ "...Severini tomou o único caminho aberto diante de si, para escapar do cubismo, superando-o: aplicou-se, com todas as suas energias, desde 1917, na aprendizagem do *métier*. [...] Com a mesma generosidade, e com igual cuidado pela probidade dos meios, pôs-se a interrogar os mestres, a estudar todos os tratados de pintura que lhe caíam nas mãos. [...] adquiriu aprofundado conhecimento dos recursos técnicos e das normas de sua arte, e um extraordinário domínio do ofício do pintor, na arte do afresco, sobretudo. É com essa firmeza e essa certeza na posse dos meios, que a virtude da arte, por assim dizer, atinge a idade adulta, em um espírito."

¹⁷¹ MARITAIN, Jacques, 1930, op. cit., p. 12.

¹⁷² "A vida de Severini, como aquela de todo grande artista [...] mostra-nos uma constante ascensão, orientada em direção à unificação de diversidades e de oposições aparentemente irredutíveis. Uma pesquisa tenaz de autenticidade e de justa medida [...] permitiu a Severini reconciliar e fortalecer um pelo outro a retidão da arte e da vida e, ao mesmo tempo, as aspirações modernas e a tradição pictórica de grandes artesões no coração ingênuo: pureza, infância, razão, fantasia, clareza da mente, seiva popular, segurança da *virtude* criadora."

¹⁷³ COURTHION, Pierre. *Gino Severini*. Milão: Hoepli, 1930.

que¹⁷⁴: “Severini è statico, sempre più statico. Non ritrova il suo primo colore. È un uomo ordinato, un apostolo della chiarezza. La sua onestà si fa scrupolosa, troppo, forse (è il momento di ‘Giocatori a carte’). L’artigiano, sembra, si sviluppa a detrimento dell’artista”¹⁷⁵. E conclui dizendo que, em suas últimas obras, aparece o domínio do homem sobre o assunto, pois não é mais a coisa pintada que conduz a pintura, mas é o amor pela coisa pintada que cria a atmosfera¹⁷⁶. O crítico aponta o artista como um homem sensível, religioso com alma de qualidade superior¹⁷⁷.

Com relação à religiosidade de Severini, é importante lembrar também que ele havia sido criado como cristão em Cortona, mas se declarava ateu no início dos anos 1910. Somente nos anos 1920 reviu sua orientação, convertendo-se ao catolicismo, embora ele próprio não gostasse de falar em “conversão”, como explicou em sua biografia, pois, segundo ele, essa mudança tomou corpo naturalmente, na medida em que ele não se contentava mais com as explicações dadas pela ciência e tinha a necessidade de conceber o mundo em um novo modo interior, mais elevado¹⁷⁸, distanciado da “desordem” daquele momento. Sua ambição era a de ser novamente um cristão autêntico¹⁷⁹. Contudo, embora o artista aponte dois eventos em 1923 como decisivos para esse retorno ao catolicismo, ao final dos anos 1910 e início dos anos 1920, alguns acontecimentos fizeram-no repensar essa questão: a morte de seu filho recém-nascido, Tonio, e de amigos próximos, como Boccioni, Apollinaire e Modigliani; além de sua própria condição física, que era bastante delicada e que o obrigou a ficar em um hospital entre 1917 e 1918¹⁸⁰. De qualquer forma, os dois acontecimentos que o artista apontou em suas biografias como emblemáticos para a volta ao catolicismo foram a cerimônia religiosa em março entre ele e sua já esposa desde 1913, Jeanne Fort (como uma renovação de votos presidida pelo padre Sarraute) e o batizado da filha do casal, Gina, que ele não havia autorizado anteriormente, como relembra em sua biografia¹⁸¹: “Non la feci battezzare [la bambina], perchè, come ho detto sopra, ero in pieno ateismo, ed avrei considerato questo

¹⁷⁴ Ibid., p. 13.

¹⁷⁵ “Severini é estático, sempre mais estático. Não reencontra sua primeira cor. É um homem organizado, um apóstolo da clareza. Sua honestidade torna-se escrupulosa, demais, talvez (é o momento de *Jogadores de cartas*). O artesão parece se desenvolver em detrimento do artista.”

¹⁷⁶ COURTHION, Pierre, op. cit., p. 14

¹⁷⁷ Ibid..

¹⁷⁸ SEVERINI, Gino, 1968, op. cit., p. 198.

¹⁷⁹ Ibid., p. 206.

¹⁸⁰ GRACE, Justine. “The Spirit of Collaboration: Gino Severini, Jacques Maritain, Anton Luigi Gajoni and the Roman Mosaicists”. In: *Colloquy: Text Theory Critique*, Monash University, 2011, pp. 91-92.

¹⁸¹ SEVERINI, Gino, 1965, op. cit., p. 181.

gesto altrettanto incoerente che sposarmi in chiesa...”¹⁸². A condição de ateu, no momento relatado, estava intrinsicamente ligada às suas experiências junto ao grupo futurista, que inclusive já havia condenado o casamento do artista em 1913. Nesse mesmo ano, Severini havia publicado artigos em que atacava diretamente o cristianismo e os elementos artísticos adorados por seus seguidores, afirmando que ao grande erro do cristianismo, eles opunham a ética e a estética futurista¹⁸³. Anos mais tarde, em sua biografia, ele assumiu que dar as costas ao catolicismo foi uma postura política e polêmica do grupo futurista, a qual seguiu, obviamente¹⁸⁴. Segundo a leitura feita por Maurizio Fagiolo Dell’Arco, por ocasião da mostra *Gino Severini “entre les deux guerres”*, realizada em Roma, em 1980¹⁸⁵, pode-se pensar que o artista tenha chegado à ordem religiosa mais em função do emprego dos triângulos e da seção de ouro em suas criações que propriamente por orações ou teorias escolásticas¹⁸⁶. A crítica e curadora da exposição feita em 2011, *Gino Severini: Futuriste et Néoclassique*, Daniela Fonti compartilha da mesma opinião, dizendo que foi a arte que guiou Severini à religiosidade, e não o contrário¹⁸⁷.

De todo modo, até este ponto fica claro que a vida de Severini na França, naquele período, estava bem estabelecida, onde ele tinha amigos, fazia parte de uma galeria renomada, convivia com artistas importantes, conferia de perto todas as movimentações culturais de ressonância internacional e, em 1930, teve duas monografias dedicadas a ele, feitas por figuras influentes. E é nesse ponto que alguns teóricos, como Dell’Arco, acreditam que o nome de Severini tenha passado a circular para além da órbita futurista¹⁸⁸. Contudo, o cenário vai mudando gradualmente de figura entre o final dos anos 1920 e a primeira metade dos anos 1930, pois o artista foi deslocando sua energia para sustentar sua “italianità” por meio de sua produção teórica e artística¹⁸⁹, contribuindo, assim, com um movimento maior, no qual toda a Itália estava envolvida, que dizia respeito à afirmação da política nacional do regime fascista.

¹⁸² “Não a batizei [a filha], porque, como disse anteriormente, eu era totalmente ateu, e teria considerado esse gesto tão incoerente quanto me casar na Igreja...”

¹⁸³ GRACE, Justine, op. cit., p. 91.

¹⁸⁴ SEVERINI, Gino, 1968, op. cit., p. 148.

¹⁸⁵ Em referência ao já mencionado CAT. EXP. *Gino Severini: entre les deux guerres*. Itália: Staderini Editore, 1980, em notas de rodapé anteriores.

¹⁸⁶ CAT. EXP. *Gino Severini: entre les deux guerres*, op. cit., pp. 16-17.

¹⁸⁷ Depoimento concedido por Daniela Fonti por ocasião da mostra *Gino Severini: Futuriste et Néoclassique*, realizada em 2011. A matéria a respeito da exposição foi publicada on-line em 17.09.2011, e o vídeo com o depoimento de Fonti está disponível em: http://www.video.mediaset.it/video/tgcom/servizio_artdirectory/255340/intervista-a-daniela-fonti.html#tc-s1-c10-01-p1. Acesso em: 16.02.12 às 12h44.

¹⁸⁸ CAT. EXP. *Gino Severini: entre les deux guerres*, op. cit., p. 22.

¹⁸⁹ Cf. ibid. Já entre 1928 e 1929 ele se estabeleceu em Roma, estudando suas ruínas com afincio para poder incluí-las em suas criações.

Partilhando dessa orientação, em um primeiro momento, o artista participou de algumas exposições do Novecento Italiano promovidas por Sarfatti¹⁹⁰, ainda que de forma não sistemática, e, em um segundo momento, reuniu-se com os “Italianos de Paris”¹⁹¹, que era um grupo composto por artistas italianos que moravam na capital francesa, expunham lá e que frequentemente voltavam para sua terra, como Giorgio de Chirico, Alberto Savinio (1891-1952), Massimo Campigli (1895-1971), Mario Tozzi (1895-1979), Filippo de Pisis (1896-1956) e Renato Paresce (1886-1937), além de Severini. Essa congregação de artistas, cuja duração foi de aproximadamente cinco anos, entre 1928 e 1933, tinha como porta-vozes o influente crítico de arte de origem polonesa, mas radicado em Paris, Waldemar George¹⁹² e o próprio Mario Tozzi, que articulava a organização de diversas exposições do grupo na Itália e França, além de estabelecer o diálogo do grupo com o Novecento Italiano e de batalhar para que a formação se tornasse um sindicato. Os Italianos de Paris vinham de experiências artísticas diversas, inclusive chegaram a Paris em momentos diferentes, e não apresentavam uma pesquisa plástica coesa nem mesmo naquele período em que estiveram reunidos como grupo; de fato, o que os mantinha juntos era o objetivo comum de reafirmar a superioridade da arte italiana diante daquela feita em outros países naquele momento, ou o que, nas palavras de Waldemar George, seria defender a “italianità” no ambiente parisiense¹⁹³. Para tal, os

¹⁹⁰ Cf. SEVERINI, Gino, 1965, op. cit., p. 181. Do contato inicial entre Sarfatti e Severini, há uma passagem curiosa que o artista relata em sua biografia: “...quando venne a trovarci [Jeanne Fort e Gino Severini] la signora Margherita Sarfatti, di Milano, che veniva da parte di Boccioni. Questa signora era molto amica del mio amico... [...] Boccioni me la mando anche a Londra al momento della mia esposizione, dove essa si presentò quando i lavori erano già imballati; li feci tirar fuori tutti dalle casse e poi non mi comprò assolutamente niente... [...] Questa volta avrei dovuto rammentarmi dei suoi modi di fare a Londra; ma gli artisti non imparano mai niente dalle esperienze di vita... [...] ...la Signora Sarfatti guardò e riguardò con molta attenzione e vivo interesse, mentre Jeanne ed io attendevamo col cuore palpitante la sua decisione, ma questa non fu quella sperata; dopo molti complimenti alla puerpera, alla bambina, ed a me, anche questa volta se ne andò senza comprar nulla...”. [... veio nos encontrar Jeanne Fort Severini e Gino Severini] a Senhora Margherita Sarfatti, de Milão, que vinha da parte de Boccioni. Essa senhora era muito amiga do meu amigo [...]. Boccioni a mandou ao meu encontro também em Londres, no momento de minha exposição, na qual ela apareceu quando os trabalhos já estavam embalados; ela fez com que os tirassem fora de todas as caixas e depois não comprou absolutamente nada [...]. Desta vez, deveria ter me lembrado de seu modo de agir em Londres; mas os artistas não aprendem nunca nada das experiências de vida [...] a senhora Sarfatti olhou e olhou com muita atenção e interesse vivo, enquanto Jeanne e eu esperávamos com o coração palpitante sua decisão, mas essa não foi aquela esperada; depois de muitas felicitações à nova mamãe, à menina e a mim, também desta vez foi-se sem comprar nada...].

¹⁹¹ Parte das reflexões expostas neste texto foram apresentadas no artigo de minha autoria sobre o mesmo assunto, que será publicado no CAT. EXP. *Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entreguerras*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013, pp. 27-31 [no prelo].

¹⁹² DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo. “Severini e il gruppo degli ‘Italiani di Parigi’: cronistoria d’una idea”. In: *Gino Severini*. Organização Giovanni Breschi. Milão: Electa Firenze, 1983, p. 25. Para um panorama sobre a atividade de Waldemar George, ver: DESBIOLLES, Yves Chevretils. “Le critique d’art Waldemar-George. Les paradoxes d’un non-conformiste,” *Archives juives* 2008/2, n° 41, pp. 101-117.

¹⁹³ Cf. CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, op. cit., p. 21. Para o crítico polonês, o “italianismo” era considerado praticamente como uma forma de “arte plástica”, quase como um movimento.

Italianos de Paris apoiaram-se em uma pesquisa artística que tinha como base suas próprias raízes italianas que, segundo Dell’Arco¹⁹⁴, poderiam ser traduzidas em um vago valor arcaico, um senso vibrante de *classicità*, a presença ativa do passado e o futuro conjugado ao presente histórico. A resposta para essa investigação veio de forma muito particular por parte de cada um dos artistas do grupo, resultando em uma produção artística muito variada, como se percebe ao observar, em conjunto: os gladiadores de De Chirico, as figuras de Tozzi, as criaturas ‘surreais’ de Savinio, as naturezas-mortas e os arlequins de Severini, e as figuras femininas de Campigli. Contudo, é fato que a dimensão clássica e mediterrânea almejada por George como fio condutor da poética do grupo não era algo tão rígido que não pudesse encampar outras propostas a exemplo de muitos trabalhos feitos por De Pisis e Paresce¹⁹⁵. Vale ressaltar que, de Campigli, o MAC USP possui a obra *Mulheres a passeio*, de 1929 [Figura 10], que é praticamente igual a *As passeadoras* (The Moderna Museet, Estocolmo), feita no mesmo ano e exibida na segunda mostra do grupo dos Italianos de Paris, em 1929, na Galerie Zak, em Paris¹⁹⁶.

Fig. 10: CAMPIGLI, Massimo. *Mulheres a passeio*, 1929. Óleo sobre tela, 80,9 x 64,6 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. Crédito Fotográfico: Rômulo Fialdini.

Além desta tela, há no acervo MAC USP outras obras que se vinculam à existência dos Italianos de Paris, só que realizadas por De Chirico: *Gladiadores com seus troféus*, 1930-1931 (cuja solução plástica foi amplamente empregada na série produzida entre 1928 e 1929 para a Maison Rosenberg, que tinha em seu quadro de artistas alguns dos “Italianos de Paris”); *Cavalos à beira-mar*, 1932-1933, e *Os gladiadores*, c. 1930-1931. Da última obra, vale dizer

¹⁹⁴ Cf. *ibid.*, p. 170.

¹⁹⁵ CAT. EXP. *René Paresce e les Italiens de Paris*. Itália: Sellerio, 2004, p. 20.

¹⁹⁶ O levantamento documental apresentado em CAT. EXP. *Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi* nel 1930, op. cit., p. 50, permitiu essa descoberta.

que De Chirico expôs uma obra muito parecida com esta na *Prima mostra di pittori italiani residenti a Parigi*, em 1930, intitulada *Gladiadores*¹⁹⁷. Quanto à temática dos cavalos à beira-mar, entre os diversos exemplos que apresentou em mostras do grupo, pode-se citar *Cavalos em frente ao mar*, exposta na mostra do grupo dos Italianos de Paris em Moscou, em 1928, como uma obra bastante semelhante à do MAC USP¹⁹⁸.

No que diz respeito às criações de Severini nesse contexto, pode-se dizer que seu trabalho propunha colher a essência da *classicità*, a partir de uma estratégia de recuperação da arte ao gosto dos mosaicos e das decorações romana e bizantina, dando corpo a um “classicismo moderno” feito não tanto no sentido estilístico, mas no que concerne à disciplina da forma e do domínio cultural¹⁹⁹. Uma obra como *Maternidade – Natureza-morta*, de c. 1928 (coleção particular), exposta na mostra do grupo no Salon de L’Escalier, em 1928, externa alguns desses aspectos.

Algumas exposições dos Italianos de Paris foram realizadas nesses cinco anos, não somente na França e na Itália, mas também na Rússia, Espanha, Alemanha, Suíça, o que fez com que chamassem atenção no meio artístico francês, e ganhassem cada vez mais importância na Itália no âmbito cultural e político. O regime fascista, apesar de nunca ter apoiado os Italianos de Paris oficialmente, percebeu que a formação poderia propagar seus ideais, uma vez que esta trabalhava para reafirmar a superioridade da arte italiana em grande escala com as exposições internacionais que promovia²⁰⁰. É ainda importante apontar que, nas mostras realizadas, sobretudo na França, os textos de apresentações para catálogos de exposições dos Italianos de Paris davam conta tanto de expor suas propostas artísticas, quanto de externar a rivalidade que tinham com a Escola de Paris²⁰¹, a qual, como se sabe, longe de ser um movimento artístico, era um enorme agrupamento de artistas de diversas nacionalidades (e não exclusivamente franceses), com orientações artísticas diferentes, que discutiam sobre arte naquele mercado artístico extremamente aquecido. É possível destacar

¹⁹⁷ O levantamento documental apresentado em CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, op. cit., p. 59 permitiu essa descoberta.

¹⁹⁸ O levantamento documental apresentado em CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, op. cit., p. 50, permitiu essa descoberta.

¹⁹⁹ VESCOVO, Marisa. “Estate Sappolese 1994: Gino Severini ‘Du Cubisme au Classicisme’ e oltre”. In: Rivista *Origini*. Quadrimestrale di Segno e Poesia, n° 22. La Scaletta anno VIII – junho 1994, p. 20.

²⁰⁰ Cf. CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, op. cit., p. 32.

²⁰¹ FRAIXE, Catherine. *Art français ou art européen? L’histoire de l’art moderne en France: culture, politique et récits historiques, 1900-1960*. Tese de doutorado - École des Hautes Études en Sciences Sociales, França, orientada por Eric Michaud, 2011, pp. 06-12.

Matisse, Braque e Picasso como expoentes dessa escola²⁰², na qual Severini foi “assimilado” no início dos anos 1920, como ele próprio relembra em sua biografia, na qual também afirmou que tal escola existisse antes mesmo da guerra²⁰³. É Argan quem o situa nesse ambiente, dizendo que Severini, junto com outros italianos, contribui para o crescimento daquela que, no bazar parisiense, transforma-se na linguagem internacional e moderna da arte. O crítico ainda diz que Severini, após o período futurista e cubista, tenta conciliar a nova linguagem com a tendência decorativa e a figuratividade mais explícita da arte religiosa, recorrendo também à estética neoescolástica de Maritain²⁰⁴. Vale também lembrar que, naquele momento das exposições dos Italianos de Paris pela Europa, nesse embate que tinham com Paris, externava-se também o conflito entre De Chirico e Breton em torno da paternidade do “Surrealismo” e sobre a correta interpretação do seu desenvolvimento em sentido metafísico que, segundo os italianos, deveria ser obviamente italiano²⁰⁵.

O ano 1930 parece marcar o momento da máxima expansão da formação dos Italianos de Paris que, em abril, expuseram dentro de uma mostra do Novecento Italiano em Berna e na Bienal de Veneza, dentro da seção *Appels d'Italie* [Chamados da Itália], com Tozzi como organizador e Waldemar George fazendo a apresentação do grupo. Nessa exibição²⁰⁶, diferentemente das demais, foram incluídos pintores de outras nacionalidades e não só a formação original, com o embasamento teórico de que²⁰⁷

...abbiamo riunito le opere di pittori italiani di Parigi, e di artisti francesi e stranieri della scuola parigina, rivelando un fenomeno nuovo: una volontà collettiva e cosciente di ritrovare lo smarrito sentimento dello spirito italiano. Questa tendenza si afferma già da qualche anno, ed è seguita ormai dai migliori tra i giovani artisti, da quelli che rappresentano lo stato più attuale della pittura in Francia. Questi artisti non sono, come si potrebbe credere, dei tradizionalisti; sono al contrario, dei rivoluzionari. L'Italia è la loro meta, la loro fonte d'ispirazione eternamente viva...²⁰⁸

²⁰² Cf. aponta ARGAN, Giulio. *Arte moderna*. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 341-344.

²⁰³ SEVERINI, Gino, 1968, op. cit., p. 73.

²⁰⁴ ARGAN, G. C., op. cit., p. 348.

²⁰⁵ Cf. CAT. EXP. ROMA: 1918-1943, op. cit., p. 32.

²⁰⁶ Vale mencionar que Severini participou dessa sala, mas também da sala dos artistas futuristas.

²⁰⁷ DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo, “Severini e il gruppo degli ‘Italiani di Parigi’: cronistoria d’una idea”, op. cit., p. 30.

²⁰⁸ “...reunimos as obras de pintores italianos de Paris, e de artistas franceses e estrangeiros da escola parisiense, revelando um fenômeno novo: uma vontade coletiva e consciente de reencontrar o sentimento perdido do espírito italiano. Essa tendência se afirma já há alguns anos, e é seguida agora pelos melhores entre os jovens artistas, dos que representam o estado mais atual da pintura na França. Esses artistas não são, como se poderia acreditar, uns tradicionalistas; ao contrário, são uns revolucionários. A Itália é sua meta, sua fonte de inspiração eternamente viva...”

Em 1932, na Bienal de Veneza, Severini apresentou a *Mostra degli Italiani di Parigi* [Mostra dos Italianos de Paris], na qual reafirmou os procedimentos e crenças dos artistas italianos, ao mesmo tempo em que criticou os pressupostos da “Escola de Paris”, como fica claro na passagem em que disse²⁰⁹

È evidente che se si vuole arrivare a quell'ordine, a quella chiarezza, ed a quella semplicità, di cui ognuno sente il bisogno, occorre diffidare sempre più delle apparenze, dell'esteriore dell'opera, e penetrare invece nelle sue profondità, mettendo in valore le cose essenziali e fra queste la 'qualità' e lasciando in secondo piano le ideologie, le quali appunto molte volte celano una totale assenza di 'qualità'. È certo, del resto, che tali ideologie, in ciò ch'esse contengono di transitorio, di attuale, di provvisorio, passano di moda, mentre l'opera resta, e precisamente resta l'opera di 'qualità'. È la qualità che classifica il pittore, e tutto il resto è discutibile ed effimero²¹⁰.

Sobre a produção severiniana naquele período, é válido reproduzir um trecho do artigo publicado na revista *L'Amour de l'Art* [O amor da arte], por Germain Bazin, em 1931, para que se tenha uma ideia da recepção que suas criações estavam tendo²¹¹

Son oeuvre [de Severini] ne doit pas être interprétée comme un *retour* à quelqu'expression ancienne.

[...]

J'espère avoir montré, au contraire, que la peinture de Severini est un *fait actuel*, et qu'elle opère la synthèse des plus secrets désirs de l'intelligence et de la sensibilité contemporaines, susceptibles donc d'expression plastique. Sa conception classique de la forme m'apparaît encore comme un fait proprement occidental, et s'il faut la situer, plus particulièrement, italien, car la logique formelle de Severini est italienne, et non française...²¹²

Tendo em vista as experiências de Severini nesse agitado período entreguerras, fica evidente que, a partir do final dos anos 1920 e começo dos anos 1930, mesmo sem morar

²⁰⁹ SEVERINI, Gino. CAT. EXP. *Biennale di Venezia*. Itália, 1932 (1932, apud DELL'ARCO, M. “Severini e il gruppo degli ‘Italiani di Parigi’: cronistoria d'una idea”, op. cit., p. 31).

²¹⁰ “É evidente que se se quer chegar àquela ordem, àquela clareza e àquela simplicidade, da qual cada um sente necessidade, é preciso estar desconfiado sempre mais das aparências, dos exteriores da obra e, ao contrário, penetrar nas suas profundidades, colocando em questão as coisas essenciais e, entre essas, a ‘qualidade’; deixando em segundo plano as ideologias, as quais justamente escondem muitas vezes uma falta total de ‘qualidade’. É certo, ademais, que tais ideologias, e no que elas contêm de transitório, de atual, de provisório, passam de moda, enquanto a obra permanece, e precisamente permanece a obra de ‘qualidade’. É a qualidade que classifica o pintor, e todo o resto é discutível e efêmero.”

²¹¹ BAZIN, Germain. “Gino Severini, Démission de l'abstrait”. In: *L'Amour de l'Art*, op. cit., p. 34.

²¹² “Sua obra [de Severini] não deve ser interpretada como um *retorno* a alguma expressão antiga. [...] Espero ter demonstrado, ao contrário, que a pintura de Severini é um *fato atual*, e que ela opera a síntese dos mais secretos desejos da inteligência e da sensibilidade contemporâneos, suscetíveis, então, de expressão plástica. Sua concepção clássica da forma me aparece ainda como um fato propriamente ocidental, e se é preciso situá-la, mais precisamente, italiana, pois a lógica formal de Severini é italiana e não francesa...”

efetivamente na Itália, o artista esteve preocupado em se relacionar mais intimamente com sua pátria, seja por meio de suas formulações teóricas e artísticas, cujos embasamentos vinham dessa tradição clássica da arte italiana, seja pelo seu empenho em um movimento maior, o de fazer com que a arte italiana moderna tivesse autonomia e supremacia perante a arte francesa. Portanto, o artista orientava-se artisticamente nesse sentido, mas, ao morar em Paris, não perdia o pulso de suas movimentações culturais, nem do que os artistas – pelos quais tinha alta consideração – estavam criando, como atesta seu depoimento, em 1932, ainda no texto da Bienal de Veneza²¹³

Non intendo disconoscere le qualità strettamente pittoriche sparse a profusione negli elementi migliori di tale scuola [Scuola di Parigi], intendo dire soltanto che gl'italiani di Parigi, in generale, credono di fare, della 'qualità' una spesa alquanto diversa. Sempre generalizzando, si può dire che a Parigi regna in maggioranza un'arte fatta di lirismo, di sbrigliatezza, di fantasia; un'arte della quale il 'mezzo' e sovente il 'procedimento' fanno l'interesse principale, un'arte, infine, eccessivamente gratuita anche se, spesso, brillantissima²¹⁴.

Fica evidente a intenção de Severini e também de alguns de seus conterrâneos, de obterem reconhecimento justamente na cidade que queriam “superar”, ainda que de maneiras diversas (por meio das exposições dos Italianos de Paris, das futuristas, entre outras²¹⁵).

Convém comentar que, nesses mesmos anos, outros artistas italianos que tiveram algum tipo de contato com Paris (seja por viagens frequentes ou por passarem efetivamente um tempo lá) desenvolveram pesquisas em outras direções, diferentes das realizadas pelos Italianos de Paris, tais como Emanuele Cavalli (1904-1981), Giuseppe Capogrossi (1900-1972)²¹⁶, Fausto Pirandello (1899-1975), Melli, entre outros. Nesse sentido, vale citar o Manifesto del Primordialismo Plastico [Manifesto do Primordialismo Plástico], lançado em outubro de 1933 por Capogrossi, Cavalli e Melli, no qual se pregava que era preciso²¹⁷

²¹³ SEVERINI, Gino. CAT. EXP. *Biennale di Venezia*. Itália, 1932 (1932, apud DELL'ARCO, M., op. cit., 1983, p. 32).

²¹⁴ “Não pretendo desconsiderar as qualidades estritamente pictóricas espalhadas largamente nos melhores elementos de tal escola [Escola de Paris], quero apenas dizer que os Italianos de Paris, em geral, acreditam que fazem da ‘qualidade’ um uso um pouco diferente. Sempre generalizando, pode-se dizer que em Paris reina predominantemente uma arte feita de lirismo, sem rédeas, de fantasia; uma arte da qual o ‘meio’ e frequentemente o ‘procedimento’ são o interesse principal, uma arte, enfim, excessivamente gratuita, ainda que muitas vezes brilhantíssima.”

²¹⁵ É válido novamente lembrar que o lançamento do Manifesto Futurista de Marinetti parte da mesma premissa, ou seja, impor-se e fazer “barulho” primeiramente em Paris, pois é lá que busca seu reconhecimento inicial.

²¹⁶ Desse período dos anos 1930, há inclusive uma tela de Capogrossi no acervo do MAC USP, *Banhistas no trampolim*, 1931.

²¹⁷ CAT. EXP. ROMA: 1918-1943, op. cit., p. 33.

...identificare la sostanza pittorica con la natura delle energie spirituali che ci premono; cogliere la relazione tra il significato della forma e la sostanza pittorica; superare il colore come espressione naturale; ricavare da esso un ordine, nella sua infinità varietà, identico alla sostanza della spiritualità moderna...²¹⁸

Assim, suas pesquisas discutem mais a busca por uma arte que conserve algo de uma espiritualidade e de um esoterismo que propriamente a questão da *italianità*, como os Italianos de Paris. Vale dizer que Corrado Cagli (1910-1976), Capogrossi e Cavalli, ao exporem em dezembro desse mesmo ano na galeria Bernhheim-Jeune, recebem de George a etiqueta de Scuola Romana²¹⁹, da qual se pode apontar como maiores ícones Gino Bonichi, conhecido por Scipione (1904-1933), Mario Mafai (1902-1965), Pirandello, Cagli, Capogrossi, Cavalli.

Voltando ao caso de Severini, pode-se dizer que, ao participar de exposições do Novecento e dos Italianos de Paris, o artista foi ganhando espaço no meio político e abrindo para si um canal de contato com o próprio Mussolini, o que lhe permitiu reintegrar-se no meio italiano, via premiação na II Quadrienal de Roma, como será abordado adiante. Assim, em 1935 Severini voltou a morar na Itália e foi quando sua vida ganhou vitalidade, pois se sentiu em casa, sua condição financeira melhorou e foi justamente quando sua relação com o fascismo intensificou-se. Contudo, foi a partir dessa mudança de país que seu contato com Paris esmaeceu, pois, primeiramente, o artista ficou imerso com a realização de diversas encomendas, sendo algumas delas públicas²²⁰ e, depois, entre o final dos anos 1930 até 1946, os passaportes da família Severini foram recolhidos²²¹. Também em função do controle do regime vigente, as informações de fora não chegavam para eles tão facilmente, e as relações com a França ficaram um tanto escassas e, assim, Severini acabou ficando entranhado no ambiente italiano, escrevendo muito, visitando e participando de diversas mostras em seu território.

²¹⁸ “...identificar a substância pictórica com a natureza das energias espirituais que nos interessam; colher a relação entre o significado da forma e a substância pictórica; superar a cor como expressão natural; tirar dessa uma ordem, na sua infinita variedade, idêntica à substância da espiritualidade moderna...”

²¹⁹ CAT. EXP. ROMA: 1918-1943, op. cit., p. 34.

²²⁰ Nesse sentido, vale comentar algumas realizações: em 1937, fez afrescos e mosaicos para a Universidade de Pádua e o Fórum Itálico em Roma (um para a Palestra del Duce e outro do Viale del Monolite, em torno da Fontana della Sfera), e, no mesmo ano, decorou com um grande painel a têmpera tripartido e um mosaico, a sala de almoço para um espaço interno a pedido de Gio Ponti, no pavilhão italiano da *Exposição Internacional de Paris*; em 1938 o governo fascista realizou, no Circo Massimo, uma grande mostra dedicada à *Organizzazione Nazionale del Dopolavoro*, cujo projeto e elaboração foram confiados aos maiores arquitetos da época que, por sua vez, tiveram a colaboração de muitos artistas famosos. Entre esses, Severini, que fez para o pavilhão dos espetáculos, a obra *Omaggio all'architettura e alle arti e mestieri*; ainda em 1938, realizou cinco grandes painéis com alegorias da justiça, comissionados por Piacentini para o Palácio de Justiça de Milão.

²²¹ Conforme depoimento da filha do artista a autora dia 18 de outubro de 2012.

Faz sentido, então, que sua produção artística e teórica, a partir da metade dos anos 1930, seja lida quase que exclusivamente em referência ao contexto italiano, sendo a Quadrienal de Roma um excelente meio para tal leitura. Isso se deve a três motivos: o primeiro deles é que suas mostras refletiam claramente as expressões artísticas italianas daqueles anos (e os embates políticos por trás delas); o segundo é porque Severini foi presença constante em diversas edições e porque seu nome ficou bastante associado a elas nesses anos (muito em função da premiação); e o terceiro motivo, obviamente, é porque algumas obras que figuravam nessas mostras são muito semelhantes às que hoje estão no acervo do MAC USP e que são o foco desta investigação. Portanto, a partir deste ponto, o percurso artístico de Severini será pensado com base no contexto das segunda, terceira e quarta edições (1935, 1939 e 1943, respectivamente) da Quadrienal de Roma²²².

²²² Como será visto a seguir, era mandatório comentar também sobre a primeira edição da Quadrienal de Roma – ainda que muito brevemente – para que se pudesse dar uma ideia geral do que se tratava, e de como Severini estava participando da mostra. No entanto, tendo em vista o limite estabelecido pelo próprio recorte das obras do MAC USP, não foi necessário um aprofundamento nessa primeira edição, até porque o artista, como apenas visto, ainda morava na França na época de sua realização.

2.2. Primeiras Quadrienais de Roma: Anos 1930 e 1940²²³

Gino Severini participou de dez edições da Quadrienal de Roma: I, II, III, IV, V, VII, VIII, IX, XI, XIII²²⁴. Essa frequência não causa estranhamento, se for considerada a relevância desse evento ao longo de sua existência e, sobretudo, o papel que desempenhou em suas primeiras quatro edições, quando foi realizada sob os auspícios do regime fascista vigente, tornando-se a mostra mais importante no âmbito nacional. O fato de sua realização ocorrer em Roma também foi como uma mola propulsora, visto que, na metade dos anos 1930, a cidade vivia sua glória e era considerada a mais moderna e importante na Itália. Assim, a primeira edição da Quadrienal de Roma aconteceu em 1931, mas os esforços para sua realização aconteceram a partir de 1927²²⁵, quando se idealizou uma exposição que pudesse concentrar as manifestações artísticas mais representativas de todo o país²²⁶. A coordenação dessa iniciativa ficou a cargo de Cipriano Efisio Oppo (1891-1962) que, além de artista e escritor, era uma figura influente como deputado do Parlamento do Reino e dirigente do Sindicato Artístico²²⁷. Ele comandou as quatro primeiras edições como secretário-geral, e sua orientação inicial era fazer com que a Quadrienal de Roma se tornasse a competição artística de maior importância nacional, ligando-a a um programa de incentivos aos expositores, vinculada a prêmios e a uma grande campanha de aquisições²²⁸. O êxito alcançado por Oppo nessas edições se deu por conta de dois aspectos: o primeiro, por sua vontade de valorizar as diversas tendências artísticas, o que se deve também a sua própria vocação artística²²⁹; e o segundo é o fato de ter feito isso com a anuência de Mussolini, que lhe concedeu uma significativa liberdade de ação. Dessa forma, embora Oppo se consultasse

²²³ Parte deste texto que trata da II Quadrienal de Roma foi publicado na *Revista de História da Arte e Arqueologia* 17, sob o título de “Gino Severini no Contexto da II Quadriennale D’arte Nazionale di Roma: o caso das obras do MAC USP”. Para inclusão nesta dissertação, ele foi revisado pela autora.

²²⁴ *Inventario dell’Archivio Quadriennale d’arte di Roma*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 2000, p. 353.

²²⁵ Cf. CAT. EXP. ROMA: 1918-1943, op. cit., p. 29. É preciso dizer que, em 1929, se inaugurava em Roma a *Prima Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti*, um poderoso instrumento de uma organização cultural que colocava em Roma e em Cipriano E. Oppo a gestão da arte contemporânea italiana. As mostras dos sindicatos apresentavam anualmente, nas principais cidades, o desenvolvimento e as novas tendências da arte italiana. Com isso, percebe-se um sistema claro e eficiente por parte do regime de ter controle sobre tudo o que era criado e apresentado na Itália naqueles anos.

²²⁶ Algo diferente dos esforços da Bienal de Veneza, por exemplo.

²²⁷ Cf. MORELLI, Francesca Romana, “Oppo: grande arbitro degli artisti d’Italia?” In: *Cipriano Efisio Oppo. Un Legislatore per l’arte: scritti di critica e di politica dell’arte: 1915-1943*. Roma: Edizione De Luca, 2000. É importante lembrar que Oppo também dispunha de um instrumento eficaz e imediato a seu favor: a terceira página do cotidiano político *La Tribuna*.

²²⁸ FONDAZIONE LA QUADRIENNALE DI ROMA. *II Quadriennale (1935)*. Consulta on-line, disponível em: < <http://www.quadriennalediroma.org/>>, em italiano. Acesso em: 14.10.2011, às 16h00.

²²⁹ A título de ilustração da atividade de Oppo como pintor, sugere-se a observação de sua obra *Retrato da namorada*, 1920, Galleria Nazionale D’Arte Moderna e Contemporanea di Roma.

constantemente com o Duce durante a gestação da mostra, tinha autonomia para escolher obras que espelhassem o momento artístico daquele período. Mas é preciso ter presente que, para Mussolini, a Quadrienal de Roma tinha um valor estritamente político, que se resumia em aumentar o prestígio do fascismo na própria Itália e no exterior²³⁰.

Na primeira edição da Quadrienal de Roma, em 1931, Severini participou com apenas uma obra na sala 29, junto com os artistas da formação original dos Italianos de Paris, como De Pisis, Tozzi, Campigli e Paresce, e outros, como Magnelli, Carlo Levi (1902-1975), Nicola Galante (1883-1969)²³¹. Não por acaso, a obra de Severini escolhida para representá-lo foi *Grupo de coisas próximas e distantes*, feita em 1931, na qual há um jogo simbólico entre os elementos apresentados: há uma natureza-morta em que um alaúde é ligado a uma máscara antiga e ao Arco de Settimio Severo – que explicita bem o seu sentimento na época, lembrando que, nesse momento, o artista ainda estava morando na França. Dessa forma, compreende-se sua participação circunscrita junto à formação de artistas e a mensagem que ele buscava transmitir. Há uma passagem do texto *Processo e difesa di un pittore d'oggi*, escrito nesse mesmo ano, que ajuda a esclarecer também sua busca²³².

Questo mio ritorno all'oggetto, non significa che io attribuisca all'arte, come scopo essenziale, la riproduzione naturalistica della realtà, anzi, io penso che se la 'forma' espressa dall'artista nell'opera, non ha un senso metafisico, trascendentale, se non è, insoma, 'poesia', il fatto 'arte' non esiste.²³³

Mas, se a participação de Severini foi pequena na Quadrienal de 1931, na edição de 1935 o cenário é definitivamente outro, pois é justamente nessa mostra emblemática que ocorre a consagração de Severini em território italiano com sua volta triunfal para Roma.

A II Quadrienal de Roma foi aberta ao público em fevereiro de 1935 e, ao ser encerrada, em 31 de julho desse ano, contava com um resultado excelente de aproximadamente 1800 obras expostas de setecentos artistas convidados, sucesso de público, com 350 mil visitantes, quinhentas obras vendidas, somando-se, ao final, um milhão de liras em vendas²³⁴, ou seja, foi um dos acontecimentos mais importantes na Itália no período entreguerras, o qual apresentou

²³⁰ MORELLI, Francesca Romana (org.), op. cit., p. 02.

²³¹ Cf. CAT. EXP. *Prima Quadriennale d'Arte Nazionale*. Roma: Edizioni Enzo Pinci, 1931, pp. 43-44.

²³² SEVERINI, Gino, 1936, op. cit., p. 157.

²³³ “Esse meu retorno ao objeto, não significa que eu atribua à arte, como escopo essencial, a reprodução naturalística da realidade, antes, eu penso que se a ‘forma’ expressa pelo artista na obra não tem um senso metafísico, transcendental, se não é, em resumo, ‘poesia’, o fato ‘arte’ não existe.”

²³⁴ CARLI, Carlo; PONTIGGIA, Elena; F. *La Grande Quadriennale 1935: La Nuova Arte Italiana*. Milão: Mondadori Electa SpA, 2006, p. 160.

um retrato fiel do momento artístico ‘frutífero’ do país, e consolidou a *Scuola Romana*²³⁵ no lugar da milanesa, exibindo sua arte multifacetada, revigorada e, sobretudo, apoiada por Mussolini.

Os trabalhos para a II Quadrienal de Roma tiveram início em 1932, mas, no começo de 1934, não se sabia se o Palácio das Exposições abrigaria a exibição, uma vez que ainda era ocupado pela Mostra da Revolução Fascista, que tinha sido inaugurada em 1932, sem data de fechamento, em princípio. Com as articulações feitas por seus organizadores, definiu-se que a exposição fascista seria encerrada em 28 de outubro de 1934, e a abertura da II Quadrienal de Roma, em 5 de fevereiro de 1935. Ou seja, o tempo de montagem foi curto, de apenas três meses, para que a mostra estivesse pronta. Na sua inauguração, ela gerou certa decepção perante os críticos e o público, pois sua fachada estava longe de causar o impacto visual severo e grandioso existente na exposição anterior, visitada por mais de 4 milhões de pessoas, e glorificada pelo próprio Partido Fascista, que declarou que a fachada exibida pela Mostra da Revolução Fascista se tratava de um exemplo ímpar de arte e estética atuais, as quais respondiam perfeitamente à época dinâmica, flutuante e agitada em que viviam naquele período²³⁶. Sem ter a mesma recepção, a fachada da II Quadrienal de Roma foi alvo de críticas ferrenhas, como as do crítico Francesco Callari, que dedicou a ela uma coletânea de artigos sobre o assunto²³⁷, comentando o mau gosto com que fora decorada, dentro e fora²³⁸. Embora as comparações fossem inevitáveis, o contexto das duas mostras divergia muito, assim como o da I e II Quadrienais de Roma: a primeira havia exaltado artistas mais experientes (muitos com mais de cinquenta anos) e afirmado os valores propostos pelo Novecento Italiano, enquanto a segunda atestava justamente o fim do programa de Saffoldi, o declínio do realismo mágico e concedia bastante espaço aos jovens artistas²³⁹. Ao dar destaque para figuras como Cagli, Capogrossi e Marino Marini (1901-1980) – que venceu o primeiro prêmio na categoria escultura, recebendo 100 mil liras, quando era um jovem de 34 anos – e permitir que muitos deles exibissem seus trabalhos em salas individuais, a II Quadrienal de Roma inovava muito, em comparação, por exemplo, com a Bienal de Veneza

²³⁵ Nesse sentido, vale lembrar que, nessa Quadrienal, Oppo havia organizado uma grande retrospectiva de Scipione (o artista tinha morrido aos 33 anos). Cf. CAT. EXP. ROMA: 1918-1943, op. cit., p. 34. A partir de 1935, o grupo da *Scuola Romana* dividiu-se em dois, com pesquisas diferentes: Cavalli, Melli e Capogrossi continuam trabalhando com uma linguagem tonal e “mágica”, realizando obras cheias de mistérios e alegorias num mundo melancólico; enquanto Cagli se inspira mais em um barroquismo derivado das criações de Scipione.

²³⁶ Cf. levantamento feito em GHIRARDO, Diane. “Architects, Exhibitions, and the Politics of Culture in Fascist Italy”. In: *Journal of Architectural Education*. University of Southern California, vol. 45, nº 2, fev. 1992, p. 68.

²³⁷ Esses artigos foram publicados no livro *II Quadriennale d'Arte Nazionale* [II Quadrienal de Arte Nacional].

²³⁸ CARLI, Carlo; PONTIGGIA, Elena, op. cit., p. 116.

²³⁹ FONDAZIONE LA QUADRIENNALE DI ROMA, op. cit., acesso em: 10.10.2011, às 13h00.

de 1934. Essa posição privilegiada dada aos jovens materializou-se logo na entrada do espaço expositivo do Palácio das Exposições, com a exibição dos quatro painéis monumentais de Cagli, na Rotunda. Sendo esse um local historicamente de prestígio e destaque, foi um acontecimento significativo para a mostra.

Além disso, na II Quadrienal de Roma afirmaram-se: a pintura Aerofuturista (apresentada por Filippo Tommaso Marinetti e exposta em três salas com artistas como Fillia [1904-1936], Tato [1896-1974] e Enrico Prampolini [1894-1956]); o Primitivismo (com Cesare Breveglieri [1902-1948], Gisberto Ceracchini [1899-1979]); o Grupo dos Seis de Turim (representado por Enrico Paulucci [1901-1999], Levi, Francesco Menzio [1899-1979]); os “Selvagens” (entre eles, Ottone Rosai [1895-1957] e Giorgio Morandi [1890-1964]); os Abstratos (como Magnelli e Mauro Reggiani [1897-1980]) e os Italianos de Paris que, embora não estivessem mais expondo sistematicamente juntos desde 1933, ainda eram entendidos na Itália como uma formação da qual Severini fazia parte.

Em 1934, Severini figurava oficialmente na lista de artistas que teriam mostras individuais na II Quadrienal de Roma, mas, desde 1932, trabalhava em seu projeto. Ao contrário dos novos e jovens artistas que ganharam espaço de destaque na exposição com a cessão de salas individuais a eles, Severini era um artista com mais de cinquenta anos. Naquele momento, morava em Paris e dispunha de uma vasta bagagem, pois havia participado de movimentos artísticos importantes, como o Divisionismo, o Futurismo, o Cubismo, de mostras do Novecento Italiano de Saffatti e da formação dos Italianos de Paris, além de vivenciar os ambientes do “Retorno à Ordem” e da Escola de Paris desde o final da Primeira Guerra Mundial. Suas experiências no campo do mosaico e da pintura mural também eram vastas, como atestam suas criações para as igrejas suíças, citadas anteriormente, e para a V Trienal de Milão, em 1933, com o mosaico *As artes*²⁴⁰.

A individual de Severini ocupou a sala dois do Palácio das Exposições, que era uma das primeiras e mais importantes do espaço. Ela continha 36 obras que, no conjunto, davam uma visão panorâmica de sua trajetória artística. Segundo os críticos de arte, de todas as individuais da mostra, nenhuma era tão bem construída quanto a dele²⁴¹, que planejou e desenvolveu cuidadosamente a cenografia da sala. De fato, o artista tinha um grande interesse

²⁴⁰ É interessante notar, no caso deste painel, o uso da Seção Áurea na estruturação da composição e a simbologia das figuras, pois há a representação da arquitetura sentada no trono com livro aberto e traçados da seção áurea. Essa representação está circundada pelas figuras da pintura, escultura, música e literatura.

²⁴¹ CARLI, Carlo; PONTIGGIA, Elena, op. cit., p. 34.

por esse tipo de trabalho, sendo o teatro uma de suas primeiras e grandes paixões, no qual se arriscou como cenógrafo algumas vezes²⁴². Nessa proposta, o artista organizou a sala de uma maneira cronológica, onde mostrou obras de quase todas as suas fases artísticas²⁴³, mesmo as mais recentes, que ele documentou e apresentou por meio de dois álbuns de fotografias com suas criações monumentais (como afrescos para igrejas e castelos) no centro da sala, em posição de destaque. Além disso, fez uma seleção de obras que proporcionassem um passeio completo na história do ponto de vista técnico, já que trazia: pintura a óleo, em têmpera, criações com pastel, em mosaico e, em reprodução, seus afrescos. No texto que o artista escreveu para o catálogo da mostra, além de criticar sutilmente o Surrealismo, disse acreditar que o pintor precisava ter um coração puro e ver nas coisas o reflexo da perfeição divina²⁴⁴.

Pelas duas fotografias disponíveis da sala Severini²⁴⁵, percebe-se que a cenografia estava, em geral, em consonância com a de outros espaços concedidos às mostras individuais²⁴⁶; na Sala Severini, as obras foram exibidas sobre paredes de cor neutra (não é possível precisar a cor, apenas o teto, que certamente era branco), penduradas à altura dos olhos, mas alinhadas pela moldura inferior, com espaçamentos regulares entre elas. Nota-se que não foram pregadas diretamente à parede, mas sim presas por cabos de aço que, por sua vez, eram presos a um trilho mais acima. Ao entrar na sala, o público podia conferir a obra *Vagabunda*, de 1905, e, na sequência, três criações da sua época futurista: *Dançarina azul*, de 1912; *Bal Tabarin*, de 1913; e *Retrato do poeta Marinetti*, de 1913 (famoso, entre outras coisas, pela colagem com o bigode verdadeiro). Mas, apesar do destaque a essas três obras do seu período futurista, Severini restringiu sua ligação com o movimento apenas à apresentação dessas pinturas, pois as 33 demais obras não tinham uma relação direta com o futurismo. Tratava-se de diversas naturezas-mortas, retratos de sua esposa Jeanne, da filha Gina e obras impactantes em homenagem ao filho Jacques, que havia morrido dois anos antes, com apenas seis anos.

²⁴² MUSEO DI ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI TRENTO E ROVERETO. *Fondo Gino Severini*. Consulta on-line, disponível em: <http://cim.mart.tn.it/cim/visualizza_fondo.do?method=fondi&filtro_fondo=ff8080812acc710e012acc7167542710&display=block>, em italiano. Acesso em: 17.10.11, às 14h10.

²⁴³ Não estavam expostas obras dos períodos em que trabalhou em linha com os preceitos do divisionismo e do cubismo.

²⁴⁴ CARLI, Carlo; PONTIGGIA, Elena, op. cit., p. 215.

²⁴⁵ As duas imagens da Sala Severini na II Quadriennale de Roma estão no arquivo da Quadriennale di Roma.

²⁴⁶ Cf. SALARIS, Claudia. *La Quadriennale*: Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi. Itália: Marsilio Editori, 2008; e CARLI, Carlo; PONTIGGIA, Elena, op. cit., é possível ver imagens das demais salas da mostra.

Apesar da grande quantidade de naturezas-mortas exibidas²⁴⁷, as obras mais discutidas da sala e reproduzidas na imprensa na época foram as que tinham como tema a homenagem ao filho morto, Jacques²⁴⁸: *O anjo raptor*, de 1934, e *O sonho do pintor* [Figura 11], do mesmo ano.

Fig. 11: SEVERINI, Gino. *O sonho do pintor*, 1934. Têmpera e cera sobre cartão²⁴⁹.

Ambas as telas têm um caráter alegórico, que dão conta de simbolizar os caminhos “espirituais” seguidos pelo filho após seu falecimento precoce. Na primeira obra, o anjo leva o filho morto ao céu, enquanto na terra ficam arranjados em uma natureza-morta, os objetos que eram de seu uso, como brinquedos e uma imagem da Santa Teresa de Lisieux. Na outra obra, aparecem na cena o pintor, o anjo (na verdade, seu filho), um grupo de três anjos no céu e um *Pulcinella*; há também uma natureza-morta na parte inferior e, ao fundo, monumentos emblemáticos de Roma e Paris (ruínas do Fórum Romano e Torre Eiffel, respectivamente). Vale lembrar que esse tipo de referência às duas pátrias do artista já havia aparecido em algumas de suas obras dos anos 1930, como *Grupo de coisas próximas e distantes*. Em *O anjo raptor*, parte da Torre Eiffel também aparece junto com os elementos que ficam na terra enquanto “Jacques é levado ao céu”.

²⁴⁷ Cf. CARLI, Carlo; PONTIGGIA, Elena, op. cit., p. 34. No total, doze obras nesse gênero.

²⁴⁸ Ibid., p. 36.

²⁴⁹ Conforme apontado na lista de imagens, de acordo com a filha do artista, Sra. Romana Severini Brunori, esta obra foi propriedade da coleção Del Corso, Roma, e foi dividida em quatro partes para que pudessem ser vendidas separadamente. Portanto, não é possível precisar a medida original da obra.

É preciso citar dois aspectos importantes de *O sonho do pintor*. O primeiro deles é que Severini parece ter emprestado um recurso plástico que remete àquele usado por Gustave Courbet (1819-1877) em sua célebre tela *O ateliê do pintor* (1854-1855, Paris, Musée D'Orsay), ou seja, a divisão do quadro em duas partes. Na obra de Courbet, vê-se o espaço interior do ateliê no qual o artista está pintando uma tela, enquanto está sendo observado por uma mulher nua e uma criança, todos posicionados ao centro da composição, propondo, com isso, que *O ateliê do pintor* seja dividido em duas cenas; são dois quadros dentro de um. Na tela de Severini ocorre o mesmo, o pintor é retratado trabalhando em um quadro (cuja tela não é visível, diferentemente da de Courbet, onde é possível visualizar a paisagem pintada), fato esse que corta a tela ao meio: de um lado, estão o pintor e o filho (anjo); do outro, um arlequim que toca seu violão, enquanto olha para fora do quadro em outra direção, não interagindo com a outra cena. O segundo aspecto é que Severini incluiu uma natureza-morta dentro da composição, que foi concebida com base na mesma linguagem plástica de algumas das obras de mesmo tema exibidas na II Quadrienal de Roma. Assim, ao mesmo tempo em que Severini trabalhou com essa referência absorvida pelo contato com a arte francesa de Courbet do século XIX, ele fez uma citação à sua própria obra.

Outra tela emblemática de Severini exposta nessa Quadrienal foi *Senhorita Severini* (1934, Turim, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea) [Figura 12]. Trata-se de uma obra em que a figura representada está centralizada na tela, encarando o espectador e mostrando um livro cuja capa não diz nada, e não esboça movimento ou espontaneidade, parece ser uma estátua. E tudo ao seu redor contribui com essa percepção: o fundo é neutro (construído por pinceladas curtas que remontam aos aprendizados do artista com o divisionismo) e não há uma sucessão de elementos que sugiram planos, assim não há ideia de espacialidade. No que diz respeito ao uso das cores, apesar de serem um pouco mais vivas em comparação com outras obras expostas, ainda assim, a cena é muito silenciosa. Vale lembrar que, na II Quadrienal de Roma, além desse retrato, o artista exibiu mais um de sua filha Gina, feito em 1932, um de sua mãe, *Retrato da mãe do pintor*, de 1932, e dois de sua mulher, Jeanne Fort Severini, feitos em 1932 e 1934, este último, criado em grande medida de acordo com a linguagem plástica da *Senhorita Severini*. Portanto, assim como apontado anteriormente, nesse momento, o artista estava bastante voltado às representações de sua família, como que afirmando o valor da “instituição família” em sua obra. Isso se dá via representações estáticas e monumentais, ou via representações de caráter alegórico, como as analisadas.

Fig. 12: SEVERINI, Gino. *Senhorita Severini*, 1934. Óleo sobre tela, 100 x 73 cm. Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turim, Itália.

Com relação a algumas das naturezas-mortas apresentadas em sua sala, como será discutido no capítulo três, elas possuem uma relação de proximidade com a linguagem plástica empregada na *Natureza-morta com pombos*, c. 1938, que figura no acervo do MAC USP, pois, além de partir do mesmo gênero, Severini trabalha com uma variação dos mesmos objetos, pintados de forma semelhante.

Ao final da II Quadrienal de Roma, as crenças e o trabalho de Severini encontraram resposta favorável em grande parte dos críticos de arte, como Emilio Zanzi, que, sobre a sala de Severini, disse que²⁵⁰ “È una mostra-confessione”²⁵¹, e Leo Longanesi, que afirmou que o artista era o “maior peixe”²⁵² da exposição. Assim, a produção apresentada por Severini na II Quadrienal de Roma, como um todo, foi por fim coroada com a notícia de que seria o grande vencedor do desejado prêmio de primeiro lugar de pintura²⁵³, o que permitiu ao artista

²⁵⁰ Cf. CARLI, Carlo; PONTIGGIA, Elena, op. cit., p. 34.

²⁵¹ “È una esposizione-confissão”.

²⁵² CARLI, Carlo; PONTIGGIA, Elena, op. cit., p. 37.

²⁵³ Cf. MORELLI, Francesca Romana (org.). op. cit., p. 357. Sobre o primeiro prêmio de pintura na II Quadrienal de Roma, a autora diz que De Chirico também ambicionava o primeiro lugar e, em 18 de janeiro, de

concretizar seus planos de voltar a morar na Itália em 1935. Em virtude do acontecimento, Severini escreveu uma carta endereçada ao Duce, na qual agradecia imensamente pelo recebimento do prêmio mais importante, e dizia que esse se tratava de um reconhecimento pela sua produção dos últimos trinta anos, bem como uma recompensa bem-vinda que proporcionava seu retorno tão desejado à pátria, a Itália. Ele diz²⁵⁴: “... tale avvenimento è così significativo per me, e la mia emozione è così intensa che non ho parole per esprimere come dovrei la mia gratitudine; ma Voi, eccellenza, avete già indovinati i miei sentimenti e le mie intenzioni”²⁵⁵.

No entanto, é de suma importância mencionar que Severini articulou para que esse retorno fosse viabilizado financeiramente. Num primeiro movimento, em 1928, falou com Piacentini e lhe pediu que o chamasse para realizar pinturas murais na Itália, o que não ocorreu até o ano de 1933 (com a Trienal de Milão, como já mencionado). Sua segunda investida diz respeito justamente à II Quadrienal de Roma, pois, como se sabe, Oppo queria trazer de volta para a Itália os artistas que tinham emigrado há tempos, como Campigli, Tozzi e o próprio Severini. Foi então que, acordado com Oppo, Severini conseguiu um encontro com Mussolini em 16 de maio de 1932, que lhe prometeu uma sala individual na II Quadrienal de Roma e, ainda que de forma velada, o prêmio de primeiro lugar, para preparar seu “rientro in grande stile”²⁵⁶ na Itália²⁵⁷.

Vale comentar que, com a mudança para Roma, a condição financeira da família Severini também melhorou, como lembrou Jeanne Fort Severini ao dizer que, naquele momento, o marido se sentiu revigorado e que²⁵⁸: “Il contratto con Léonce Rosenberg era ormai terminato e a Roma Gino fece molte nuove conoscenze oltre a rinnovare le antiche amicizie. Cominciò a vendere abbastanza bene i suoi quadri e anche i ritratti”²⁵⁹.

Portanto, é a partir de 1935 que a vida de Severini ganha uma nova direção, e foi justamente nesse momento que sua relação com o fascismo se estreitou, e ele realizou, entre outras obras, ciclos decorativos para o *Foro Mussolini* (Praça do Império e Ginásio do *Duce*)

Paris, ele apelou a Mussolini, dizendo que havia um complot organizado para impedir que lhe fosse dado o primeiro lugar. De Chirico fala ao Duce sobre a perseguição que vinha sofrendo na Itália há tempos.

²⁵⁴ APUD Severini (1935) in MORELLI, Francesca Romana (org.), op. cit., pp. 357-358.

²⁵⁵ “...esse acontecimento é tão significativo para mim, e a minha emoção é tão intensa que não tenho palavras para exprimir como deveria a minha gratidão; mas Vós, excelência, já adivinhou os meus sentimentos e as minhas intenções.”

²⁵⁶ “...volta em grande estilo...”

²⁵⁷ CAT. EXP. ROMA: 1918-1943, op. cit., p. 35.

²⁵⁸ CAT. EXP. *Gino Severini*: entre les deux guerres, op. cit., pp. 47-48.

²⁵⁹ “O contrato com Léonce Rosenberg havia já terminado e, em Roma, Gino fez novos amigos, além de renovar as antigas amizades. Começou a vender muito bem seus quadros e também os retratos.”

em 1937. Uma afirmação extraída de seus escritos na época evidencia suas crenças com relação ao regime²⁶⁰

...il quale [il nostro scopo] consiste unicamente nello stimolare le facoltà di pensiero dei nostri colleghi in vista di un ordine ch'essi hanno in se stessi, e che dovranno trovare, se vogliono inquadrare la loro attività in quella della società odierna, non solo, ma anche nella costruzione statale che vige ora in Italia”²⁶¹.

Ficam então evidentes as movimentações artísticas e políticas de Severini em torno da II Quadrienal de Roma, a qual claramente ainda carregava os valores afirmados pela longa Mostra da Revolução Fascista, que tinha sido uma das investidas mais importantes de se representar a ideologia fascista, apresentando-se como uma espécie de “templo” do fascismo que incitava os “fiéis” a sua causa. Ainda que as duas exposições tivessem propostas curatoriais e objetivos diferentes, foi inevitável que o discurso do regime margeasse todo o evento posterior. Antes mesmo da Quadrienal de Roma de 1935, à época da organização da primeira edição, Oppo se preocupou em reafirmar que a arte fascista era a arte feita durante a era fascista²⁶², ou seja, todas as obras e artistas selecionados para participarem da Quadrienal de Roma seriam artistas cuja produção estava em alguma medida relacionada ao fascismo.

Assim, foi com base nessas preocupações que Severini organizou cuidadosamente sua sala individual para a II Quadrienal de Roma. Ele foi estratégico e quase “matemático” (para usar um termo caro a ele) ao estruturar sua individual, no que diz respeito à concepção do espaço expositivo e à seleção das obras. Na configuração espacial, buscou envolver o espectador e mostrar que, mais que uma exibição exclusivamente cronológica de sua obra, ele era um artista capaz de realizar uma produção madura e multifacetada. É fato que muitas das telas foram pintadas próximas à época da II Quadrienal de Roma, portanto, explicitamente criadas para ela. Assim, Severini, que declaradamente se colocava entre os artistas que tinham por objetivo²⁶³ “...scrivere degnamente la storia dell’Italia fascista²⁶⁴”, escancara seu desejo de produzir obras em consonância com o que julgava ser uma arte que estivesse de acordo com o gosto do regime e necessidades latentes naquele momento. Mas é fundamental esclarecer que, se as soluções empregadas nas naturezas-mortas e nas figuras apresentadas por Severini na II

²⁶⁰ SEVERINI, Gino, 1936, op. cit., p. 241.

²⁶¹ “...o qual [o nosso escopo] consiste unicamente em estimular a faculdade de pensamento dos nossos colegas [os pintores], em vista de uma ordem que eles têm em si mesmos, e que deverão encontrar, se querem enquadrar sua atividade não só naquela da sociedade atual, mas também na construção estatal que vige agora na Itália.”

²⁶² SALARIS, Claudia, op. cit., p. 16.

²⁶³ SEVERINI, Gino, 1936, op. cit., p. XVIII.

²⁶⁴ “...escrever dignamente a história da Itália fascista.”

Quadrienal de Roma tinham uma relação íntima com os valores pregados pelo regime fascista, isso se dava em um sentido mais amplo, de ordem conceitual, e não de forma que representassem literalmente o regime ou que fizessem alusão à figura do Duce. Trabalhos nesse sentido foram apresentados na II Quadrienal de Roma por Ernesto Michahelles (1893-1959), em seu *Duce com pedra militar* (1929, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto), e Renato Bertelli (1900-1974), em seu *Perfil contínuo do Duce* (1933, Miami, The Wolfsonian, Florida International University), apenas para citar dois exemplos de obras que enalteciam e eternizavam Mussolini²⁶⁵.

Então, muito embora Severini tenha declarado no catálogo da mostra que o artista deveria ter o coração puro, há uma malícia ao escolher pinturas do período futurista (primeiro futurismo), pois, apesar de o movimento estar em descrédito naquele momento (a pintura aerofuturista é que estava em alta), contava com a empatia de Marinetti, que era próximo e muito influente junto ao Duce. Essas obras, posicionadas na entrada da sala, proporcionavam o confronto com o futurismo e, tão logo pudesse haver algum questionamento por parte da crítica e do público, em seguida, estavam expostas 33 obras distantes desse seu período. E o artista fez o mesmo com suas pinturas ligadas ao Novecento Italiano, que estava “morto” naquele momento, tal qual a relação de sua idealizadora, Sarfatti, com Mussolini²⁶⁶. Ou seja, embora Severini tenha participado de exposições com o grupo naquela década, ele não se ateu à exibição de pinturas com essa linguagem na II Quadrienal de Roma. As obras que compunham sua sala foram constituídas por uma linguagem plástica que remetia às soluções formais empregadas pelos artistas italianos consagrados do passado, só que de modo “atualizado” por Severini, já que ele buscava imprimir seu próprio estilo com base nesses ensinamentos. E esse tipo de preocupação foi largamente expressado por ele, como atesta seu ensaio “Il Modernismo e L’Arte” [O modernismo e a arte], em que afirmou que²⁶⁷: “Esser moderno non vuol dir niente. Quel che conta è tornare alle leggi dell’arte con uno spirito nuovo”²⁶⁸. Mas é inegável que esse “espírito novo” que Severini procurava dar às obras estava absolutamente impregnado de tudo o que havia absorvido na França desde sua chegada lá em 1906.

²⁶⁵ Sobre as relações entre fascismo e modernismo, ver ANTIF, Mark. “Fascism, Modernism, and Modernity”. In: *The Art Bulletin*, vol. 84, n° 1 (março, 2002), pp. 148-169.

²⁶⁶ Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves, “As Coleções Matarazzo no acervo do MAC USP e a pintura moderna no Brasil”. In: *VI Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas*, 2010, Campinas, SP. *Atas...* Campinas: Unicamp, p. 49. Margherita Sarfatti conheceu Benito Mussolini em 1912, eles estabeleceram uma relação amorosa que durou até o início da década de 1930.

²⁶⁷ SEVERINI, Gino, 1936, op. cit., p. 15.

²⁶⁸ “Ser moderno não quer dizer nada. Aquilo que conta é voltar às leis da arte com um espírito novo.”

É preciso fazer uma pausa e refletir sobre quanto o conjunto de obras expostas por Severini nessa quadrienal estava distante das diversas outras tendências artísticas daquele momento, sobretudo se pensarmos, por exemplo, na dominante Scuola Romana. O tipo de solução plástica que Severini emprega não encontra correspondência entre os demais artistas; trata-se de um tipo de pesquisa isolada que, embora encontre aprovação – tendo em vista o olhar que dá aos mestres da Antiguidade e seu trabalho com técnicas mais antigas, altamente valorizadas naquele momento –, não se reflete como influência direta para outros artistas²⁶⁹.

Ao retornar triunfante para casa, Severini optou por seguir trabalhando nos anos seguintes com as linguagens plásticas e temas que haviam sido consagrados na II Quadrienal de Roma, seja por meio do mosaico ou da pintura, e isso pode ser verificado a partir de suas criações exibidas na quadrienal seguinte, de 1939. Essa edição ocorreu num clima muito mais difícil que o da última, do ponto de vista político, já que o contexto na Itália era outro, pois as leis raciais haviam sido declaradas em 1938, e a ligação com a Alemanha estava ainda mais estreita. Como se sabe, em 1937 Hitler promoveu a *Mostra Internacional de Arte Degenerada*, que atacava agressivamente a produção vanguardista, internacional e parisiense, visão essa que era compartilhada por parte importante do Partido Fascista, como Telesio Interlandi (1894-1965), membro da Commissione Superiore della Stampa, diretor do *Quadrivio* e fundador, em 1938, do quinzenal *La Difesa della Razza* [A defesa da raça]. Na frente oposta estava Giuseppe Bottai (1895-1959), ministro da Educação Nacional, circundado do melhor da crítica de arte italiana como: Carlo Argan, Cesare Brandi, Roberto Longhi.

A ala extremista dos fascistas que compactuavam os ideais alemães criticaram, inclusive, as versões anteriores da Quadrienal de Roma, acusando-as de não exprimir os valores italianos “autênticos”²⁷⁰, sendo que a III Quadrienal de Roma foi palco para esse debate. Alguns artistas, como Cagli, Levi, Aldo Carpi (1886-1973), Francesco di Cocco (1900-1989), Antonietta Raphaël (c. 1895-1975), Melli, entre outros, não foram aceitos na mostra porque eram judeus, muito embora alguns deles tivessem celebrado anteriormente os triunfos do regime e criado obras que o exaltavam, como *Cabeça de Balilla*²⁷¹ e *Jovem fascista* de Mafai (expostos na II Quadrienal de Roma).

²⁶⁹ Cf. BENZI, Fabio. “Breve storia dell’arte a Roma tra le due guerre”. In: CAT. EXP. ROMA: 1918-1943, op. cit., p. 36. Além de Severini, Savinio e Balla são figuras consideradas excêntricas naquele momento, pois suas obras estão isoladas nos anos 1930.

²⁷⁰ SALARIS, Claudia, op. cit., p. 47.

²⁷¹ Esta tela, inclusive, fez parte do acervo do antigo MAM SP e hoje figura no acervo MAC USP.

Naquele momento, Roma havia perdido seu papel de centro ideal de pesquisa artística, e os diálogos entre o regime e os artistas estavam cada vez mais críticos, apesar dos esforços de Oppo e Bottai²⁷². Portanto, a edição de 1939 apresentou-se menos inovadora que as anteriores e mais focada em mostrar uma arte que fosse a oficial do regime, como atestam as esculturas de Publio Morbiducci, *O vencedor*²⁷³; de Mario Moschi, *Pequeno lutador*²⁷⁴; e, de Ercole Drei, *O semeador*²⁷⁵, além da pintura de Primo Conti, *O Duce*²⁷⁶, esta, inclusive, a primeira obra a ser exibida no catálogo. A mostra contou com 698 artistas (entre os quais, 68 mulheres), que expuseram um total de 1947 obras em 44 ambientes, onde foram concedidas individuais a oito escultores (dos quais, Italo Griselli) e a dezesseis pintores (entre eles, Pirandello e Alberto Saliotti), sendo a retrospectiva de Morandi a mais ampla com 53 obras²⁷⁷. Assim como na edição anterior, havia salas destinadas aos pintores e escultores futuristas (como Prampolini e Mino Rosso), apresentadas pelo texto de Marinetti no catálogo.

Severini, que nesta edição também fazia parte do júri, expôs na sala VI, com De Chirico, Ottone Rosai e Carrà²⁷⁸, um total de doze óleos²⁷⁹: sete naturezas-mortas (entre elas, *Natureza-morta com galo*, 1938, coleção particular; *Natureza-morta com caixa de açúcar*, 1938, localização desconhecida [Figura 14]; quatro retratos, entre eles, *Retrato da Marquesa de Seta*, 1937, coleção particular [Figura 13] e *Bambino com Gallo*; e um arlequim.

²⁷² MORELLI, Francesca Romana (org.), op. cit., p. 376.

²⁷³ CAT. EXP. *III Quadriennale d'arte nazionale*: Roma, Palazzo delle Esposizioni, fevereiro-julho, 1939. Milão; Roma: Editoriale Domus, 1939, Prancha LXXXVIII.

²⁷⁴ Ibid., Prancha LXI.

²⁷⁵ Ibid., Prancha XXXIX.

²⁷⁶ Ibid., Prancha I.

²⁷⁷ CAT. EXP. *Secondo Morandi*: Roma, 1939: I premi della Quadriennale. Ferrara: Editore Edisai SRL, 2006, p. 07.

²⁷⁸ Cf. CAT. EXP. *III Quadriennale d'arte nazionale*, op. cit., pp. 60-61. De Chirico expôs três obras (sendo uma delas *Dioscuri*, que lembra *Cavalos à beira-mar*, pertencente ao MAC USP); Rosai expôs cinco obras; e Carrà, três representações de figuras humanas.

²⁷⁹ CAT. EXP. *III Quadriennale d'arte nazionale*, op. cit., pp. 58-59.

Fig. 13: SEVERINI, Gino. *Retrato da Marchesa de Seta*, 1937. Óleo sobre tela²⁸⁰. Coleção particular, Roma, Itália.

Fig. 14: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta com caixa de açúcar*, 1938. Óleo sobre tela²⁸¹. Localização desconhecida.

Por meio da observação dessas obras, fica claro que o artista buscou manter-se em conformidade com as proposições do regime fascista, o que, no seu caso, significava não desviar-se de uma pesquisa que vinha obtendo aprovação do Duce, tanto pelos motivos escolhidos (naturezas-mortas, retratos, arlequins), quanto pelo tratamento pictórico. No catálogo dessa exposição, ele apresentou um texto no qual repassava sua visão da arte tendo em vista suas experiências matemáticas e geométricas dos anos 1920²⁸²

²⁸⁰ Medidas desconhecidas.

²⁸¹ Medidas desconhecidas.

²⁸² Cf. CAT. EXP. III *Quadriennale d'arte nazionale*, op. cit., p. 58.

Tutto nel piano dell'arte, è numero, peso e misura, e perciò detti una grande importanza alla probità di mestiere e a tutto ciò che è nell'ordine della fabbricazione operaia, ma bisogna che i procedimenti tecnici siano come il corpo di un'anima e che la matematica divenga poesia.

[...]

La poesia, come approssimazione disperata di un assoluto impossibile a raggiungere, che è il fine a cui tende ogni mia volontà, di cui trovo una risonanza nelle aspirazioni dei tempi nostri; volontà diretta a sostituire alle cose sensibili (conservandone la sostanza) una realtà più essenziale e più profonda²⁸³.

Assim, ainda que de forma indireta, Severini fala de uma evolução de suas criações do plano da matemática, para essa busca do que seria essa “realidade mais profunda”, menos superficial, o que, em outras palavras, seria essencialmente italiana.

E, como não poderia deixar de ser, a premiação desta terceira edição da Quadriennale veio acompanhada de muitas polêmicas, em função do primeiro prêmio de pintura ter sido concedido a Bruno Saetti²⁸⁴, quando, na verdade, esperava-se que Morandi ganhasse, o que não se verificou, apesar daquilo em que acreditavam os artistas e dos esforços da crítica²⁸⁵.

Outro aspecto bastante significativo, que chama atenção no catálogo da mostra, diz respeito à grande quantidade de retratos de figuras femininas, tanto na pintura quanto na escultura, a figurarem na exposição, como: *Jovem com o espelho*, de Franco Dani (1895-1983)²⁸⁶; *Figura*, de Nino Bertoletti (1889-1971)²⁸⁷; *Retrato*, de Alberto Chiancone (1904-1988)²⁸⁸; *Menina de azul*, de Giorgio Settala (1895-1960)²⁸⁹; *Mulher ao espelho*, de Giovanni Brancaccio (1903-1975)²⁹⁰; *A irmã do pintor*, de Emanuele Rambaldi (1903-1968)²⁹¹, entre outros exemplos. E essas representações femininas, na maioria, não faziam referência à iconografia do Novecento, mas se situavam em outro momento, pois traziam as figuras dentro

²⁸³ “Tudo no plano da arte é número, peso e medida, e, por isso, dei grande importância à probidade do ofício e a tudo aquilo que é da ordem da fabricação operária, mas é preciso que os procedimentos técnicos sejam como o corpo de uma alma e que a matemática se torne poesia. [...] A poesia, como aproximação desesperada de um absoluto impossível de se atingir, que é o fim ao qual tende toda minha vontade, da qual encontro uma ressonância nas aspirações dos nossos tempos; vontade voltada a substituir as coisas sensíveis (conservando-lhes o conteúdo), uma realidade mais essencial e mais profunda.”

²⁸⁴ A título de informação, o prêmio de escultura foi dado a Domenico Rambelli.

²⁸⁵ Sobre esse assunto, sugere-se a leitura de CAT. EXP. *Secondo Morandi: Roma, 1939: I premi della Quadriennale*, op. cit.

²⁸⁶ CAT. EXP. *III Quadriennale d'arte nazionale*, op. cit., Prancha XXIV.

²⁸⁷ Ibid., Prancha V.

²⁸⁸ Ibid., Prancha VII.

²⁸⁹ Ibid., Prancha X.

²⁹⁰ Ibid., Prancha XVII.

²⁹¹ Ibid., Prancha XXII.

de um ambiente doméstico e íntimo e que, em alguns casos, assume um tratamento mais expressionista e, em outros, algo de um realismo mágico muito caro naquela época também.

É preciso acrescentar a esse propósito que nesses anos há uma grande veiculação de periódicos voltados à mulher e ao lar, onde um vasto repertório de imagens nessa linha passa a circular, inclusive entre os artistas. Como exemplo de publicação voltada às mulheres, pode-se citar a *Bellezza: Rivista Mensile dell'alta moda italiana*, fundada em 1940 por um comitê diretivo composto por Oppo, como presidente, Gio Ponti (1891-1979) e Lucio Ridenti (1895-1973)²⁹². A revista tratava, sobretudo, de moda italiana (tomando por modelo as publicações estrangeiras, como *La Femme Chic* e *Plaisir de France*), mas também de arte, de história, da guerra, de assuntos cotidianos, ainda que tudo tratado muito superficialmente. As imagens impressas na capa (geralmente desenhos ou ilustrações feitas por artistas) e mesmo dentro, para ilustrar algumas matérias, trazem justamente figuras femininas em casa, num ambiente intimista. As fotos que acompanhavam os editoriais de moda traziam mulheres dentro desses espaços, mas também em outros, abertos diante de prédios históricos²⁹³. É interessante ressaltar que, em 1943, por ocasião da IV Quadrienal de Roma, a *Bellezza* publicou a matéria *Aspetti della Quadriennale* [Aspectos da Quadrienal], que fornecia um panorama da edição em curso. Discorreu-se sobre alguns pontos principais da mostra e artistas específicos, e apresentaram-se treze reproduções de imagens de obras, sendo que, desse total, apenas três não eram representações de figuras femininas ou de crianças. Não por acaso, em 1937, para as publicações ilustradas e de variedade, já havia sido sugerido aos diretores de alguns periódicos que desenvolvessem os seguintes temas: vida da família, maternidade, economia doméstica, participação da vida fascista, em geral, tudo o que estivesse em consonância com a nova consciência fascista²⁹⁴. Ao mesmo tempo, foi solicitado às revistas de moda que reforçassem ainda mais os progressos obtidos nesse campo da indústria nacional, bem como a contribuição que a mulher poderia oferecer à batalha para a autarquia, ainda que permanecendo no âmbito da casa e da família²⁹⁵. Deve ser lembrada, ainda nesse contexto,

²⁹² Seria possível citar diversas outras revistas voltadas para o público feminino, a exemplo do setimanal *Grazia*. Cf. LANDI, Patrizia. “La rivista ideale della donna italiana: I primi passi di ‘Grazia’ tra innovazione e informazione”. In: FORME E MODELLI DEL ROTOCALCO ITALIANO TRA FASCISMO E GUERRA, 2008, Milão. *Atas...* Milão: Università degli Studi di Milano Facoltà di Lettere e Filosofia: Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2009, p. 249. Em 1938, somente em Milão, eram 38 impressos diferentes para a mulher, para 765 setimanais publicados no território nacional inteiro.

²⁹³ Cf. consulta feita na Biblioteca D'Arte di Roma – Palazzo Venezia – *Raccolta Rivista Bellezza dal 1943 al 1946*.

²⁹⁴ PIAZZONI, Irene. “I periodici italiani negli anni del regime fascista”. In: FORME E MODELLI DEL ROTOCALCO ITALIANO TRA FASCISMO E GUERRA, 2008, Milão. *Atas...*, op. cit., p. 106.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 107.

uma das mais célebres frases do regime, “a maternidade está para a mulher como a guerra está para o soldado”²⁹⁶. Portanto, esse é o tipo de filtro proposto para esta e outras publicações controladas em alguma medida pelo Estado Fascista naqueles anos.

Voltando à questão das quadrienais de Roma, se a terceira edição já tinha sido inaugurada em um contexto conturbado, a quarta, de 1943, o foi ainda mais, em virtude da mudança radical do cenário político e a decadência em que o regime fascista se encontrava. Primeiramente, devem-se levar em consideração alguns fatores que já sinalizavam modificações: o atraso de alguns meses em sua abertura, que acabou ocorrendo apenas em 15 de maio de 1943 (e não entre janeiro e fevereiro como nas edições precedentes); a ausência de Mussolini em sua abertura (ele tinha estado nas três mostras anteriores); a redução do espaço expositivo, apesar da batalha de Oppo em não permiti-lo; e o aporte financeiro menor, já que parte do dinheiro foi destinado às emergências com a Segunda Guerra²⁹⁷.

No que diz respeito ao conteúdo da IV Quadrienal de Roma, foram expostas aproximadamente 1300 obras em 46 salas, sem concessão de salas individuais, com exceção a Prampolini, que teve uma mostra dentro da sala dos futuristas. Havia duas linhas que orientavam as criações expostas: de um lado, estavam os artistas aerofuturistas e abstratos, enquanto, do outro, os artistas figurativistas, que eram atacados pelos futuristas por desenvolverem seus trabalhos em linha com os valores da tradição clássica da arte²⁹⁸. Os futuristas foram, inclusive, os únicos a abordarem o tema da guerra tanto em obras quanto por meio do texto de Marinetti no catálogo da exposição.

Muitos artigos de jornal da época, contudo, abordam outro aspecto das obras expostas, que era a retomada de uma poética característica do período das vanguardas artísticas, e o abandono dos mestres do passado (no caso, os primitivos e renascentistas), que haviam sido referência essencial de muitos artistas do período entreguerras na Itália. Nesse sentido, Vincenzo Costantini, para o Jornal *Il Tevere*, disse que a mostra era divertida, porque os artistas buscavam outras vias pictóricas, tinham mudado de estilo e ideias²⁹⁹; Attilio Podestà na *Emporium*, falou que a Quadrienal demonstrava, por intermédio das obras, que havia novas

²⁹⁶ LANDI, Patrizia. “La rivista ideale della donna italiana: I primi passi di ‘Grazia’ tra innovazione e informazione”. In: FORME E MODELLI DEL ROTOCALCO ITALIANO TRA FASCISMO E GUERRA. 2008, Milão. *Atas...*, op. cit., pp. 268-269.

²⁹⁷ SALARIS, Claudia, op. cit., p. 59.

²⁹⁸ Fondazione QUADRIENNALE DI ROMA, consulta em 15.03.2013.

²⁹⁹ COSTANTINI, Vincenzo. “Alla IV Quadriennale”. In: *Il Tevere*, 1943. Material consultado no Archivio Biblioteca Quadriennale, em 16.10.2012.

necessidades, e que as pesquisas retomavam seus caracteres de aventura e de luta³⁰⁰; e Arrigo Angiolini, para o jornal *Il Lavoro*, colocou seu ponto de vista da seguinte forma³⁰¹

Diciamo nuova concezione rispetto a quel movimento che fu chiamato 'Novecento', a quell'oggettivismo manifestatosi in tante nature morte, a quella specie di neoclassicismo che ha fatto qua e là delle brevi apparizioni, tutta roba di ieri, che sta tramontando.

[...]

Ed anche tecnicamente sembra si sia rinunciato ai voluti e formali ritorni all'antico, per uno svolgimento di quell'impressionismo che a un certo momento sembrava assolutamente bandito. Intendiamoci bene, noi non vogliamo con questo dire che la odierna Quadriennale segni un ritorno al passato più prossimo; affermiamo anzi che la giovane pittura contemporanea, abbandonate tortuose deviazioni, rimpianti per lontanissimo passato, stia riprendendo il suo logico svolgimento. Che anzi, visitando questa mostra, stavolta, in qualche sala dove prevalgono gli artisti romani, ci è tornata in mente l'esposizione del "Premio Bergamo", che come è noto, passa per una manifestazione di avanguardia."

[...]

...se ben si pensa i migliori pittori non hanno mai avuto deviazioni programmatiche, deformazioni volute, ritorni imposti dai teorici dell'arte. Si guardi ad esempio Fellippo de Pisis, nelle numerose opere esposte...³⁰²

Como se vê, além da observação a respeito do momento artístico, Angiolini destacou dois pontos interessantes que contribuem para o entendimento dessa revalorização: o primeiro deles é a comparação com a exposição do Prêmio Bergamo, realizada em 1942, que, como se sabe, era uma mostra realmente mais aberta às linguagens das vanguardas, e que era explicitamente desaprovada por alguns fascistas extremistas, como Roberto Farinacci (1892-

³⁰⁰ PODESTÀ, Attilio. "La IV Quadriennale Romana". In: *Emporium*, pp. 243-266, junho/1943. Material consultado no Archivio Biblioteca Quadriennale em 16.10.2012.

³⁰¹ ANGIOLINI, Arrigo. "Spirito e Forma dell'Arte Contemporanea nelle opere di pittura e scultura presentate alla mostra". In: *Il Lavoro*, 15 de maio de 1943. Material consultado no Archivio Biblioteca Quadriennale em 17.10.2012.

³⁰² "Dizemos nova concepção em respeito àquele movimento que foi chamado 'Novecento', àquele objetivismo que se manifestou em tantas naturezas-mortas, àquela espécie de neoclassicismo que fez aqui e lá breves aparições, tudo história antiga, que está afundando. [...] E também tecnicamente parece que se tenha renunciado aos desejados e formais retornos ao antigo, para um desenvolvimento daquele impressionismo que, em certo momento, parecia absolutamente banido. Entendamo-nos bem, nós não queremos com isso dizer que a Quadrienal atual aponte para um retorno ao passado mais próximo; afirmamos, aliás, que a jovem pintura contemporânea, abandonados os tortuosos desvios, arrependidos de um passado distantíssimo, esteja retomando seu desenvolvimento lógico. Que, aliás, visitando aquela mostra, às vezes, em algumas salas onde prevalecem os artistas romanos, nos vem à mente a exposição do "Prêmio Bergamo", que, como é sabido, passa por uma manifestação de vanguarda. [...] Se se pensa bem os melhores pintores não tiveram nunca desvios programáticos, deformações intencionais, retornos impostos pelos teóricos da arte. Veja-se o exemplo de Fellippo de Pisis, nas diversas obras expostas."

1945)³⁰³; e, o segundo, é mencionar Filippo de Pisis como exemplo de um artista que não sofreu desvios programáticos, uma vez que, em grande medida, manteve-se fiel a uma linguagem impressionista. Ou seja, *grosso modo*, para o crítico trata-se de um artista *são*, que nunca saiu da raia das experiências da vanguarda.

Algumas obras, de fato, externam esse resgate à poética das vanguardas do início do século XX, como *A cartomante*, de Rolando Monti (1906-1991), o *Nu deitado*, de Ennio Pozzio (1893-1972); *Jovem ao espelho*, de Guido Casciaro (1900-1963), e *Flores*, de Sante Monachesi (1910-1991), para citar apenas alguns exemplos³⁰⁴. O próprio vencedor do prêmio de pintura nesta quarta edição, Gianni Vagnetti (1898-1956)³⁰⁵, expôs obras com um acento mais francês, como se vê em sua *A peregrina*³⁰⁶ e em *Figura em cinza*³⁰⁷.

Neste contexto, Severini expôs na sala XVI (com Campigli, Giuseppe Santomaso, Savinio, Pirandello e Ceracchini) um total de nove obras, sendo: um arlequim, cinco naturezas-mortas, um retrato, um nu e seu *Apocalipse*³⁰⁸. É interessante notar como algumas dessas obras expostas remetem a *Flores e Livros* e *A mulher e o arlequim*, ambas do MAC USP, tendo em vista a solução artística empregada nelas. A título de exemplo, pode ser apontado seu *Nu com leque*, c. 1942 [Figura 15], no qual, embora não haja a representação do arlequim na cena, a disposição de elementos na tela, a posição da figura e a linguagem artística estão totalmente em linha com o que se vê também em *A mulher e o arlequim* do MAC USP.

³⁰³ Cf. informação extraída da conferência proferida pelo Prof. Paolo Rusconi, da Università degli Studi di Milano, no dia 19 de abril de 2013, durante o Curso Internacional “Anos 1930 na Itália: as artes figurativas, as revistas e as exposições durante o Fascismo”, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, entre 16 e 19 de abril de 2013: o Prêmio Bergamo tinha a orientação diametralmente oposta à do Prêmio Cremona, que ocorreu entre 1939 e 1941 e foi promovido justamente por Farinacci. Do Prêmio Cremona faziam parte artistas que realizavam uma arte claramente de propaganda fascista, cujos temas poderiam ser, por exemplo: “ouvindo o discurso do Duce pelo rádio” ou “Juventude italiana do movimento fascista”. O Prêmio Bergamo, diferentemente, foi fundado por Bottai, e não apresentava essa missão propagandística. Os artistas, que dividiam a paixão por artistas como Matisse, Cézanne e Van Gogh, poderiam apresentar nessas mostras, obras ligadas aos gêneros pictóricos, como a paisagem, trabalhadas a partir de diversas linguagens plásticas. Para amplo panorama sobre o Prêmio Bergamo e suas quatro edições, recomenda-se a consulta de GALMOZZI, Luciano. *L'avventurosa traversata: storia del Premio Bergamo: 1939-1942*. Bergamo: Associazione Editoriale il filo di Arianna, 1989.

³⁰⁴ Cf. Consulta feita ao CAT. EXP. IV *Quadriennale d'arte nazionale*. Roma: Casa editrice Mediterranea, 1943.

³⁰⁵ O prêmio de primeiro lugar para escultor foi pra Giacomo Manzù.

³⁰⁶ CAT. EXP. IV *Quadriennale d'arte nazionale*, op. cit., Prancha II.

³⁰⁷ Reproduzida em alguns artigos de jornal, consultados no Archivio Biblioteca Quadriennale, em 17.10.2012.

³⁰⁸ CAT. EXP. IV *Quadriennale d'arte nazionale*, op. cit., p. 59.

Fig. 15: SEVERINI, Gino. *Nu com leque*, c. 1942. Óleo sobre tela, 50 x 65 cm. Coleção particular.

No caso das naturezas-mortas expostas, a mudança de rumo artístico de Severini foi chamada, posteriormente, de fase neocubista ou pós-cubista por alguns historiadores como Daniela Fonti, no catálogo ragionato do artista³⁰⁹, Cesare Vivaldi³¹⁰ e Flaminio Gualdoni³¹¹. E sua tela *Apocalypse*, de 1941 [Figura 16], também foi elaborada nesse sentido, sendo que alguns críticos, à época da IV Quadrienal de Roma, como Vincenzo Costantini, a entenderam como uma tentativa de recuperação do futurismo³¹². No entanto, apesar da busca de obter um dinamismo próprio para a poética desse movimento, percebe-se que Severini acrescentou outros elementos nessa obra, e o ponto mais emblemático é que se distanciou, de fato, do tipo de linguagem adotada por ele nas décadas anteriores. Assim, justamente por *Apocalypse* ser sua tela exposta mais controversa, talvez tenha sido por essa razão que foi escolhida para figurar no catálogo da exposição e ser reproduzida nos poucos artigos em que Severini é citado por ocasião dessa Quadrienal.

³⁰⁹ Cf. FONTI, Daniela. “Note introduttive alla consultazione dell’opera”. In: FONTI, Daniela (org.) *Catalogo Ragionato Severini*. Milão: Mondadori Editore, 1988, p. 09.

³¹⁰ Cf. VIVALDI, Cesare. “Gli anni quaranta”. In: FONTI, Daniela (org.), op. cit., pp. 473-475.

³¹¹ Cf. CAT. EXP. *Gino Severini: La Regola, la maschera, il sacro*. Bolonha: Galleria Maggiore, 1993, p. 20.

³¹² COSTANTINI, Vincenzo. “Alla IV Quadriennale”. In: *Il Tevere*, 1943. Consultado no Archivio Biblioteca Quadriennale em 17.10.2012.

Fig. 16: SEVERINI, Gino. *Apocalypse*, 1941. Óleo sobre tela, 146 x 97 cm. Coleção Macchiarella, Palermo, Itália.

De qualquer modo, Severini se ressentiu por não ter conseguido vender bem e por suas criações terem sido compreendidas no bojo de um retorno ao futurismo, como relatou ao amigo Renato Birolli (1905-1959) por meio de uma carta enviada em 20 de agosto de 1943³¹³. Isso porque se tratava de um momento em que Severini se sentia muito mais ligado ao cubismo que ao futurismo, como atestam alguns escritos e mesmo outras correspondências enviadas ao próprio Birolli naqueles anos.

Um pouco antes, sobre a disseminação do cubismo na Itália, Severini havia escrito outra carta de Collalbo, em 26 de setembro em 1942, novamente a Birolli, na qual, entre diversos assuntos, disse que era um pecado que as soluções apresentadas pelo cubismo (aproximadamente entre 1912-1920³¹⁴) fossem tão pouco claras na Itália, para onde raros exemplos foram levados. Severini atribui essa carência às intenções de Oppo e de seus companheiros, que intuíram que seria um perigo trazer à luz certas coisas e, por isso, não as fizeram circular³¹⁵.

³¹³ Carta consultada em Florença, no Archivio Contemporaneo Gabinetto G. P. Viesseux em 19.10.2012.

³¹⁴ Cf. sistematização proposta em WALTHER, Ingo F.; WARNCKE, Carsten-Peter, op. cit. Esse período da obra de Picasso descrito por Severini refere-se aos períodos do cubismo sintético e a um retorno às formas clássicas, que foi aproximadamente entre os anos 1916 e 1924.

³¹⁵ Documentação consultada no Archivio Contemporaneo Gabinetto G. P. Viesseux, em 19.10.2012.

É interessante trazer um trecho de outra carta enviada mais tardiamente, em 20 de maio de 1945, desta vez destinada a Andre Lhote, em que Severini discorria sobre o tipo de manifestação que estava acontecendo na Itália naquele momento e o que se esperava para o futuro³¹⁶

...j'entendes parler de ce qui touche a notre travail de peintre. [...] Je ne sais pas exactement qu'elle est a Paris l'atmosphere dominant; ici semble dominer une sorte d'expressionisme qui pourrait se developper dans le bon sens si on arrivait a l'orienter vers un esprit constructif dont la base est dans le cubisme. "Cubisme teinte de futurisme..." comme vous avez ecrit vous-meme une fois. L'etiquette importe peu. [...]³¹⁷

Além dessa retomada do cubismo, foi também no início desses anos 1940 que Severini passou, de certa forma, a criticar alguns de seus conterrâneos que, segundo ele, se acomodaram em seus caminhos criativos e não continuaram buscando o "novo". A passagem de um texto escrito em torno de 1944 externa essa posição³¹⁸

La vittoria sorriderà al migliore motore: cioè alla migliore qualità dell'artista – Ma è mille volte preferibile soggiacere in questa lotta che installarsi borghesemente su posizioni di riposo, sui marciapiedi dell'arte, come Carrà, Casorati, De Chirico, Sironi, Morandi, ecc...
[...]

I migliori pittori italiani, sono oggi, [...] Carrà, Morandi, Casorati. Peccato che ad un dato momento, avendo compreso che l'arte moderna vuole che l'artista sia sempre in equilibrio sopra un fil di ferro, in pericolo di vita, si siano disperatamente sistemati in una forma di tutto riposo, che aveva tutta l'apparenza de esser vera secondo l'arte, ed era invece vera soprattutto secondo il loro ristretto e personali interesse materiale – e il loro imperioso bisogno del caffelatte alla mattina e gli spaghetti a mezzogiorno – Questo impose loro delle enormi limitazioni³¹⁹.

³¹⁶ Gino Severini. "Lettera di [Gino Severini] a Lhote, 1945". Mart, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, Sev. I.2.61.1.

³¹⁷ "...quero falar sobre aquilo que toca nosso trabalho de pintor. [...] não sei bem qual é a atmosfera dominante em Paris; aqui parece dominar uma espécie de expressionismo que poderia se desenvolver dentro do bom senso, se conseguíssemos nos orientar em direção a um espírito construtivo, cuja base está no cubismo. "Cubismo colorido de futurismo..."? Como você mesmo escreveu certa vez. A etiqueta importa pouco...[...]"

³¹⁸ Gino Severini. "Considerazioni sulla pittura", pós-1944. Mart, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, Sev. III.4.48.

³¹⁹ "A vitória sorrirá ao melhor motor: isto é, à melhor qualidade do artista. Mas é mil vezes preferível sucumbir nesta luta a se instalar burguesamente em posições de repouso, nas calçadas da arte, como Carrà, Casorati, De Chirico, Sironi, Morandi, etc. [...] Os melhores pintores italianos são, hoje, [...] Carrà, Morandi, Casorati. Pecado que, em dado momento, tendo compreendido que a arte moderna requer que o artista esteja sempre em equilíbrio em cima de um fio de ferro, em perigo de vida, tenham sido desesperadamente colocados em um estado de total repouso, que tinha toda a aparência de ser verdadeiro, segundo a arte, e que ao contrário, era verdadeiro sobretudo segundo seus restritos e pessoais interesses materiais – e suas necessidades imperiosas de café com leite de manhã e espaguete ao meio-dia. Isso impôs a eles enormes limitações."

Em outra correspondência posterior a essa, de setembro de 1947, Severini escreve a Birolli, dizendo que estava se sentindo ofendido pelo artigo de Emmanurelli³²⁰, no qual colocava seu livro de memórias no mesmo nível do livro de De Chirico e de Carrà. Pouco antes, Severini já vinha criticando, além dos artistas, o ambiente artístico italiano, como se percebe em um artigo que escreve sobre o *Salon d'Automne* [Salão de Outono], afirmando que ficaria feliz se tivesse uma instituição na Itália como essa, ao mesmo tempo em que fala negativamente sobre a Quadrienal de Roma³²¹. Fica bastante evidente, então, sua reaproximação com o meio parisiense a partir do início dos anos 1940, e o afastamento do italiano. A título de contextualização, vale lembrar que, em outubro de 1944, ocorreu a retrospectiva de Picasso na França, em uma sala do Salão de Outono, quando o artista expôs 74 quadros e cinco esculturas³²²; muito embora Severini estivesse “preso” na Itália e a comunicação entre os países estivesse bastante prejudicada naquele momento, pode-se imaginar Severini tomando conhecimento desse fato o que de certa forma pode tê-lo influenciado.

Voltando à análise da quarta edição da Quadrienal de Roma, em 31 de julho ela foi fechada, sem muito alarde na mídia, o que faz sentido se pensarmos que a queda de Mussolini aconteceu justamente naquele ano. Mas, no âmbito das linguagens plásticas exibidas na mostra, fica nítido que já antecipavam o panorama artístico que se configuraria no pós-Segunda Guerra, onde há uma retomada forte das vanguardas artísticas³²³. Sobre o cenário cultural italiano justamente pós-Segunda Guerra, vale trazer um trecho de um texto de Gio Ponti, escrito anos depois, em 1953, em que discorre sobre aquele momento

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 artistas de valor, postos à margem, conseguiram recuperar seus lugares de primeiro plano³²⁴.

No caso de Severini, as diretrizes apontadas por suas obras expostas nessa IV Quadrienal de Roma foram seguidas nos anos seguintes, até aproximadamente 1948, quando, depois, trabalhou a partir de uma tendência abstrata. Nos anos que sucederam essa quadrienal,

³²⁰ Cf. Consulta no Archivio Contemporaneo Gabinetto G. P. Vieusseux, em 19.10.2012.

³²¹ Gino Severini. “Il ‘Salon d’Automne’”, ante 1946. Mart, Archivio del ’900, Fondo Gino Severini, Sev.III.3.45/1.

³²² Cf. WALTHER, Ingo F.; WARNCKE, Carsten-Peter, op. cit., pp. 706-707. Nessa edição, o “Salão de Outono” foi chamado de “Salão da Libertação”, e as obras de Picasso, que foram expostas em uma sala separada, suscitaram fortes protestos e manifestações contra suas criações artísticas e sua posição política.

³²³ Como apontado anteriormente, é fundamental dizer que, mesmo no entreguerras, havia artistas italianos que nunca tinham abandonado completamente as experiências da vanguarda.

³²⁴ CAT. EXP. *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Edian, 1953, p. 222.

Severini permaneceu em Roma, mas demonstrava uma vontade crescente de retornar para Paris com sua família, como expressou em outra carta que enviou de Roma, em 27 de maio de 1945, a Birolli, na qual também disse, confidencialmente, que não estava muito contente com o ambiente romano, ainda que fosse inegável o progresso, do ponto de vista da arte³²⁵.

O plano de voltar a Paris, no entanto, só se concretizou em agosto de 1946. Nesse ínterim, o artista inaugurou seu mosaico *Via Crucis*, que havia criado em sua cidade natal, Cortona³²⁶, participou de seis exposições e publicou ensaios bastante significativos, como: *Cinquanta Disegni di Picasso* [Cinquenta desenhos de Picasso], em 1943; *Matisse*, em 1944; *Arte Indipendente, arte borghese, arte sociale* [Arte independente, arte burguesa, arte social], em 1944; *Tutta la Vita...*, em 1946; além de diversos artigos de jornal. Como apontado anteriormente, o livro *Tempo de "L'Effort Moderne..."* foi escrito justamente entre 1943 e 1946, mas publicado somente em 1968. Entre essas publicações (das quais algumas já foram trazidas à discussão anteriormente³²⁷), vale comentar que, no caso de *Arte Indipendente, arte borghese...*, o artista preocupou-se em discorrer mais sobre a ação e o papel da arte naquele período terrível que propriamente defender uma ou outra solução plástica. É claro que ele apoia a arte feita por Picasso, e o teórico que ele cita mais vezes ao longo de seu ensaio é Christian Zervos (1889-1970)³²⁸, mas sua proposta nesse ensaio era examinar e discutir o problema das relações entre o artista e a sociedade. Ele ainda falou sobre o fascismo, já com a visão clareada pelo tempo, e, de certa forma, procurou justificar aquilo que os artistas produziram nessa época, dizendo que se tentou na Itália, sob o fascismo, uma espécie de união entre a ação do Estado e aquela dos capitalistas, e que, com a tirania do Governo segundo o qual quem não era inscrito no partido e no sindicato não tinha o direito de vender seu trabalho, o artista teve de sacrificar muito de sua independência e dignidade para sobreviver. E completa dizendo ainda que, nos últimos tempos, para fins políticos aos quais os interesses da arte e da cultura eram exteriores, criou-se artificialmente uma espécie de fetichismo da juventude, algo que não beneficiou a arte nem os artistas³²⁹. Severini, por fim, prega uma mudança de mentalidade para que cada um possa ser o agente de mudança da sociedade³³⁰.

³²⁵ Cf. Consulta no Archivio Contemporaneo Gabinetto G. P. Vieusseux em 19.10.2012.

³²⁶ Para compreensão da produção do artista em mosaico, recomenda-se a leitura de CAT. EXP. *Severini e il Mosaico*. Ravena: Longo Editore, 1985.

³²⁷ Com exceção do texto a respeito de Matisse, que será abordado adiante, e o texto sobre os desenhos de Picasso, que não será tratado neste estudo.

³²⁸ Famoso estudioso de Picasso e fundador do *Cahiers d'Art*.

³²⁹ SEVERINI, Gino. *Arte indipendente, arte borghese, arte sociale*. Roma: Danesi, 1944, p. 65.

³³⁰ *Ibid.*, pp. 68-69.

Che l'uomo moderno in genere e l'Italiano in particolare sia in uno stato di decadenza fisiologica, morale e intellettuale, che la guerra ha portato al massimo, oramai ognuno sa, ma se ha la forza e intelligenza di rimettersi al posto che gli spetta nella creazione non c'è ragione di scoraggiarsi.

[...]

Che l'uomo si metta a far funzionare di nuovo il suo cervello, che lo abitui a pensare, e a pensare liberamente e diversamente, poichè non è certo possibile cambiar la società se non si cambia il modo di pensare³³¹.

E é curiosamente nesse mesmo ensaio que Severini revê a questão da arte mural e os modelos assumidos anteriormente, que haviam sido amplamente defendidos por ele e outros artistas como Sironi e Campigli nos anos 1930. Nesse sentido, no caso de Severini, é pertinente lembrar seu texto *Mosaico ed Arte Decorativa* [Mosaico e arte decorativa], publicado em *Ragionamenti sulle arti...*, de 1936, uma vez que, nele, discorre sobre a técnica do mosaico e afirmou que, em alguns lugares, como a Basílica de Santa Maria Maggiore e Santa Prudeniana em Roma, San Vitale, Galla Placidia e San Apollinare Nuovo em Ravena, e San Apollinare in Classe, próximo de Ravena, podia-se encontrar o equilíbrio perfeito entre o 'pictórico' e o 'ornamento', entre o 'humano' e o 'transcendente'. E completa dizendo que esse equilíbrio foi alcançado talvez uma única vez na história, atingindo-se uma arte sublime, profundamente humana e desencarnada³³². Já em 1944, em *Arte Indipendente, arte borghese...*, seu discurso muda de figura, pois diz que muito se fala de arte para as massas, de arte coletiva, das épocas passadas, mas o fato é que os afrescos de Giotto, os mosaicos de Ravena, os de Roma, os de Veneza foram trabalhos não de um único homem, mas de vários, e que trazer de volta à arte essa humildade e solidariedade operária é uma generosa ilusão, e que os artistas não estavam preparados para uma arte mural, anteriormente³³³. Portanto, fica evidente que muito do que foi produzido e exaltado anteriormente cai numa espécie de limbo não só na visão de vários artistas e críticos, mas também na de Severini, quando todos percebem que seus trabalhos e discursos haviam estado, em alguma medida, em consonância com a “armadilha” fascista durante as duas últimas décadas. Dessa forma, o que se compreende claramente é que há uma mudança de orientação radical de Severini, algo que pode ser explicitado também pelo confronto desta publicação de 1944 com sua outra de 1936;

³³¹ “Que o homem moderno, no geral, e o italiano, em particular, esteja em um estado de decadência fisiológica, moral e intelectual, que a guerra levou ao máximo, todos já sabem, mas, se tem a força e a inteligência de recolocar-se no lugar que o espera na criação, não há razão para se desencorajar. [...] Que o homem faça funcionar novamente seu cérebro, que o habitue a pensar, e a pensar livremente e diferentemente, uma vez que não é certamente possível mudar a sociedade, se não se muda a maneira de pensar.”

³³² SEVERINI, Gino, 1936, op. cit., p. 97.

³³³ SEVERINI, Gino, 1944, op. cit. pp. 66-67.

os assuntos são os mesmos, algumas crenças também, mas ambos tratados de forma oposta, e a função da arte é um grande exemplo disso³³⁴.

Voltando ao percurso artístico de Severini, pouco antes de voltar a Paris, em 1946 Severini participou da exposição *Punti di Partenza e Punti di Arrivo nell'Opera di Gino Severini* [Pontos de partida e ponto de chegada na obra de Gino Severini], na galeria milanese Santa Radegonda, quando expôs um total de 52 obras, sendo que 27 foram realizadas entre 1912 e 1918, e 25 obras nos anos 1940. Dessas obras mais recentes, muitas eram naturezas-mortas, e uma, bem parecida com *Flores e livros* do MAC USP, chamada de *Os lírios azuis*, 1942-1943, reproduzida na Figura 17.

Fig. 17: SEVERINI, Gino. *Os lírios azuis*, 1942-1943. Óleo sobre tela, 61 x 46 cm. Coleção particular.

Refletir sobre essa exposição individual é fundamental, pois compreende-se a orientação artística que Severini estava empregando naqueles anos e que tipo de recepção que estava tendo no meio artístico italiano. O texto introdutório do catálogo da exposição é de Renzo Bertoni (fundador da galeria), que fala que aquela era uma mostra completa da atividade de Severini, e que³³⁵ “Oggi si deve parlare di un mondo di Severini risultato vivo al quale sono anche utili gli apporti del linguaggio cubista o delle sonorità espressioniste che vi scoprono senza timidezza...”³³⁶.

Em seu próprio texto para o catálogo, Severini se debruça sobre sua produção exposta e explica que possui um³³⁷ “...gusto per l’ordine e la matematica, ma anche per la fantasia e il

³³⁴ Não por acaso, a arte pública havia assumido um enorme vulto durante os anos do fascismo.

³³⁵ CAT. EXP. *Punti di Partenza e Punti di Arrivo nell'Opera di Gino Severini*. Milão: Arte edizioni, 1946, p. 08.

³³⁶ “Hoje se deve falar de um mundo de Severini resultado vivo, ao qual são também úteis as contribuições da linguagem cubista ou das sonoridades expressionistas que se descobrem sem timidez”.

³³⁷ CAT. EXP. *Punti di Partenza e Punti di Arrivo nell'Opera di Gino Severini*, op. cit., p. 22.

lirismo³³⁸”, e que, dessa forma, ele não nega as experiências passadas, mas tenta dar conta de explicar algo que, nas palavras de Umbro Appolonio, no mesmo catálogo, é colocado da seguinte forma³³⁹: “Lo sviluppo della pittura di Severini possiede una sua logica consequenzialità”³⁴⁰. E esse desenvolvimento lógico é entendido e explicado também pelo escritor e editor Gualtiere di San Lazzaro (1904-1974), ao dizer que³⁴¹

A Roma, dove si è stabilito da alcuni anni [...] ritrova la nostalgia del colore puro. E i ricordi, le aspirazioni della giovinezza, temprate dalla lunga esperienza, l’assalgono”.

[...]

Quest’ultimo periodo di Severini ci sembra insomma concludere felicemente tutte le esperienze passate. E ci è grato pensare che nessuna di esse è stata vana, poichè tutte hanno concorso alla conclusione attuale [...] Severini ha tenuto insomma le promesse della giovinezza³⁴².

Poucos anos antes, esse tipo de recepção a essa “fase” de Severini já havia sido sinalizada, como se percebe pelo artigo do crítico Raffaele De Grada (1916-2010), escrito a propósito da exposição do artista na Galeria de Barbaroux em 1942, em que afirma que³⁴³

Il pittore Gino Severini si è presentato quest’anno da Barbaroux in aria di rinnovamento. Non abbiamo più visto gli olii di misurata modernità e neppure le tempere dalle geometriche esperienze cubiste, ma una pittura compendiaria, costruita su una grafia di bianchi e di neri, dove la primitiva ricerca del nostro pittore si risolve in effetti di un esperto e astratto gusto decorativo. Evidentemente Severini ha avvertito la necessità di sciogliersi da una tecnica troppo legata a un verismo moderno che non lo soddisfaceva più neppure come “mestiere”: ha sentito il fascino della sua miglior tradizione e del richiamo Braque-Gris e si è gettato nella nuova strada con quell’enfasi dell’esperienza che gli è propria, malgrado un apparente modismo³⁴⁴.

³³⁸ “...gosto pela ordem e pela matemática, mas também pela fantasia e pelo lirismo.”

³³⁹ CAT. EXP. *Punti di Partenza e Punti di Arrivo nell’Opera di Gino Severini*, op. cit., p. 18.

³⁴⁰ “O desenvolvimento da pintura de Severini tem uma lógica consequência.”

³⁴¹ CAT. EXP. *Punti di Partenza e Punti di Arrivo nell’Opera di Gino Severini*, op. cit., p. 26.

³⁴² “Em Roma, onde se estabeleceu há alguns anos [...] reencontra a nostalgia da cor pura. E as lembranças, as aspirações da juventude, endurecidas pela experiência longa, o assaltam. [...] Esse último período de Severini nos parece, em resumo, concluir felizmente todas as experiências passadas. E nos é gratificante pensar que nenhuma dessas foi em vão, uma vez que todas contribuíram para a conclusão atual [...] Severini manteve, em suma, as promessas da juventude.”

³⁴³ DE GRADA, Raffaele. “Severini e Semeghini da Barbaroux”. In: *Emporium*, Vol. XCV, n. 570, 1942, pp. 261-262.

³⁴⁴ “O pintor Gino Severini foi apresentado neste ano na Barbaroux em ar de renascimento. Não tínhamos mais visto os óleos de tal modernidade contida e nem mesmo as têmperas das experiências cubistas geométricas, mas uma pintura antológica, construída sobre uma grafia de brancos e de negros, onde a pesquisa primitiva de nosso pintor se resolve com efeito de um experiente e abstrato gosto decorativo. Evidentemente Severini percebeu a necessidade de desvincular-se de uma técnica muito ligada a um verismo moderno que não o satisfazia mais, nem mesmo como ‘ofício’: sentiu o fascínio da sua melhor tradição e do chamado Braque-Gris, e se jogou nessa nova estrada com aquela ênfase da experiência que lhe é própria, não obstante um aparente modismo.”

E, ao concluir, De Gradda aponta

Che dire del nuovo Severini? Egli ha avvertito le profondità della emozione pittorica e ha voluto coglierle sul vivo, senza tuttavia perdere quel metodo che si è conquistato. Ne deriva una pittura più ariosa e serena, che piace di più. Un gusto raffinato e un senso armonico dei piani e del colore basta a giustificare il risultato di figurazione decorativa delle nature morte e dei nudi di Gino Severini. Anche Severini evolve la sua pittura verso forme più libere in un clima che ricorda molto il periodo precedente al soggiorno italiano³⁴⁵.

Fica nítido, então, que se trata de um tipo de solução plástica altamente valorizada naquele período por críticos importantes e mesmo pelo público, como atesta uma correspondência que Severini envia para Maritain, na qual comenta que a exposição na galeria Santa Radegonda foi bem de vendas, suscitou um grande interesse, e foi³⁴⁶ “un remarquable succès³⁴⁷”. Nesse sentido, vale lembrar que, após ter conseguido finalmente retornar à França em 1946, Severini teve uma individual em Paris, na Galerie Billiet-Caputo, intitulada *Severini Oeuvres Anciennes et Recents* [Severini obras antigas e recentes], quando a recepção no meio artístico francês se mostrou equivalente àquela italiana, o que se comprova pelo trecho extraído do texto *Retour de Gino Severini* [Retorno de Gino Severini], escrito por Courthion³⁴⁸

Après une assez longue période, remplie par des travaux de décoration [...] Severini se montre ouvert aux nouvelles préoccupations de la peinture. Ce qui me frappé avant tout, c’est la jeunesse sans artifice de ces associations de formes et de couleurs.

[...]

Il s’en dégage, ce me semble le caractère particulier à Gino Severini, où sont réconciliés ces extrêmes: la rigueur stable de la géométrie et le mouvement, la vie d’une écriture ornementale préservée du décoratif³⁴⁹.

³⁴⁵ “O que dizer do novo Severini? Ele percebeu as profundidades da emoção pictórica e quis colhê-las na raiz, sem, entretanto, perder aquele método que tinha conquistado. De lá deriva uma pintura mais fluida e serena, que agrada mais. Um gosto refinado e um senso harmônico dos planos e da cor bastam para justificar o resultado de figuração decorativa das naturezas-mortas e dos nus de Gino Severini. Severini também envolve sua pintura em direção às formas mais livres em um clima que lembra muito o período precedente à temporada italiana.”

³⁴⁶ Cf. RADIN, Giulia (org.), op. cit., p. 161.

³⁴⁷ “...um notável sucesso.”

³⁴⁸ CAT. EXP. *Severini Oeuvres Anciennes Et Récents*. Paris: Galerie Billiet-Caputo, 1947, pp. 04-05.

³⁴⁹ “Depois de um longo período, preenchido com trabalhos de decoração [...] Severini se mostra aberto às novas preocupações da pintura. O que me impressiona, acima de tudo, é a juventude sem artifícios dessas associações de forma e de cores [...] Ele se destaca, o que me parece a característica particular de Gino Severini, onde se reconciliam esses extremos: o rigor estável da geometria e do movimento, a vida de uma escrita ornamental preservada do decorativo.”

Nessa exposição, entre 31 obras expostas, doze foram realizadas entre 1912 e 1919, uma em 1929, dezoito entre 1941 e 1947. Portanto, assim como a mostra italiana citada, percebe-se que o recorte escolhido para a ocasião apresentava mais seus trabalhos futuristas e cubistas e aqueles recentes, priorizando sua produção em linha com as vanguardas artísticas. A partir do catálogo, é possível ver *Natureza-morta com pato selvagem*, 1946; *Autorretrato*, 1947; e, das obras “atuais”, muitas naturezas-mortas, como *Harmonia cinza*, c. 1941 [Figura 18].

Voltando um pouco à recepção de Severini no meio italiano, vale trazer um trecho de um artigo escrito pelo crítico e galerista Pietro Maria Bardi (1900-1999) para a revista *Stile*³⁵⁰, intitulado *Gino Severini*, em 1942, pois Bardi comenta esse acento vanguardista na produção de Severini daqueles anos, após ter percorrido sobre a produção do artista como um todo. As reproduções nesse texto são de obras realizadas entre 1941 e 1942, como *Natureza-Morta com garrafas*, 1941-1942³⁵¹ (localização desconhecida) [Figura 19] e *Natureza-morta com fruta*, 1942³⁵² (localização desconhecida). Bardi diz que³⁵³: “Non ho l’idea di riprendere il discorso su Severini maestro di decorazione e relativi rapporti con la pittura propriamente detta. Questa nota vuol essere un saluto all’artista”³⁵⁴. E conclui³⁵⁵: “Ecco le ultime cose: Severini nelle somme che tira della sua pittura mette tutti gli addendi del suo tempo futurista. Sono trent’anni che Severini è così: una vita spesa per una fede”³⁵⁶.

³⁵⁰ Vale lembrar que a revista *Stile: Nella casa e nell’arredamento* tinha como diretor o arquiteto Gio Ponti e como redator-chefe o arquiteto Carlo Pagani. A revista tem artigos e fotos sobre casa, tendências na Itália, e associa tendência a alguns móveis, objetos que apareceram na Trienal de Milão. Há a colaboração de artistas, como se vê nesta edição, em que Bardi escreve sobre Severini, De Pisis o faz sobre Arturo Tosi e o fato de ter ganhado o Prêmio Mussolini. Esse tipo de publicação circulava consideravelmente entre os artistas, assim como apontado anteriormente a respeito das revistas no contexto do final dos anos 1930.

³⁵¹ Cf. catálogo Ragionato, p. 479, essa obra encontra-se com o título *Natureza-morta com garrafas, fruta e doce* e data de 1942.

³⁵² Cf. catálogo Ragionato, p. 478, essa obra encontra-se com o título *Natureza-morta* e data de 1941-1942.

³⁵³ BARDI, Pietro Maria. “Gino Severini”. In: *Stile*. Itália, 1942, p. 36.

³⁵⁴ “Não tenho a ideia de retomar o discurso sobre Severini mestre de decorações e suas ligações com a pintura propriamente dita. Esta nota deseja ser uma saudação ao artista.”

³⁵⁵ BARDI, Pietro Maria, op. cit., p. 37.

³⁵⁶ “Aqui estão as últimas coisas: Severini nas conclusões às quais chegou sobre a sua pintura coloca todos os adendos do seu tempo futurista. São trinta anos em que Severini é assim: uma vida usada por uma fé.”

Fig. 18: SEVERINI, Gino. *Harmonia Cinza*, c. 1941. Óleo sobre cartão, 35 x 41 cm. Coleção Caputo, Paris, França.

Fig. 19: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta com garrafas*, 1941-1942. Óleo sobre tela³⁵⁷. Localização desconhecida.

Um pouco mais tardias, são as publicações de Lionello Venturi, *Pittura contemporânea* [Pintura contemporânea], 1948; Gualtieri di San Lazzaro, *Painting in France: 1895-1949* [Pintura na França 1895-1949], 1949; e Umbro Apollonio, *Pittura Italiana moderna* [Pintura italiana moderna], 1950, as quais tratam dos principais movimentos artísticos modernos, da trajetória de artistas, inclusive a de Severini, com base nas sistematizações propostas pelos autores. No caso de Venturi, ele fala de Severini como um artista que produziu obras espetaculares quando da sua adesão ao futurismo italiano, mas que, nos anos seguintes, seguiu por uma via desfavorável à sua arte³⁵⁸: “Gino Severini [...] ha compiuto alcune delle più brillanti astrazioni futuriste, salvo poi a ritornare a un presunto classicismo nell’immediato dopo guerra...”³⁵⁹. A opinião de Venturi sobre essa movimentação é conhecida, assim como a defesa que o crítico fazia do abstracionismo. Na segunda parte desse livro (em que trata do

³⁵⁷ Medidas desconhecidas.

³⁵⁸ VENTURI, Lionello. *Pittura contemporânea*. Milão: Hoepli, 1948, p. 35.

³⁵⁹ “Gino Severini [...] fez algumas das mais brilhantes abstrações futuristas, salvo depois retornar a um classicismo forjado no imediato pós-guerra.”

período de pintura de 1920 a 1945³⁶⁰), Venturi diz que³⁶¹: “La guerra 1914-1918 fu anche per l’arte la controrivoluzione che ostacolò lo sviluppo della rivoluzione 1905-1914³⁶²”, mas que alguns artistas tinham a consciência viva da necessidade e da coerência de sua passagem ao concreto. No que diz respeito a Severini, Venturi fala que³⁶³: “...è stato anch’egli un teorico del ritorno non solo alla natura ma anzi al classicismo, non senza la ricerca del tutto tondo illusorio”³⁶⁴. E as reproduções de obras que Venturi apresenta de Severini são: *Dança do Pan Pan em Monico*³⁶⁵ e *Os pássaros*³⁶⁶, de 1929 (Museo Di Rotterdam). É interessante apontar que esse tipo de organização de fases na obra de Severini por parte de Venturi é retomada totalmente na monografia que o crítico dedica ao artista em 1961, já mencionada.

O livro de San Lazzaro apresentava uma história da arte moderna de forma menos sistemática que a feita por Venturi e destinava-se – em suas palavras – àqueles leitores interessados nas questões da arte moderna, mas que tinham sido afastados delas em função da linguagem fechada e difícil dos críticos de arte³⁶⁷. Nesse contexto, Severini é descrito como um artista que participou do futurismo e do cubismo, contribuindo imensamente com ambos, e, para concluir sua reflexão a respeito da sua trajetória, diz que obviamente não dá para falar de aventuras com relação a sua arte, e que todas as liberdades que o artista tomava com a forma eram escrupulosamente acuradas e que não havia sensualidade na cor de Severini, mas que

...line and colour, the two elements of form, have rarely been more happily balanced than they are in his work. They spring together in one bound; they speak the same language, alive and loose, no doubt, but always chaste and lovable. It seems to me that Severini’s latest period is a happy conclusion of all his past experiments³⁶⁸.

³⁶⁰ A sistematização proposta por Venturi foi feita da seguinte forma: *Parte 1: a pintura entre 1905 e 1920*; e *Parte 2: a pintura de 1920 a 1945*.

³⁶¹ VENTURI, Lionello, 1948, op. cit., p. 47.

³⁶² “A guerra 1914-1918 foi também para a arte a contrarrevolução que obstaculizou o desenvolvimento da revolução de 1905-1914.”

³⁶³ VENTURI, Lionello, 1948, op. cit., p. 49.

³⁶⁴ “...foi também ele um teórico do retorno não só à natureza, mas, aliás, ao classicismo, não sem uma busca da visão total ilusória.”

³⁶⁵ VENTURI, Lionello, 1948, op. cit., Prancha 119.

³⁶⁶ Ibid., Prancha 179.

³⁶⁷ LAZZARO, G. di San, op. cit., Introdução, p. XI.

³⁶⁸ “...linha e cor, os dois elementos da forma, raramente atingiram um equilíbrio tão feliz quanto em sua obra. Eles eclodem em um só laço; eles falam a mesma língua, viva e vaga, sem dúvida, mas sempre casta e cativante. Parece-me que o último período de Severini é uma conclusão feliz de todas as experimentações passadas.” As traduções dos textos em inglês são nossas, com a colaboração da Profa. Solange Cassiolatto.

Na obra de Apollonio, Severini é tratado como o futurista que produziu belas obras, como *Dança do Pan Pan em Monico* e *Hieroglifo Dinâmico de Bal Tabarim*, 1912 (Nova York, The Museum of Modern Art), nas quais apresentou uma fineza estilística muito refinada, como uma meditação rítmica exclusiva do artista³⁶⁹. Apollonio fala novamente da lógica consequencialidade da trajetória de Severini, apontando suas fases cubista e futurista como testemunhos explícitos dessa história bem determinada³⁷⁰, muito embora o artista tenha se aventurado por caminhos figurativos diversos. Sobre esses, tomando como exemplo uma série de naturezas-mortas feitas no pós-Primeira Guerra, diz que³⁷¹ são obras cuja composição é sensível, mas “troppo mentale”³⁷², e que, no caso de Severini, “la fede nel mestiere spesso umilia la fantasia”³⁷³. Ao concluir, o crítico diz que o que vem sendo feito por Severini nos últimos anos constitui o aspecto mais bem definido e conclusivo da sua atividade artística³⁷⁴. Dessa forma, faz sentido que as duas reproduções de obras de Severini que Apollonio inclui em seu livro sejam: *14 de Julho*, 1913³⁷⁵, e *O buffet amarelo*, 1948³⁷⁶, a primeira, de acordo com os pressupostos futuristas, e a segunda, quando retoma as linguagens das vanguardas artísticas. Assim, como visto na obra de Venturi, há uma crítica à produção do entreguerras e uma valorização de seus períodos junto às vanguardas artísticas no início do século XX³⁷⁷ e a retomada justamente desses preceitos nos anos 1940.

Portanto, com relação a essa última produção severiniana, há um certo consenso entre os críticos da época e mesmo de sua fortuna crítica mais tardia, como comprova o texto escrito por Daniela Fonti e Dell’Arco em 1982, em que dizem que, nos anos da Segunda Guerra, Severini reencontrou seu fervor criativo, em um período de grande liberdade

³⁶⁹ APOLLONIO, Umbro. *Pittura Italiana moderna*. Veneza: Neri Pozza, 1950, p. 61.

³⁷⁰ Ibid., p. 62.

³⁷¹ Ibid., p. 63.

³⁷² “...cerebral demais...”

³⁷³ “...a fé no ofício muitas vezes humilha a fantasia”

³⁷⁴ APOLLONIO, Umbro, 1950, op. cit., p. 64.

³⁷⁵ Ibid., Prancha XII.

³⁷⁶ Ibid., Prancha XIII.

³⁷⁷ Para dar uma justa medida dessa valorização da linguagem artística de Severini nas vanguardas, poderiam ser citadas ainda outras exposições e publicações, no entanto, será mencionada apenas uma mostra que ocorreu em 1949 no MoMA de Nova York, intitulada *Twentieth-Century Italian Art*. Nessa exposição, curada por Alfred Barr Jr. e James T. Soby, os artistas foram apresentados por meio das seguintes seções: “Early Futurism”; “The Scuola Metafisica”; “Amedeo Modigliani”; “Painting and Sculpture since 1920” (esta, dividida em: “Later Work of De Chirico, Carrà and Morandi”); “The Novecento”; “The Middle Generation”; “Two Realists: Rosai and Donghi”; “The Roman School”; “The Fantasts”; “The Younger Abstractionists; the fronte nuovo delle arti”; “Recent Sculpture”. Cf. CAT EXP. *Twentieth-Century Italian Art*, Nova York: MoMA, 1949, pp. 06-07. Severini está unicamente representado junto aos artistas futuristas, suas outras fases não foram expostas. Cf. CAT EXP. *Twentieth Century Italian Art*, op. cit., pp. 134-135, suas obras expostas foram um total de sete, sendo: *Boulevard*, 1910-11; *Dançarina azul*, 1912; *Hieroglifo Dinâmico de Bal Tabarim*, 1912; *Trem blindado*, 1915; *Dançarina-hélice-mar*, 1915; *O trem na cidade*, 1913; *Voando sobre o Reims*, c. 1915.

imaginativa, quando o artista, com sessenta anos, deu-se o prazer da pintura e deixou de temer sua consciência. Os dois críticos afirmam ainda que nesse momento feliz, no qual Severini já estava entrando na velhice, finalmente se aplaca a eterna divergência entre instinto e intelecto, entre decoração e pintura, e foi quando ele retomou a fantasia e os temas caros da juventude, a cor se multiplicou, seja quando usava tons de Picasso ou de Matisse, ou os seus³⁷⁸.

O recorte do percurso artístico de Severini, que vai justamente do “racional” dos anos 1920 e 1930 – totalmente de acordo com o espírito do “Retorno à Ordem” – para uma retomada da fantasia (emprestando o termo de Venturi), a partir dos anos 1940, fica bem nítido se observarmos e refletirmos a respeito de suas quatro obras que fazem parte do acervo MAC USP, *Natura Morta con Piccioni* [Natureza-morta com pombas], c. 1938; *Figura con Pagina di Musica* [Figura com página de música], c. 1942; *Fiori e Libri* [Flores e livros], c. 1942; e *La Femme et L'arlequin* [A mulher e o arlequin], 1946, como será discutido no capítulo seguinte.

³⁷⁸ DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo; FONTI, Daniela. *Gino Severini*. Milão: Edizioni Philippe Daverio, 1982, p. 06.

3. AS OBRAS DO ACERVO MAC USP³⁷⁹

3.1 *Natureza-morta com pombas*, c. 1938³⁸⁰

O ano de 1938 foi rico de atividades para Severini. Como discutido anteriormente, nessa época o artista estava ocupado com algumas encomendas públicas, como a elaboração dos painéis para o Palácio de Justiça de Milão (comissionados por Piacentini), além de exposições, como sua individual na *Galleria Della Cometa*, que se deu entre 14 e 23 de março daquele ano³⁸¹. É interessante revisitar o prefácio do catálogo dessa mostra, pois nele Severini afirma que os poucos mosaicos reunidos ali são o resultado de aproximadamente uma dúzia de anos de experiências e de observações dos mosaicos de Ravena e daqueles romanos em Santa Maria Maggiore, Santa Prudenziana, S.S. Cosma e Damiano, entre outros, e é nesse momento que aproveita a oportunidade para denunciar a falta de continuidade do *mestiere* naquele momento. Obviamente, Severini está falando da arte do mosaico, mas, num sentido maior, trata-se de abordar o debate em torno do ofício do artista que, como visto anteriormente, é algo latente nos anos do entreguerras no meio artístico italiano (a exemplo do retumbante texto de De Chirico, *Il Ritorno al Mestiere*) e é também um assunto que preocupa Severini imensamente. Dessa forma, uma criação como *Natureza-morta com pombas* é uma referência excelente para se entender como o artista lidou com esse problema em algumas de suas pinturas nos anos 1930.

Primeiramente, é fundamental dizer que o gênero da natureza-morta foi sempre muito caro a Severini, que o trabalhou incansavelmente durante sua longa trajetória artística a partir

³⁷⁹ Parte deste texto será publicado em CAT. EXP. *Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entreguerras*, op. cit., pp. 165-169. Ele foi revisado pela autora para inclusão nesta dissertação.

³⁸⁰ No banco de dados do MAC USP, esta obra estava catalogada com a data de 1939-1940, contudo, a partir de uma investigação acerca da obra, encontrou-se uma reprodução sua na revista mensal *Il Frontespizio* de outubro de 1938, figura VII. Assumiu-se, portanto, o ano de 1938, como o de elaboração da obra.

³⁸¹ Cf. CAT. EXP. *Gino Severini: Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali, 1921-1941*. Roma: Leonardo de Luca Editori, 1992, p. 90. Severini escreveu a Mussolini na ocasião da mostra para informá-lo sobre ela e o convidar. Nessa carta, ele expressou seu desejo de abrir em Roma uma escola de mosaico e de “...far rinascere il vero mestiere”, dizendo que “...voi siete di una terra in cui il mosaico arrivò ad una perfezione così alta che nemmeno nell’epoca bizantina fu raggiunta...” [“fazer renascer o verdadeiro mestiê”, dizendo que “...vocês são de uma terra na qual o mosaico alcançou uma perfeição tão grande que nem mesmo na época bizantina foi atingida...”]. De qualquer modo, é possível que Mussolini tenha abraçado esse argumento, uma vez que a carta recebeu a seguinte anotação: “diffusione mosaici. Incremento” [“difusão mosaicos. Incremento”]. Talvez o efeito dessa carta tenha sido a imediata comissão da parte de Piacentini a Severini para os cinco mosaicos para o Palácio de Justiça de Milão.

de soluções plásticas que remontavam aos aprendizados com as experimentações cubistas (sobretudo, com as de Gris), as desenvolvidas no contexto do “Retorno à Ordem” e, ao final de sua vida, em que seguiu uma tendência abstrata. Como disse Lionello Venturi na monografia dedicada a Severini em 1961, a partir de suas naturezas-mortas pode-se ver nitidamente a mudança gradual do estilo do artista ao longo das décadas³⁸². É claro que um trabalho intenso a partir desse gênero no entreguerras não foi exclusividade de Severini, pois, como se sabe, foi tema de inúmeras obras de outros artistas europeus no mesmo período. Tendo em vista o tipo de movimentação artístico-cultural da época, quando muitos modelos e conceitos da tradição da arte foram repensados à luz da modernidade, é interessante fazer uma breve digressão sobre a origem do gênero da natureza-morta, visto que se tratava de “moeda corrente” naquele momento, mas que, na verdade, deitava raízes nos séculos anteriores. É bem conhecido o fato de que esse gênero foi considerado por muito tempo menos importante que outros, como apontou, em 1668, André Félibien (1619-1695), no prefácio das *Conférences de l’Académie Royale de Peinture et Sculpture* [Conferências da Academia Real de Pintura e Escultura]³⁸³, no qual estabeleceu a hierarquia de gêneros pela primeira vez na França. Ao longo dos séculos, a natureza-morta continuou a ser trabalhada de diversas formas e assumiu gradativamente papéis mais importantes, como nas pinturas holandesas e emblematicamente nas obras do francês Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), que foi um dos maiores pintores do gênero. Sua *A arraia* (1725-1726, Paris, Musée du Louvre) externa bem como o assunto foi desenvolvido no sentido de exacerbar a finitude dos elementos e da própria vida (as chamadas vanidades), o que também foi mostrado anteriormente por Rembrandt van Rijn (1606-1669), na obra *Carne esfolada* (1655, Paris, Musée du Louvre). Mas foi a partir de Paul Cézanne (1839-1906) que aconteceu uma verdadeira revolução no tratamento do motivo, como se percebe em sua tela *Maçãs e laranjas* (c. 1899, Paris, Musée D’Orsay), na qual o artista de fato trabalhou com elementos que parecem ter sido esculpidos (as frutas e o tecido) dentro de uma composição rígida, onde todo o espaço foi calculado, propondo, assim, a observação de um tempo em suspensão, no qual nada se move ou se estraga. Cézanne criou com base na geometria das esferas, cilindros e cubos, buscando a essência das coisas e não exteriorizando sensações, e foi principalmente a partir dessa pesquisa que alguns artistas vanguardistas, como Picasso e Braque, adotaram o tema para suas próprias investigações formais, sobretudo no período do cubismo analítico. A

³⁸² VENTURI, Lionello, 1961, op. cit., p. 80.

³⁸³ FÉLIBIEN, André. “Prefácio às Conferências da Academia Real de Pintura e Escultura”, 1668. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura v. 10: Os gêneros pictóricos*. São Paulo: Editora 34, 2006, pp. 39-45.

leitura do gênero da natureza-morta proposta por Cézanne também foi absorvida por muitos artistas que vivenciavam o contexto do “Retorno à Ordem” na Europa, como explica o próprio Severini em sua biografia³⁸⁴

...a Parigi ognuno, secondo le proprie possibilità qualitative, ha sempre sul piano della pittura cercato di afferrare, precisare ed esprimere nelle opere quella *classicità* cara a Cézanne, anche in Italia intenzioni analoghe erano negli artisti raggruppati intorno alla rivista ‘Valori Plastici’³⁸⁵.

Antes mesmo dessa publicação, ao visitar uma exposição de Cézanne no Musée l’Orangerie em 1936, Severini escreveu sobre a questão da *classicità* na obra do mestre francês³⁸⁶

...Cézanne chi è il maestro incontestabile di tutti i pittori moderni, dai migliori, come appunto Dufy, Matisse, Serain³⁸⁷, Picasso, ecc [...] L’esposizione di Cézanne all’Orangerie, è un fatto storico [...] in questa esposizione ritroviamo la sorgente de tutte le nostre aspirazioni, sia in ciò che concerne la forma, sia in quello che si riferisce al colore. [...]

Siamo di fronte ad un uomo che ha avuto il coraggio di riprendere la pittura dalla più lontana tradizione, che ha cercato di mantenere la freschezza della sensazione attraverso un ragionamento strettamente pittorico e costruttivo, e che spesso volte si è sentito assolutamente schiacciato dalla castità del problema come se lo era posto. Come non ammirarlo incondizionalmente?³⁸⁸

Assim, a partir do motivo da natureza-morta, Cézanne influenciou inúmeros artistas de outras gerações com suas soluções plásticas, e Severini, que acreditava que³⁸⁹ “Infatti si viveva (e in fondo si vive ancora) l’epoca della natura morta”³⁹⁰, procurou, à sua maneira, propor uma linguagem artística que desse conta de responder ao espírito daquele tempo,

³⁸⁴ SEVERINI, Gino, 1968, op. cit., p. 137.

³⁸⁵ “...em Paris cada um, de acordo com suas próprias possibilidades qualitativas, sempre no plano da pintura procurou agarrar, precisar e exprimir nas obras aquele *classicismo* caro a Cézanne, e também na Itália intenções análogas existiam nos artistas agrupados em torno da revista *Valori Plastici*.”

³⁸⁶ Gino Severini. “Esposizione a Parigi – Dufy, Cézanne, Emile Bernard”, 1936 Mart, Archivio del ‘900, Fondo Gino Severini, Sev.III.2.15.

³⁸⁷ O artista escreveu exatamente assim, mas provavelmente referia-se ao pintor Derain.

³⁸⁸ “...Cézanne, que é o mestre incontestável de todos os pintores modernos, dos melhores como justamente Dufy, Matisse, Serain, Picasso etc. [...] A exposição de Cézanne no L’Orangerie é um fato histórico [...] e nessa exposição reencontramos a fonte de todas as nossas aspirações, seja naquilo que concerne à forma, seja naquilo que se refere à cor. [...] Estamos diante de um homem que teve a coragem de retomar a pintura da tradição mais distante, que procurou manter o frescor da sensação através de um pensamento estritamente pictórico e construtivo, e que muitas vezes se sentiu absolutamente esmagado pela castidade do problema como ele o colocava. Como não admirá-lo incondicionalmente?”

³⁸⁹ SEVERINI, Gino, 1968, op. cit., p. 217.

³⁹⁰ “De fato vivia-se (e no fundo vive-se ainda agora) a ‘época da natureza-morta’.”

incorporando a ela a lição de Cézanne e dos mestres do passado, como a dos primitivistas e dos renascentistas italianos. Essa ideia foi expressa em um dos textos que reuniu em *Ragionamenti sulle arti...*, em 1936, quando afirmou que era um erro separar a arte do passado e a do presente³⁹¹, e que só seria possível ir mais longe e conseguir criar algo “novo” por meio da aplicação de ensinamentos e experiências feitas no passado

Então, no caso das suas naturezas-mortas cujas criações se situam nesse ambiente do “Retorno à Ordem” e, portanto, estão imbuídas desse tipo de convicções, é necessário, em princípio, precisar que há dois tipos de soluções plásticas propostas por Severini, das quais uma parece ser a continuidade da outra. *Grosso modo*, as primeiras criações estão relacionadas mais à produção dos anos 1920, quando o artista estava profundamente convencido de que o novo caminho para a arte estava relacionado com um retorno ao espírito clássico italiano (novamente, a tônica do contexto do “Retorno à Ordem”), cuja revisitação e reelaboração fizeram emergir seu tratado *Du Cubisme...* e uma obra como *Natureza-morta (Natureza-morta com mandolim)*, 1920 [Figura 20], a qual espelha bem as crenças do período e demonstra claramente o programa de um artista preocupado com as questões do *mestiere* e do diálogo com a tradição clássica da arte. É fundamental apontar que justamente essa obra é reproduzida na 1ª edição de *Du Cubisme...*, capítulo VII, cujo título é *Projeção central ou perspectiva*³⁹².

Assim, o primeiro aspecto que se percebe em *Natureza-morta (Natureza-morta com mandolim)*³⁹³ é sua estrutura compositiva rígida e milimetricamente calculada, fundamentada em aplicações matemáticas e geométricas, onde cada objeto cumpre um papel importante que diz respeito à cadência geometrizarante obtida pela relação entre eles. Pintando a têmpera, o artista empregou as cores de maneira harmônica e organizada, de modo que houvesse correspondência entre elas. Com isso, fica claro que Severini já estava pondo em prática as formulações teóricas que vinha gestando desde o final dos anos 1910 e que seriam apresentadas em *Du Cubisme...*. Como discutido anteriormente, nesse seu tratado, o artista foi enfático ao afirmar que era fundamental que a composição do quadro tivesse a geometria como base, o que se pode conferir no estudo a lápis da Figura 21, entre inúmeros exemplos que realizou.

³⁹¹ Pensamento que Severini extraiu de seu contato com o filósofo Jacques Maritain.

³⁹² SEVERINI, Gino. *Du Cubisme au Classicisme: Esthétique du compas et du nombre*. Paris: L'Imp. Union, 1921, pp. 73-82.

³⁹³ Vale mencionar que essa obra já pertenceu a coleção Léonce Rosenberg anteriormente.

Vale lembrar ainda que o artista defendia que as relações matemáticas deveriam reger qualquer criação artística para um resultado harmônico, pois essas leis universais não mudam, mas sim como cada artista, em sua época, forma seu próprio estilo tendo-as como fundamento e estrutura. Assim, a inovação artística só poderia acontecer ao longo dos séculos se os artistas trabalhassem a partir das leis numéricas³⁹⁴

Et sur ces “moyens” éternels, bases sur les lois éternelles du nombre, *chaque époque a pu créer son style*, et, au temps de la Renaissance, “l’individu” commençant à vouloir s’isoler, s’élever de la collectivité, l’artiste a pu affirmer sa personnalité et atteindre l’originalité. Ce qui, soit dit en passant, a été le premier pas vers la décadence. De ces considérations, je déduis qu’avoir la prétention d’inventer des moyens nouveaux et forcément empiriques, sous prétexte d’une recherche de nouveauté, d’originalité, c’est une pure folie, et que vouloir se passer de tout *moyen méthodique* basé sur la science, c’est également absurde et ne peut conduire qu’au néant³⁹⁵.

No que diz respeito às outras naturezas-mortas elaboradas nos anos 1930 – período em que a *Natureza Morta com Pombas* do MAC USP [Figura 22] foi criada – fica claro que parecem derivar ou serem evoluções dessas primeiras dos anos 1920. Quando se diz que essa linguagem plástica advém da outra, em alguma medida, é porque o artista não abandonou totalmente aqueles pressupostos, pelo contrário, incorporou alguns de seus aspectos e foi se orientando gradativamente para outra direção artística, que encontraria sua resolução final nos anos 1940, como será analisado adiante.

³⁹⁴ SEVERINI, Gino, 1921, op. cit., p. 15.

³⁹⁵ “E nas bases desses ‘meios’ eternos baseados nas leis eternas do número, *cada época foi capaz de criar seu próprio estilo* e, na época da Renascença, quando o ‘individual’ começou a querer se separar, para se elevar sobre a coletividade, o artista foi capaz de afirmar sua personalidade e alcançar a originalidade. O que, é preciso dizer rapidamente, foi o primeiro passo dado em direção à decadência. A partir dessas considerações, eu concluo que ter a pretensão de inventar os meios novos e necessariamente empíricos, sob o pretexto de uma pesquisa de novidade, de originalidade, é bobagem, e que querer fazer sem *meios sistemáticos* baseados na ciência é igualmente absurdo e só pode levar ao vazio.”

Fig. 20: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta (Natureza -morta com mandolim)*, 1920. Têmpera sobre tela, 63 x 99 cm. Coleção Heino/Wijhe, Museum de Fundatie, Holanda.

Fig. 21: SEVERINI, Gino. *Sem título*, 1920. Desenho sobre papel, 39,5 x 58,5 cm. Coleção particular.

Fig. 22: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta com pombas*, 1938. Óleo sobre papelão, 29,4 x 40,5 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. Crédito Fotográfico: Rômulo Fialdini.

Em linhas gerais, pode-se dizer que a mudança de solução plástica das obras dos anos 1920 para os anos 1930 está centrada, sobretudo, na rigorosidade da adoção de suas crenças apresentadas em *Du Cubisme*.... Convém lembrar que a recepção do tratado de Severini no meio artístico não foi muito favorável à época em que foi lançado, assim como a mostra que o artista havia promovido na *L'Effort Moderne*, de Rosenberg, em 1919, na qual exibiu as obras que conjugavam precisamente suas reflexões. Nota-se, também, nas duas monografias dedicadas a Severini publicadas em 1930 por Courthion e Maritain, que existe uma crítica ao excesso de geometrização e de racionalização em suas obras, sendo que, no caso da última, reproduz-se o seguinte trecho que confirma isso³⁹⁶

Le livre *Du cubisme au classicisme* [...] porte sans doute la trace d'une confiance exagérée dans le calcul et la combinaison rationnelle...

[...]

Il reste un témoignage singulièrement significatif [...]. Severini peut trouver aujourd'hui qu'entraîne par la théorie trop loin de sa nature, il donnait alors

³⁹⁶ MARITAIN, Jacques, 1930, op. cit., pp. 08-09.

trop d'importance à un côté de l'art que'au fond de lui-même, en réalité, il a toujours jugé secondaire; il peut estimer, non sans raison, que "lorsqu'un peintre a fait un bon tableau, il a écrit à sa façon une page de philosophie, et n'a rien à ajouter". Néanmoins, cet excès même de réflexion était comme le signe qu'a ce moment son art passait – crise de l'âge ingrate, - de la vie des sens à celle de la raison. Le peintre, en même temps, par son admirable souci de perfection ouvrière, par son attachement passionné à tout le concret d'un travail honnête, loyal et rigoureux, échappait aux perils de l'abstracion menaçant, et entraît, malgré tout, plus profondément dans sa vraie nature, qui l'apparente de si près aux chercheurs de la première renaissance italienne³⁹⁷.

Assim, com essa recepção no meio artístico e crítico somada à necessidade do artista de experimentar sempre algo “novo”, é provável que ele tenha pensado em outras maneiras de trabalhar as questões que julgava primordiais para sua obra, chegando a uma solução como a vista em *Natureza-morta com pombas* do MAC USP, na qual é possível observar qual tipo de mudança foi apresentada com relação à *Natureza-morta (Natureza-morta com mandolim)*³⁹⁸. Isso porque, ainda que tenha sido concebida de forma bastante calculada, é nítido que o artista se permitiu fugir um pouco do extremo rigorismo que estava empregando largamente nos anos 1920 e procurar experimentar mais o *mestiere*. Tal decisão se percebe, acima de tudo, pela adoção não da perspectiva linear, mas da perspectiva inversa, que era empregada em criações da Idade Média. Nesse método, os objetos são esquematizados como “paralelepípedos” e colocados com uma face frontal em respeito ao plano do quadro, e, em vez de convergirem para um ponto de fuga ao horizonte, fazem a operação oposta, as linhas paralelas divergem na direção do horizonte³⁹⁹. Faz todo sentido esse uso, se pensarmos que o artista era um grande conhecedor das obras dessa época e, sobretudo, de seus métodos e meios.

³⁹⁷ “O livro *Du cubisme au classicisme* traz, provavelmente, o traço de uma confiança exagerada no cálculo e na combinação racional [...] Resta um testemunho singularmente significativo [...]. Severini pode achar que, hoje, atentado pela teoria demasiadamente distante de sua natureza, dava, então, demasiada importância ao lado da arte que, na verdade, ele julgava secundário; ele pode estimar certamente que ‘quando um pintor fez seu quadro, ele escreveu à sua maneira uma página de filosofia e não tem nada a acrescentar’. Todavia, este excesso de reflexão era como o sinal de que, naquele momento, sua arte passava – crise da idade ingrata – da vida sem sentido àquela da razão. O pintor, ao mesmo tempo, por sua admirável preocupação de perfeição operária, por seu apego apaixonado a todo o concreto do trabalho honesto, leal e rigoroso, escapava aos perigos da abstração ameaçadora e entrava, apesar de tudo, mais profundamente em sua verdadeira natureza, que o assemelha, de tão perto, aos pesquisadores da primeira renascença italiana.”

³⁹⁸ Lembrando que, como visto no capítulo dois, a propósito do catálogo da III Quadrienal de Roma, Severini se justifica no final dos anos 1930, dizendo que havia dado grande atenção ao *mestiere*, e que era preciso que a matemática se tornasse metafísica.

³⁹⁹ Cf. FLORIÊNSKI, Pável. *A perspectiva inversa*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 55. Normalmente nos desenhos de crianças, aparece justamente essa perspectiva inversa, o que significa que não se trata de um simples acidente, mas que é dessa forma que elas percebem o mundo e é através desse método de representação que o representam.

Tendo isso em vista, na obra do MAC USP primeiramente nota-se justamente a preocupação do artista com relação à disposição dos elementos e o seu respeito pela geometrização do espaço, mas isso ocorre de forma um pouco mais “elástica”, ou seja, os objetos foram pintados por meio da observação do real e reinterpretados à luz de sua poética, sem, no entanto, serem “escravos” de integrar uma composição exclusivamente baseada nas leis geométricas, sem margem ao inexato, a exemplo do procedimento que se viu na Figura 21. É como o próprio artista assumiu em sua biografia, ao dizer que queria passar do plano da matemática para a metafísica⁴⁰⁰. De todo modo, é fato que, em *Natureza-morta com pombas*, o artista, que trabalhou de forma bem nítida o desenho, fixou um eixo central para dar noção de simetria e de harmonia, o que lhe conferiu solenidade.

Partindo-se para a análise de *Natureza-morta com pombas*, é possível observar um vasinho sobre um pedestal ladeado por uvas, pombas, tigela e concha, todos apoiados em um tipo de mesa. O primeiro ponto a ser comentado é precisamente a respeito dessa mesa, pois ela apresenta uma característica peculiar, que é a de não apresentar os pés; ou seja, parece ser mais uma bandeja, que flutua. E, além de não possuir os pés, apresenta um desnível de tamanhos: um lado é maior que o outro. Contudo, os elementos que estão sobre ela não acompanham essa diferença, pelo contrário, estão bem alinhados. Um artista tão preocupado com a questão geométrica como Severini não deixaria essa alteração por acaso: certamente, ele buscou dar um efeito maior por meio dessa distorção. Retomando a questão da mesa/bandeja, vale lembrar que, em um texto dedicado às “curvas”, Severini disse que acreditava que a linha reta, tal como foi usada nos últimos anos, estava fadada a desaparecer na pintura⁴⁰¹: “Je pense, d’une façon générale, que *la ligne droite*, dont on abuse ces derniers temps, est un élément de construction destiné à disparaître dans le tableau [...] mais que seulement *la ligne courbe* est l’expression vivante de l’idée, la vraie image transposée de *la vie*”⁴⁰². É importante mencionar que o artista empregou esse desnível de mesa/ bandeja em algumas de suas telas não somente nos anos 1930, mas também nos anos 1940.

Nota-se que Severini procurou que se fizesse sentir o peso e o volume dos objetos representados por meio do emprego de pinceladas horizontais grossas e visíveis com textura, onde há predominância de tons castanhos e ocre na cena principal, e também no fundo, onde

⁴⁰⁰ SEVERINO, Gino, 1968, op. cit., p. 200.

⁴⁰¹ SEVERINI, Gino, 1921, op. cit., p. 83.

⁴⁰² “Penso, de modo geral, que a *linha reta*, da qual se abusa nos últimos tempos, é um elemento de construção destinado a desaparecer na tela [...], mas somente a *linha curva* é a única expressão *viva* da ideia, a verdadeira imagem transposta da vida.”

o olhar é direcionado do centro claro e iluminado, primeiro, para extremidades escuras, depois. O uso da paleta pouco vibrante faz sentido, tendo em vista a proposta do artista de que a cor precisava obrigatoriamente ser dominada pela forma, pois⁴⁰³: “...à la ligne et à la forme, éléments constructifs de l’esprit, la couleur est un élément destructif et sensoriel”⁴⁰⁴. Assim, pode-se dizer que Severini trabalhou com a cor local das coisas, não brincando com o colorido.

Outro aspecto relevante diz respeito à luz que incide sobre os elementos da natureza-morta, pois há uma sombra projetada por eles na mesa, mas não fica claro de onde a iluminação parte, pois as extremidades da obra foram escurecidas e, atrás da cena, há uma luminosidade de um fundo “infinito” e “indeterminado”. Dessa forma, com essa iluminação simples, mas “misteriosa”, o artista jogou com uma atemporalidade que ele propôs em outras obras com assuntos diversos, tal como em algumas de suas “figuras”. Esse clima na tela, que Severini chama de “transcendental”, é recorrente em suas criações desde o final dos anos 1910, mas que, a cada fase sua, ganha um contorno próprio.

Novamente é importante dizer que a obra do MAC USP pode servir como “representante” de uma produção maior de naturezas-mortas feita pelo artista nos anos 1930, como se percebe se for feito um recorte das obras de mesmo gênero que ele expôs na II Quadrienal de Roma, em 1935. Isso porque, mais que terem sido realizadas na mesma época, elas compartilham de uma mesma linguagem plástica, que o artista lançava mão para dar conta desse tema especificamente, ou seja, o repertório empregado, o ângulo de visão sugerido ao espectador, a pouca variação de luz e as pinceladas generosas de uma paleta reduzida⁴⁰⁵. Tendo em vista o diálogo estreito entres soluções plásticas, é importante apontar duas das obras participantes da II Quadrienal de Roma, que externam fortemente essa relação: *Natureza-morta com melancia*, c. 1932-1933 [Figura 23], e *Peixe e vasos*, 1934. Suas composições e a de *Natureza-morta com pombas* tiveram claramente o mesmo ponto de partida, pois o artista manipulou os mesmos objetos (como vasos e recipientes) em um mesmo espaço para organizar os diferentes arranjos, ora inserindo um novo animal (o peixe/o pássaro), ora uma nova fruta (a melancia/a uva), tendo atrás um fundo infinito. Esses elementos simples, recolhidos de sua coleção particular, eram agrupados em um ambiente

⁴⁰³ SEVERINI, Gino, 1921, op. cit., p. 91.

⁴⁰⁴ “Enquanto linha e forma são elementos construtivos da mente, a cor é um elemento destrutivo e sensorial.”

⁴⁰⁵ É curioso notar também que o artista inseriu naturezas-mortas semelhantes às comentadas neste texto de forma coadjuvante em outras obras feitas na década de 1930, cujo tema era outro, como se vê na tela *O sonho do pintor*, analisada anteriormente no contexto da II Quadrienal de Roma.

fechado e de forma controlada por Severini, que montava essas composições para servirem de modelo às suas telas. Nota-se claramente que o artista buscou imprimir um aspecto de permanência nessas cenas, em vez de trabalhar com o gênero no âmbito da efemeridade da vida e das coisas; ou seja, suas frutas não apodrecem, seus pássaros não se mexem, e o ar não parece circular: todos os elementos estão lá a serviço da contemplação “eterna”.

Fig. 23: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta com melancia*, c. 1932-1933. Óleo sobre tela⁴⁰⁶. Localização desconhecida.

⁴⁰⁶ Dimensões desconhecidas.

Fig. 24: Fotografia de Gino Severini em seu ateliê⁴⁰⁷.

Entender a obra do MAC USP dentro do escopo da quadrienal de 1935 também ajuda a compreender qual sentido carregam as duas pombas que aparecem completamente estáticas na obra, uma vez que nessa mostra foi exibida sua *As sete virtudes* (1935, Sardenha, Galeria Comunale D'Arte di Cagliari) [Figura 25], na qual o artista apresentou sete pombas pintadas em têmpera, externando, assim, o significado simbólico que a ave tinha naquele momento para ele, ou seja, a virtude. Assim, percebe-se que a pomba, e também as uvas, tocam em outro ponto importante que diz respeito à religiosidade de Severini. Sentido esse que não devia ser aleatório, pois, como visto anteriormente, o artista converteu-se ao catolicismo nos anos 1920, o que torna possível que a pomba estivesse relacionada a um aspecto religioso, já que está associada à figura do Espírito Santo. Assim, as pombas desprendem-se de suas funções específicas para transmitirem outras ideias que estão fora dos limites descritivos da obra.

Ainda sobre a pomba, a filha do artista, Sra. Romana Severini Brunori, lembra que uma entrou na casa da família Severini e não tinha a capacidade de se alimentar sozinha, foi aí que decidiram “adotá-la” e ela permaneceu com eles aproximadamente durante um mês⁴⁰⁸. Há

⁴⁰⁷ Fonte: <http://viuu.co.uk/blog/artist-twitter-backgrounds-gino-severini>. Data da consulta: 26.11.2012.

⁴⁰⁸ Relatado à autora em 18 de outubro de 2012.

uma fotografia tirada em torno de 1936, presente no arquivo de Romana Severini Brunori, cujo título é *Gino Severini avec le pigeon Don Glu-Glu* [Gino Severini com a pomba Dom Glu-Glu]⁴⁰⁹, na qual o artista está posando para a câmera segurando a tal pomba, exatamente da forma que se retratava em alguns quadros, como na obra citada anteriormente, o *Retrato da Família Severini* (*A família do pintor*), feito na mesma época. Ou seja, pode-se dizer que naqueles anos a pomba contava com o apreço do artista e participava ativamente de suas criações, não necessariamente no âmbito religioso, o que fica claro por sua frequente inclusão em outras de suas obras, como em retratos e em naturezas-mortas, cujas soluções artísticas são bastante diferentes, como atestam as seguintes criações: *Composição com pomba*, de 1928-29 (Itália, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto) [Figura 26], *Sem título* (1929, Paris, Centre Georges Pompidou Musée National d'art Moderne); e o *Retrato do pássaro que não existe* (1958, Paris, Centre Georges Pompidou Musée National d'art Moderne), pintado quase ao fim de sua vida, cuja linguagem plástica parte praticamente de uma tendência abstrata.

Fig. 25: SEVERINI, Gino. *As sete virtudes*, 1935. Têmpera sobre papel, 70 x 94 cm. Galeria Comunale d'Arte di Cagliari, Itália.

⁴⁰⁹ Cf. RADIN, Giulia (org.), op. cit. Pode-se ver a foto entre as imagens na Figura 15 do volume citado.

Fig. 26: SEVERINI, Gino. *Composição com pomba*, 1928-1929. Técnica mista sobre vidro, 35 x 27 cm. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Itália.

De qualquer modo, é inegável quanto a religião influenciou as criações artísticas de Severini, que, nos anos 1930, se via mais como um artesão que propriamente um “artista gênio”, pois ele era alguém que estava a serviço de Deus, e uma passagem extraída de seus escritos da época demonstra bem esse sentimento⁴¹⁰

Bisogna ritornare ora a questa umiltà [...]; il tempo è venuto per l’artista di non considerarsi più come un semi-dio, ma semplicemente come un uomo: un uomo che fabbrica degli oggetti [...] a causa di una virtù ch’egli ha ricevuto in dono, e di cui non ha nessun merito. Tale attitudine è il contrario dell’attitudine di orgoglio (morale anti-cristiana)...⁴¹¹

Esse tipo de preocupação está totalmente vinculado ao ambiente do “Retorno à Ordem”, mas, no seu caso, reverbera a sua conversão ao Catolicismo e a forte amizade com Maritain, a quem adotou como uma espécie de guia espiritual a partir de 1923, como visto no capítulo anterior.

Ficam evidentes, então, dois aspectos de *Natureza-morta com pombas*: o primeiro deles é que estava em consonância com os valores regidos pelas crenças religiosas do artista, já que existe simplicidade dos elementos pintados, rigor na composição, precisão do desenho, com

⁴¹⁰ SEVERINI, Gino, 1936, op. cit., pp. 250-251.

⁴¹¹ “Precisa voltar agora para esta humildade [...]; é chegado o tempo para o artista de não se considerar mais como um semideus, mas, simplesmente, como um homem: um homem que fabrica os objetos [...] por conta de uma virtude da qual ele recebeu o dom, e do qual não há mérito algum. Tal atitude é o contrário da atitude de orgulho (moral anticristã)...”

um espírito que o artista chamava de “realismo transcendental”⁴¹² (algo diverso de inspiração naturalista), que consistia na representação de elementos que tinham correspondência com o real, mas que, tratados na obra de arte, atingiam um estatuto mais profundo, pois passavam a ser autônomos daquilo que representavam e alcançavam, assim, um estado superior e, sobretudo, universal; e o segundo aspecto é que a obra foi elaborada a partir da mesma linguagem plástica das naturezas-mortas que foram exibidas na II Quadrienal de Roma e, portanto, criações premiadas com o aval do regime fascista, como exemplo da “boa arte” que se fazia na Itália naquele momento. E foi justamente a busca por essa boa arte que norteou Severini na elaboração da pintura do acervo do MAC USP, e de outras naturezas-mortas nos anos 1930. É fundamental dizer que essa mesma preocupação poderia ser encontrada entre vários artistas italianos, só que a partir das mais diversas soluções artísticas. Tomando-se o próprio gênero da natureza-morta como filtro, é possível citar o bolonhês Giorgio Morandi (1890-1964), cuja produção se concentrou sobretudo nesse assunto, e sua *Natureza-morta*, de 1939, presente no acervo MAC USP, comprova isso. Nessa tela, veem-se vasos e recipientes que parecem ter sido tirados de seu uso cotidiano, sobrepostos a um fundo infinito, muitas vezes sem estarem apoiados em lugar nenhum, onde os limites entre eles não são totalmente marcados, dando assim a impressão de flutuarem em um ar rarefeito, imprimindo um aspecto quieto, metafísico.

O artista Arturo Tosi (1871-1956) também pode ser mencionado nesse sentido. O MAC USP possui sua *Natureza-morta com pão e uva*, 1930 – que, inclusive, foi exposta na I Quadrienal de Roma [Figura 27] –, na qual se vê parte de uma mesa onde estão apoiados pães, um prato com uvas e um copo com algum tipo de líquido incolor. O fundo é composto por duas partes, uma marrom e outra branca, mas ambas se misturam, e a separação mais clara (ainda que não tão definitiva) acontece somente em relação à mesa. As cores utilizadas são um misto de ocre, castanhos, beges, alaranjados, em oposição somente ao verde das uvas, mas que não é, de forma alguma, concorrente com os outros tons. Tosi cria uma obra de reflexão e sobriedade, onde tudo o que é apresentado invoca uma realidade bastante simples.

⁴¹² Expressão que Severini tomou de empréstimo de *Art et Scolastique*, de Maritain.

Fig. 27: TOSI, Arturo. *Natureza-morta com pão e uva*, 1930. Óleo sobre tela, 70,2 x 90 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

3.2 *Figura com página de música*, c. 1942

Assim como o gênero da natureza-morta ocupou um espaço considerável da produção artística de Severini, pode-se dizer o mesmo a respeito de suas figuras femininas. Elas assumiram expressões distintas em cada época de sua trajetória: em seu período futurista, apareciam como bailarinas ou dançarinas de cabarés (como em *Bailarina azul*, 1912, Milão, Coleção Gianni Mattioli); no cubista, figuras como a representada em *Mulher com planta verde* (1917, coleção particular); no contexto do “Retorno à Ordem”, no geral, introspectivas e monumentais, ou serviam para a representação de maternidades⁴¹³ (como sua *Maternidade*, 1916⁴¹⁴, Cortona, Museo dell’Accademia Etrusca e della Città di Cortona); nos anos 1940, o aspecto reflexivo ainda é presente, mas a figura está circundada por elementos altamente decorativos; e, a partir dos anos 1950, esse tipo de representação aponta para uma tendência abstrata (como se vê na *Bailarina Azul*, 1952, Milão, Coleção Boriatti). No que diz respeito à *Figura com página de música* do MAC USP, especificamente, inicialmente se pensou que estivesse relacionada à produção do artista junto à formação dos Italianos de Paris⁴¹⁵, contudo, após pesquisa no arquivo do artista na Itália (Mart Rovereto), entrevista com especialistas na Università degli Studi di Milano e com a filha do artista, Sra. Romana Severini Brunori, realizados em outubro de 2012⁴¹⁶, chegou-se à conclusão de que a data de elaboração da obra,

⁴¹³ Cf. FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul, op. cit., p. 12. O tema da maternidade era muito comum nessa época, onde a figura feminina era frequentemente representada em trajes simples helenísticos, ou carregando água retirada da fonte. Mas, em todos os casos, a mulher é representada como a imagem da fertilidade, portadora de nova vida e seu sustento, seja ele animal, vegetal ou mineral. Por exemplo, segundo os autores, a *Maternidade* de Severini mais evoca um tema abstrato, universal, que oferece uma ilustração específica de criar, amamentar filhos.

⁴¹⁴ Essa obra foi concebida anteriormente ao período entreguerras, mas foi incluída neste texto pelo fato de que frequentemente é apontada na historiografia da arte como uma das grandes pinturas precursoras do período que viria depois, como se o artista tivesse antevisto o clima dos anos 1920 e 1930 ao pintá-la. Outro dado interessante é que tem sido lida em chave ‘novecentista’, se considerarmos o fato de figurar ao lado de obras como *A aluna*, de Sironi; *Silvana Cenni*, de Casorati, em uma grande exposição como a *Le Stanze Dell’Arte: Figure e Immagini del XX Secolo*, realizada na Itália em 2002.

⁴¹⁵ Cf. apresentação feita no exame de qualificação em 2012, bem como as publicações de minha autoria para o “MAC Essencial” e para os Anais do Congresso Internacional “Desenhos da Pesquisa: Novas metodologias em Arte – MAC Essencial, 3”.

⁴¹⁶ Cf. FONTI, Daniela (org.), op. cit., p. 481. Esta obra aparece com a data de c. 1942. Corroborando essa informação, foi encontrada uma menção a uma *Figura con Pagina di Musica* em uma carta enviada por Gino Severini de Roma, em 13 de abril de 1942, a Vittorio Barbaroux (Gino Severini. “Lettere di Gino Severini a Barbaroux 1940 – 1953”. Mart, Archivio del ’900, Fondo Gino Severini, Sev. GSF.II. 4.11). Como apontado, no depoimento da filha do artista, ela afirmou à autora que acredita que essa obra tenha sido feita justamente nessa época, e não antes, tendo em vista o estilo empregado.

localizava-se em torno de 1942, não em 1938, que era a data anteriormente apontada no Banco de Dados do MAC USP⁴¹⁷.

O deslocamento dessa produção de Severini no tempo também faz sentido se retomarmos a análise feita anteriormente acerca do panorama da III Quadrienal de Roma, bem como do caminho que o artista percorreu dessa época em diante. Como visto, trata-se de algo que está na ordem do dia, um gosto e uma valorização da imagem feminina dentro do ambiente doméstico, representada como se estivesse pensativa ou fazendo algum tipo de atividade (não do tipo uma tarefa do lar, mas algo prazeroso, como a leitura). Essas figuras muitas vezes são apresentadas de maneira mais decorativa que propriamente ilustrativa, e esse tipo de tratamento é dado também às imagens das publicações voltadas à mulher, a exemplo da *Rivista Bellezza*, como apontado no capítulo dois.

Severini não estava alheio à circulação de imagens nos jornais e revistas ilustrados, como se percebe pela leitura de seus textos da época. Em um deles, publicado no final de 1940⁴¹⁸, fala sobre os novos fascículos das revistas da época, *Civiltà*⁴¹⁹ e *Aria d'Italia*⁴²⁰. Sobre *Aria d'Italia*, cujo fascículo III é dedicado ao *Estate Mediterraneo* [Verão mediterrâneo], ele comenta os desenhos e artigos que existem na revista, dizendo que a revelação desse fascículo talvez fosse constituída pelos “pintores-poetas”, dando destaque à poesia de De Pisis. Fala também sobre os escritos de Ponti, que lhe parecem interessantíssimos, e que a capa, também feita por Ponti, é uma das melhores da época. Completa falando que: “In altri numeri vedemmo dei bellissimi gioielli di ‘Margherita’ in questo e in altri si vedono dei vestiti (qualche volta dei vestiti di altri tempi) e in generale quel che concierne la moda...”⁴²¹. Ao falar do fascículo IV da revista, comenta os desenhos que estão no interno de escritos, mas diz que talvez a página que despertará maior curiosidade, sobretudo entre os jovens, seja aquela que contém a foto dos quatro pintores futuristas em

⁴¹⁷ Cf. CAT. EXP. *Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entreguerras*, op. cit., pp. 157-169. Essa data e as demais que foram revisadas nesta pesquisa, estão agora corrigidas no Banco de Dados do MAC USP.

⁴¹⁸ Gino Severini. “Pubblicazioni d’arte”, 1940. Mart, Archivio del ’900, Fondo Gino Severini, Sev III 3.21/3.

⁴¹⁹ *Civiltà* foi a revista da Exposição Universal de Roma. O comitê diretivo era composto por Valentino Bompiani, editor, Emilio Cecchi, escritor, e Oppo. O presidente era Luigi Federzoni, senador e também presidente da Academia da Itália e do Instituto de Enciclopédia Italiana. A revista começou a ser publicada em 1940 e terminou em 1942, no número 11.

⁴²⁰ Idealizada e publicada por Daria Guarnati, parisiense, colecionadora de obras de arte e amiga de escritores e artistas, a revista *Aria D'Italia* circulava em Milão, entre os anos 1939 e 1941, com o projeto utópico de combinar a valorização do patrimônio artístico italiano e o novo estilo que tomava forma tanto na arte quanto na literatura italiana de então. Em *Aria D'Italia* trabalhava-se com uma fineza de técnica gráfica e tipográfica, na qual se procurava fazer um elo, absolutamente original, entre a revista *Domus* e a *Stile*, revistas de Gio Ponti.

⁴²¹ “Em outros números, vimos belíssimas joias de ‘Margherita’ e, neste, e em outros, veem-se alguns vestidos (algumas vezes vestidos de outros tempos) e, em geral aquilo que concerne à moda...”

torno de Marinetti. No que diz respeito à revista *Civiltà*, as notas são sobre os dois últimos fascículos (o nº II e o nº III), que afirma também serem muito belos, comenta um pouco as reproduções de artigos e obras, e chama atenção para o fato de que as capas tinham sido feitas por Funi e De Chirico, respectivamente.

É fato que a relação entre a mídia impressa e a produção artística era bastante estreita desde os anos 1930, como apontam publicações, congressos e cursos recentes⁴²². Segundo o artigo de Antonello Negri a respeito de *La Lettura*⁴²³ (revista de divulgação literária voltada a um público burguês que, nos anos 1930, publicava textos de escritores, poetas e jornalistas e artistas como Soffici, Achille Beltrame, Anselmo Bucci), além das intervenções de argumento artístico dos próprios artistas e de críticos de arte, naquele período a questão da arte e de sua divulgação, sobretudo da pintura, era particularmente sentida na revista, porque o desenvolvimento da tecnologia de impressão permitia finalmente reproduzir satisfatoriamente as obras também a cores, oferecendo aos leitores, além de textos de qualidade, imagens não somente gráficas ou fotográficas, em preto e branco, mas plenamente pictóricas. Assim, as capas funcionavam como verdadeiros manifestos e, em meados dos anos 1930, alguns pintores de primeiro time passaram a tratar *La Lettura* quase como um tipo de pinacoteca de bolso, através da qual podiam entrar em contato com diversas tendências da pintura moderna italiana daquele decênio, passando das diversas declinações pós-impressionistas – a exemplo das criações de Alberto Salietti e Soffici – ao neoquatrocentismo de Vagnetti. O estudioso Paolo Rusconi⁴²⁴ afirma que o panorama da divulgação artística na Itália já ao final do 3º decênio era mudado em relação ao pós-guerra, uma vez que encontrava novos espaços nas revistas dedicadas às artes figurativas contemporâneas. Algumas revistas literárias apresentavam ensaios ou comentários de eventos artísticos, e os exemplos que Rusconi aponta são o *Il Frontespizio* e *L'Italia Letteraria*, entre os cotidianos, e o *L'Ambrosiano*, que dedicava uma página semanal para as belas-artes, o que ajudou a dar um empurrão à promoção de arte moderna.

Voltando então à *Figura com página de música* de Severini, pode-se dizer que foi concebida na esteira de num período em que havia esse tipo de circulação artística na Itália e

⁴²² Dos cursos, pode-se citar um exemplo bastante recente de um ministrado pelo Professor Paolo Rusconi, no MAC USP, entre 16 e 19 de abril de 2013, o Curso Internacional “Anos 1930 na Itália: as artes figurativas, as revistas e as exposições durante o Fascismo”, que tratava desse assunto.

⁴²³ NEGRI, Antonello. “Arte a Colori. ‘La Lettura’ negli Anni Trenta”. In: FORME E MODELLI DEL ROTOCALCO ITALIANO TRA FASCISMO E GUERRA, op. cit., pp. 575-583.

⁴²⁴ RUSCONI, Paolo. “La Divulgazione dell’Arte Contemporanea nelle Riviste Popolari Illustrate di Rizzoli (1931-1934)”. In: FORME E MODELLI DEL ROTOCALCO ITALIANO TRA FASCISMO E GUERRA, op. cit., pp. 528-530.

que, em parte, no que concerne a algumas dessas criações em capas ou interno de revistas, refletem uma diretriz artística mais voltada ao decorativo. Esse aspecto da pintura, contudo, não é fruto somente de algo que está ocorrendo na Itália, mas também do fato de haver uma forte revalorização de alguns dos expoentes das vanguardas artísticas francesas do começo do século XX, a partir do início dos anos 1940, como analisado anteriormente no contexto da IV Quadrienal de Roma. E Severini incorpora essas soluções largamente durante esses anos, o que, no caso de *Figura com página de música*, se vê pelo diálogo que estabelece com a poética matissiana, sobretudo a que foi desenvolvida no seu Período de Nice⁴²⁵. Nesse período, entre o final dos anos 1910 e ao longo dos anos 1920, em que Matisse passou temporadas na cidade francesa⁴²⁶, o francês pintou telas harmoniosas, cheias de luz e de vibração de cores, frequentemente com figuras sensuais dentro de interiores altamente decorativos (quartos de hotel que eram usados como estúdios e, mais tarde, quartos dos apartamentos onde vivia e pintava). As cores usadas nessa fase eram muito mais suaves que aquelas adotadas em sua época *fauve*, em que eram mais “explosivas”, e o desenho era tido como algo crucial nessas suas criações⁴²⁷. De acordo com a recente biografia do artista publicada por Hilary Spurling, ao final dos anos 1910, Matisse investia muitas horas diárias no desenho, pois o havia adotado como um corretivo para manter sempre no eixo o delicado equilíbrio entre cor e sentimento de um lado, e a linha e a forma, de outro⁴²⁸. Nessas suas obras, vê-se que o artista quase sempre preenchia todas as partes da tela com algum detalhe apropriado, e que o ambiente representado transpirava serenidade ao mesmo tempo em que tinha algo de extremamente artificial, o quarto, a decoração, as roupas das modelos, tudo parecia ser fantasia. No entanto, trata-se de uma fantasia absolutamente controlada, organizada, não importando qual tipo de atmosfera fosse sugerida pelo artista – exótica, sensual, doméstica⁴²⁹. De todo modo, como nos aponta Dominique Fourcade⁴³⁰, Matisse já

⁴²⁵ De acordo com a sistematização feita no CAT. EXP. *Henri Matisse: A Retrospective*. The Museum of Modern Art, Nova York, 1992. Esse período é compreendido entre os anos de 1917-1930.

⁴²⁶ Cf. CAT. EXP. *Henri Matisse: The Early Years in Nice*. Washington: National Gallery of Art, 1986, p. 16. Matisse foi a Nice pela primeira vez quando tinha 48 anos. Cf. FOURCADE, Dominique. “An Uninterrupted Story”. In: CAT. EXP. *Henri Matisse: The Early Years in Nice*, op. cit., pp. 47-48. Nesse “Período de Nice” percebe-se uma unidade entre as obras desenvolvidas, que é bem diferente da empregada nos anos anteriores (de sua época *fauve*, por exemplo) e igualmente diversa da fase posterior, quando, a partir de 1931-1932, o artista articula uma nova reviravolta em sua poética. A autora afirma também que esse período de Nice não deve ser compreendido como algo em consonância com o ambiente do “Retorno à Ordem” e que, na verdade, a grande mudança a ser apontada é o reaparecimento da figura na sua pintura (seja ela humana ou de objetos) e suas configurações com o espaço; trata-se de um momento em que o artista explora um novo modo de transfiguração da realidade.

⁴²⁷ CAT. EXP. *Henri Matisse: A Retrospective*, op. cit., p. 28.

⁴²⁸ SPURLING, Hilary. *Matisse: uma vida*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 319.

⁴²⁹ CAT. EXP. *Henri Matisse: A Retrospective*, op. cit., p. 28.

⁴³⁰ FOURCADE, Dominique. “An Uninterrupted Story”, op. cit., pp. 50-52.

havia começado com essa nova orientação em sua arte antes mesmo de se fixar em Nice e que, obviamente, estando lá, suas criações se ressentiram da luz e do ar da cidade. Justamente essa luz é apontada como uma das maiores conquistas de Matisse nesses anos, pois ela toma o lugar arquitetônico da cor; não é uma luz nem impressionista, nem expressionista, mas uma luz abstrata pictórica, que tem a capacidade de trazer unidade aos diversos elementos da obra⁴³¹.

Outro artista que também é elogiado por Severini, até mesmo pela proximidade de seu trabalho com o de Matisse, é Dufy. A propósito da visita que fez a algumas exposições em Paris em 1936, Severini comenta em suas notas que a única mostra realmente significativa era aquela de Dufy na Galerie Max Kaganovitch. Ele afirma que⁴³²

L'arte di Dufy ha un'origine ornamentale che si ritrova sempre anche nelle sue opere di pura pittura, di cui non diminuisce affatto il valore qualitativo. Anzi, si potrebbe dire, che fra i pittori della nostra generazione è lui che ha realizzato forse insieme a Matisse, con cui ha diversi punti di contatto, uno dei migliori equilibri fra arte ornamentale e pittura pura⁴³³.

E o quadro que cita como um dos que mais conseguiram alcançar esse efeito é o seu *Madame Dufy* [Figura 28], onde se vê uma representação feminina que parece estar reflexiva, com os cotovelos apoiados em uma mesa cuja toalha é extremamente decorada, assim como sua blusa, em oposição a um fundo azul de tom vivo, que não dá pistas de onde a figura se encontra, ou melhor, que dá foco totalmente à representação. Não é uma figura sensual ou exótica, mas há, como um todo, um aspecto também decorativo.

⁴³¹ Cf. *ibid.*, p. 52. A diferença do emprego da luz é importante, pois, se entre 1904 e 1916, Matisse elabora uma arquitetura da cor, é fato que, entre 1917 e 1930, ele passa a trabalhar com uma arquitetura da luz.

⁴³² SEVERINI, Gino. “Esposizione a Parigi – Dufy, Cézanne, Emile Bernard”, 1936. Mart, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, Sev.III.2.15.

⁴³³ “A arte de Dufy tem uma origem ornamental que se reencontra sempre também nas suas obras de pura pintura, das quais não diminui realmente o valor qualitativo. Aliás, poder-se-ia dizer que, entre os pintores da nossa geração, é ele quem realizou, talvez junto a Matisse, com quem há diversos pontos de contato, um dos melhores equilíbrios entre arte ornamental e pintura pura.”

Fig. 28: DUFY, Raoul. *Madame Dufy*, 1930. Óleo sobre tela, 99 x 80 cm. Coleção Musée Beaux Arts Nice, França.

Assim, fica evidente a concordância de Severini com essa vontade de encontrar um equilíbrio entre a arte ornamental e a pintura pura (leia-se calcada em aspectos formais da arte). E o artista acredita que achar esse equilíbrio é algo que vem, sobretudo no caso de Matisse, da sua segurança de direção do “agir” e do “fazer”, e que nada vem a ele ao improvisto⁴³⁴. Precisamente com relação a essa questão, Severini por vezes se ocupou em afirmar que a arte matissiana não tinha nada de improvisação, muito pelo contrário, que tudo era muito refletido, racionalizado, antes de ser produzido. Essa defesa aparece desde 1936 em *Ragionamenti...* até os anos 1940, como se percebe pela breve monografia dedicada a Matisse, quando concatena as ideias que vinha elaborando nos últimos anos. Nesse texto⁴³⁵, ele fala sobre as últimas obras de Matisse que viu na exposição de Paul Rosenberg em junho de 1937⁴³⁶, as quais, para alguns, poderiam parecer improvisadas, mas, para quem conhecia a fundo a obra matissiana era claro que elas continham a soma de quarenta anos de trabalho. Severini diz ainda que, nessas obras, havia a faculdade de síntese que Matisse tinha revelado em seus trabalhos de 1906-1912 (*A dança; Luxo, calma e volúpia; A música*), mas⁴³⁷: “...vi retornava con una tavolozza più squillante e un segno ancor più carico di sostanza metafisica”⁴³⁸. E cita como um dos quadros mais belos seu *Grande vestido azul, fundo preto*, 1937 [Figura 29], no qual todas as virtudes matissianas parecem ter sido reunidas. Assim, nos anos 1940 Severini abraçou Matisse como um de seus modelos (junto com Picasso),

⁴³⁴ SEVERINI, Gino. *Matisse*. Roma: Libreria F.lli Bocca, 1944, p. 03.

⁴³⁵ Ibid., p. 15.

⁴³⁶ Exposição que ocorreu entre 1º e 29 de junho de 1937 na galeria de Paul Rosenberg. Foi uma mostra com 21 pinturas de Matisse realizadas entre os anos 1936 e 1937. Vale lembrar que, ao mesmo tempo, ocorreu outra exposição de Matisse com 34 trabalhos recentes na galeria Rosengart em Lucerna.

⁴³⁷ SEVERINI, Gino, 1944, op. cit., p. 15.

⁴³⁸ “Retornava a isso com uma paleta mais luminosa e um sinal ainda mais carregado de substância metafísica.”

sobretudo porque⁴³⁹ “...Matisse ragiona l’opera come un vero architetto della sensibilità⁴⁴⁰”. Fica nítido, então, que o mestre francês era capaz de imprimir a sua obra exatamente aquilo que Severini queria dar à dele⁴⁴¹.

Fig. 29: MATISSE, Henri. *Grande vestido azul, fundo preto*, 1937. Óleo sobre tela, 93 x 73,6 cm. Coleção particular.

Assim, pode-se afirmar que essa “arquitetura da sensibilidade” foi claramente buscada para a elaboração da pintura *Figura com página de música* do MAC USP [Figura 30]. Nessa cena composta por uma serena mulher sentada, com o rosto apoiado entre as duas mãos sobre uma partitura musical de um livro, com um violão recostado na parede, vê-se uma composição claramente calculada, onde cada espaço foi realmente pensado. Embora haja

⁴³⁹ SEVERINI, Gino, 1944, op. cit., p. 10.

⁴⁴⁰ “Matisse pensa a obra como um verdadeiro arquiteto da sensibilidade.”

⁴⁴¹ Cf. conferência proferida por Paolo Rusconi no MAC USP entre 16 e 19 de abril de 2013, no Curso Internacional “Anos 1930 na Itália: as artes figurativas, as revistas e as exposições durante o Fascismo”. A citação a Matisse é algo que já pode ser visto nos anos 1930 dentre outros artistas, a exemplo de uma obra com o tema de peixes, realizada por Renato Birolli em 1932, quando se vê que o artista havia tomado claramente como modelo uma outra de Matisse, cuja reprodução havia sido publicada em 1930 na revista *Studio*. Assim, não se trata de uma referência assumida somente por Severini, mas também por outros artistas.

elementos por toda a superfície da tela, a cena principal ocorre em seu centro e é “emoldurada” por um triângulo imaginário, proposto por meio de diagonais, que faz correr o olho do espectador imediatamente para o rosto da figura feminina. Há uma linha que separa os fundos azul e preto, e que constitui o eixo vertical dessa obra, o qual divide a tela em duas metades quase iguais. Esse eixo vertical tem sua demarcação reforçada pelo fato de coincidir com o contorno do braço da figura por debaixo de sua vestimenta e também com o cotovelo dobrado da representação feminina. Sobre esse braço, que recebeu uma espécie de prolongamento, é interessante observar que, mais que um recurso meramente estilístico, trata-se de uma forma de contribuir com a estruturação da composição, já que ele sugere significativamente uma diagonal. Curiosamente, a respeito da interdependência entre os elementos na obra de Matisse, Severini deu como exemplo precisamente o fato de que, quando o francês decidia alongar um braço, ele revia todo o resto da composição, e assim por diante, para que toda a obra fosse ligada por um sutilíssimo fio que apenas quem é sensível à poesia da pintura sabe encontrar⁴⁴². De todo modo, a esse eixo vertical que estrutura a composição responde a horizontal a partir do traçado da sombra da mesa e do outro braço da figura, o que faz com que praticamente no meio desta tela haja o encontro das duas, conferindo estabilidade à imagem.

O elemento com maior destaque na obra do MAC USP é justamente a representação feminina, que possui um aspecto calmo e reflexivo, num ambiente que parece ser o doméstico. Algo que chama prontamente a atenção, além de sua elaboração por meio de contornos expressivos, é a vestimenta que parece ser algo de “outro tempo” (para citar uma expressão usada pelo artista sobre certas figuras reproduzidas no *Aria d'Italia*). Ao observar essa roupa, tem-se a impressão de que tenha vestido mulheres de outros séculos, pois de fato não parece estar relacionada com o que era usado na época em que a obra foi elaborada. No entanto, a partir da comparação com outras de suas obras, como *A leitora*, c. 1941 [Figura 31], *A leitora 2*, c. 1941 [Figura 32], e *Jovem filha Gina (Mulher lendo)*, 1941-1942 [Figura 33], percebe-se que o artista buscava uma expressividade maior por meio desse tipo de roupa pesada e ornamentada, provavelmente escolhida porque funcionaria bem no resultado final de sua pintura⁴⁴³ e porque a vestimenta conferiria significativamente personalidade à figura.

⁴⁴² SEVERINI, Gino, 1944, op. cit., p. 13.

⁴⁴³ Essa interpretação foi dada pela filha do artista à autora em entrevista no dia 18.08.2012.

Fig. 30: SEVERINI, Gino. *Figura com página de música*, c. 1942. Óleo sobre tela, 65,1 x 49,9 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. Crédito Fotográfico: Rômulo Fialdini.

Ainda sobre essa questão das vestimentas, é interessante observar que Severini estava atento a esse elemento mesmo em obras de outros artistas, como atesta uma de suas anotações feita à mão ao lado da imagem de uma obra de Pierre Auguste Renoir (1841-1919)⁴⁴⁴, *A dança na cidade* (1883, Paris, Musée d'Orsay), na qual diz que o vestido é belíssimo⁴⁴⁵. Entre as roupas das quatro obras de Severini reproduzidas [Figuras 31-33], além da própria *Figura com página de música*, talvez a única que fizesse jus àquela realidade fosse aquela da tela em que retrata sua filha, provavelmente em função de sua idade, que, assim, demandava uma roupa que externasse a fresqueza de sua juventude.

⁴⁴⁴ É conhecida a enorme importância que os próprios artistas impressionistas davam às vestimentas em suas criações, e uma exposição como *Impressionism, Fashion, and Modernity*, que ocorreu no Metropolitan Museum de Nova York entre 26 de fevereiro e 27 de maio de 2013 dá conta de demonstrar essa preocupação.

⁴⁴⁵ *Fondo Severini: Inventário*. A cura di Gabriella de Marco e Paola Pettenella. Rovereto: Mart, 2011, Prancha XI.

Fig. 31: SEVERINI, Gino. *A leitora*, c. 1941. Óleo sobre tela, 61 x 46 cm. Coleção particular.

Fig. 32: SEVERINI, Gino. *A leitora 2*, c. 1941. Óleo sobre tela, 61 x 46 cm. Coleção particular.

Fig. 33: SEVERINI, Gino. *Jovem filha Gina (Mulher lendo)*. 1941-1942. Óleo sobre tela, 61 x 45,5 cm. Coleção particular.

É interessante observar essas três figuras junto à obra do MAC USP, pois fica nítido que o artista trabalhou com as figuras posando no mesmo espaço, no qual há um fundo bastante decorativo, que conta com uma cortina que separa os espaços, e a parede mais ao fundo, cujo papel de parede é desenhado com arabescos. Nos quatro casos, as representações estão no momento de leitura, sendo que, em três delas, as figuras estão mesmo lendo. Aliás, sobre as modelos representadas, vale comentar que, assim como sua filha serviu de modelo para a obra, a esposa Jeanne foi a modelo de *Leitora I* e provavelmente também o foi em *Figura com página de música*. Isso porque, de acordo com os dados do *Catalogo Ragionato* das obras de Severini⁴⁴⁶ e o depoimento de Romana Severini Brunori, de fato a mulher que aparece na tela do MAC USP é Jeanne Severini⁴⁴⁷. Vale esclarecer que Jeanne serviu de modelo para suas obras também em outros períodos com outras temáticas, e não somente essa, o que se percebe, por exemplo, na obra *Mulher que lê (Jeanne lendo no ateliê; a leitora nº 1)* [1916, coleção particular], feita de acordo com os preceitos cubistas. Contudo, a esposa não foi a única a posar para o artista, pois ele gostava de trabalhar com outras modelos em seu ateliê⁴⁴⁸. De qualquer forma, tanto num caso quanto no outro, as figuras representadas

⁴⁴⁶ No *Catalogo Ragionato* das obras do artista o título da obra do MAC USP aparece como *Figura con Pagina di Musica (Jeanne)*, p. 481.

⁴⁴⁷ Informação extraída de comunicação via e-mail com a Sra. Romana Severini Brunori. E-mail recebido pela autora em 05.08.2011.

⁴⁴⁸ Cf. Informação extraída de comunicação via e-mail com a Sra. Romana Severini Brunori em 05.08.2011. Sobre as modelos, a Sra. Romana Severini Brunori diz ter encontrado nos escritos de seu pai as notas a respeito da qualidade de cada pessoa: “...possui uma pele que segura bem a luz...”, “...não mantém bem a pose...” e assim por diante.

apresentam traços que lhes são particulares, característicos. É claro que a representação de cada figura é inserida de acordo com o contexto da época (como Jeanne na maternidade ou figurando como um dos personagens do teatro de improviso), mas não chegam a ser representações impessoais, pelo contrário.

Como referências de Matisse, entre diversas obras, podem-se trazer quatro: *Mulher em frente ao aquário* [Figura 34]⁴⁴⁹; *Leitora, flores nos cabelos* (1918-1919, Nova York, Stephen Hahn Collection)⁴⁵⁰; *Mulher lendo à mesinha (em verde, vestido vermelho listrado)*, c. 1923 [Figura 35]⁴⁵¹; *Mulher sentada sobre fundo vermelho contra uma tela* (1923-1924, Worcester Art Museum, Massachusetts), realizadas justamente nesse seu Período de Nice, nas quais podemos ver figuras femininas que estão sozinhas em casa, fazendo alguma atividade como a leitura ou simplesmente em contemplação⁴⁵². O emprego de cores vibrantes nas figuras e no restante da superfície, em contraste com os fundos ornamentais, contribui para que haja um aspecto decorativo e altamente expressivo no ambiente. Assim, nota-se que proposição de Severini, ainda que por vias um pouco diversas, dialoga com a de Matisse nessa sua produção. Ao tratar da trajetória de Matisse como um todo, as reproduções de obras de Matisse que figuram no livro de Severini são quinze (realizadas entre anos 1897 e 1941), sendo que, entre essas, há algumas naturezas-mortas e representações femininas como: *Mulher em frente ao aquário* [Figura 34]; *A pianista*, 1923⁴⁵³ (Coleção National Gallery of Art, Washington); *Mulher adormecida*, 1940 (coleção particular); *Mulher sentada e vaso de flores*, 1940⁴⁵⁴ (Nova York, The Museum of Modern Art).

⁴⁴⁹ Para uma análise formal dessa obra e sua importância no contexto da produção matissiana de Nice, sugere-se a leitura de: BOCK, Catherine C. "Woman before an Aquarium and Woman on a Rose Divan: Matisse in The Helen Birch Barlett Memorial Collection". In: *Art Institute of Chicago Museum Studies*. Vol. 12, nº 12, The Helen Birch Barlett Memorial Collection, 1986, pp. 200-221.

⁴⁵⁰ Cf. CAT. EXP. *Matisse: The Early Years in Nice*, op. cit., p. 293. Esta obra foi exposta em Paris em algumas ocasiões, das quais se apontam três que possam ter sido do conhecimento de Severini ou visitadas por ele: exposição *Henri-Matisse* na Galerie Bernheim-Jeune, em 1920; *Première exposition des collectionneurs organisée au profit de la Société des Amis du Luxembourg*, na Chambre Syndicale de l'Antiquité et des Beaux Arts, em 1924; e, em 1937, no Petit Palais, *Les maîtres de l'art indépendant 1895-1937*.

⁴⁵¹ Ibid., p. 308. Esta obra foi exposta em Paris em algumas ocasiões, das quais se apontam três que possam ter sido do conhecimento de Severini ou visitadas por ele: em 1922, exposição *Henri Matisse*, na Galerie Bernheim-Jeune; em 1924, uma individual do artista novamente na Bernheim-Jeune; e, em 1931, uma exposição individual na Galerie Georges Petit.

⁴⁵² Cf. ibid., p. 17. A modelo que posou mais vezes para Matisse ao longo de todo seu percurso, foi justamente sua filha, Margherite Matisse.

⁴⁵³ De acordo com o a informação extraída do website da National Gallery of Art, a obra foi realizada um ano mais tarde do que o indicado por Severini.

⁴⁵⁴ De acordo com a informação extraída do website do MoMA, o quadro foi realizado em 1941.

Fig. 34: MATISSE, Henri. *Mulher em frente ao aquário*, 1921-1923. Óleo sobre tela, 80,7 x 100 cm. Art Institute of Chicago, EUA.

Fig. 35: MATISSE, Henri. *Mulher lendo à mesinha (em verde, vestido vermelho listrado)*, c. 1923. Óleo sobre tela, 55,5 x 46,5 cm. Kunstmuseum Bern, Suíça.

Retornando à análise de *Figura com página de música* do MAC USP, no que diz respeito ao uso das cores, a mulher e o vestido representados foram coloridos por pinceladas grossas de variações de ocre e castanhos, resultando em uma grande massa de cores quentes numa parte significativa da tela, enquanto as frias foram usadas nas outras partes da superfície (cortina, paredes e mesinha). No geral, esta tela é muito menos vibrante, se comparada com as obras de Matisse mencionadas anteriormente e até mesmo em relação a sua *Leitora 2*. É importante ressaltar que o tipo de sombra empregada na tela do MAC USP também foge às características essenciais de uma poética matissiana, uma vez que opera essencialmente com

outro tipo de referência, neste caso, a cubista. Isso se percebe claramente em dois pontos: na sombra que incide na parede azul pelo violão e na sombra projetada na mesa pela mulher.

Entretanto, ainda que na obra do MAC USP haja um diálogo bem direto com os expoentes das vanguardas do início do século XX, pode-se notar também a menção que faz ao legado dos gregos, tão citado em *Du Cubisme au Classicisme...*, por meio da mesa de mármore, onde o livro-partitura se encontra, que sugere uma coluna de templo grego. Vale lembrar que o referencial grego fez parte do repertório de diversos artistas que, naquele período, “atenderam” ao chamado de “Retorno à Ordem”, e mesmo dos que participaram do Novecento Italiano. Giorgio De Chirico foi um dos grandes artistas que lançou mão desse referencial, como se percebe em seu *Cavalos à beira-mar*, 1932-1933, do acervo MAC USP, entre inúmeras de suas outras criações, mesmo antes do período entreguerras. De todo modo, a mesinha incluída na tela serve muito mais como um aparato decorativo que participa daquele conjunto, que propriamente como elemento de reflexão que faça o observador mergulhar no universo e nos procedimentos que lhe foram caros nas décadas de 1920 e 1930, leia-se em linha com a tradição da arte italiana.

Portanto, nota-se que em *Figura com página de música*, Severini trabalhou com uma linguagem decorativa, em linha com o que estava em acontecendo na Itália, tanto num sentido “cotidiano” (imagens em circulação) quando artístico (a retomada de alguns mestres ícones para o desenvolvimento das vanguardas artísticas do século XX, como Matisse). Mas fica claro também que Severini faz isso a sua maneira, assim, os empréstimos têm balizas muito determinadas. Não é demais lembrar que o tipo de linguagem artística empregada pelo artista no início dos anos 1940 vinha recebendo uma excelente recepção da crítica, se pensarmos sobre os comentários positivos acerca das criações expostas na galeria Barbaroux em 1942 e na galeria milanese Santa Radegonda em 1946⁴⁵⁵, ocasiões em que estavam expostas *A leitora* e *A leitora 2*⁴⁵⁶, e o artigo de Bardi na *Stile*, em 1942, em que *A leitora 2* é reproduzida, para citar apenas esses exemplos.

⁴⁵⁵ Cf. visto no capítulo dois.

⁴⁵⁶ Essa segunda obra, somente na exposição da Barbaroux.

3.3 *Flores e livros*, c. 1942⁴⁵⁷

O primeiro aspecto a apontar sobre *Flores e livros* [Figura 36] é que foi feita no mesmo período de *Figura com página de música* do MAC USP. Chamar atenção para isso é importante, pois demonstra que tipo de aproximação artística Severini estava tendo com motivos recorrentes na sua obra até então (naturezas-mortas e as representações femininas) no início dos anos 1940. Como visto a propósito de suas naturezas-mortas expostas na IV Quadrienal de Roma e nos anos imediatamente seguintes⁴⁵⁸, o artista vinha trabalhando a partir de uma linguagem artística que remontava aos seus aprendizados com o cubismo, do qual o artista era um árduo defensor na época. Tal tomada de partido pode ser explicitada por meio de dois documentos escritos entre vários: o primeiro é uma carta que o artista enviou de Roma em 19 de outubro de 1942 a Renato Birolli⁴⁵⁹, na qual falava da grandiosidade da obra de Picasso, dizendo que o cubismo, que como teoria se concretizou na França, mas foi elaborado por espanhóis, franceses e italianos, não era um movimento exclusivo francês nem de um tempo determinado, mas que as condições invariantes por ele estabelecidas poderiam ser igualmente encontradas em Caravaggio (1571-1610) ou em Piero della Francesca. O segundo documento é um texto que Severini escreveu em 1946, provavelmente a propósito de sua exposição na galeria Santa Radegonda, que, ainda que mais tardio, reforça a ideia do conteúdo da carta a Birolli⁴⁶⁰

Il cubismo racchiude veramente le migliori intenzioni dei migliori pittori del nostro tempo. Alcuni critici lo hanno preso come un movimento di un gruppo di artisti, ben definito; ma è questo un errore. Il cubismo è una nuova situazione dell'arte. Tutti vi hanno contribuito, anche i non cubisti, e tutti ne hanno approfittato.

[...]

Il cubismo è nella storia delle arti così importante come fu l'invenzione della prospettiva, ma con scopi assolutamente diversi⁴⁶¹.

⁴⁵⁷ Na documentação do MAC, esta obra aparecia com o ano de 1946, mas, conforme FONTI, Daniela (org.), *Catalogo Ragionato Severini*. Milão: Mondadori Editore, 1988, p. 490. Encontrou-se informação de que a obra foi reproduzida em: CAMI, M. "Profili attuali d'artisti". In: *L'Avvenire d'Italia*, março, 1942. Além disso, na mesma correspondência com Barbaroux de 1942, citada na nota, nº 416, Severini fala de *Fiori e Libri*, o que também é mencionado no *Catalogo Ragionato* como referência de data. Portanto, assumiu-se c. 1942 como o período de elaboração da obra e, como apontado anteriormente, foi corrigido no Banco de Dados do MAC USP.

⁴⁵⁸ Conforme apontado no capítulo dois.

⁴⁵⁹ Documentação consultada no Archivio Contemporaneo Gabinetto G. P. Vieusseux, em 19.10.2012.

⁴⁶⁰ SEVERINI, Gino. "Punti di Partenza e punti di arrivo", 1946. Mart, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, Sev. III. 3. 36.2.

⁴⁶¹ "O cubismo reúne verdadeiramente as melhores intenções dos melhores pintores do nosso tempo. Alguns críticos o tomaram como um movimento de um grupo de artistas, bem definido; mas isso é um erro. O cubismo é

Assim, fica evidente que Severini havia encontrado no cubismo um meio de propor uma outra universalidade em suas criações, não mais baseada na geometria e no número. No entanto, é necessário esclarecer que, mesmo que o artista tenha falado de Picasso como modelo, suas obras refletem bem mais as criações que haviam sido desenvolvidas por Gris ao longo dos anos 1920, as quais Severini tinha visto enquanto morava na França⁴⁶². De todo modo, vale mencionar que essa adoção ao cubismo terá sua expressão máxima na obra de Severini até o final dos anos 1940, pois, a partir de então, suas produções se tornarão gradualmente mais abstratas no início do decênio seguinte.

Em *Flores e livros* essa correspondência com o cubismo pode ser observada por dois aspectos: o primeiro, pelos planos entrecortados sugeridos pelo formato da mesa em oposição ao da sombra em diagonal; e o segundo, pelas sombras angulosas (em preto ou branco), que circundam alguns dos elementos como vaso, cesta de pães, frutas, sugerindo padrões de luz e sombra, e equilibrando e realçando as formas apresentadas. Esse recurso foi usado de forma pioneira por Picasso em *Moças de Avignon* (1907, Nova York, The Museum of Modern Art), uma obra que foi vista por Severini, conforme relatou em sua autobiografia, *Tutta la Vita di un Pittore*⁴⁶³

Dopo l'esposizione di madame Bongard, André Salmon ne organizzò un'altra molto più importante in una galleria detta Galleria Barbazange, nell'avenue d'Antin; più tardi fu presa da Marcel Bernheim. A questa esposizione presero parte veramente quasi tutti i pittori d'avanguardia di un certo valore. Picasso vi mandò il suo grande quadro *Les Demoiselles d'Avignon* che ha, oltre il valore artistico, un valore storico, essendo una delle opere che dettero inizio al Cubismo...⁴⁶⁴

uma nova situação da arte. Todos contribuíram para ele, e também os não cubistas, e todos se aproveitaram dele. [...] O cubismo é na história das artes tão importante como foi a invenção da perspectiva, mas com objetivos absolutamente diversos.”

⁴⁶² Cf. levantamento feito em ROSENTHAL, Mark. *Juan Gris*. Berkeley: University of California, 1983, p. 171. Nesses anos, algumas exposições de Gris foram feitas em Paris, como em 1919, na Galerie de l'Effort Moderne; outra, na mesma galeria, em 1921; em 1922, na Galerie la Licorne (Girardin); em 1923, na Galerie Simon, e, em 1928, novamente na Simon.

⁴⁶³ SEVERINI, 1965, op. cit., p. 199.

⁴⁶⁴ “Depois da exposição de madame Bongard, André Salmon organizou uma outra muito mais importante em uma galeria chamada Galleria Barbazange, na avenida Antin; mais tarde, foi tomada por Marcel Bernheim. Dessa exposição fizeram parte realmente quase todos os pintores de vanguarda de certo valor. Picasso mandou um grande quadro, seu *Les Demoiselles d'Avignon*, que tem, mais que o valor artístico, um valor histórico, pois foi uma das obras que deram início ao Cubismo...”

Fig. 36: SEVERINI, Gino. *Flores e livros*, c. 1942. Óleo sobre tela, 61 x 45,8 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. Crédito Fotográfico: Rômulo Fialdini.

Como discutido anteriormente, na trajetória de Severini há um período em que trabalhou de acordo com os preceitos cubistas em sua arte, para depois, ao longo dos anos 1920 e 1930, dar lugar a um extremo rigor formal, quando suas formas aspiravam ao universal, numa atmosfera metafísica, a exemplo da sua *Natureza-morta com pombas* do MAC USP. Logo, no decênio seguinte, sua arte deixou de buscar essa expressão para encontrar outras, justamente centradas nas poéticas matissianas e nas cubistas, o que fica claro na observação de *Flores e Livros*. Nessa tela, fica bastante evidente que o motivo da natureza-morta não foi usado para sugerir atemporalidade ou o que Severini chamava de caráter

“transcendental”, não há mais uma idealização do tema a tal ponto que o momento seja eternizado, muito pelo contrário, agora suas flores vibram, o vaso tem água, as páginas do livro parecem ter acabado de ser manuseadas, ou seja, nesta obra o artista opera com a ideia de transitoriedade e com o momento presente. Isso também fica explícito pelo fato de Severini ter demonstrado a preocupação em circundar a natureza-morta com a sensação de espaço, diferentemente da outra de 1938. De fato, os objetos que estão ali devem registrar a presença efetiva de suas formas no espaço num tempo preciso.

Ainda em comparação com a outra natureza-morta do MAC USP, nota-se que o artista renunciou à composição geométrica, muito embora ao conceber o espaço ele tenha mantido um respeito ao enquadramento e aos limites da tela. A rigidez do tratamento pictórico vista anteriormente também foi abandonada; Severini trabalhou mais livremente com a pincelada, que se tornou solta e espontânea, e usou tons mais vibrantes e uma quantidade de cores maior – o vermelho, o verde, o branco e mesmo o preto, que foi usado como cor no vaso, e não apenas como sombra. Nesse sentido, é importante lembrar que Matisse, com quem Severini teve um contato estreito em Paris no início do século XX, já usava o preto largamente em seus quadros, como atesta sua *A mesa preta* (1919, Suíça, coleção particular)⁴⁶⁵. Justamente no mesmo ano em que *Flores e livros* foi pintada, o artista francês disse que⁴⁶⁶: “O uso do preto como cor, da mesma maneira que as outras cores, amarelo, azul ou vermelho, não é uma novidade. Os orientais usaram o preto como cor, notadamente os japoneses nas gravuras”. No entanto, vale enfatizar que, ao empregar as cores, Severini não deixou de se referenciar no real, ou seja, não permitiu o que seria, em suas palavras, “arbitrariedade no uso das cores”, que deveriam estar sempre baseadas nas cores dos elementos; assim, as flores são vermelhas, as folhas e os caules, verde-escuro, o cestinho, que conta com uma parte em branco, mas não deixa de trazer o bege do tipo palha, e mesmo a representação da água no vaso.

Outro recurso plástico que lembra o empregado pelos fauvistas na tela de Severini é a mistura dos pequenos galhos, que saem do vaso, com a parede, quase como uma decoração, uma espécie de papel de parede, onde fica difícil precisar o limite de cada elemento. Para citar

⁴⁶⁵ Cf. COWARD, Jack. *The Place of Silvered Light: An Expanded, Illustrated Chronology of Matisse in the South of France, 1916-1932*. In: CAT. EXP. *Henri Matisse: The Early Years in Nice*, op. cit., p. 20. Vale mencionar, a título de curiosidade, que esse assunto foi discutido entre Renoir e Matisse por ocasião de uma visita feita a Renoir em 1918; Matisse mostrou-lhe diversos de seus trabalhos para que ele lhe desse uma opinião sobre eles, a que Renoir respondeu que sinceramente não gostava daquelas obras, e que quase gostaria de dizer que Matisse era um mau pintor, mas que, no entanto, havia uma coisa que o impedia de fazer tal afirmação, que era justamente o uso do preto na tela tal qual Matisse fazia, o que Renoir acreditava, até então, ser algo impossível de ser feito e que por isso ele próprio havia banido essa cor de sua paleta.

⁴⁶⁶ Matisse, “Derrière le Miroir”, n. I, dez. 1946 (1946, apud FOURCADE, Dominique, op. cit., p. 226).

um exemplo emblemático e extremo dessa solução, temos a obra *Harmonia em vermelho* (São Petersburgo, Hermitage Museum), também executada por Matisse em 1908. A diferença é que, na tela de Matisse, os arabescos possuem uma função de estruturação e organização do espaço da superfície, o que não ocorre em *Flores e livros*, já que os arabescos nessa tela se apresentam como um recurso secundário.

Para produzir uma sensação de espacialidade, Severini trabalhou o fundo desta obra de 1942 com uma divisão nas cores azul e marrom, que sugere um eixo vertical em linha reta, que estrutura a composição. Tendo em vista a posição da mesa, que está no ambiente marrom, tudo indica que o espaço azul seja um plano atrás da cena principal. Essa mesa, inclusive, merece um olhar mais cuidadoso, pois possui apenas um de seus dois lados aparentes e, a partir do vaso, ela é descontinuada. Para que essa parte da mesa não fosse vista, o ponto de vista do espectador teria de ser a partir da diagonal, e não frontal, ou seja, isso se coloca como uma proposta de visualização de um mesmo objeto por ângulos diferentes.

Outro ponto que chama atenção em *Flores e livros* é que algumas áreas pequenas parecem inacabadas, onde as pinceladas leves e com pouca tinta deixam aparecer o fundo da tela, exibindo o gesto leve do artista, o que também fica evidente nos contornos das frutas. Diferentemente dos vasos pintados nas obras da década de 1930 analisados anteriormente, em *Flores e livros* o artista deu leveza e transparência ao objeto, em vez de solidez; ele sugeriu um efeito com pinceladas rápidas, onde se pode ver a água e os caules das flores. Esses acabamentos dados, por exemplo, pelos artistas impressionistas, como se vê em algumas obras de Claude Monet (1840-1926)⁴⁶⁷, não “combinam” com a formalidade e o rigor de outros momentos artísticos de Severini, tão defendidos nas décadas anteriores. Seria impensável ver algo semelhante nas criações dos anos 1920. No entanto, é preciso dizer que a aproximação de Severini com o impressionismo para nessa etapa do trabalho, pois o artista não adentrou outros de seus procedimentos ao elaborar *Flores e livros*, como, por exemplo, pintar ao ar livre. Ou seja, trata-se de um “empréstimo” de forma absolutamente controlada e comedida. Vale lembrar que o artista, inclusive, se colocou de forma diversa com relação ao movimento impressionista ao longo das décadas, pois à época da sua publicação de 1921, ele punha o movimento na raia dos modernos sem qualidade. Sobre a pincelada impressionista, ele afirmou⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Cf. SEVERINI, Gino, 1965, op. cit., p. 50. Neste texto autobiográfico, Severini apontou a obra *Gare St. Lazare* (1877, Londres, The National Gallery) de Monet como um dos quadros que mais o impactaram.

⁴⁶⁸ SEVERINI, Gino, 1921, op. cit., pp. 83-84.

Ce principe classique de renfermer dans une contour toute réalité à représenter, qu'il s'agisse des yeux d'une figure ou des feuilles d'un arbre, une à une étudiées et réalisées, est en opposition avec le principe impressionniste de donner, par la tache du pinceau, l'impression de la réalité.

Je prétends que la puissance évocatrice de la ligne ou contour, est immensément supérieure à la puissance évocatrice de la tache. Celle-ci réveille en nous l'image d'une "apparence visuelle et sensorielle"; l'autre par contre peut nous aider à compléter, à continuer dans notre esprit la conception de la forme et suggérer même l'idée du volume.⁴⁶⁹

Por outro lado, vinte anos depois, na sua biografia, ele se colocou de forma oposta, dizendo que, naquele momento (1946), se dava conta de que quem não compreendeu bem o impressionismo não pôde construir nada de sólido nem de novo no plano da arte moderna⁴⁷⁰. Tendo em vista o contexto histórico em que esse livro foi publicado, faz sentido que o artista tenha mudado de opinião, pois, como se sabe, após o período de condenação pelos regimes totalitários, há um forte resgate das vanguardas no pós-Segunda Guerra e, sobretudo, do movimento impressionista. Nesse sentido, é necessário reforçar a importância e a ascensão da crítica de Lionello Venturi, com seus ensaios sobre os artistas e o movimento impressionista desde os anos 1920, e uma obra como *Il Gusto dei Primitivi* atesta isso.

No entanto, como exposto no capítulo dois, esse tipo de retomada já vinha ocorrendo na Itália no início dos anos 1940, o que pôde ser aferido a partir de algumas das obras dos artistas participantes da IV Quadrienal de Roma, e mesmo de Severini. Em seu caso, percebe-se claramente essa orientação e, das nove obras exibidas na mostra, podem ser destacadas *Natureza-morta com flores*, 1942-1943 [Figura 37] e *Natureza-morta com paleta*, 1943 [Figura 38], que, tal qual *Flores e livros*, também contam com uma sombra angulosa ao redor dos objetos dispostos sobre uma mesa e, atrás desses, um fundo decorativo, igualmente dividido em dois, sugerindo, dessa forma, uma noção de espacialidade. Essas composições foram também elaboradas de forma menos rígida, sem o uso de figuras geométricas em sua estruturação, com a pincelada mais solta. Assim, da mesma forma que *Natureza-morta com pombas* pode ser entendida dentro do escopo da linguagem plástica das obras exibidas por

⁴⁶⁹ “Esse princípio clássico de fechar dentro de um contorno toda a realidade a ser representada, que se trata dos olhos de um rosto ou das folhas de uma árvore, uma a uma estudadas e realizadas, está em oposição ao princípio impressionista de dar, pela mancha do pincel, a impressão da realidade. Eu afirmo que o poder evocador da linha ou contorno é imensamente superior ao poder evocador da pincelada. Isso desperta em nós a imagem de uma ‘aparência visual e sensorial’; a outra, pelo contrário, pode nos ajudar a completar a continuar em nossa mente a concepção da forma e mesmo de sugerir a ideia de volume.”

⁴⁷⁰ SEVERINI, Gino, 1965, op. cit., p. 50.

Severini na II Quadrienal de Roma, *Flores e livros* pode ser associada à parte da produção exposta pelo artista um ano depois, na IV Quadrienal de Roma, em 1943.

Um dado interessante é que, nessas duas naturezas-mortas expostas na IV Quadrienal de Roma, existe a presença marcante do violão (ou guitarra), objeto constante nas pinturas de Severini, assim como foi para a tríade Picasso, Braque e Gris em suas criações⁴⁷¹. Entre as quatro obras do MAC USP feitas por Severini, é possível encontrar esse instrumento musical num papel mais coadjuvante em *Figura com página de música* e em *A mulher e o arlequim*. Segundo a estudiosa do artista Daniela Fonti⁴⁷², nos anos 1940 Severini costumava trabalhar com os mesmos elementos nas obras, que estavam voltadas ao

...monde privé des affects familiers, de l'univer étroit de l'atelier, et semblent ignorer l'épouvantable tragédie de la guerre mondiale. Les natures mortes représentent toujours les mêmes objets (saladiers, pichets, instruments musicaux, gibier) comme variations musicales sur un même thème⁴⁷³.

É claro que o instrumento significava algo específico para cada artista⁴⁷⁴, mas não por acaso há tantas citações às obras dos colegas cubistas nas criações de Severini, ainda que o artista estivesse longe de Paris naquele momento.

⁴⁷¹ Vale lembrar, a título de curiosidade, a exposição *Picasso: Guitars 1912–1914* promovida pelo MoMA de Nova York entre fevereiro e junho de 2011.

⁴⁷² FONTI, Daniela. “Géométries de la mémoire”. In: CAT. EXP. *Gino Severini: Futuriste et Néoclassique*, op. cit., p. 28.

⁴⁷³ “...mundo privado dos afetos familiares, do universo apertado do ateliê e parecem ignorar a pavorosa tragédia da Guerra Mundial. As naturezas-mortas representam sempre os mesmos objetos (saladeiras, jarros, instrumentos musicais, caça), como variações musicais de um mesmo tema.”

⁴⁷⁴ Cf. MULLINS, Edwin. *Braque*. Lisboa: Editorial Verbo, 1973, pp. 82-84. O autor aponta que Gris declarou que Braque havia encontrado sua nova madona na guitarra, após a volta do artista da guerra. E Cf. ROSENTHAL, Mark, op. cit., p. 45. Picasso se lembrava da Espanha quando via uma guitarra, e Gris, da música espanhola. No caso de Severini, segundo entrevista concedida por sua filha à autora em 18.10.2012, o pai era um apaixonado por música e o ambiente era cercado por ela, além do fato de alguns de seus amigos serem músicos.

Fig. 37: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta com flores*, 1942-1943. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Coleção particular.

Fig. 38: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta com paleta*, 1943. Óleo sobre tela, 38 x 30 cm. Localização desconhecida.

O referencial que Severini assumiu naqueles anos 1940 foi justamente aquele das criações do final dos anos 1910 e 1920, sobretudo de Braque e Gris, dois artistas que, como se sabe, pintaram inúmeras naturezas-mortas. No caso da produção de Braque, cerca de dois terços da qual consistem em naturezas-mortas⁴⁷⁵, parecem ter servido de referência a Severini aquelas obras que Braque passou a pintar após sua volta da guerra em 1917 e até o final dos anos 1920. Nesse sentido, duas referências que podem ser citadas são: *Natureza-morta (Compota e fruta)*, 1926-28 (EUA, Philadelphia Museum) [Figura 39] e *Natureza-morta: O dia*, 1929 (EUA, National Gallery Of Art, Washington D.C.) [Figura 40].

Fig. 39: Figura 39: BRAQUE, Georges. *Natureza-morta (Compota e fruta)*, 1926-28. Óleo sobre tela, 43,7 x 73,3 cm. Philadelphia Museum, EUA.

Fig. 40: BRAQUE, Georges. *Natureza-morta: O dia*, 1929. Óleo sobre tela, 115 x 146,7 cm. National Gallery of Art, Washington D.C., EUA.

⁴⁷⁵ MULLINS, Edwin, op. cit., p. 155.

A influência de Gris sobre Severini nos anos 1940 refere-se mais a sua produção dos anos 1920, pois foi precisamente nessas obras que o artista espanhol encontrou um meio de sintetizar as imagens, a partir de uma composição angular com justaposição de elementos, somada a uma paleta vibrante. Há pelo menos três referências que demonstram essa orientação: *Guitarra e partitura musical*, 1926-1927 (Nova York, Saidenberg Gallery), *O livro aberto*, 1925 (Suíça, Kunstmuseum Bern) [Figura 42] e *O tecido azul*, 1925 (Paris, Centre Georges Pompidou Musée National d'art Moderne) [Figura 43]. Se observarmos as naturezas-mortas feitas por Severini ao final dos anos 1940 fica bem evidente esse diálogo, como se percebe pela observação de *Natureza-morta com jarro preto catalão*, 1947 (Itália, Arzignano, Guido Marchi Collezione) [Figura 41].

Fig. 41: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta com jarro preto catalão*, 1947. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Arzignano, Guido Marchi Collezione, Itália.

Fig. 42: GRIS, Juan. *O livro aberto*, 1925. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Kunstmuseum Bern, Suíça. Hermann and Margrit Rupf Foundation.

Fig. 43: GRIS, Juan. *O tecido azul*, 1925. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm. Museu Nacional de Arte Moderna Pompidou, Paris, França.

Assim, pode-se dizer que as obras de Braque e Gris trazem um repertório rico, do qual Severini se apropriou à sua maneira para a elaboração das suas no início dos anos 1940, como se percebe em *Flores e livros*. Vale dizer que, para alguns críticos contemporâneos a Severini, e mesmo mais recentes, as naturezas-mortas pintadas por Severini nessa época eram as mais alegres de sua carreira, não só porque não traziam nada do desassossego da época, mas porque retomavam a veia criativa jovem do artista, o que significava justamente essa reaproximação com as vanguardas artísticas do início do século XX, só que reinterpretadas pelo artista aproximadamente duas décadas depois de vivenciar seu nascimento. Outra leitura interessante, dada pela estudiosa de Severini, Marisa Vescovo, nos anos 1990, é a de que na série naturezas-mortas realizadas entre 1940 e 1948, ainda que a ciência cubista de Braque e Picasso fosse evidente, o elemento dominante dessas pinturas era aquele de mostrar um amor místico e cristão pela natureza e pelas formas, o que, na obra de Severini, vem traduzido pela potência simbólica da cor⁴⁷⁶. De qualquer forma, como comentado anteriormente a propósito de *Figura com página de música*, suas criações do início dos anos 1940 foram muito bem recebidas pela crítica italiana e, precisamente nesse contexto, *Flores e livros* figurou entre as obras de Severini expostas na mostra promovida em 1942 pela galeria Barbaroux (da qual falou De Grada muito positivamente)⁴⁷⁷ e a tela *Os lírios azuis*, bastante parecida com essa do

⁴⁷⁶ CAT. EXP. *Gino Severini: La Regola, la maschera, il sacro*, op. cit., pp. 16-17.

⁴⁷⁷ Como visto detalhadamente no capítulo dois.

MAC USP, foi exposta na mostra de sucesso na Santa Radegonda em 1946⁴⁷⁸, quando também foi exibida a obra *Natureza-morta com paleta*⁴⁷⁹. Portanto, pode-se afirmar que *Flores e livros* vincula-se tanto às soluções plásticas apresentadas na IV Quadrienal de Roma, quanto a essa boa recepção de suas mostras nos anos 1940, ao mesmo tempo em que fazia parte desse movimento maior de recuperação das poéticas vanguardistas ou, como disse De Grada, do “richiamo Braque-Gris”⁴⁸⁰.

⁴⁷⁸ Como visto no capítulo dois.

⁴⁷⁹ Exposta anteriormente na IV Quadrienal de Roma, como visto no capítulo dois.

⁴⁸⁰ Como visto no capítulo dois.

3.4. *A mulher e o arlequim*, 1946

Entre as quatro obras de Severini pertencentes ao MAC USP, *A mulher e o arlequim* [Figura 44] é a que foi realizada mais tardiamente, justamente no ano em que o artista voltou para a França, após ter vivido na Itália por dez anos⁴⁸¹. Contudo, assim como nas duas obras de c. 1942 analisadas anteriormente, as soluções plásticas empregadas nesta criação também dialogam com as produções das vanguardas artísticas do início do século XX, mais precisamente, neste caso, quase que exclusivamente em referência à obra de Matisse.

Fig. 44: SEVERINI, Gino. *A mulher e o arlequim*, 1946. Óleo sobre tela, 61 x 50,2 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. Crédito Fotográfico: Rômulo Fialdini.

⁴⁸¹ Embora o artista tenha escrito o título da obra em francês no verso da tela, não é possível afirmar que ela tenha sido efetivamente pintada quando ele já havia voltado para a França. Até porque, como será discutido no capítulo quatro a respeito da sua recepção, essa obra foi adquirida em uma galeria de arte milanesa e não francesa.

Começando pela análise do tema de *A mulher e o arlequim*, é fundamental lembrarmos que pierrôs, arlequins e outros personagens do teatro de improviso foram muito explorados em obras alegóricas das vanguardas, como as feitas por Picasso⁴⁸² – *Arlequim* (1915, Nova York, Metropolitan Museum of Art) – e Gris – *Arlequim com guitarra* (1919, Paris, Galerie Louise Leiris) – e mesmo pelos artistas ligados ao fenômeno do “Retorno à Ordem”, como Derain em sua célebre tela *Arlequim e pierrô* (1924, Paris, Musée de l’Orangerie). De acordo com Vescovo, a disseminação desse motivo nos anos 1910 teve, de forma marcante, a contribuição do teatrólogo francês Jaques Copeau (1879-1949), que, a partir de 1915, fez reviver em Paris a Comédia da Arte no Theatre du Vieux Colombier. Isso porque, para Copeau, o teatro de máscaras interessava muito, uma vez que lhe permitia levar adiante um discurso sobre sociedade atual de forma comunicativa, brincalhona, ao mesmo tempo estilizada e poética⁴⁸³. No caso de Severini, pode-se afirmar que visitou esse tema em diferentes fases de sua vida, dando um tratamento exclusivo a cada uma delas, como fica claro ao observar-se em conjunto a obra do MAC USP e algumas outras que produziu como *Arlequim com guitarra* (1917, Paris, Centre Georges Pompidou Musée National d’art Moderne), em diálogo com o cubismo, e *A família do pobre polichinelo* (1923, coleção particular) feita em consonância com o contexto do “Retorno à Ordem”, e na qual o artista se colocou como o polichinelo com Jeanne ao seu lado [Figura 45]. De todo modo, ainda como aponta a investigação de Vescovo⁴⁸⁴, cada um dos artistas trabalhava a ‘máscara’ de maneira muito particular, pois alguns deles, como Carrà e De Pisis, o faziam de forma lírica; outros, como Picasso e Sironi, dramática, De Chirico e Savinio, irônica; e Severini, assim como Pirandello, propõe revelar espiritualmente os próprios personagens e comunicar, através deles, a essência, via as aparências do cômico.

⁴⁸² Cf. WALTHER, Ingo F.; WARNCKE, Carsten-Peter, op. cit., pp. 128-129. Em seus períodos Rosa e Azul, Picasso criou quadros com a representação de mendigos, fracos e solitários, e também de arlequins, trovadores e atores, e, assim, o artista afastou-se completamente da arte “oficial”, não só no aspecto formal, mas também no temático. Arlequins e pierrôs, sobretudo na França, eram vistos como a encarnação do proletário sem raízes sociais e como a personificação do povo.

⁴⁸³ Cf. CAT. EXP. *Gino Severini: La Regola, la maschera, il sacro*, op. cit., p. 12.

⁴⁸⁴ Cf. *ibid.*, p. 11.

Fig. 45: SEVERINI, Gino. *A família do pobre polichinelo*, 1923. Óleo sobre tela, 101 x 65,5 cm. Coleção particular.

No que concerne ao percurso de Severini, vale ainda comentar que, além de retratar os personagens da *Commedia Dell'Arte* em suas pinturas, ele elaborou o cenário e os figurinos para o *Pulcinella*, do russo Igor Stravinski (1882-1971), em 1940, e para o *Arlecchino*, do italiano Ferruccio Busoni (1866-1924), entre outras produções. Ou seja, trata-se de um assunto explorado pelo artista em outras manifestações artísticas, que não somente a pintura.

Sobre essa aproximação com o motivo, o artista recordou em sua autobiografia que, quando era pequeno e morava em Cortona, a vinda de uma companhia de comediantes, que ainda vivia a tradição da *Commedia Dell'Arte*, à cidade tocou-o profundamente⁴⁸⁵

...quando venne a Cortona una povera compagnia di commedianti fra i quali vi era un Pulcinella napolitano. Questa compagnia era così miserabile [...] ma per me, tutti quegli attori erano persone brillanti come re. Mi rendo conto ora che, sebbene in un modo mediocre e non scevro di volgarità, in quei commedianti viveva ancora la tradizione della “Commedia dell’arte”

[...]

Questi simpatici vagabondi esercitarono veramente una grande influenza su me, e il ricordo di quel Pulcinella non mi ha mai abbandonato. Da

⁴⁸⁵ SEVERINI, Gino, 1965, op. cit., p. 12.

quell'epoca io non ho più recitato, ma ho dipinto, molto tempo dopo, Arlecchini e Pulcinella, e ne dipingo ancora⁴⁸⁶.

Portanto, pelo que relatou, Severini tinha intimidade com esse assunto e talvez precisamente por isso tenha se colocado tantas vezes na máscara do polichinelo ou do arlequim. A pesquisa de Vescovo apontou que a relação de Severini com o tema era ainda mais antiga e até mesmo de raízes culturais⁴⁸⁷

L'arlecchino [...] ci indica invece la sua nostalgia dell'origine, l' origine etrusca. Sappiamo che il personaggio conduttore del teatro e del mimo etrusco è il PHERSU [...] uomo mascherato, che cambia gli indumenti a secondo delle funzioni che viene ad assumere...”; “È una figura che dà immagine dunque ad un gusto che associa il comico all'orrido, cosa facilmente comprensibile davanti alla paura della morte tipica degli etruschi, paura che porta allo sfogo nevrotico del riso⁴⁸⁸.

Contudo, apesar dessa relação de ordem mais profunda, é preciso ressaltar que Severini foi compelido por Léonce Rosenberg, entre os anos 1920 e 1930, a produzir obras com esse tema, pois o *marchand* acreditava que esse assunto tinha se tornado uma “marque de fabrique”⁴⁸⁹ do artista. Rosenberg recomendava fortemente a Severini que não abandonasse o tema da *Commedia Dell'Arte* para assegurar o reconhecimento de sua produção, graças a um mercado que já havia se mostrado favorável a esse tipo de solução criativa⁴⁹⁰. Como se sabe, Severini não trabalhava mais com o *marchand* nos anos 1940, mas, de fato, o assunto ficou associado à sua produção artística por muito tempo (e ainda o é hoje). Assim, é bem provável que o artista tenha produzido obras com esse tema não só por empatia – como sugerido por ele na publicação de 1946 – mas também por aceitação do mercado. De qualquer maneira, os arlequins e pierrôs feitos por Severini sob demanda de Rosenberg são bastante diferentes deste representado na tela do MAC USP, pois foram concebidos com base na linguagem plástica que ecoava os valores do espírito do “Retorno à Ordem”, como se pode aferir a partir

⁴⁸⁶ “[...] quando veio a Cortona uma pobre companhia de comediantes, entre os quais havia um Pulcinela napolitano. Essa companhia era bem miserável [...], mas, para mim, todos aqueles atores eram pessoas brilhantes como o rei. Agora me dou conta de que ainda que, de um modo medíocre e não desprovido de vulgaridade, que naqueles comediantes viviam ainda a tradição da *Commedia dell'Arte*. [...] Esses simpáticos vagabundos exerceram de verdade uma grande influência sobre mim, e a lembrança daquele Pulcinela não me abandonou jamais. Desde aquela época, não representei mais, mas pintei, muito tempo depois, arlequins e pulcinelas, e os pinto ainda.”

⁴⁸⁷ CAT. EXP. *Gino Severini: La Regola, la maschera, il sacro*, op. cit., pp. 12-13.

⁴⁸⁸ “O arlequim [...] nos indica, por sua vez, sua nostalgia da origem, a origem etrusca. Sabemos que o personagem condutor do teatro e da mímica etrusca é o PHERSU [...] homem mascarado, que muda de roupas de acordo com as funções que assume...; é uma figura que dá imagem, portanto, a um gosto que associa o cômico ao horrível, coisa facilmente compreensível diante do medo da morte típica dos etruscos, medo que leva ao desabafo neurótico da risada.”

⁴⁸⁹ “Marca registrada.”

⁴⁹⁰ SEVERINI, Gino, 1968, op. cit., p. 272.

da observação de duas de suas criações emblemáticas relacionadas ao *marchand*: os afrescos para o Castelo de Montegufoni, em 1921-1922, e as telas para a Maison Rosenberg (já mencionadas no capítulo dois). O próprio artista assumiu em sua biografia que inicialmente o tema da *Commedia dell'arte* lhe foi muito útil para que pudesse aplicar nas suas criações a geometrização que tanto tinha estudado e um aspecto fantástico⁴⁹¹. Waldemar George, inclusive, havia falado sobre isso na *L'Esprit Nouveau* anos antes⁴⁹²

...un arlecchino di Gino Severini è per noi una nuova testimonianza della scienza che questo artista mette nell'esecuzione dei suoi minimi lavori. E, cosa curiosa, questa scienza non distrugge la sua indipendenza e la sua fantasia. Essa regola, tutt'al più, il corso della produzione⁴⁹³.

Tendo analisado o tema da tela, voltemo-nos, à mulher. Sua posição repousada remonta às banhistas representadas à exaustão por artistas de diversas épocas, bem como as odaliscas (a partir do fenômeno do Orientalismo⁴⁹⁴), igualmente caras a artistas como Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), em sua tela *Odalisca com escrava* (1839-40, Cambridge, Harvard Art Museums/Fogg Museum). Esse artista, assim como Jacques-Louis David (1748-1825) e Nicolas Poussin (1594-1665), foi “revisitado” por artistas que tinham participado na França do fenômeno do “Retorno à Ordem”, ao mesmo tempo em que tinham sido referência para artistas no início do século XX, como atesta a tela cubista *Moças de Avignon* de Picasso (1907, Nova York, The Museum of Modern Art). Um episódio pode ser mencionado sobre a influência de Ingres sobre Picasso, como nos conta o testemunho de Severini⁴⁹⁵: Picasso, ao mostrar algumas obras a Severini em 1917, disse que havia se inspirado na pureza da forma e do contorno de Ingres para elaborá-las, e que tinha escolhido esse artista como um filtro para entendimento da arte renascentista italiana. Segundo o artista italiano se recorda, muitas das obras de Picasso daqueles anos foram classificadas como obras “classicheggianti alla Ingres”⁴⁹⁶. De forma diferente da de Picasso, Severini também foi um artista que admirou bastante Ingres e o que citou de forma elogiosa em sua coletânea de textos publicada em 1936; sobre seu desenho, disse que⁴⁹⁷: “Il disegno de Ingres è uno degli esempi più

⁴⁹¹ Ibid., p. 214.

⁴⁹² GEORGE, Waldemar (apud 1942 CAT. EXP. *Gino Severini*. Roma: Galleria dello Zodiaco, 1942). Consultado em: Mart, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, Sev.VI.15.

⁴⁹³ “...um arlequim de Gino Severini é, para nós, um novo testemunho da ciência que esse artista coloca na execução de seus mínimos trabalhos. E, coisa curiosa, esta ciência não destrói sua independência e sua fantasia. Essa regra, no máximo, o percurso da produção.”

⁴⁹⁴ Recomenda-se consulta de CAT. EXP. *L'orientalisme en Europe: de Delacroix à Matisse*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2011.

⁴⁹⁵ SEVERINI, Gino, 1968, op. cit., p. 20.

⁴⁹⁶ “...clássicas à moda de Ingres.”

⁴⁹⁷ SEVERINI, Gino, 1936, op. cit., p. 20.

dimostrativi di un accordo fra l'osservazione diretta e il desiderio di eguagliare gli antichi”⁴⁹⁸. Como tratado anteriormente, esse desejo de se aproximar dos antigos é entendido como algo de valor para Severini, que também tinha buscado o mesmo entre os anos 1920 e 1930 para sua arte.

De todo modo, muitas obras de Severini dos anos 1940 trazem a representação de uma mulher/odalisca reclinada na *bergère* tal qual sua *Odalisca e Pulcinella* (c. 1943, Roma, coleção particular) [Figura 46]. Nessa tela, inclusive, vê-se que a solução plástica empregada lembra bastante a de *A mulher e o arlequim*; na cena estão o arlequim, a odalisca e, atrás deles, uma mesinha e uma cortina. O arlequim, que está sentado, possui, neste caso, vestimentas brancas com sombras azuis, e chapéu branco de outro formato. A figura da odalisca, assim como a da tela do MAC USP, está deitada, conta com um tecido para cobri-lhe as partes íntimas e possui um adorno na cabeça, mas difere ao ter traços em seu rosto que esboçam uma feição e, por possuir uma pele que foi pintada por um misto de cores: rosas, azuis, verdes, amarelos. Ou seja, o uso das cores no corpo dessa figura feminina é ainda mais extremo que aquele de *A mulher e o arlequim*. A questão da feição é um dado a ser ressaltado, pois as feições da representação feminina e masculina na tela do MAC USP não são reconhecíveis. Trata-se de um momento em que não temos Severini no papel do arlequim (mascarado, obviamente, mas sem traços de que seja o artista, como visto a propósito de *a Família do pobre polichinelo*), nem de Jeanne no de odalisca. Dessa forma, há nesta obra uma despersonificação das figuras, diferentemente do que o artista fez anteriormente. Ainda nesse sentido é interessante comentar que, para elaborar seus diversos arlequins e polichinelos, Severini utilizou um manequim de madeira para sua referência, e não um modelo vivo, o que se aplica ao caso da figura representada na tela do MAC USP.

⁴⁹⁸ “O desenho de Ingres é um dos exemplos mais demonstrativos de um acordo entre a observação direta e o desejo de igualar os antigos.”

Fig. 46: SEVERINI, Gino: *Odalisca e Pulcinella*, c. 1943. Óleo sobre tela, 79 x 99 cm. Coleção particular.

Isso porque, de acordo com o depoimento de sua filha, Sra. Romana Severini Brunori⁴⁹⁹, nos anos 1930 e 1940, Severini utilizava um grande manequim de madeira, obtido em uma troca com Tozzi. Pelo que ela se recorda, apenas o cunhado de Severini, o escultor Nino Franchina (1912-1987), posou vestido com a roupa de arlequim, como se vê na obra *Arlequim (Retrato de Nino Franchina)*, 1938 (Helsinque, Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery) [Figura 47]. A propósito dessa tela, sabe-se que foi apresentada na III Quadrienal de Roma (1939) e é curiosa, pois revela a identidade do arlequim (pintado de forma mais naturalista), cuja máscara descansa sobre a mesa ao lado de um cinzeiro com cigarros, e o fundo, ou melhor, o que parece ser uma parede, tem apenas uma cortina azul e verde à frente trabalhada detalhadamente pelo artista.

⁴⁹⁹ Informação extraída de comunicação via e-mail com a autora no dia 24.08.2011.

Fig. 47: SEVERINI, Gino. *Arlequim (Retrato de Nino Franchina)*, 1938. Óleo sobre tela, 116 x 84 cm. Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, Helsinque, Finlândia.

Voltando à análise de *A mulher e o arlequim* do MAC USP, sobre o uso da cor, primeiramente se vê que ele fez um uso não comedido delas: a tela é colorida e vibrante. A roupa do arlequim conta com azul, preto, verde, vermelho e branco, sendo que a máscara, o chapéu e o violão que ele toca foram pintados de preto, novamente como cor, tal qual em *Flores e livros*. Chama atenção a cor azul da *bergère* e do corpo da mulher, pois o artista empregou-lhe uma sombra esverdeada que foi muito criticada quando usada pelos impressionistas pela primeira vez no final do século XIX, e igualmente pelo próprio artista, em seu livro de 1921. Há uma série de obras de Severini que partilham do mesmo motivo e mesmo tratamento pictórico, como a *Odalisca e Pulcinella* já citada, o *Arlequim com bandolim*, de 1943 (coleção particular), e o *Nu com leque*, c. 1942 (esta, inclusive, exposta na IV Quadrienal de Roma, conforme apontado no capítulo dois). Outro aspecto interessante é como ele trabalhou a noção de sombra e luz na cena, pois, assim como em *Flores e livros*, ele usou uma sombra branca estilizada ao redor das duas figuras, sem vestígios da proposta mais naturalista defendida por ele nos anos 1920. Quanto à estrutura da composição de *A mulher e o arlequim*, ela é basicamente formada pela figura feminina deitada na parte horizontal inferior, enquanto a metade superior conta com o arlequim tocando logo atrás da mulher e o

fundo. Justamente nessa parte superior, nota-se que há um jogo de linhas retas na vertical em oposição às curvas sinuosas da *bergère* e da representação feminina; o fundo é dividido por essas três linhas verticais, formando três “módulos”, sendo duas delas partes de um papel de parede (ou biombo) colorido e, no terceiro módulo, está contida a maior parte da figura do arlequim.

Todos os elementos presentes em *A mulher e o arlequim* – tecidos e almofadas coloridas, as frutas, os adornos – são vivos, e o próprio papel de parede é alegremente incorporado à cena, onde praticamente não há respiro. Há de se notar a presença da mesinha de apoio ao canto da cena que remete à arquitetura grega que, como visto anteriormente, se trata de uma inclusão muito constante nas obras dos anos 1940 (tal qual em *Figura com página de música* do MAC USP), mas que, nesse tipo de produção, faz parte de uma chave de leitura de ordem decorativa. Esse tipo de estrutura compositiva onde todas as representações são importantes e se relacionam para um resultado harmônico foi muito utilizado por Matisse, como compreendido por Severini, que disse que, nos quadros do mestre francês, cada parte é visível e tem seu papel, e que tudo o que não participa do equilíbrio e do ritmo da obra é inútil e deve ser excluído⁵⁰⁰. Além disso, tal qual Matisse, Severini emprega formas decorativas, faz largo uso do arabesco e lança mão de contornos grossos e do preto como cor. Sobre esse aspecto, Severini fala que a cor de Matisse não perde nunca o contato com a realidade, e que não a separa nunca da forma e que, algumas vezes, para bem delimitá-la e delimitar ao mesmo tempo uma zona de cores, o artista recorre aos contornos muitas vezes fortes e violentos, modo esse também usado pelos bizantinos e cubistas em geral⁵⁰¹. Outro ponto de mudança com relação às obras de Severini que vimos até aqui é que, pela primeira vez, o artista parece abordar o problema da sensualidade na sua tela. Suas odaliscas, assim como as de Matisse, trazem essa questão intrinsecamente, e talvez seja justamente por esse motivo que, nestas criações da *Commedia dell'arte* realizadas dos anos 1940, haja a despersonificação da figura de Jeanne como a personagem principal⁵⁰².

Portanto, é bastante evidente que Severini emprega, nesta obra, uma solução plástica que dialoga diretamente com criações matissianas, sobretudo aquelas feitas nos anos 1920, das quais se pode trazer como referência a pintura *Odalisca em calças vermelhas*, feita por

⁵⁰⁰ SEVERINI, Gino, 1944, op. cit., p. 09.

⁵⁰¹ Ibid., p. 13.

⁵⁰² No caso de Matisse, isso é diverso, pois, por mais que em muitas obras a figura feminina não seja tão explicitamente reconhecível, é de conhecimento geral as fases em que o artista trabalha com cada uma de suas modelos: Henriette, Lydia e assim por diante.

Matisse (1921) Paris, Centre Georges Pompidou Musée National d'art Moderne) [Figura 48]. Nessa tela, a odalisca também está deitada em uma *bergère*, cujo estofado é decorado e colorido, assim como o fundo, que é composto por três paredes visualmente diferentes. O ato principal e o ângulo de visão oferecido nas pinturas de Matisse e Severini é diverso, mas o tratamento plástico empregado na composição das obras é similar.

Fig. 48: MATISSE, Henri. *Odalisca em calças vermelhas*, 1921. Óleo sobre tela, 65 x 90 cm. Centre Georges Pompidou Musée National d'art Moderne, Paris, França.

Uma representação feminina feita por Matisse que também lembra a da tela do MAC USP é a *Nu drapeado deitado* (1923-1924, França, Musée de l'Orangerie) [Figura 49] – a figura também está deitada na *bergère*, na mesma posição, com um tecido cobrindo as partes íntimas. É interessante como Severini, assim como Matisse, representou, com poucos traços, o que seria uma espécie de indicação de “dobra” da pele no abdome, da cintura da figura feminina, tendo em vista sua posição inclinada. A mulher de *Nu drapeado deitado*, contudo, difere por estar sozinha na cena e apresentar feições. Como se sabe, as odaliscas que Matisse fez no final da década de 1920 são realmente decorativas e exóticas, muito bem desenhadas, tendo o artista afirmado, naquela época, que buscava uma certa perfeição formal em suas obras⁵⁰³.

⁵⁰³ CAT. EXP. *Henri Matisse: A Retrospective*, op. cit., p. 28.

Fig. 49: MATISSE, Henri. *Nu drapeado deitado*, 1923-1924. Óleo sobre tela, 38 x 61 cm. Musée de l'Orangerie França.

Essa citação ao francês não foi ao acaso. Matisse e Severini se conheceram em Paris no estúdio de André Lhote (1885-1962) nos anos 1910, e estabeleceram um laço de amizade ao longo dos anos. Sobre Matisse, Severini disse, em sua biografia de 1946, que foi uma pena não terem se conhecido antes, pois poderia ter visto as coisas com mais clareza e ganho tempo, se tivesse convivido com o artista por mais tempo. Nesse mesmo texto, Severini deixou registrada a gratidão por Matisse, que sempre o ajudou, inclusive financeiramente, com compras de obras suas em períodos críticos.

Como discutido anteriormente, o mestre francês foi um dos focos das pesquisas teóricas de Severini no início dos anos 1940. Na monografia que lhe dedicou em 1944, o artista falou sobre o valor do exemplo de Matisse, como alguém que ultrapassava o domínio da arte⁵⁰⁴, e reviu sua posição com relação ao papel do fauvismo na história da arte⁵⁰⁵

Matisse si esprimeva così in un modo più conforme alla sua natura, che voleva armonie squillanti di colori puri, un'esaltazione appassionata della forma liricamente intesa, un'esecuzione libera e sbrigliata, e, in queste aspirazioni generali, si accordava con i suoi amici 'Les Fauves'. Perciò fu questo un periodo che ultrapassa i limiti dell'espressione personale di un artista; fu una vera svolta della storia dell'arte⁵⁰⁶.

⁵⁰⁴ SEVERINI, Gino, 1944, op. cit., p. 03.

⁵⁰⁵ Ibid., p. 07.

⁵⁰⁶ “Matisse se exprimía assim em um modo mais conforme sua natureza, que queria harmonias vibrantes de cores puras, uma exaltação apaixonada da forma liricamente definidas, uma execução livre e desenfreada, e, nessas aspirações gerais, punha-se de acordo com seus amigos ‘Os Fauves’. Por isso, esse foi um período que ultrapassa os limites da expressão pessoal de um artista; foi uma verdadeira reviravolta da história da arte.”

Entretanto, o reconhecimento de Severini para com a produção matissiana já havia sido anterior, como se percebe ao tomar contato com o ensaio que lhe dedicou em *Ragionamenti sulle arti...*, em 1936. Segundo Severini⁵⁰⁷: “Pochi artisti, nella nostra epoca incerta, hanno saputo conservare, come MATISSE, una unità di direzione, dalla giovinezza alla maturità”⁵⁰⁸. E acrescentou⁵⁰⁹

Ciò fa giustizia di certe ‘opinioni’ che non sono ‘critiche’, mostranti Matisse come un pittore schiavo della sensazione diretta e immediata. Se Matisse ha un occhio sensibilissimo, ha anche una facoltà di giudizio assai profonda e severa, e una volontà di ferro. Niente è più falso che l’attribuirgli un’estetica esclusivamente istintiva.⁵¹⁰

No ensaio de 1944, Severini defendeu Matisse do erro que seria “attribuir-lhe uma estética exclusivamente instintiva”, uma vez que tal característica não seria aceitável e aprovada pelo próprio Severini (mesmo o Severini dos anos 1940). Ele sustentou que poucos artistas e críticos davam-se conta da dificuldade, após tanta estupidez acadêmica e tantas reações desorganizadas, de restituir a unidade ao problema plástico e de satisfazer-lhe suas exigências⁵¹¹; questão essa que Severini acreditava ter sido muito bem resolvida por Matisse.

É curioso atentar para o fato de que, ao elaborar a obra de 1946 do MAC USP, Severini se apoiou nas soluções plásticas de criações de Matisse dos anos 1920, mas que, na década de 1940, o próprio artista francês não empregava mais essas linguagens. Como se sabe, a partir dos anos 1940, os problemas de saúde de Matisse o impediam de fazer grandes esforços físicos, o que o obrigou a desenvolver outras soluções artísticas, em um momento que ele chamou de “segunda vida”⁵¹². Portanto, nesses anos, o francês estava trabalhando com a técnica de papéis recortados, criando sua série *Jazz*⁵¹³ e, em 1946, sua *Polinésia, o mar* (Paris,

⁵⁰⁷ SEVERINI, Gino, 1936, op. cit., p. 213.

⁵⁰⁸ “Poucos artistas, na nossa época incerta, souberam conservar como MATISSE, uma unidade de direção da juventude à maturidade.”

⁵⁰⁹ SEVERINI, Gino, 1936, op. cit., p. 214.

⁵¹⁰ “Isto faz justiça contra certas ‘opinões’ que não são ‘críticas’, mostrando Matisse como um pintor escravo da sensação direta e imediata. Se Matisse tem um olho sensibilíssimo, também tem uma capacidade de julgamento bastante profunda e severa, e uma vontade de ferro. Nada é mais falso que atribuir a ele uma estética exclusivamente instintiva.”

⁵¹¹ SEVERINI, Gino, 1936, op. cit., p. 215.

⁵¹² Cf. FOURCADE, Dominique (org.), 2007, op. cit., p. 327. Em 1940, manifestaram-se os primeiros sintomas da infecção intestinal que o obrigou a sofrer uma gravíssima operação em janeiro de 1944, aos 72 anos, em Lyon. Ele se reestabeleceu quase como “por milagre” e, desde então, Matisse teve até o final de sua vida o sentimento de viver um “tempo extra”. O artista escreveu a Albert Marquet em janeiro de 1942, dizendo “É como se eu vivesse uma segunda vida”.

⁵¹³ Ibid., p. 267. Matisse afirmou que, para o processo de *Jazz*, ele queria “desenhar com tesouras. Recortar a cru na cor me faz lembrar o talhe direto dos escultores. Este livro [*Jazz*] foi concebido com esse espírito”.

Centre Georges Pompidou Musée National d'art Moderne), para citar apenas alguns exemplos.

Abraçar a arte de Matisse, consagrada naquele momento, faz todo sentido, pois Severini, que admirava tanto esse artista quanto Picasso, identificava-se mais com as premissas do primeiro, uma vez que realizava uma arte expressiva e em contato com a realidade, muito embora não abordasse as questões políticas e sociais, como fazia Picasso (basta lembrar-se de sua *Guernica*, 1937). Severini disse que, a cada época, Matisse procurava resolver um tipo de questão e, assim, num determinado momento, buscava uma⁵¹⁴ “certa perfezione formale⁵¹⁵” e, depois, uma arte de equilíbrio e pureza⁵¹⁶ “senza soggetto inquietante, preoccupante⁵¹⁷” e concluiu dizendo que⁵¹⁸ “[un quadro] non bisogna ch’egli introduca nello spettatore un elemento di turbamento e d’inquietudine...”⁵¹⁹. Assim, a escolha de Severini no âmbito da produção de Matisse reforça novamente a ideia de que no início dos anos 1940, Severini buscou apropriar-se de um referencial mais próximo aos grandes ícones das vanguardas artísticas francesas, só que filtrado por suas experiências posteriores e maturidade artística. E justamente esse tipo de produção severiana foi altamente valorizada nos anos 1940, como tratado anteriormente.

⁵¹⁴ SEVERINI, Gino, 1944, op. cit., p. 14.

⁵¹⁵ “...certa perfeição formal...”

⁵¹⁶ SEVERINI, Gino, 1944, op. cit., p. 14.

⁵¹⁷ “...sem tema inquietante, preocupante...”

⁵¹⁸ SEVERINI, Gino, 1944, op. cit., p. 14.

⁵¹⁹ “[un quadro] não precisa que ele introduza no espectador um elemento de confusão e de inquietude...”

4. DA ITÁLIA PARA O MAC USP

4.1. Aquisição das obras para o antigo MAM SP

O histórico da aquisição das quatro obras de Gino Severini remonta à formação do núcleo inicial do acervo do antigo MAM SP, formado pelo casal Francisco Matarazzo Sobrinho (conhecido como Ciccillo) e Yolanda Penteado. Como se sabe, o antigo MAM SP foi fundado em 1948, mas, desde os anos 1930, a necessidade de um tipo de museu como esse já era fortemente debatida no país entre artistas, intelectuais, figuras importantes da sociedade, tendo sido a iniciativa encabeçada, nesses anos, sobretudo pelo crítico Sergio Milliet que, desde o início da década de 1940, trocava correspondências com Nelson Rockefeller e seu grupo de assessores, cujo assunto era precisamente a inauguração de um museu de arte moderna no país. É bem conhecido o fato de que essa relação com os Estados Unidos (em franca política expansionista no contexto da política da boa vizinhança) permeou a abertura do antigo MAM SP⁵²⁰, assim, o primeiro modelo a ser assumido pelo museu paulista deveria ser aquele do MoMA de Nova York, muito embora a escolha de obras e o caminho trilhado efetivamente pelo antigo MAM SP tenham sido mais pautados pelo modelo italiano, como aponta a pesquisa de Ana Gonçalves Magalhães⁵²¹.

De acordo com o relato de Yolanda Penteado em suas memórias, a estruturação para a abertura do antigo MAM SP ocorreu, em grande parte, em 1947, em uma temporada de sete meses que o casal passou em Davos, na Suíça. Isso porque foi lá que Matarazzo Sobrinho estabeleceu uma relação com Karl Nierendorf, do Guggenheim Museum de Nova York, que o ajudou a pensar como seria esse museu e que “...deu uma fórmula às ideias do Ciccillo”⁵²². Finalmente, em 1948, é fundado o antigo MAM SP e, em 1949, a primeira exposição acontece: *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, organizada pelo crítico de arte belga Léon

⁵²⁰ Para um panorama completo sobre a abertura do antigo MAM SP e de como as relações com os EUA pautaram a abertura do museu, sugere-se a leitura de LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, pp. 103-115.

⁵²¹ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “Realismo, classicismo e vanguarda: Pintura italiana do entreguerras”. In: CAT. EXP. *Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entreguerras*, op. cit., pp. 07-23. Essa ideia é reforçada também no âmbito de escolha de algumas obras, a exemplo da compra de criações de Severini para o antigo MAM SP, que difere radicalmente da compra de suas obras para o MoMA. Para esse museu, comprou-se, em 1949, *Hieroglifo Dinâmico de Bal Tabarim*, 1912, um dos exemplos máximos da participação de Severini junto ao grupo futurista italiano. Assim, enquanto o MoMA comprava suas obras futuristas, o antigo MAM SP já tinha adquirido obras que eram posteriores a esse período.

⁵²² PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. São Paulo: edição da autora, 1977, p. 174.

Degand⁵²³. Há, nesse momento, um conhecido debate entre a figuração e a abstração, tendo a primeira tendência um total apoio por parte de alguns dos modernistas de primeira ordem, como Emiliano Di Cavalcanti, em confronto com a segunda, defendida por Degand. Sabe-se que a consolidação do abstracionismo no Brasil se deu após alguns anos, emblematicamente com a realização da I Bienal de São Paulo, em 1951, cuja realização também se deveu à atuação de Matarazzo Sobrinho e Yolanda. Vale lembrar, nesse sentido, que as seis primeiras edições da Bienal de São Paulo⁵²⁴ foram promovidas pelo antigo MAM SP até a dissolução do museu, em 1962, mesmo ano em que foi criada a Fundação Bienal de São Paulo, ambos os eventos realizados pela iniciativa de Matarazzo Sobrinho. Assim, à figura de Ciccillo estão intimamente relacionadas as histórias do antigo MAM SP, da Bienal de São Paulo e também do nascimento do MAC USP, em 1963. Sobre este último, são bem documentados e conhecidos pela historiografia da arte brasileira os eventos que deram origem à sua criação, cuja formação se deu a partir da decisão de Ciccillo de doar todo o acervo do antigo MAM SP à Universidade de São Paulo (USP) em 1962. Como se sabe, essa doação para a USP ocorreu em três momentos: a transferência da coleção que levava seu nome (429 obras de artistas brasileiros e estrangeiros); a da coleção que levava o nome dele e de Yolanda Penteado (com 19 obras de artistas estrangeiros); e a chamada Coleção MAM SP (com 1243 obras)⁵²⁵.

No que diz respeito à constituição do acervo do antigo MAM SP, que seria depois justamente essa primeira coleção MAC USP, foram trabalhadas três frentes nas aquisições: uma para as obras italianas, outra para as obras na França e outra para as brasileiras. Como consultores, no caso das obras brasileiras, não se sabe ao certo quem intermediou as compras, mas tudo indica que tenham sido Sergio Milliet e Quirino da Silva a escolherem criações dos artistas ligados ao Grupo Santa Helena e à Família Artística Paulista⁵²⁶; para as 32 obras francesas, contou-se com a ajuda do italiano Alberto Magnelli⁵²⁷, residente em Paris desde

⁵²³ Cf. *ibid.*, p. 174. Yolanda afirma que, se não tivesse morrido, certamente seria Nierendorf o primeiro diretor do antigo MAM SP. Assim, conclui-se que Degand acaba sendo a segunda opção do casal Matarazzo.

⁵²⁴ No caso da Bienal de São Paulo, o modelo assumido não é aquele americano, mas justamente o italiano, da Bienal de Veneza, como afirmou o diretor artístico da I Bienal de São Paulo, Lourival Gomes Machado, na apresentação do catálogo da mostra.

⁵²⁵ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “As Coleções Matarazzo no acervo do MAC USP e a pintura moderna no Brasil”. In: *VI Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas*, 2010, Campinas, SP. Atas... Campinas: Unicamp, 2010, p. 44.

⁵²⁶ MAGALHÃES, Ana Gonçalves, 2013, *op. cit.*, p. 09. Cf. informação apresentada na conferência proferida por Andréa Cortez, “A catalogação do acervo do antigo MAM e sua atualização no MAC USP”, no seminário “Modernidade latina. Os italianos e os centros do modernismo latino-americano”, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, entre 9 e 11 de abril de 2013.

⁵²⁷ Cf. PENTEADO, Yolanda, *op. cit.*, p. 177. Yolanda conta que o contato com Alberto Magnelli se deu em Davos, quando o pintor foi passar uma temporada com o casal e que foi aí que Ciccillo pediu a ele que fizesse a escolha da coleção de quadros franceses.

1934, e Margherita Sarfatti⁵²⁸, para as aquisições na Itália. A compra italiana, realizada entre 1946 e 1947, e mais importante no quadro geral de aquisições, com 71 obras, foi feita não por Sarfatti diretamente, mas por seus interlocutores Enrico Salvatori e Livio Gaetani (seu genro), uma vez que ela, judia, estava exilada na Argentina naquele momento, em função da declaração das leis raciais na Itália, em 1938. Assim, como aponta Magalhães, Sarfatti foi uma peça-chave nessas aquisições, mas quem, de fato, toma a frente delas foi, primeiramente, Salvatori e, depois, Gaetani⁵²⁹. Ainda de acordo com a pesquisa citada, apurou-se que, nessas aquisições, a mediação de Sarfatti e seus interlocutores não encampou a totalidade das negociações, uma vez que também houve contato direto entre o secretário de Ciccillo com galerias, colecionadores e mesmo com os artistas para algumas compras. De todo modo, as obras compradas faziam parte de diferentes manifestações artísticas, como a dos Italianos de Paris (com De Chirico e Campigli), do Grupo Strapaese (Soffici e Rosai), da Scuola Romana (Mafai e Scipione), do Grupo Corrente (Sassu) e das vertentes de retomada das experiências impressionistas e pós-impressionistas do final da década de 1930 (Umberto Lilloni e Bruno Saetti), além, obviamente, daquelas ligadas ao Novecento Italiano, como é o caso notório de *A adivinha*, de Funi, como mencionado no capítulo dois, e as criações de Sironi e Tosi⁵³⁰. Um dado importante é que, nessa sua lógica de aquisição, as escolhas não deveriam espelhar outras manifestações modernas italianas, como o futurismo e seus desdobramentos nos anos 1930, tampouco as primeiras experiências de abstração na Itália⁵³¹. Além da questão da linguagem plástica, houve claramente uma preocupação de que as obras adquiridas estivessem vinculadas, em alguma medida, a grandes coleções italianas privadas ou públicas e que tivessem obtido reconhecimento em grandes exposições na Itália, como a Quadrienal de Roma ou a Bienal de Veneza, seja por terem sido efetivamente expostas nessas grandes mostras, seja por serem semelhantes a obras que foram lá apresentadas. Outro ponto é que as obras escolhidas traçavam um panorama da arte moderna italiana entre os anos 1930 e 1940, na qual predominava uma noção de Novecento Italiano mais elástica, não mais ancorada somente no programa de Sarfatti, mas em toda arte italiana que promovia o regime fascista no exterior⁵³².

⁵²⁸ Cf. *ibid.* Yolanda diz que Sarfatti possuía grande conhecimento artístico e estava muito interessada na parte financeira.

⁵²⁹ MAGALHÃES, Ana Gonçalves, 2013, *op. cit.*, pp. 11-13.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “A narrativa de arte moderna no Brasil e as coleções Matarazzo, MAC USP”. In: *Museologia & interdisciplinaridade*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília Vol. 1, nº 1, jan/jul de 2012, pp. 101-102.

Portanto, diferentemente do que se possa acreditar, Ciccillo não era um profundo conhecedor das artes e também não foi responsável direto pela escolha das obras italianas selecionadas para o acervo do antigo MAM SP; essas, por sua vez, não refletiam seu gosto pessoal, mas foram fruto de uma escolha calculada que visava, num sentido mais amplo, sua maior projeção pessoal no país⁵³³, por meio de seus empreendimentos culturais, a exemplo também de seu envolvimento em outros campos, como na Companhia Cinematográfica Vera Cruz⁵³⁴.

No entanto, é fundamental recuperar quais eram os valores artísticos em circulação em São Paulo antes mesmo da formação do acervo do antigo MAM SP, entre os anos 1930 e 1940, para que se possa compreender melhor os debates que vinham acontecendo entre os críticos-chave para a formação de ideais artísticos que permearam a abertura do museu. Como aponta Magalhães⁵³⁵, nesses anos, afirmava-se em São Paulo a relevância do Grupo Santa Helena⁵³⁶, por meio de resenhas em jornal de Mário de Andrade e principalmente de Sergio Milliet. Como se sabe, o Grupo Santa Helena foi formado a partir de 1934 por alguns artistas que tinham transformado salas do Palacete Santa Helena (na antiga Praça da Sé) em ateliês, cuja intenção inicial não era a de formação de um grupo organizado. No entanto, a convivência entre eles, a busca por uma pintura de “artesão”, com forte preocupação com o ofício, e até mesmo a origem italiana quase comum a todos eles, fizeram com que se aproximassem e que suas atividades em conjunto se configurassem como as de um grupo, tendo a ação da crítica de arte contribuído fortemente para isso. Os artistas santelenistas Francisco Rebolo Gonsales (1902-1980), Mario Zanini (1907-1971), Fulvio Pennacchi (1905-1992), Aldo Bonadei (1906-1974), Alfredo Volpi (1896-1988), Clovis Graciano (1907-1988), Humberto Rosa (1908-1948), Manoel Martins (1911-1979) e Alfredo Rullo Rizzotti (1909-

⁵³³ MAGALHÃES, Ana Gonçalves, 2010, pp. 46-53. Cf. ALMEIDA, Fernando Azevedo. *O Franciscano Ciccillo*. São Paulo: Pioneira, 1976, p. 38. Por ocasião de um convite do presidente da Bienal de Veneza feito a Ciccillo para que participasse do júri como chefe da delegação brasileira, o mecenas levou Sergio Milliet para apontar em quem deveria votar, o que justificou da seguinte forma: “Não sou crítico de arte. Não entendo de arte. No fundo, no fundo, sou um acadêmico. Apenas compreendo a evolução da arte [...] na verdade, eu nunca disse uma palavra de julgamento sobre arte. Posso comprar um quadro, por exemplo, porque gosto dele. Pode ser até a coisa mais acadêmica possível, como tenho alguns. Fora da minha casa, porém, o problema é dos críticos”.

⁵³⁴ Para mais informações sobre a história da companhia e o papel de Ciccillo, recomenda-se a consulta de: MACIEL, Ana Carolina. *‘Yes, nós temos bananas’*. *Cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage, Brasil anos 50*. São Paulo: Alameda, 2011.

⁵³⁵ MAGALHÃES, Ana Gonçalves, 2010, op. cit., p. 52.

⁵³⁶ Cf. RIBEIRO, José Augusto Pereira. *Guignard e o ambiente artístico no Brasil nas décadas de 1930 e 1940*. Dissertação de mestrado - Universidade de São Paulo, Brasil, orientação Profa. Dra. Sônia Salzstein, 2009, p. 30. Há naquele momento no país, duas correntes artísticas principais: uma é a figuração, pautada por agendas sociais (como Portinari, Di Cavalcanti), e a outra, mais intimista, valorizadora do *mestiere* (como os artistas do Grupo Santa Helena, do Núcleo Bernardelli e o Seibi-Kai). Sobre as associações e movimentações artísticas no Brasil entre os anos de 1930 a 1940, sugere-se a consulta de ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, pp. 568 -588.

1972)⁵³⁷ não viviam de suas pinturas, mas tinham outras profissões, como pintor de parede, torneiro, aprendiz de ourives, entre outras⁵³⁸. A expressão “artista operário” utilizada por Mário de Andrade para caracterizá-los vinha justamente dessa condição, da origem proletária de alguns deles. O crítico, inclusive, visitava os ateliês do Santa Helena, assim como Sergio Milliet, Anita Malfatti, Paulo Mendes de Almeida, entre outros artistas e intelectuais⁵³⁹. No que tange à participação e ao apoio de Milliet, faz todo sentido, se lembrarmos que ele era grande admirador e propagador dessa arte de cunho mais voltado ao fazer artístico, ao *mestiere*, tão enraizado na arte italiana⁵⁴⁰, sobretudo entre os anos 1930 e 1940, o que pode ser conferido também a partir da observação de suas próprias pinturas, das quais o MAC USP possui três, sendo duas de 1953 e uma de 1947. Não por acaso, Milliet defende arduamente, nos anos 1940, que as obras devam possuir um alto grau de comunicabilidade, isso significa que devam ter funções específicas e se comunicar de forma clara e direta com seu público, refletindo o seu tempo e que precisamente essa é uma arte de “auge”, de síntese, em oposição às criações que se encontrariam numa espécie de transição ou “declínio”, pois possuem um descompasso com seu espectador (como a arte abstrata, na opinião de Milliet naqueles anos)⁵⁴¹.

Voltando aos santelenistas, vale lembrar, no entanto, que seus artistas não chegam a expor como um grupo, efetivamente, mas dentro de mostras da Família Artística Paulista⁵⁴², da qual a última apresentação foi em 1940, quando os ateliês no Santa Helena já não existiam mais⁵⁴³. Segundo testemunho de Paulo Mendes de Almeida a respeito dessa organização⁵⁴⁴

...a Família Artística Paulista veio a afirmar uma louvável crença na imprescindibilidade do *métier*, da apuração dos elementos técnicos e formais da arte de pintar, o que significou um poderoso estímulo à formação de uma consciência profissional nos jovens artistas brasileiros, especialmente nos de

⁵³⁷ Volpi e Pennacchi eram italianos; Bonadei, Graciano, Rizzotti, Zanini e Rosa eram descendentes.

⁵³⁸ AJZENBERG, Elza. “O Grupo Santa Helena”. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *A arte brasileira no século XX*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 139.

⁵³⁹ Cf. ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas 1930-1940: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Edusp, 1991, p. 103.

⁵⁴⁰ Cf. MILLIET, Sergio. *Diário crítico de Sergio Milliet*, volume VI. São Paulo: Edusp/Martins Fontes, 1982, p. 114. Sobre a pintura italiana, Milliet diz que ela é “gosto”, “Um pouco forte pôr vêzes, nunca porém grosseiro, mas sadio, com raízes profundas no homem, nas vísceras e nos sentidos do homem.”

⁵⁴¹ Esse tipo de pensamento está dado, entre outros ensaios e artigos, no seu texto *Marginalidade da pintura moderna*. São Paulo: Coleção Departamento de Cultura, 1942.

⁵⁴² AJZENBERG, Elza, op. cit., pp. 141-142.

⁵⁴³ Cf. ZANINI, Walter, 1983, op. cit., p. 620. Alguns integrantes do grupo acabaram se encontrando nas atividades da Osirarte, que foi fundada por Rossi Osir em 1940, cujo objetivo maior era recuperar a arte antiga de azulejos. A associação funcionou até 1959 e era voltada aos temas nacionais, tendo entre seus artistas Volpi e Zanini.

⁵⁴⁴ ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 118-119.

São Paulo, e representou assim, e sem dúvida um importante passo na evolução da arte moderna no País, entendida num sentido mais amplo.

E é ainda Paulo Mendes de Almeida quem relembra que o grupo Santa Helena⁵⁴⁵ “...bem cedo entraria em contato com dois valiosos artistas de formação europeia, que ao tempo exerciam intensa militância em São Paulo: Paulo Rossi Osir e Vittorio Gobbis”⁵⁴⁶. Sabe-se que esses dois artistas foram bastante importantes e grandes pontos de apoio para jovens pintores paulistas nessa época e que ambos tiveram parte de seus aprendizados adquiridos na Itália, assim como Bonadei, que foi para lá no início dos anos 1930, e Pennacchi, cuja formação se deu com Pio Semeghini (1878-1964). Como apontou Walter Zanini em sua pesquisa sobre o grupo, esses artistas inter-relacionadores de modernidade e tradição eram “conduzidos por severa disciplina ética e estética [...] movidos pelo desejo de recuperação da cultura artesanal e regidos pelas puras razões de sensibilidade...”⁵⁴⁷. Em depoimento a Walter Zanini, Mario Zanini afirmou que, no início, esse grupo de artistas pintava instintivamente, sem entender de correntes, mas que, num segundo momento, passaram a estudar arte efetivamente⁵⁴⁸. Portanto, generalizando, pode-se dizer que esses artistas trabalhavam de forma recorrente com o motivo da paisagem, a natureza-morta e a figura humana popular⁵⁴⁹, primando pelo desenho, pela forma, pela boa pintura realizada com cores não muito vibrantes, e que tinham profundo respeito pelo ofício. Dessa forma, fica evidente que, embora alguns desses artistas tenham tido de fato uma origem proletária e tivessem aprendido o ofício com o tempo, seus desenvolvimentos e crenças mostraram-se em linha com os empregados pelo ambiente do “Retorno à Ordem” e pelos artistas do Novecento Italiano⁵⁵⁰.

⁵⁴⁵ Ibid., pp. 122-123.

⁵⁴⁶ Sobre a atuação de Paulo Rossi Osir recomenda-se a leitura de RIBEIRO, Niura, A. L. *Rossi Osir – Artista e Idealizador cultural*. Dissertação de mestrado - Universidade de São Paulo, Brasil, orientação Prof. Dr. Walter Zanini, 1995. O próprio Vittorio Gobbis e outros artistas do círculo de amigos de Rossi Osir também são abordados nesse estudo.

⁵⁴⁷ Cf. ZANINI, Walter, 1991, op. cit., p. 160.

⁵⁴⁸ Cf. ibid., p. 120.

⁵⁴⁹ ZANINI, Walter. “O Grupo Santa Helena e a presença do artista proletário”. In: *Revista de Italianística*, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, ano III, nº 03, julho 1995, pp. 103-108.

⁵⁵⁰ No que diz respeito à relação de artistas com o Novecento Italiano, sugere-se a leitura de CHIARELLI, Tadeu et alli. CAT. EXP. *Novecento Sudamericano: Relazioni Artistiche tra Italia e Argentina, Brasile e Uruguay*. Milão: Skira, 2003.

Fig. 50: OSIR, Paulo Rossi. *Velha ponte*, 1927. Óleo sobre tela, 57,2 x 67,1 cm. Aquisição MAC USP – Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

Assim, foi nesse cenário onde circulavam esses críticos, artistas e linguagens plásticas, que se constituiu o primeiro acervo italiano para o antigo MAM SP, e que hoje se encontra na coleção do MAC USP.

No que diz respeito especificamente à compra das quatro obras de Severini, aferiu-se, inicialmente, que foram compradas separadamente. Segundo os dados disponibilizados pelo MAC USP, *Natureza-morta com pombas* foi comprada por Enrico Salvatori em 1946, por 40 mil liras; *A mulher e o arlequim* foi adquirida em 1946, na Galleria Barbaroux, em Milão, por 35 mil liras, por Livio Gaetani; *Figura com página de música* e *Flores e livros* foram compradas por Gaetani em 1947, adquiridas por 60 mil liras e 55 mil liras, respectivamente⁵⁵¹.

Sobre a procedência dessas obras, de acordo com o arquivo do MAC USP, a única que possui documentação comprobatória de compra na Barbaroux é *A mulher e o arlequim*, no entanto, há indícios de que *Figura com página de música* e *Flores e livros* também tenham feito parte dessa mesma coleção nos anos 1940. Isso se deve ao fato de ter sido encontrada no *Fondo Severini* presente no *Archivio del '900* do Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (Mart), uma correspondência enviada de Roma em 13 de abril de 1942 por Severini a Barbaroux, em que o artista menciona essas duas obras sob os números 10 e 12 (*Figura com página de música* e *Flores e livros*, respectivamente), no contexto de querer

⁵⁵¹ Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves, 2013, op. cit., pp., 13-14. Sabe-se que há uma relação de Salvatori com Cardazzo, pois as obras adquiridas na sua coleção foram intermediadas por ele, enquanto a compra com Barbaroux ficou a cargo de Gaetani.

exibi-las em uma mostra em Turim⁵⁵². Já no que concerne à obra *Natureza-morta com pombas*, segundo o *Catalogo Ragionato*⁵⁵³, ela provém da coleção particular veneziana Cardazzo. Essa informação está respaldada por dois aspectos: o primeiro deles é a existência de uma fotografia dessa obra, cujo verso possui uma inscrição feita à mão pela filha mais velha e já falecida do artista, Gina Severini Franchina, em que está escrito “115/Prov – Cardazzo – 1939-1940”⁵⁵⁴, encontrada também no fundo do artista no (Mart); e o segundo é a lista de obras do catálogo Cardazzo⁵⁵⁵, em que aparece uma única obra de Severini, intitulada *Natureza-morta*, sob o número 69. Assim, apesar de essa obra não aparecer reproduzida no catálogo da coleção Cardazzo, é possível que se trate realmente da obra do MAC USP.

No que diz respeito à exibição dessas obras na Itália, no caso de *Flores e livros*, no *Catalogo Ragionato* há uma indicação de que a obra tenha figurado na exposição *Gino Severini*, que ocorreu em abril de 1942, em Milão, na Galleria Barbaroux⁵⁵⁶, mas o mesmo não ocorre com relação às obras *Natureza-morta com pombas*, *A mulher e o arlequim* e *Figura com página de música*, onde não há informações no catálogo tampouco foram encontrados documentos ou brochuras de exposições que comprovem exatamente em quais mostras italianas essas telas foram exibidas.

Conhecer a origem dessas obras é um dado fundamental para esta investigação, tendo em vista o contexto maior de aquisições realizadas entre 1946-1947 para o antigo MAM SP, em que a presença de alguns *marchands*, justamente como Barbaroux e Cardazzo, é bastante significativa. Vale comentar que eles se relacionavam comercialmente a partir de empréstimos de obras⁵⁵⁷ e que suas coleções acabaram por integrar acervos públicos italianos (em consonância com a política cultural fascista proposta pelo Ministro de Educação Giuseppe Bottai em 1940), sendo que, no caso de Cardazzo, é conhecida sua boa relação com

⁵⁵² Gino Severini. “Lettere di Gino Severini a Barbaroux 1940 – 1953”. Mart, Archivio del ’900, Fondo Gino Severini, Sev. GSF.II. 4.11. Essa carta já foi mencionada anteriormente na nota de rodapé 416.

⁵⁵³ FONTI, Daniela (org.) *Catalogo Ragionato Severini*, op. cit., p. 444.

⁵⁵⁴ Gino Severini. FOTO: “Natureza-morta com pomba” (Natura morta e colombi), 1938. Mart, Archivio del ’900, Fondo Gino Severini, Sev.GSFVI.3.89.

⁵⁵⁵ CAT. EXP. XLIII *Mostra della Galleria di Roma con opere della raccolta di Carlo Cardazzo*. Veneza, 1941, p. 20.

⁵⁵⁶ FONTI, Daniela (org.), op. cit., p. 490.

⁵⁵⁷ Cf. informação extraída da conferência proferida pelo Prof. Dr. Sileno Salvagnini, “Carlo Cardazzo: as origens de sua coleção e da Galleria del Cavallino”, no seminário “Modernidade latina. Os italianos e os centros do modernismo latino-americano”, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP entre 9 e 11 de abril de 2013.

o governo fascista, tendo sido sua coleção premiada pelo regime em 1941. Aferiu-se que, entre as 71 obras compradas para o antigo MAM SP, sete vêm da coleção Cardazzo⁵⁵⁸.

Segundo a reavaliação crítica empreendida por Ana Magalhães a respeito das 71 aquisições de obras italianas, foram Cardazzo, Barbaroux, Sarfatti e também Pietro Maria Bardi as figuras-chave para a orientação de Matarazzo a respeito do que deveria ser adquirido para o antigo MAM SP⁵⁵⁹. Esses personagens, que desde os anos 1930 estiveram envolvidos com o programa de promoção da arte moderna italiana no exterior, incluindo a América do Sul, articularam, em alguma medida, para que as compras convergissem para uma determinada construção de história da arte italiana na primeira metade do século XX.

No que concerne à escolha das quatro obras de Severini, ela parece ter sido pautada por critérios que prestigiavam a produção do entreguerras, bem representada por sua *Natureza-morta com pombas*, e também pelas criações que retomavam aspectos das poéticas dos expoentes das vanguardas do início do século XX, como indicam as demais três obras, onde há a recuperação de recursos plásticos do cubismo e da obra de Matisse dos anos 1920. Mas, como visto anteriormente, foi um filtro comum às aquisições das 71 obras italianas que não tivessem sido elaboradas precisamente no seio desses movimentos e que não apresentassem traços significativos deles; assim, foram deixadas de fora as obras futuristas e cubistas de Severini, tão emblemáticas de seu percurso artístico. No entanto, não deve ser estranho o fato de que suas três obras da década de 1940 do MAC USP, que apresentam um acento francês pronunciado, tenham sido adquiridas para comporem a coleção do antigo MAM SP, pois, como discutido anteriormente, esse tipo de linguagem artística sua correspondia ao espírito daquela época na Itália, e as obras expostas em geral na IV Quadrienal de Roma demonstram isso claramente. Então, se da aquisição de 1946-1947 foram, no geral, excluídas as obras elaboradas durante as vanguardas artísticas do início do século XX, essas outras três de Severini não são entendidas no bojo dessa produção, mas sim de um outro momento artístico em que esse tipo de linguagem estava circulando e sendo assimilada, o que se comprova pelo fato de existirem obras no acervo do antigo MAM SP que também recuperam tendências vanguardistas, como as de Saetti e Lilloni. Não se pode esquecer de que os anos 1940 foram um período particularmente fértil para Severini, quando assumiu sua busca pela sintetização de anos de experiências artísticas, tanto francesas quanto italianas, sendo que essa sua

⁵⁵⁸ Além das aquisições via Cardazzo e Barbaroux, houve também compras em outras galerias como a Galleria Il Milione de Gino e Peppino Ghiringhelli.

⁵⁵⁹ MAGALHÃES, Ana Gonçalves, 2013, op. cit., p. 15.

pesquisa foi altamente reconhecida e valorizada na Itália, como visto a propósito da recepção de suas exposições na Itália e em Paris desde o início dos anos 1940 (Galleria Santa Radegonda, em 1946, e na Galerie Billiet-Caputo, em 1947, para citar apenas dois exemplos) e por serem endossadas justamente por figuras como Barbaroux.

Outro ponto que merece ser apontado, pois se aplica às peças de Severini, é que, na seleção de obras para o acervo italiano do antigo MAM SP, há indícios de que tenha havido uma preocupação com o mapeamento do desenvolvimento da poética de alguns artistas ao longo das décadas, a exemplo de Tosi, Campigli e Mario Sironi⁵⁶⁰, dos quais o museu possui cinco, cinco e seis obras, respectivamente. No caso de Severini, faz todo sentido se essa orientação for pensada a partir da escolha especificamente dessas suas quatro obras em detrimento de tantas outras, até mesmo mais importantes que aquelas que foram compradas. Atendo-nos a cada uma das obras, seria possível fazer a seguinte digressão: em *Natureza-morta com pombas* tem-se uma obra que carrega a evolução de suas pesquisas no contexto do “Retorno à Ordem”, além de ser um tipo de produção que obteve um grande reconhecimento na Itália nos anos 1930, sobretudo por conta da premiação na II Quadrienal de Roma, muito embora esse tipo de produção emblemática sua no entreguerras tenha sofrido uma avaliação pouco positiva nos anos seguintes, ao final da Segunda Guerra Mundial; *Flores e livros*, ainda no tema da natureza-morta, criada à luz da sua evolução artística que incorporava novamente à sua pesquisa elementos do cubismo, e que vinha obtendo um bom tipo de divulgação (como obras semelhantes na IV Quadrienal de Roma) e de recepção artística favorável nesses anos; *Figura com página de música* apresenta um tipo de produção que também foi recebida de forma positiva no meio artístico (até porque estava em linha com um tipo de linguagem em circulação naqueles anos) e que tratava de um tema explorado largamente pelo artista em sua trajetória; e, por último, sua obra *A mulher e o arlequim* que, além de apresentar os mesmos aspectos mencionados acerca das duas obras da década de 1940, e de ter uma obra semelhante exposta também na IV Quadrienal de Roma, trazia um motivo que era vinculado quase que automaticamente ao nome de Severini durante todo seu percurso.

Reforça-se, então, que o perfil das aquisições é uma questão-chave, pois essa foi a construção de uma narrativa de história da arte a partir do acervo do antigo MAM SP que se pretendia naquele momento, que não espelhava, de maneira alguma, as leituras recorrentes

⁵⁶⁰ MAGALHÃES, Ana Gonçalves, 2013, op. cit., pp. 17-19.

dos movimentos artísticos que compuseram o período modernista, mais centradas no surrealismo e, sobretudo, na Escola de Paris.

4.2. O Meio artístico brasileiro e Severini

Como demonstrado anteriormente, a recepção artística da obra de Severini no ambiente artístico italiano é muito bem documentada tanto no momento em que aconteciam suas mostras, com catálogos de exposição e críticas em periódicos da época, quanto na reavaliação crítica de seu percurso feita *a posteriori*. Essa abundância de registros sobre o desenvolvimento e impacto da obra de Severini não se verifica no Brasil, onde não há muitos textos sobre o artista e nenhuma monografia a seu respeito. Dessa forma, pode-se dizer, sem hesitação, que Severini é um artista pouco conhecido pelo público brasileiro em geral, e que, quando é por ele identificado, geralmente é algo circunscrito no âmbito de sua participação junto ao primeiro futurismo italiano. Tal fenômeno é reforçado pelo fato de que, em boa parte dos manuais de história da arte, seu nome é quase que exclusivamente associado ao futurismo, como se percebe pela consulta a *Estilos, escolas & movimentos*⁵⁶¹; *Teorias da arte moderna*⁵⁶²; *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*⁵⁶³ (entre outros); à exceção da série *Arte moderna práticas e debates*⁵⁶⁴ e do *Arte moderna*, de Argan⁵⁶⁵, em que o artista está situado no ambiente da “Escola de Paris”, além de sua participação no futurismo, obviamente. No que diz respeito à produção de pesquisadores brasileiros, há publicações que tratam exclusivamente do futurismo italiano, como *Futurismo: uma poética da modernidade* de Annateresa Fabris, quando o artista é citado, e outras que abordam diversos movimentos, entre eles o futurismo, como *Etapas da arte contemporânea*, de Ferreira Gullar, no qual há um ensaio sobre Severini⁵⁶⁶.

Informações a respeito das obras de Severini do MAC USP, podem ser encontradas somente em textos sobre a história da formação do antigo MAM SP, tais como “Um ‘fogo de palha aceso’: considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São

⁵⁶¹ DEMPSEY, Amy, op. cit., pp. 88-91.

⁵⁶² CHIPP, H. B., op. cit., pp. 285-312.

⁵⁶³ BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; FOSTER, Hal; JOSELIT, David; KRAUSS, Rosalind. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames & Hudson, 2004, pp. 90-96. Breves menções ao artista são feitas no âmbito do cubismo (p. 112) e do “Retorno à Ordem” (p. 165).

⁵⁶⁴ FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul, op. cit., pp. 11-12.

⁵⁶⁵ ARGAN, Giulio, op. cit., p. 348.

⁵⁶⁶ GULLAR, Ferreira: *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Editora Nobel, 1999, pp. 106-111. Importante ressaltar que esse livro reúne uma coletânea de artigos publicados originalmente no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, entre março de 1959 e outubro de 1960.

Paulo”⁵⁶⁷ e “Travessia da arte moderna”⁵⁶⁸, ambos de Annateresa Fabris, e verbete escrito pela mesma autora no catálogo *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Perfil de um acervo*⁵⁶⁹. Assim, fica evidente que a produção severiniana entre os anos 1930 e 1940 recebeu uma atenção restrita tanto por parte dos grandes manuais de história da arte quanto da crítica brasileira, que o assume de antemão dentro do movimento futurista. Suas obras presentes no MAC USP, por vezes, foram situadas no escopo da produção do Novecento Italiano, quando, na verdade, levantou-se, nesta investigação, que nenhuma delas se vincula ao programa de Sarfatti, nem mesmo *Natureza-morta com pombas* que, apesar de ter sido realizada no mesmo contexto do “Retorno à Ordem” no ambiente italiano, não está diretamente relacionada ao programa, mas a outras produções do artista que encampavam outras questões, conforme visto no capítulo três.

Além do vácuo teórico em que se encontra sua produção dos anos 1930-1940, não houve oportunidade de se apreciar um conjunto expressivo de obras de Severini no Brasil que contextualizasse de maneira consistente sua complexa produção. Na verdade, nunca houve entre nós uma exposição individual sua, e as mostras em que suas obras foram apresentadas podem ser reunidas em três tipos, cujos enfoques são diversos: do primeiro tipo fazem parte as grandes mostras em que foram apresentados poucos trabalhos do artista, seja vinculados à Escola de Paris, seja à produção italiana moderna; um segundo tipo são edições da Bienal de São Paulo, em que foram exibidas obras de períodos artísticos bem específicos de Severini dentro do contexto maior da representação italiana; e um terceiro tipo foram justamente as mostras realizadas pelo antigo MAM SP e, a partir de 1963, pelo MAC USP, onde geralmente exibiam-se as quatro obras⁵⁷⁰ dentro do recorte italiano do acervo do museu (tanto num quanto no outro museu).

Assim, no primeiro caso, pode-se mencionar pelo menos seis mostras de recortes diversos em que obras de Severini foram expostas junto à de outros artistas: *Escola de Paris*; *Exposição de Pintura Italiana Moderna*; *Gravuras da Coleção L'Oeuvre Gravée Editions d'art Zürich*; *Arte in Italia: da Valori Plastici a Corrente*; *Encontros com Modernismo*:

⁵⁶⁷ 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, pp.14-89.

⁵⁶⁸ FABRIS, Annateresa. “Travessia da arte moderna”. In: Atas do Colóquio Internacional História e(m) Movimento. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, pp. 08-17.

⁵⁶⁹ FABRIS, Annateresa. “Gino Severini. Mulher e arlequim”. In: *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Perfil de um acervo*. São Paulo: Editora X Libres, 1988, p. 132.

⁵⁷⁰ Aferiu-se que, dependendo do recorte da exposição, as obras não eram apresentadas em conjunto, mas apenas uma ou duas delas.

destaques do Stedelijk Museum Amsterdam; e *Giorgio Morandi e a natureza-morta na Itália*. A primeira, realizada em 1930, trazida pelo artista Vicente do Rego Monteiro, foi apresentada em Recife em março, em maio, no Rio e, por último, em junho, em São Paulo. Entre os 49 artistas integrantes da mostra e representantes justamente da Escola de Paris, estavam Picasso, Derain, Gleizes, Gris, Vlaminck, Masson, Campigli, Herbin e Severini, cujo guache apresentado foi *Virgem com o menino*⁵⁷¹. A segunda foi a *Exposição de Pintura Italiana Moderna*, trazida ao Ministério da Educação do Rio de Janeiro por Bardi em 1947, no qual contava com 150 obras de 54 artistas como De Chirico, Funi, Soffici e Severini, o qual integrou a mostra com cinco obras, sendo uma delas *Uvas*, s.d., feita de acordo com os pressupostos cubistas⁵⁷². Sobre essa mostra ainda vale apontar dois aspectos importantes: primeiramente, o fato de que algumas obras expostas eram semelhantes as da coleção do antigo MAM SP, e o segundo diz respeito à colaboração de Barbaroux na sua realização. Realizada bem mais tardiamente⁵⁷³, a terceira mostra levantada ocorreu em junho de 1961 justamente no antigo MAM SP, chamada *Gravuras da Coleção L'Oeuvre Gravée Editions d'art Zürich – Paris*. Lá foram apresentados artistas de diversos estilos e nacionalidades como Karel Appel (1921-2006), Campigli, Max Ernst (1891-1976), Jean Dubuffet (1901-1985), Hans Hartung (1904-1989), Jean Le Moal (1909-2007), Magnelli, Marino Marini, Alfred Manessier (1911-1993), Serge Poliakoff (1906-1969), entre outros. Severini figurou com seis litografias: *O concerto*; *O ciclista*; *Bailarina negra*; *Commedia Dell'Arte*; *Natureza-morta com peixe*; *Dança espanhola*, das quais apenas uma é reproduzida, todas sem data. Pelo estilo empregado nessa única reprodução, tudo indica que seja uma criação do último período do artista, no qual seguia uma tendência abstrata. A quarta exposição foi *Arte in Italia: da Valori Plastici a Corrente*, que apresentou diversos artistas de alguns dos principais movimentos italianos, e que itinerou em 1999 para Montevidéu, São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires. Nessa mostra, a obra de Severini apresentada foi sua *Grupo de Coisas Vizinhas...*⁵⁷⁴ A quinta, realizada em 2004 na Pinacoteca de São Paulo (itinerando para o MAM do Rio de Janeiro em 2005) foi a exposição *Encontros com Modernismo: destaques do Stedelijk Museum Amsterdam*, na qual havia as seguintes seções: *Abstração*; *Expressionismo*; *Invenções Conceituais*. Severini figurava na seção *Abstração* com uma tela de seu tempo futurista, *Trem de feridos*, 1915. A sexta exposição levantada foi *Giorgio Morandi e a Natureza-morta na*

⁵⁷¹ ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta*. São Paulo: Marigo Editora, 1997.

⁵⁷² Os dados sobre esta exposição de Bardi foram gentilmente cedidos à autora pela Dra. Viviana Pozzoli.

⁵⁷³ Cf. ZANINI, Walter, 1983, (vol. 2), op. cit., p. 572. Entre 1930 e 1945 foram raríssimas as exposições vindas do exterior.

⁵⁷⁴ Como visto anteriormente a propósito das edições da Quadrienal de Roma, esta obra foi exibida na primeira edição da mostra em 1931.

Itália, realizada em 2006, que contava com obras de diversos artistas italianos, além de Morandi, e três de Severini: *Natureza-morta com peras*, 1942; *Natureza-morta com máscara*, 1943 [Figura 51]; e o mosaico *Natureza-morta*, 1947-1948. Vale dizer que essas obras, inclusive, compartilham em grande medida da mesma linguagem plástica de *Flores e livros* do MAC USP.

Fig. 51: SEVERINI, Gino. *Natureza-morta com máscara*, 1943. Óleo sobre tela, 46 x 60 cm. Coleção particular, Roma, Itália.

No que tange ao segundo núcleo de apresentações das criações de Severini no Brasil, há sua participação nas segunda e quarta edições da Bienal de São Paulo (1953 e 1957, respectivamente). Em ambas as mostras, não foram exibidas suas obras da coleção do antigo MAM SP, mas as duas pontas de seu percurso artístico, ou seja, apresentaram-se cinco obras realizadas entre 1912 e 1914, em consonância com os preceitos futuristas, dentro da representação italiana na Bienal de 1953, enquanto na edição de 1957, foram exibidas dez criações realizadas entre 1949 e 1957, nas quais se vê uma tendência abstrata. Como se sabe, na segunda Bienal havia uma sala especial dedicada ao futurismo⁵⁷⁵ e outra com artistas italianos contemporâneos, sendo que Severini integrou a primeira, como também foi um dos membros da junta de peritos que escolheu as obras a serem exibidas⁵⁷⁶, junto com figuras importantes, como Roberto Longhi, Argan e Rodolfo Palluchini. Já sua participação na quarta edição da Bienal foi diferente, pois, desta vez, Severini integrou a sala geral dos artistas

⁵⁷⁵ Não por acaso há uma homenagem ao futurismo nessa edição da Bienal, pois essa revalorização do movimento já vinha acontecendo na Itália. O texto de abertura da “Sala Especial Futurismo”, de autoria de Umro Apollonio, comprova isso, pois há uma digressão do movimento e a importância de seu resgate naqueles anos.

⁵⁷⁶ Nas primeira e terceira edições da Bienal de São Paulo, Severini desempenhou o mesmo papel.

italianos, enquanto a sala especial, que contava com trinta obras, foi dedicada a Morandi. Umbro Apollonio escreveu o texto de abertura da sala geral, em que traçava um panorama da arte daqueles anos pontuando a atuação de alguns dos artistas. Severini é citado como “...pintor septuagenário, cuja atividade pode orgulhar-se de tantos méritos em favor duma louvável pesquisa de novas expressões poéticas”⁵⁷⁷ e que desde a elaboração de sua *Dança do Pan Pan em Monico*, geralmente considerada como uma das obras-primas do futurismo, “...Severini conservou-se constantemente ativo no desenvolvimento de novas correntes da linguagem pictórica”⁵⁷⁸. O autor ainda aponta, sobre a produção que separava as obras futuristas daquelas mais atuais, que Severini “deu novo vigor às formas que êle sempre amou”⁵⁷⁹, e que⁵⁸⁰

Atento aos recursos da sua técnica, considerados não como perícia manual, mas como auxílio indispensável para um resultado eficiente das intenções expressivas, teve um parêntese de tipo clássico, mas voltou bem depressa às suas origens, para conseguir uma transposição dos paradigmas cubistas, mediante mais intensa vibração das formas, livres da análise do objeto.

Trata-se de um testemunho interessante de ser ressaltado, pois estava em linha com aquilo em que outros críticos contemporâneos italianos acreditavam sobre a produção severiana dos anos do entreguerras, como a dele próprio em *Pittura Italiana moderna*, de 1950, e, sobretudo, a de Lionello Venturi, *Pittura contemporanea*, de 1948, como visto no capítulo dois.

No entanto, a produção de tendência abstrata de Severini exibida na IV Bienal de São Paulo não recebeu da crítica um acolhimento favorável, como indicam trechos de um artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em novembro de 1957, no qual o autor fala que, apesar de o artista estar bem representado pela quantidade de obras, não há criações que representem bem a contribuição italiana naquela Bienal. Nesse mesmo artigo⁵⁸¹, o autor descreve Severini como um septuagenário desdobrado em crítico, historiador, teorizador e brilhante memorialista⁵⁸², mas que naquele momento o artista não apresentava quase nada daquele período histórico em que participou do nascimento das vanguardas artísticas. Mário Pedrosa lança um olhar igualmente pessimista com relação à representação italiana,

⁵⁷⁷ CAT. EXP. IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1957, p. 285.

⁵⁷⁸ Ibid., p. 285.

⁵⁷⁹ Ibid., pp. 285-286.

⁵⁸⁰ Ibid., p. 285.

⁵⁸¹ “Aspectos da representação Italiana”. In: *O Estado de S. Paulo*, 24 de novembro de 1957, p. 16. Consultado no arquivo da Bienal de São Paulo.

⁵⁸² O autor refere-se à publicação de Severini de 1946, *Tutta la vita di un pittore*.

excluindo, obviamente, o vencedor daquela edição da Bienal, Giorgio Morandi, dizendo que: “...a sala da Itália, com exceção do oásis morandiano, é fraca, pobre, sem originalidade”⁵⁸³.

A respeito do terceiro tipo de exposição de obras de Severini no Brasil, ou seja, das suas quatro obras compradas pelo casal Matarazzo, segundo a pesquisa feita junto ao banco de dados do MAC USP, elas figuraram em conjunto nas seguintes exposições: em 1949, na mostra *Escola de Paris na coleção do MAM SP*; em 1951, *48 originais do acervo do Museu*; em 1952, *Artistas italianos do acervo do Museu*; em 1954, *Acervo do MAM SP*; em 1959, *Acervo do MAM SP*; em 1990, *Pintura italiana*⁵⁸⁴. É importante lembrar que essas suas obras, junto com as de outros artistas internacionais e nacionais, foram expostas pela primeira vez na Metalúrgica Matarazzo, conforme testemunho de Paulo Mendes de Almeida⁵⁸⁵.

Sobre a recepção das obras do MAC USP precisamente, não há críticas ou artigos específicos sobre elas, apenas textos em que falam sobre a coleção do antigo MAM SP, quando o nome de Severini aparece na listagem geral de artistas presentes na coleção. Entretanto, foi possível levantar e compreender a relação da crítica de arte brasileira com o artista e sua produção, tendo em vista alguns dos escritos de Sergio Milliet e de Mário Pedrosa entre os anos 1940 e 1950, duas figuras-chave para a construção e consolidação de um discurso modernista no Brasil e, em grande medida, responsáveis pelo diálogo e alinhamento da crítica brasileira com o estrangeiro.

A começar por Milliet, como se sabe, suas atividades foram diversas e de extrema importância para o país, tal como sua enorme contribuição para que se criasse um museu de arte moderna em São Paulo, como apontado anteriormente. Além disso, Milliet escreveu para jornais como *O Estado de S. Paulo* e revistas, como a *Clima*, deu aulas e presidiu associações de cultura, como a Associação Brasileira de Escritores e, instituições como a Biblioteca Municipal, sendo também o diretor artístico do MAM SP entre 1952 e 1957, de edições da Bienal de São Paulo (2ª, 3ª e 4ª), para apontar talvez as suas iniciativas mais importantes⁵⁸⁶. De sua relevante e vasta contribuição literária, de acordo com Antonio Cândido⁵⁸⁷, o corpo

⁵⁸³ PEDROSA, Mário. *Obras completas*, volume doze: as Bienais de São Paulo. Organização Otília Beatriz Fiori Arantes. [S. l.: s.n.], [198-], p. 74.

⁵⁸⁴ Há outras exposições em que as obras de Severini foram expostas, mas não foram mencionadas, uma vez que o conjunto das quatro obras não foi exposto no todo, mas apenas uma ou duas obras. Assim, optou-se por apontar apenas os casos em que as quatro foram exibidas concomitantemente.

⁵⁸⁵ ALMEIDA, Paulo Mendes de, op. cit., pp. 211-212.

⁵⁸⁶ Para amplo panorama da atividade de Milliet como crítico veja-se: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sergio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Edusp: Editora Perspectiva, 1992.

⁵⁸⁷ MILLIET, Sergio, 1982, op. cit., vol. I, p. XVI.

central de sua obra são os dez volumes do *Diário crítico*, que contêm a reunião de seus textos escritos entre 1940 e 1956, publicados como artigos ou crônicas ou, ainda, inéditos.

Foi com base justamente na investigação desses volumes, que se levantaram a recorrência e o contexto em que o nome de Severini aparecia em seus textos; o artista foi citado algumas vezes nos volumes VI, VII e VIII, ou seja, num arco de tempo entre os anos 1948 e 1951. A primeira menção ocorre num texto de 10 de junho de 1948, quando Milliet defende a pintura italiana em resposta a um comentário de André Malraux⁵⁸⁸, dizendo que⁵⁸⁹

Onde malogra a pintura italiana é na invenção. Nunca haverá na Itália um Matisse. E muito menos um Picasso. O italiano não é malabarista. Será retórico por vezes, o que o pode levar a uma renovação do barroco, jamais se intelectualizará a ponto de aceitar a metafísica pictórica, de se comprazer num jôgo de ritmos e acordes sem melodia. Suas tentativas nesse sentido ficaram no futurismo, que é ainda uma projeção da vida física, do movimento. O franceses fazem o cubismo, na mesma época, teorema geométrico que é uma solução super-intelectualizada. Os raros cubistas italianos (Severini por exemplo) vivem na França, e ainda assim não atingem jamais a pureza dos mestres.

Depois, no volume seguinte, no dia 29 de outubro de 1949⁵⁹⁰ o texto é um comentário sobre a exposição do ilustrador Darcy Penteado que Milliet havia visitado. Assim, o crítico abre o texto com a frase de Severini: “a gente deveria desenhar como escreve” e a explica⁵⁹¹

Colocar-se diante da folha de papel, não com o intuito de fazer obra de arte, mas de se exprimir. Haveria então poucos desenhos esteticamente bons e muitos significativos e esclarecedores da personalidade do desenhista. E seria, sem dúvida, mais interessante e agradável de ver, uma exposição desses desenhos espontâneos, que a mostra escolar dos exercícios de mão a que nos submetem na escola. Foi pensando nessas coisas todas que sai da exposição de Darcy Penteado. Eis um artista que desenha como escreveria e se revela por inteiro naquilo que nos apresenta.

No dia 20 de novembro de 1949⁵⁹², Milliet discorre sobre o catálogo da exposição *A nova pintura francesa e seus mestres: de Manet a nossos dias*⁵⁹³, que foi apresentada no Rio de Janeiro e depois no antigo MAM SP, na qual havia uma espécie de árvore genealógica, onde apareciam as relações entre os movimentos. O crítico discorda, sobretudo, das ligações

⁵⁸⁸ Ibid., Volume VI, p. 112. O comentário de Malraux reproduzido por Milliet é o seguinte: “Quando a ideia da arte e a beleza deixaram de se confundir, a pintura italiana morreu”.

⁵⁸⁹ Ibid., Volume VI, p. 113.

⁵⁹⁰ Ibid., Volume VII, pp. 100-102.

⁵⁹¹ Ibid., Volume VII, pp. 100-101.

⁵⁹² Ibid., Volume VII, pp. 116-122.

⁵⁹³ A título de esclarecimento, nessa exposição não foram expostas obras de Severini, ele aparece somente na sistematização apresentada no catálogo como pertencente ao movimento futurista.

das escolas entre si, das classificações para o orfismo, para a Escola de Paris e para o futurismo. Quanto ao último, diz que cabe defini-lo antes de colocá-lo como escola nascida do cubismo, pois “Para o futurismo, que reúne a princípio Severini, Soffici, Marinetti e outros, a vida é antes de mais nada movimento, e o que a escola visa é exprimir plasticamente esse dinamismo. Daí o abuso das oblíquas e das espirais, e dos ritmos com tais linhas alcançados. Nada a ver com o cubismo, portanto, construtivo e estático”.

No dia 11 de abril de 1950⁵⁹⁴, Milliet começa seu texto falando sobre a linha a partir da exposição do pensamento de Paul Klee em comparação ao seu, e novamente empresta a frase de Severini, dizendo que⁵⁹⁵

Gosto de citar a frase de Severini ‘a gente deveria desenhar como escreve’ sem pensar na perfeição, isto é, sem ter na mente o modelo escolar. Mas cuidado! Pintura não é apenas linha, é também côr, embora não “unicamente” côr. [...] Linha e cor igual pintura. O resto – volumes, planos, valores – decorre naturalmente dos dois elementos essenciais. Essa estreita intimidade é que deve ter em vista o pintor, qualquer que seja a sua escola.

Já no dia 23 de outubro de 1951⁵⁹⁶, no oitavo volume de seu *Diário crítico*, por ocasião da I Bienal de São Paulo, aproveita para comentar alguns pontos: sobre a árdua tarefa de ser do júri e ter de decidir os prêmios; a representação nacional e a internacional, demonstrando um tom levemente negativo ao falar sobre o abstracionismo; a tarefa da crítica de arte, que assim como a da crítica literária pode ter suas falhas. É a partir desse momento que Milliet fala um pouco sobre as limitações da crítica de arte⁵⁹⁷

Há uma crítica dita objetiva, que se circunscreve á análise dos elementos estéticos da obra de arte. Deveriam desejar-la os artistas, mas ocorre não raro serem eles muito mais literatos do que os escritores e preferirem a critica condicionada a alguma tendência em voga. Para um Severini ou um Lhote que falam de pintura, há centenas de estetas que fazem literatura, a qual quanto mais absconsa, maior número de adeptos reúne. Assim é que em nosso pobre mundo atômico não se ouve outra coisa de boca dos mais jovens senão “transcendência” “mensagem”, “quarta dimensão” “linguagem onírica”, “ritmos nucleares”, etc., palavras de pouco ou nenhum conteúdo concreto. Em compensação, ninguém mais se refere a “matéria”, “composição”, “equilíbrio”, “valores” “volumes”, “espaços”, cujo sentido pode ser precisado nas artes plásticas, não dando margem portanto a retóricas perigosas. Sem querer voltar aos tempos antigos, isto é, admitindo

⁵⁹⁴ MILLIET, Sergio, 1982, op. cit., volume VII, pp. 259-261.

⁵⁹⁵ Ibid., Volume VII, p. 260.

⁵⁹⁶ Ibid., Volume VIII, pp. 99-103.

⁵⁹⁷ Ibid., Volume VIII, pp. 101-102.

que o vocabulário crítico mude de acordo com as novas pesquisas, sou inteiramente contrario às vaguidades dessa gente...

Em 2 de outubro de 1951⁵⁹⁸, o crítico comenta a exposição de outro artista, agora Carybé no Museu de Arte Moderna. Milliet diz que o artista é essencialmente desenhista e que sua obra “...é uma realização daquilo que Severini desejava acontecesse: cada artista desenhar como se escrevesse, sem caligrafia, mas com “écriture”, isso que não se traduz em português por “escrita” e sim por expressão grafológica”.

Assim, o que se percebe dos trechos levantados, cujos propósitos são muito diferentes entre si, é que, apesar de não haver um aprofundamento na obra de Severini especificamente, Milliet demonstra conhecer a sua publicação teórica de 1936⁵⁹⁹ e o considera como um artista que “escreve sobre arte” (no bom sentido, e não do tipo de crítico que usa formas “abscondidas”), além de, obviamente, situá-lo junto aos movimentos futurista e cubista. É bastante compreensível o fato de Milliet demonstrar conhecer justamente os textos publicados na coletânea de 1936, porque, na verdade, são parte dos escritos mais importantes do artista no contexto do “Retorno à Ordem” no ambiente italiano, do qual Milliet era conhecedor, grande apreciador e disseminador desde os anos 1930, como se viu a propósito de seu apoio à Família Artística Paulista e ao Grupo Santa Helena, além de sua própria atividade como pintor. É curioso notar que Milliet usa a teoria de Severini como uma espécie de aparato metodológico para discorrer sobre obras de determinados artistas bastante diversos entre si.

Mário Pedrosa, como Milliet, é outra figura que dispensa longas apresentações. Como se sabe, foi membro das comissões organizadoras da Bienal de São Paulo de 1953 e 1955, diretor-geral da edição de 1961 e o último diretor do antigo MAM SP, entre 1961 e 1963, além de inúmeras outras contribuições no cenário artístico nacional e internacional, e mesmo de sua importante atuação política que antecedeu a atividade de crítico. Ele fala sobre Severini em algumas ocasiões, das quais a primeira a ser mencionada nesta investigação é o seu ensaio *Panorama da pintura moderna*⁶⁰⁰, de 1951. Esse texto foi publicado pelo Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro) numa época em que Pedrosa colaborava como crítico de arte no jornal carioca *A Tribuna da Imprensa*. Assim, no *Panorama da pintura moderna*, o

⁵⁹⁸ Ibid., Volume VIII, p. 254.

⁵⁹⁹ Milliet refere-se a uma expressão que Severini usa com relação a si próprio “l'autore volle veramente disegnare come se scrivesse” [“o autor quis realmente desenhar como se escrevesse”], que aparece como legenda na Prancha VI referente ao ensaio “Il Disegno” in *Ragionamenti sulle arti figurative*, op. cit., pp. 19-21. No entanto, Severini dá o crédito a Van Gogh da autoria desta frase, neste mesmo ensaio.

⁶⁰⁰ PEDROSA, Mário. “Panorama da pintura moderna”, 1951. In: *Modernidade cá e lá* (Otília Arantes, org.), vol. IV. São Paulo: Edusp, 2000, pp. 137-176.

crítico trata das artes plásticas, essencialmente na Europa, em um período de aproximadamente setenta anos, entre 1880 a 1950. Ele fala sobre o nascimento da arte moderna, com a dissolução do naturalismo, do caminho que foi percorrido rumo à abstração e à abertura para novas experiências artísticas, de forma didática e objetiva. No decorrer do texto, conta a história contextualizando os momentos históricos, as produções artísticas e seus representantes, e respalda sua narrativa no pensamento de alguns teóricos como Paul Guillaume, Thomas Munro, Guillaume Apollinaire, Alfred Barr, Maurice Raynal, Wilhelm Worringer, Georg Schmidt, e de artistas que também escrevem e teorizam sobre arte, tais como Gino Severini, László Moholy-Nagy (1895-1946) e Wassily Kandinsky (1866-1944). Vale dizer, no entanto, que é a obra de Barr que serve como uma das grandes norteadoras para a elaboração do *Panorama da pintura moderna*⁶⁰¹. O diálogo com Severini é algo mais pontual durante o texto e ocorre quando o crítico fala da questão do espaço nas obras vanguardistas⁶⁰² e quando comenta a Revolução Cubista⁶⁰³, e o uso que seus artistas fazem do elemento cromático. Assim, quando o artista aparece para dar suporte a algumas ideias de Pedrosa, sua publicação escolhida é *Du Cubisme au Classicisme...*⁶⁰⁴, a qual Pedrosa adjetiva de formosa, e da qual reproduz o trecho para tratar da cor dentro da poética cubista⁶⁰⁵

Severini [...] propõe, então, para decidir o impasse, subordinar outra vez o elemento cromático: “A cor deve ser sempre contida e dominada pela forma. A paixão pela cor obriga o pintor a inventar sua forma, a violentar, a deformar sua composição mediante a cor e isso constitui uma usurpação do relativo ao absoluto, da aparência passageira à forma permanente e da sensação ao espírito”. O pintor e teórico italiano defende a idéia, o conceito, como base indispensável da arte cubista.

É importante ressaltar que Pedrosa obviamente faz o recorte que acha necessário dessa publicação de Severini, pois, como visto no capítulo dois, o tratado de Severini foi publicado em 1921, em consonância com o espírito do “Retorno à Ordem”, em linha com as teorias dos franceses Ozenfant e Jeanneret, e mesmo com as ideias de seus conterrâneos, como De Chirico e Carrà. Assim, Pedrosa retoma alguns pressupostos dos escritos de Severini que sirvam exclusivamente à defesa de seus pontos e os descontextualiza, pois os menciona para

⁶⁰¹ Tal escolha faz muito sentido, se for pensada a produção de conhecimento artístico que acontecia fora do Brasil naqueles anos. Como se sabe, Barr era naquele momento alguém fundamental para a construção, defesa e disseminação de um discurso de arte moderna.

⁶⁰² PEDROSA, Mário, 2000, op. cit., p. 164.

⁶⁰³ Ibid., pp. 165-168.

⁶⁰⁴ A título de esclarecimento, em *Panorama da pintura moderna*, Pedrosa também reproduz uma passagem de um texto de Severini que, segundo sua indicação, vem de um artigo intitulado “Balanço do cubismo”, publicado na revista *Ver y Estimar*. Tal artigo não foi localizado, no entanto, de acordo com a passagem, parece ter sido colhida de *Du Cubisme...*, 1921, op. cit., capítulo VII, pp. 60-72.

⁶⁰⁵ PEDROSA, Mário, 2000, op. cit., p. 166.

justificar recursos e práticas artísticas cubistas, o que não se vincula às proposições originais de Severini, quando da elaboração de seu tratado. Vale esclarecer que Pedrosa faz exatamente a mesma coisa com os outros teóricos que cita. A exemplo do próprio Barr, quando Pedrosa critica diversas vezes a arte impressionista, ele não comenta a diferença de opinião de Barr, que, por exemplo, já reconhece no seu *Introdução à pintura moderna* a atitude inovadora e visionária de Monet quando este “no vigor de sua maturidade, levou a liberdade impressionista às últimas consequências. À primeira vista, sua *Ponte japonesa* parece quase tão distante da natureza quanto o abstracionismo de um Kandinsky ou de um Pollock”⁶⁰⁶.

É fundamental indicar que, embora o *Panorama da pintura moderna* cubra um período que vai até aproximadamente os anos 1950, para o crítico provavelmente não era o caso de tratar do ambiente do “Retorno à Ordem”, pois esse tipo de problemática não estava mais em discussão naquele momento. Pelo contrário, como se sabe, Pedrosa vinha atuando como o maior defensor, além do primeiro teórico, da arte abstrata concreta no Brasil. No entanto, é necessário ressaltar que Pedrosa conhecia bem esse contexto, o que no caso de Severini fica evidente ao sabermos que o crítico tinha em sua biblioteca o ensaio *Gino Severini* escrito por Courthion (analisado no capítulo dois), conforme os dados levantados na Fundação Biblioteca Nacional⁶⁰⁷.

Voltando a Severini, Pedrosa já o havia citado em 1947 a propósito da mostra *Exposição de Pintura Italiana Moderna* que Bardi havia trazido ao Brasil naquele ano (mencionada anteriormente neste mesmo capítulo). A seu respeito, escreve um texto em 07 de maio de 1947, em que afirma que⁶⁰⁸

A mostra que Bardi trouxe dos modernos de sua terra é do mais alto interesse artístico [...] são 150 quadros para 54 artistas e quase todos os que contam estão ali representados [...] vendo aqueles artistas, mesmo um revolucionário como Severini, se sente a força da tradição clássica que pesa sobre eles. O clássico na Itália não é uma escola, é uma permanência espiritual, um rio profundo que vem do fundo do tempo, e não cessa de passar. Está por isso mesmo acima do tempo.

Em outro texto escrito apenas dez dias depois, intitulado *Os italianos – sobretudo os jovens*, Pedrosa fala de uma série de artistas italianos que estão no Brasil pela primeira vez e

⁶⁰⁶ BARR, Alfred. *Introdução à pintura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 19.

⁶⁰⁷ Cf. consulta realizada no website: http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=bs&pr=mariopedrosa_pr&db=mariopedrosa&use=sh&disp=list&ss=NEW&arg=severini,gino. Em: 28.02.2013 às 16h32.

⁶⁰⁸ PEDROSA, Mário. *Obras completas*: volume nove: panorama da pintura moderna e crônicas do oriente e do ocidente, op. cit., p. 125.

que sua apreciação pode-se dar sem o intermédio de Paris. Ele reconhece que⁶⁰⁹ “Foi Paris, realmente que nos fez conhecer e admirar Chirico; que nos apresentou Severini, esse admirável cubista que tem a paixão nobre da decoração e sabe traduzir para a tela, com elegância e espontaneidade, as próprias teorias”.

Portanto, percebe-se que Pedrosa vê em Severini o “pintor e teórico italiano”⁶¹⁰, e que, assim como Milliet, menciona e conhece seus escritos (mais especificamente, como levantado, o *Du Cubisme...* de 1921), igualmente utiliza algumas de suas ideias como uma espécie de aparato para embasar as suas próprias teorias, mas que, ao falar de suas criações artísticas, o situa no contexto dos artistas futuristas e cubistas⁶¹¹, sem comentar as suas criações no período entreguerras.

É interessante também trazer à discussão, a crítica que o poeta Murilo Mendes faz de Severini. Isso porque Murilo é grande conhecedor do meio brasileiro e, entre idas e vindas à Itália, estabeleceu-se em Roma definitivamente em 1957, quando passou a lecionar cultura brasileira na Universidade de Roma e a se relacionar mais estreitamente com os artistas italianos. Escreveu diversos textos, poesias a respeito das obras de grandes artistas, além de ter se tornado amigo de alguns deles, incluindo a família Severini⁶¹². Vale mencionar também a amizade com Mário Pedrosa, a quem Murilo Mendes dedica *A invenção do finito*⁶¹³, e que havia afirmado que nenhum poeta ou literato brasileiro teve, como Murilo, a paixão pela pintura, a quem considerava como “o ideal do artista completo”, cuja poesia é permeada “desse feixe universal e indissolúvel em que se trançam pintura, música, poesia, arquitetura, dança”⁶¹⁴. No entanto, conforme aponta Lorenzo Mammì, apesar dessa relação estreita entre os dois, a crítica de Murilo Mendes no pós-Segunda Guerra se aproxima mais àquela de

⁶⁰⁹ Ibid., p. 127.

⁶¹⁰ PEDROSA, Mário, 2000, op. cit., p. 166.

⁶¹¹ Pedrosa e Milliet não adentram em análises de suas obras.

⁶¹² Interessante apontar que, conforme o testemunho da filha do artista, Sra. Romana Severini, em março de 2013, o casal Mendes também era muito ligado à irmã dela, Gina, e ao cunhado, o escultor Nino Franchina.

⁶¹³ Cf. MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Luciana Stegagno Picchio (org.). Rio de Janeiro: Nova Águila, 1994, p. 1704. O original de *A invenção do finito*, organizado por Mendes, contém a seguinte dedicatória a Mário Pedrosa: “Ao meu amigo: Mário Pedrosa, crítico criador, desde muitos anos companheiro de arte”.

⁶¹⁴ Cf. levantamento feito por NEHRING, Marta Moraes. *Murilo Mendes: Crítico de arte: A invenção do finito*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003, p. 34.; PEDROSA, Mário. “Murilo, o poeta – crítico”. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23.01.1960.

Lionello Venturi, Nello Ponente e de Argan⁶¹⁵, neste último caso, tanto na escolha dos autores quanto na dos argumentos⁶¹⁶.

Dessa forma, em comparação com os textos em que Severini foi citado, vistos anteriormente, o de Murilo é um pouco mais tardio, pois foi escrito em 4 de janeiro de 1965, de Roma⁶¹⁷, sendo parte justamente da série de textos de *A invenção do finito*, que conta com 39 textos escritos entre 1960 e 1970, dedicados a pintores e artistas gráficos, escritos quase todos em Roma. Ao escrever sobre Severini, Murilo comenta suas incursões pelo futurismo e cubismo, mas, sobretudo, sobre as qualidades que são intrínsecas ao seu próprio modo de fazer artístico, sua experimentação com o *mestiere*. Reproduz-se do ensaio, o seguinte trecho⁶¹⁸

A longa carreira de Gino Severini é caracterizada desde o início por uma espécie de obstinação em atingir o máximo de consciência do artesanato, inseparável da sua condição de artista. [...] Instinto continuamente controlado por um lúcido espírito crítico, diria mesmo por uma constante tensão crítica. Este revolucionário da pintura é no fundo um homem da grande tradição: encarna a cultura grego-mediterrânea e a cristã medieval.

O testemunho do poeta é importante, também, porque difere da abordagem de Milliet e de Pedrosa, já que de antemão situa Severini mais no seu fazer artístico do que teórico⁶¹⁹. E esse fazer artístico é, igualmente, o futurista e o cubista, como fica claro ao dizer que⁶²⁰

...alguns dos melhores quadros de Severini executados entre 1910-1920 – eu citaria por exemplo *Il suonatore di fisarmonica* e *Le Lettrici* – acusam nitidamente a filtragem da lição cubista. Essas e outras telas situam-se de resto entre as obras fundamentais da grande época moderna, ao lado das mais puras criações de Picasso, Braque, Juan Gris, Metzinger, Albert Gleizes.

Faz sentido pensarmos nessa associação, pois é justamente a partir do final dos anos 1940 que Severini retoma essas linguagens, seguindo para uma tendência mais abstrata, que obteve uma boa aceitação da crítica. Mendes provavelmente acompanhou essa movimentação, tendo em vista a convivência com o artista, e atento que era à produção artística em geral,

⁶¹⁵ MAMMI, Lorenzo. “Murilo Mendes, crítico de arte”. In *Remate de Males*, Campinas SP (32.1), pp. 81-93, Jan/Jun 2012, p. 92.

⁶¹⁶ Ibid., p. 83.

⁶¹⁷ MENDES, Murilo, 1994, op. cit., pp. 1334-1336.

⁶¹⁸ MENDES, Murilo. “Gino Severini”. In: *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 1334.

⁶¹⁹ Cf. MENDES, Murilo, 1994, op. cit., p. 1336. Murilo fala nesse texto brevemente sobre as publicações de Severini e comenta que o artista era próximo aos poetas, o que se refletia em seus livros, nos quais o artista trata das relações entre a pintura e a poesia. Assim, Murilo conhecia bem suas publicações, mas especificamente neste texto, que é o único escrito por ele sobre o artista, o poeta aborda mais as questões plásticas.

⁶²⁰ Ibid., p. 1335.

comprovado pelos diversos textos e poesias dedicados a artistas⁶²¹, brevemente mencionados. A sua própria coleção de obras de arte, que conta com criações de nomes italianos importantes como Magnelli, De Chirico, Capogrossi, e outros estrangeiros, como Fernand Léger (1881-1955), Braque, Juan Miró (1893-1983), James Ensor (1860-1949), Hans Arp (1887-1966), Georges Rouault (1871-1958), além de grandes artistas brasileiros, como Ismael Nery (1900-1934), Candido Portinari (1903-1962), Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) e Flávio de Carvalho (1899-1973), respalda essa ideia do enorme apreço do poeta pelas artes visuais. Severini está presente nessa coleção com duas obras de caráter abstrato⁶²²: a primeira é uma litografia sem data [Figura 52], mas que certamente foi elaborada justamente nos últimos anos de sua vida, por se tratar precisamente de uma obra de tendência abstrata. E a segunda, também sem título, é uma gravura feita em 1961, onde há dedicatória: “A monsieur et Madame Mendes avec mon affectueuse amitié. Rome. 20 decembre, 1961. Gino Severini”⁶²³. Essa escolha de obras de Severini por parte de Murilo é compreensível, se considerarmos a aproximação *grosso modo* dessa sua fase artística com a de Magnelli, o qual foi o artista, depois de Ismael Nery, que mais influenciou o poeta⁶²⁴.

Fig. 52: SEVERINI, Gino. *Sem título*, sem data. Litografia sobre papel, 37,6 x 28,5 cm. Coleção Murilo Mendes.

⁶²¹ Cf. MENDES, Murilo. *Ipotesi*. Luciana Stegagno Picchio (org.). Milão: Guanda, 1977. O poeta escreveu textos e poemas sobre artistas como Capogrossi (p. 130), Balla (p. 129), Magnelli (p. 55) e Morandi (p. 59), para citar pouquíssimos exemplos.

⁶²² Cf. informação gentilmente cedida à autora em 13.03.13 pela museóloga do Museu de Arte Murilo Mendes, Sra. Raquel Barbosa da Silva. Ambas as obras pertenceram ao poeta Murilo Mendes e foram adquiridas pela Universidade Federal de Juiz de Fora, em 1994. Nessa ocasião, as obras foram compradas da viúva do poeta, Sra. Maria da Saudade Cortesão Mendes, e ficaram alocadas no Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM). Em 2005, foi inaugurado o Museu de Arte Moderna Murilo Mendes e as obras do CEMM foram transferidas para o referido museu.

⁶²³ “Ao Senhor e à Senhora Mendes, com minha afetuosa amizade. Roma. 20 dezembro, 1961. Gino Severini.”

⁶²⁴ MAMMÌ, Lorenzo, op. cit., p. 88.

A título de curiosidade, outro poeta que chegou a ter uma obra de Severini foi Oswald de Andrade. Segundo consulta realizada no Banco de Dados do MAC USP no Ibirapuera, Oswald chegou a ter uma cerâmica assinada por Severini, cujo título era *Dança do Pan Pan em Monico*, que depois foi para as mãos de uma família de São Paulo⁶²⁵. Aferiu-se que, além de conhecedor da arte de Severini e, sobretudo, dos futuristas italianos em geral⁶²⁶, Oswald também estava a par da produção teórica do artista, como atesta a citação a um texto do artista em um artigo que o poeta publicou no *Jornal do Comércio de São Paulo*⁶²⁷, dias antes da realização da Semana de Arte Moderna, o “Geometria Pictórica”. Nesse texto, o assunto gira em torno do cubismo, de suas raízes e ecos em outras produções, sem deixar de pontuar, obviamente, a diferença que tem com relação ao futurismo⁶²⁸: “Cubismo é a reação construtiva de toda pintura moderna. Assim, futurismo não é marinetismo e, sim, toda reação construtiva da literatura moderna”. A menção a Severini aparece no momento em que Oswald trata da relação de Cézanne com o cubismo⁶²⁹ “Cézanne, queiram ou não, é o pai do cubismo” e acrescenta⁶³⁰ “...em crítica estupefaciente sobre ‘Cézanne e o Cézannismo’⁶³¹, o notável Gino Severini pôs ultimamente em relevo o diametral contraste que fez toda tragédia obscura e imortal de Cézanne”. Vale dizer que esse texto havia sido publicado por Severini dois anos antes, em 1920, e Oswald consciente das manifestações artísticas no exterior, fala sobre isso.

Assim, ainda que com mais de duas décadas de distância, percebe-se uma certa tendência de análise dos críticos brasileiros com relação a Severini, que abarca mais seus ensaios teóricos dos anos 1920 e 1930, do que propriamente sua atividade como pintor, à exceção de Murilo Mendes como apenas visto. Claro, nenhum deles ignora seu percurso

⁶²⁵ Cf. Consulta realizada em 08.04.2011, no Banco de Dados do MAC USP no Ibirapuera. Na Pasta 0128/005 há uma troca de correspondências entre Walter Zanini e a filha do pintor, Gina Severini, em que Zanini menciona isso e fala sobre sua indecisão de adquirir essa peça, tendo em vista a falta de documentação que atestasse a procedência da cerâmica.

⁶²⁶ Sobre a relação dos modernistas com o futurismo, sugere-se a leitura de FABRIS, Annateresa. *Futurismo paulista*. São Paulo, Perspectiva, 1994.

⁶²⁷ ANDRADE, Oswald. “Geometria pictórica”, *Jornal do Comércio de São Paulo*, 10 de fevereiro de 1922, p. 04. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *22 x 22: vista por seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2008, pp. 64-66.

⁶²⁸ Ibid., p. 64.

⁶²⁹ Ibid., p. 65.

⁶³⁰ Ibid., p. 64.

⁶³¹ Como visto no capítulo dois, após a primeira publicação deste texto, ele foi incluído na coletânea *Ragionamenti sulle arti figurative* de 1936, na qual o artista insere uma nota, se justificando, dizendo que, nesse texto publicado em 1920, ele foi muito severo com Cézanne, de quem todos aproveitaram o ensinamento. Ele completa: “Dirò come circostanza attenuante della mia attitudine, che nel 1920 il nome di Cézanne serviva a giustificare tutte le debolezze. Ero quindi irritato che si volesse far passare un’arte tutta imperniata sull’aspetto esteriore delle cose [...] Mi piace oggi di fare ammenda onorevole soprattutto verso l’arte di Cézanne...” [Direi como circunstância atenuante da minha atitude, que em 1920 o nome de Cézanne servia para justificar todas as veleidades. Estava então irritado que se quisesse fazer passar toda uma arte baseada no aspecto exterior das coisas [...] Me agrada hoje fazer uma correção honrosa sobretudo para a arte de Cézanne...].

artístico, mas quando tratam desse Severini pintor, mesmo que *en passant*, é o Severini futurista ou cubista. Outro ponto interessante é que escritos do artista mencionados por Pedrosa e Milliet são justamente aqueles elaborados nos anos do entreguerras, o que faz imaginar que talvez não haja vácuo, ou descompasso de entendimento, de Severini teórico e artista perante os críticos. É possível que seus referenciais sobre o artista fossem justamente do Severini “mais atual” que vinha sendo colecionado e apresentado em São Paulo via exposições do antigo MAM SP naqueles anos e, claro, no caso de Milliet, que fossem conhecidos esses tipos de orientações, tendo em vista a proximidade com suas próprias crenças nos anos anteriores.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os quatro quadros de Gino Severini presentes no acervo MAC USP não fazem parte das produções artísticas mais conhecidas de sua carreira, leia-se aqui futurista e em grande medida abstracionista. Essas quatro obras também não são as escolhidas para serem reproduzidas quando se procura ilustrar um artigo sobre o artista, e igualmente não figuram nos grandes compêndios de arte italiana em que ele é mencionado. Com isso, poderíamos nos questionar, neste ponto, o que essa amostra tão pequena de quadros seria capaz de nos trazer de novo e relevante a respeito de Severini. Uma primeira resposta seria imediatamente possível, tendo em mente a análise detalhada feita acerca dessas obras nesta pesquisa, que seria o fato de que esse conjunto revela dois caminhos artísticos – e mesmo políticos – seguidos pelo artista, sendo que um tem lugar logo após o outro: o primeiro deles data da década de 1930, e pode ser representado em *Natureza-morta com pombas*, que, como visto, está intimamente vinculado a sua pesquisa realizada nos anos 1920 e 1930, e que faz parte de um período em que havia uma grande disposição colaborativa do artista para com o regime de Mussolini; já o segundo caminho, representado pelas outras três obras dos anos 1940, operam em outra chave, o da recuperação de alguns dos maiores ícones da Escola de Paris – Picasso, Braque e Matisse – antecipando uma orientação que Severini seguiria por alguns anos após o seu retorno com a família para Paris em 1946. De fato, isso é o que se pode aferir prontamente, mas há outras questões importantes que emergem desse conjunto de obras do MAC USP e que devem ser levadas em consideração. Em primeiro lugar, essa mudança de orientação, que poderia parecer algo de “percurso” ou “corriqueiro”, diz muito a respeito da sua trajetória artística num sentido mais amplo, uma vez que espelha uma enorme mudança de rumo artístico, a qual foi a segunda maior “reviravolta” de sua carreira, ou seja, a recuperação que fez das poéticas das vanguardas do início do século XX, após ter produzido de acordo com o ambiente do “Retorno à Ordem”, enquanto a primeira teria sido certamente sua passagem do futurismo/cubismo às produções no contexto do “Retorno à Ordem”. Empresto aqui as palavras de Severini, naquele momento com mais de sessenta anos, para explicar justamente esse processo⁶³²

⁶³² SEVERINI, Gino. “Le intenzioni di tutta la mia carriera” (c. 1945-1960). Mart, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV.III.3.31.

Le intenzioni di tutta la mia carriera si riassumono così: 1. In un primo tempo ho voluto affrontare ed esprimere la vita, il movimento, il ritmo: quindi divisionismo di colori e di forma – Lavoro senza riflessione – gaio – spensierato; 2. In un secondo tempo ho voluto cercare le costruzioni, la coscienza dell'atto creativo, e quindi ricerca di mestiere – Lavoro lungo, riflessivo, con poche gioie, ma fecondo. Portai di fronte, in questo periodo, lo studio simultaneo della matematica e di altre scienze, e lo studio dalla natura, riprendendo, a titolo di controllo delle mie facoltà creative e poetiche, i soggetti più sfruttati trattandoli realisticamente (realismo trascendentale, s'intende); 3. In un terzo periodo, ho voluto e voglio di nuovo la vita, l'espressione. Ma rivengo a questi scopi dopo anni ed anni esperienza, di studio, di lavoro. Così, posso abbandonarmi senza riflettere al lavoro quasi meccanico del quadro, il quale, come arte, è già tutto internamente risolto – Lavoro quindi, senza volerlo, in uno stato di suprema coscienza⁶³³.

Essa reflexão nos direciona a uma revisitação das principais publicações de Severini, as quais são fundamentais para entendimento delas e da própria imagem que Severini queria deixar documentada, sobretudo com seu *Tutta la Vita di un Pittore*, o qual, inclusive, foi publicado no mesmo ano em que as obras italianas começaram a ser adquiridas para o antigo MAM SP.

O segundo aspecto que deve ser considerado é o fato de que o conjunto de obras demonstra claramente como o artista respondia ao espírito de seu tempo; assim, em vez de se dedicar a um ou a poucos tipos de pesquisas artísticas ao longo de sua trajetória, ele se permitiu mudar, transitar por estilos, pautando-se pelo contexto maior, o que não significaria, de maneira alguma, dizer que se subtraía a ele, mas sim, que absorvia e filtrava aquilo que sentia, a partir de uma experiência viva e ativa, afirmando que⁶³⁴: “L’artiste reflète son temps, comme un miroir”⁶³⁵. É curioso constatar que, não obstante estivesse em diálogo com outros

⁶³³ “As intenções de toda minha carreira se resumem assim: 1. Em um primeiro momento, quis lidar e exprimir a vida, o movimento, o ritmo: então divisionismo de cores e de forma – trabalho sem reflexão – alegre – despreocupado; 2. Em um segundo momento quis procurar as construções, a consciência do ato criativo, e portanto, pesquisa do ofício – trabalho longo, reflexivo, com poucas alegrias, mas fecundo. Coloquei em primeiro lugar, neste período, o estudo simultâneo da matemática e de outras ciências, e o estudo da natureza, retomando, a título de controle das minhas faculdades criativas e poéticas, os assuntos mais explorados, tratando-os realisticamente (realismo transcendental, quer dizer); 3. Em um terceiro período, quis e quero de novo a vida, a expressão. Mas venho novamente a estes escopos depois de anos e anos de experiências, de estudo, de trabalho. Assim, posso me abandonar sem refletir ao trabalho quase mecânico do quadro, o qual, como a arte, é já internamente totalmente resolvido – Trabalho, então, sem o querer, em um estado de suprema consciência”

⁶³⁴ SEVERINI, Gino. “Maritain Discours sur l’art, Bottai Azione per l’arte, Notes, Gerarchia dei valori”. Mart, Archivio del ’900, Fondo Gino Severini, Sev.III.3.6.2.

⁶³⁵ “O artista reflete seu tempo como um espelho.”

de seu tempo, não é possível encontrar, pelo menos na Itália e na França, artistas que se referenciassem diretamente em suas criações.

Tendo ponderado sobre essas questões, pode-se dizer que esse pequeno conjunto de obras é realmente significativo como um mapeamento de parte de sua produção que iria dos anos 1920 ao final dos anos 1940, e que, conforme discutido no capítulo quatro, o “acompanhamento” das poéticas de alguns artistas pareceu ter sido uma preocupação que permeou a compra de certas obras para a coleção do antigo MAM SP. Além desse, outros pontos comuns foram levantados com relação ao perfil maior das aquisições italianas e as de Severini, a exemplo de suas obras virem das coleções de Cardazzo e Barbaroux, pelo intermédio de Salvatori Vendramini e Gaetani, respectivamente, e principalmente por serem obras semelhantes a outras que haviam sido exibidas com sucesso em grandes mostras como a Quadrienal de Roma. Portanto, as obras de Severini, dentro do perfil maior das aquisições para o antigo MAM SP, situam-se em duas frentes diferentes: uma que é justamente a retomada das vanguardas (mas não são as criações vanguardistas em si – e mais conhecidas de sua produção), enquanto a outra frente é a sua participação com uma obra de caráter realista feita no contexto do “Retorno à Ordem”. É curioso atentar para o fato de que ao mesmo tempo em que o artista foi um dos membros da formação original dos Italianos de Paris, nenhuma obra sua desse período está presente entre as aquisições. De todo modo, faz sentido a escolha de obras de Severini, entre sua produção maior, tendo em vista as balizas estabelecidas como norteadoras dessa aquisição de obras para o antigo MAM SP. É fundamental reforçar que nada do que foi comprado estava distante das premissas e dos gostos do ambiente artístico e crítico no país, e que estranho teria sido, naquele momento, uma compra com o perfil de obras expostas na primeira exposição que ocorreu no antigo MAM SP, realizada por Léon Degand, por exemplo. Não foi o caso das aquisições italianas, elas realmente não despertaram reações “agressivas” por parte dos críticos, como atestam os textos publicados em jornais da época, quando foram expostas pela primeira vez na metalúrgica Matarazzo.

Voltando à questão da relevância do conjunto de obras de Severini, vale esclarecer que, por mais que sua produção dos anos 1920-1940 seja algo amplamente estudado e compreendido na Itália, isso não quer dizer que o seja no Brasil, e talvez nisso resida o porquê do conjunto de obras não ter despertado muito o interesse de outros pesquisadores brasileiros nas últimas décadas. Esse desinteresse certamente vem do fato de grandes críticos responsáveis pela construção de um discurso modernista no país, como Pedrosa e Milliet, não

terem dado quase nenhuma atenção a essas produções. Contudo, é algo curioso sabermos que os livros escritos por Severini – publicados precisamente nesses anos – circulavam e eram citados por esses críticos em seus ensaios, ao passo que a produção artística valorizada por eles era, novamente, aquela vanguardista. Não se trata de um fenômeno isolado, basta lembrar o julgamento negativo por parte de Lionello Venturi com relação às criações severinianas feitas entre 1917 e 1945, às quais classificou como um período em que o artista fez um *Ritorno alla imitazione*. Como discutido anteriormente, a monografia de Venturi sobre Severini foi publicada mais tardiamente, em 1961, o ano em que o crítico viria ao Brasil, mas não o fez, pois foi o ano de sua morte; assim, Venturi acabou por cristalizar naquele momento um veredito definitivo acerca da produção de Severini, que ficaria marcado muito fortemente na Itália por diversos anos. Não se pode deixar de mencionar que a opinião do próprio Severini com relação a essa monografia foi bastante positiva, como confirma a correspondência que enviou ao crítico em 29 de maio de 1961⁶³⁶, dizendo que se reconheceu naqueles escritos, mesmo nos aspectos por ele ignorados, ou secretamente e vagamente intuídos. E conclui essa carta da seguinte forma: “Il tuo scritto mi ha veramente commosso e te ne sono immensamente grato”⁶³⁷.

Independentemente do conhecimento ou não do juízo de valor de Venturi (que já havia sido expresso em seu *Pittura contemporanea* de 1948), os críticos brasileiros pareciam sentir a mesma coisa sobre Severini, sobretudo se considerarmos que, nos mesmos anos, há uma crescente revalorização do futurismo italiano na Bienal de Veneza e também na I Bienal de São Paulo. O próprio Venturi lembra que, na Bienal de Veneza de 1950, Severini, que esteve presente na sala dos futuristas, teve um sucesso brilhante. De toda forma, é possível afirmar que a crítica incontestavelmente favorável no caso de Severini só diz respeito a sua produção futurista, enquanto outros períodos são realmente mais contraditórios entre os críticos. Não dá para ignorar que a atitude de Severini naqueles anos reforçava esses vínculos, pois, em sua publicação *Tutta la Vita...*, de 1946, em que propunha dar conta da sua própria história, ele acaba por discorrer sobre um período específico, que vai de sua infância até aproximadamente o final da Primeira Guerra, colocando-se tanto junto à produção das vanguardas do início do século XX, sobretudo o cubismo, quanto se mostrando como um dos grandes artistas e articuladores do futurismo. Assim, nessa oportunidade, ele acaba por sublinhar essas relações, sem nem mencionar sua produção posterior, sua vida na Itália naquele período, como se

⁶³⁶ SEVERINI, Gino. “Venturi Lionello 1950-1961”. Mart, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, Sev.I.2.114.

⁶³⁷ “O seu escrito me comoveu verdadeiramente e lhe sou verdadeiramente grato por isso.”

quisesse também, de alguma maneira, “redimir”-se, explicar-se e fincar uma determinada posição após os anos negros do fascismo.

Portanto, é compreensível que os críticos brasileiros mencionados nesta pesquisa tenham trabalhado com um Severini multifacetado, fazendo uso das referências que se adequavam a seu tempo, somadas a seus próprios posicionamentos pessoais e críticos. E o legado de Severini, com suas criações artísticas e escritos – onde não há descompasso de discursos – por ser coeso, mas tão diversificado, permitia facilmente muitas formas de aproximação e de distanciamento.

REFERÊNCIAS⁶³⁸

Publicações de Gino Severini:

SEVERINI, Gino. *Arte indipendente, arte borghese, arte sociale*. Roma: Danesi, 1944.

_____. *Du Cubisme au Classicisme: Esthétique du compas et du nombre*. Paris: L'Imp. Union, 1921.

_____. “Giotto e la Pittura Contemporanea”. In: *Rivista MAESTRALE* – A. I. n° 3-4, Ago-Set, 1940.

_____. *La vita di un pittore*. Milão: Edizioni di Comunita, 1965 (1ª edição *Tutta la vita di un pittore*. Milão: Garzanti, 1946).

_____. *Matisse*. Roma: Libreria F.lli Bocca, 1944.

_____. *Passeggiando per la Mostra*. Roma, 1946. Texto não publicado, pertencente ao Fondo Gino Severini do Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

_____. “Prefazione”. In. *Galleria della Cometa: i cataloghi dal 1935-1938*. Roma: Edizione Della Cometa, 1989.

_____. *Ragionamenti sulle arti figurative*. Milão: Ulrico Hoepli, 1936.

_____. *Tempo de “L’Effort Moderne”*: La vita di un pittore. Florença: Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1968.

⁶³⁸ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

Fontes:

AJZENBERG, Elza. “O Grupo Santa Helena”. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *A Arte Brasileira no Século XX*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

ALMEIDA, Fernando Azevedo. *O Franciscano Ciccillo*. São Paulo: Pioneira, 1976.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Perfil de um Acervo*. São Paulo: Editora X Libres, 1988.

ANDRADE, Oswald. “Geometria pictórica”, *Jornal do Comércio de São Paulo*, 10 de fevereiro de 1922, p. 04. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *22 x 22: vista por seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2008.

ANTIFF, Mark. “Fascism, Modernism, and Modernity”. In: *The Art Bulletin*, vol. 84, nº 1 (março, 2002), pp. 148-169.

APOLLONIO, Umbro. “Gino Severini: The Plastic Analogies of Dynamism – Futurist Manifesto 1913”. In: *Futurist Manifestos*. Londres: Thames and Hudson, 1973.

_____. *Pittura Italiana moderna*. Veneza: Neri Pozza, 1950.

ARGAN, Giulio. *Arte moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 (1ª edição *L'arte moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*. Itália: Ed. Sansoni, 1970).

BARDI, Pietro Maria. “Gino Severini”. In: *Stile*. Itália, 1942.

BARR, Alfred. *Introdução à pintura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988 (1ª Edição *What Is Modern Painting?* Nova York: MoMa, 1943).

BAZIN, Germain. Gino Severini, “Démission de l'abstrait”. In: *L'Amour de l'Art*. Paris, 1931.

BERNARDINI, Aurora F. (org.). *O futurismo italiano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

BIONDI, Emiliana. “Lausanne 2 aprile 1934, una lettera inédita di Gino Severini ad Aligi Sassu. Alcuni spunti di riflessione”. In: *L’Uomo nero*. Milão, ano V, n. 6, 2008.

BOCK, Catherine C. “Woman before an Aquarium and Woman on a Rose Divan: Matisse in The Helen Birch Barlett Memorial Collection”. In: *Art Institute of Chicago Museum Studies*. Vol. 12, nº 12, The Helen Birch Barlett Memorial Collection, 1986, pp. 200-221. Disponível em <http://www.jstor.org/discover/10.2307/4115942?uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102555841937>>, em inglês.

BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D., FOSTER, Hal, JOSELIT, David, KRAUSS, Rosalind. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

BOSSAGLIA, Rossana. *Il Novecento Italiano*. Milão: Charta, 1995. (1ª. Edição, 1976).

CARLI, Carlo; PONTIGGIA, Elena; F. *La Grande Quadriennale 1935: La Nuova Arte Italiana*. Milão: Mondadori Electa SpA, 2006.

Catalogo della grafica di Gino Severini (Francesco Meloni, org.). Itália: Edizioni Longo, 1982.

CAT. EXP. *Anni Trenta: Arti in Italia oltre il fascismo*. Itália: Giunti Editore, 2012.

CAT. EXP. *Arte in Italia, da Valori Plastici a Corrente: opere dalla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma*. Roma: Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 1999.

CAT. EXP. *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*. Estados Unidos: Guggenheim Museum Publications, 2010.

CAT. EXP. *Encontros com Modernismo: destaques do Stedelijk Museum Amsterdam*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 2004.

CAT. EXP. *Gino Severini: Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali, 1921-1941*. Roma: Leonardo de Luca Editori, 1992.

CAT. EXP. *Gino Severini: entre les deux guerres*. Itália: Staderini Editore, 1980.

CAT. EXP. *Gino Severini: Futuriste et Néoclassique*. França: Silvana Editoriale, 2011.

CAT. EXP. *Gino Severini: La Regola, la maschera, il sacro*. Bolonha: Galleria Maggiore, 1993.

CAT. EXP. *Giorgio Morandi e a natureza-morta na Itália*. Milão: Mazzota, 2006.

CAT. EXP. *Gravuras da Coleção L'Oeuvre Gravée Editions d'art Zürich – Paris*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1961.

CAT. EXP. *Henri Matisse: A Retrospective*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1992.

CAT. EXP. *Henri Matisse: The Early Years in Nice*. Washington: National Gallery of Art, 1986.

CAT. EXP. *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Edian, 1953.

CAT. EXP. *III Quadriennale d'arte nazionale*. Roma: Editoriale Domus, 1939.

CAT. EXP. *Italia Nova: une aventure de l'art italien 1900-1950*. Itália: Skira, 2006.

CAT. EXP. *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1957.

CAT. EXP. *IV Quadriennale d'arte nazionale*: Roma: Casa editrice Mediterranea, 1943.

CAT. EXP. *La Biennale di Venezia*. Veneza: Alfieri Editori, 1950.

CAT. EXP. *Le Stanze Dell'Arte: Figure e Immagini del XX Secolo*. Itália: Skira, 2002.

CAT. EXP. *Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*. Itália: Skira, 1998.

CAT. EXP. *L'orientalisme en Europe: de Delacroix à Matisse*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2011.

CAT. EXP. *Omaggio a Gino Severini*. Itália: Rizzoli Grafica Milano, 1973.

CAT. EXP. *Prima Quadriennale d'Arte Nazionale*. Roma: Edizioni Enzo Pinci, 1931.

CAT. EXP. *Punti di Partenza e Punti di Arrivo nell'Opera di Gino Severini*. Milão: Arte edizioni, 1946.

CAT. EXP. *René Paresce e les Italiens de Paris*. Itália: Sellerio, 2004.

CAT. EXP. *ROMA: 1918-1943*. Roma: Viviani, 1998.

CAT. EXP. *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*. Roma: Tumminelli, 1935.

CAT. EXP. *Secondo Morandi*: Roma, 1939: I premi della Quadriennale. Ferrara: Editore Edisai SRL, 2006.

CAT. EXP. *Severini e il Mosaico*. Ravenna: Longo Editore, 1985.

CAT. EXP. *Severini Oeuvres Anciennes Et Récents*. Paris: Galerie Billiet-Caputo, 1947.

CAT. EXP. *The Artistic Culture between the Wars*. Itália: Skira, 2006.

CAT. EXP. *Twentieth Century Italian Art*. Nova Iorque: MoMa, 1949.

CAT. EXP. *XLIII Mostra della Galleria di Roma com opere della raccolta di Carlo Cardazzo*. Veneza, 1941.

CHIARELLI, Tadeu et alli. CAT. EXP. *Novecento Sudamericano: Relazioni Artistiche tra Italia e Argentina, Brasile e Uruguay*. Milão: Skira, 2003.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (1ª edição *Theories of Modern Art*. Estados Unidos, 1968).

COURTHION, Pierre. *Gino Severini*. Milão: Hoepli, 1930.

DE GRADA, Raffaele. “Severini e Semeghini da Barbaroux”. In: *Emporium*, Vol. XCV, n. 570, 1942.

DELL’ARCO, Maurizio Fagiolo. “Severini e il gruppo degli ‘Italiani di Parigi’: cronistoria d’una idea”. In: *Gino Severini*. Organização Giovanni Breschi. Milão: Electa Firenze, 1983.

DELL’ARCO, Maurizio Fagiolo.; FONTI, Daniela. *Gino Severini*. Milão: Edizioni Philippe Daverio, 1982.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DESBIOLLES, Yves Chevretil. “Le critique d’art Waldemar-George. Les paradoxes d’un non-conformiste,” *Archives juives* 2008/2, n° 41, pp. 101-117.

Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007 (1ª edição 1988 Oxford University Press).

FABRIS, Annateresa. *Futurismo paulista*. São Paulo, Perspectiva, 1994.

_____. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

_____. “Gino Severini. Mulher e arlequim”. In: *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Perfil de um Acervo*. São Paulo: Editora X Libres, 1988.

_____. “Travessia da arte moderna”. In: *Atas do Colóquio Internacional História e(m) Movimento*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, São Paulo, 2008.

_____. “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, pp.14-89.

FABRIS, Mariarosaria. “Em Busca da Essência do Teatro”. In.: *TriceVersa, Revista do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Linguísticos e Culturais*, Assis, v.3, n.2, nov. 2009-jun. 2010.

FANTINO, Luca. *F.-T. Marinetti: une avant-garde entre la France et l'Italie*. Tese de doutorado - Université Paris-Sorbonne, França, orientada por: M. Michel Jarrety, 2011.

FÉLIBIEN, André. “Prefácio às Conferências da Academia Real de Pintura e Escultura”, 1668. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura v. 10: Os gêneros pictóricos*. São Paulo: Editora 34, 2006.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo: A arte no entreguerras*. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda., 1998 (1ª Edição *Realism, Rationalism, Surrealism – Art between the Wars*. Estados Unidos: Yale University Press em associação com a Open University, 1993).

FLORIÊNSKI, Pável. *A perspectiva inversa*. São Paulo: Editora 34, 2012.

Fondo Severini: Inventário. A cura di Gabriella de Marco e Paola Pettenella. Rovereto: Mart, 2011.

FONTI, Daniela (org.). *Catalogo Ragionato Severini*. Milão: Mondadori Editore, 1988.

FORME E MODELLI DEL ROTOCALCO ITALIANO TRA FASCISMO E GUERRA. 2008, Milão. *Atas...* Milão: Università degli Studi di Milano Facoltà di Lettere e Filosofia: Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2009. 751 p. ISBN: 978-88-6521-015-4.

FOURCADE, Dominique (org.). *Henri Matisse: Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRAIXE, Catherine. *Art français ou art européen? L'histoire de l'art moderne en France: culture, politique et récits historiques, 1900-1960*. Tese de doutorado - École des Hautes Études en Sciences Sociales, França, orientada por Eric Michaud, 2011.

GHIRARDO, Diane. “Architects, Exhibitions, and the Politics of Culture in Fascist Italy”. In: *Journal of Architectural Education*. University of Southern California, Vol. 45, No. 2, Fev. 1992.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sergio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Edusp: Editora Perspectiva, 1992.

GRACE, Justine. "The Spirit of Collaboration: Gino Severini, Jacques Maritain, Anton Luigi Gajoni and the Roman Mosaicists". In: *Colloquy: Text Theory Critique*, Monash University, 2011, pp. 89-112.

GUALDONI, Flaminio. *Futurismo*. Milão: Skira, 2008.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Editora Nobel, 1999.

HEYNICKX, Rajesh; MAEYER, Jan De. *The Maritain Factor: taking religion into Interwar Modernism*. Bélgica: Leuven University Press, 2010.

Inventario dell'Archivio Quadriennale d'arte di Roma. Roma: Fratelli Palombi Editori, 2000.

KEMP, Martin. *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. Estados Unidos: Yale University Press, 1992.

LAZZARO, G. di San. *Painting in France 1895-1949*. Londres: Harvill Press, 1949.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MACIEL, Ana Carolina. 'Yes, nós temos bananas'. Cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage, Brasil anos 50. São Paulo: Alameda, 2011.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "Achille Funi nella Collezione del MAC USP". In: *L'Uomo Nero: Materiali per una storia delli arti della Modernità*. Milão: CUEM, v. 1, 2011.

_____. "A narrativa de arte moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP". In: *Museologia & interdisciplinaridade*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília Vol.1, nº1, jan/jul de 2012.

_____. "As Coleções Matarazzo no acervo do MAC USP e a pintura moderna no Brasil". In: *VI Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas*, 2010, Campinas, SP. *Atas...* Campinas: Unicamp, 2010.

_____. “Realismo, classicismo e vanguarda: Pintura italiana do entreguerras”. In: CAT. EXP. *Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entreguerras*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013, pp. 7-23 [no prelo].

_____. “Realismo, Classicismo, Latinidade: As coleções Matarazzo e o modernismo italiano dos anos 1930”. In: XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2011, Campinas. *Anais...* Campinas, 2011. Mesa-redonda.

_____. “Uma Nova Luz Sobre o Acervo Modernista do MAC USP: Estudos em torno das Coleções Matarazzo”. In: *Revista USP*, São Paulo, nº 90, pp. 200-216, junho/ agosto, 2011.

MAMMÌ, Lorenzo. “Murilo Mendes, crítico de arte”. In: *Remate de males*, Campinas SP (32.1), pp. 81-93, Jan/Jun 2012.

MARITAIN, Jacques. *Arte e poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1947 (1ª edição, *Frontières de la poésie et autres essais: Frontières de la poésie.–Dialogues.–Trois peintres: Georges Rouault, Gino Severini, Marc Chagall.–La clef des chants*. Paris: L. Rouart et fils, 1935).

_____. *Art et Scolastique*; *Frontières de la poésie et autres essais*. Paris: L. Rouart et fils, 1935 (1ª edição de *Art et Scolastique* publicada em 1921).

_____. *Severini*. Paris: Gallimard, 1930.

MENDES, Murilo. *Ipotesi*. Luciana Stegagno Picchio (org.). Milão: Guanda, 1977.

_____. *Poesia completa e prosa*. Luciana Stegagno Picchio (org.). Rio de Janeiro: Nova Águilar, 1994.

MILLIET, Sergio. *Diário crítico de Sergio Milliet* [introdução Antonio Cândido]. São Paulo: Edusp/Martins Fontes, 1982, (Vols. I a X).

_____. *Marginalidade da Pintura Moderna*. São Paulo: Coleção Departamento de Cultura, 1942.

MORELLI, Francesca Romana (org.). *Cipriano Efisio Oppo*. Un Legislatore per l'arte: scritti di critica e pi politica dell'arte: 1915-1943. Roma: Edizione De Luca, 2000.

MULLINS, Edwin. *Braque*. Lisboa: Editorial Verbo, 1973 (1ª edição *Braque*. Londres: Thames and Hudson, 1968).

NEHRING, Marta Moraes. *Murilo Mendes: Crítico de arte: A invenção do finito*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles-Édouard. *Depois do cubismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005 (1ª edição *Après Le Cubisme*. França, 1918).

PACINI, Piero. *Bibliografia di Gino Severini*. Cortona: Grafiche Calosci, 1967.

PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá* [Otília Arantes, org.], vol. IV. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *Obras completas*: volume doze: as Bienais de São Paulo. Organização Otília Beatriz Fiori Arantes. [S. l.: s.n.], [198-].

_____. *Obras completas*: volume nove: panorama da pintura moderna e crônicas do oriente e do ocidente. Organização Otília Beatriz Fiori Arantes. [S.l.: s.n.], [198-].

PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. São Paulo: edição da autora, 1977.

PONTIGGIA, Elena. “Alberto Magnelli. L’opera astratta”. In: CAT. EXP. *Magnelli: una retrospettiva*. Suíça: pagine d’arte, 2001.

RADIN, Giulia (org.). *Correspondance Gino Severini Jacques Maritain (1923-1966)*. Itália: Leo Olschki, 2011.

RIBEIRO, José Augusto Pereira. *Guignard e o ambiente artístico no Brasil nas décadas de 1930 e 1940*. Dissertação de mestrado - Universidade de São Paulo, Brasil, orientação Profa. Dra. Sônia Salzstein, 2009.

RIBEIRO, Niura, A. L. *Rossi Osir – Artista e Idealizador cultural*. Dissertação de mestrado - Universidade de São Paulo, Brasil, orientação Prof. Dr. Walter Zanini, 1995.

ROCCO, Renata D. F. M. “As obras de Gino Severini na coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo”. In: *VII Encontro de História da Arte – Os caminhos da História da Arte desde Giorgio Vasari: Consolidação e desenvolvimento da disciplina*. Campinas, SP. Atas... Campinas: UNICAMP, 2011, pp. 438 – 447.

_____. “Gino Severini”. In: CAT. EXP. *Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entreguerras*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013, pp. 165-169 [no prelo].

_____. “Gino Severini no contexto da *II Quadriennale D’arte Nazionale di Roma*: o caso das obras do MAC USP”. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia RHAA 17*, 2012. ISSN online: 2179-2305; ISSN impresso: 1413-0874.

_____. “O caso dos Italianos de Paris”. In: CAT. EXP. *Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entreguerras*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013, pp. 27-31 [no prelo].

ROSENTHAL, Mark. *Juan Gris*. Berkeley: University of California, 1983.

SALARIS, Claudia. *La Quadriennale: Storia della rassegna d’arte italiana dagli anni Trenta a oggi*. Itália: Marsilio Editori, 2008.

SETA, Cesare. “Le Geometrie di Juan Gris”. In: *La Repubblica*, Itália, 29.08.2005.

SOMMARUGA, Luisa. “I cicli di Semsales e La Roche di Gino Severini: nuove ipotesi di lettura dalle iconografie paleocristiane al cubismo sintético”. In: *L’Uomo nero*, Itália, Milão, ano V, n. 6, pp. 191-206, 2008.

SPURLING, Hilary. *Matisse: uma vida*. São Paulo: Cosac Naify, 2012 (1ª edição *Matisse: The Life*, 2009).

STANISZEWSKI, Mary Anne. *The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge/ London: The MIT Press, 1998.

TRUCCHI, Lorenza. “Il più internazionale dei nostri maestri”. In: *La Fiera Letteraria*, Roma, 24-01-1965.

VENTURI, Lionello. *Gino Severini*. Roma: De Luca, 1961.

_____. *História da crítica de arte*. Portugal: Edições 70, 2007 (1ª edição *History of Art Criticism*. Nova York, 1936).

_____. *Il Gusto dei Primitivi*. Bologna: N. Zanichelli, 1926.

_____. *Pittura contemporânea*. Milão: Hoepli, 1948.

VESCOVO, Marisa. “Estate Sarnese 1994: Gino Severini ‘Du Cubisme au Classicisme’ e oltre”. In: *Rivista Origini*. Quadrimestrale di Segno e Poesia, nº 22. La Scaletta anno VIII – junho 1994.

WALTHER, Ingo F.; WARNCKE, Carsten-Peter. *Picasso*. Colônia: Taschen, 2007 (1ª edição 1992).

ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas 1930-1940: o Grupo Santa Helena*. São Paulo, Edusp, 1991.

_____. (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

_____. “O Grupo Santa Helena e a Presença do artista proletário”. In: *Revista de Italianística*, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, ano III, nº 03, julho 1995.

_____. *Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta*. São Paulo: Marigo Editora, 1997.

Websites:

CASTELLO DI MONTEGUFONI. *Gino Severini*. Disponível em: <http://www.montegufoni.it/en/romantic_villa_to_rent_tuscany.php>, em inglês. Acesso em 22.09.2010.

CORTONA GUIDE. *Gino Severini*. Disponível em: <http://www.en.cortonaguide.com/severini_gino.html>, em inglês. Acesso em 30.04.2011.

FONDAZIONE LA QUADRIENNALE DI ROMA. *II Quadriennale (1935)*. Disponível em: <<http://www.quadriennaleidiroma.org/>>, em italiano. Acesso em: 14.10.2011.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Acervo Mário Pedrosa*. Disponível em: <http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=bs&pr=mariopedrosa_pr&db=mariopedrosa&use=sh&disp=list&ss=NEW&arg=severini,gino>. Acesso em: 28.02.2013.

ITALIAN FUTURISM ORG. *Manifesto dell'Arte Sacra Futurista*. Disponível em: <<http://www.italianfuturism.org/manifestos/manifesto-dellarte-sacra-futurista/>>, em italiano. Acesso em: 13.03.2013.

MUSEU DE ARTE MURILO MENDES. *Acervo*. Disponível em: <<http://www.museudeartemurilomendes.com.br/relacaoobras.html>>. Acesso em 24.07.2013.

MUSÉE D'ORSAY. *Gino Severini*. Disponível em: <[http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=649&L=1&tx_ttnews\[tt_news\]=27192&no_cache=1](http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=649&L=1&tx_ttnews[tt_news]=27192&no_cache=1)>, em inglês. Acesso em 30.04.2011.

MUSEO DI ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI TRENTO E ROVERETO. *Fondo Gino Severini*. Disponível em: <<http://cim.mart.tn.it/cim/home.do>>, em italiano. Acesso em 24.07.2013.

MUSEUM OF MODERN ART. *Gino Severini*. Disponível em: <<http://www.moma.org/search?query=gino+severini>>, em inglês. Acesso em 30.04.2011.

TATE GALLERY. *On Classic Ground*. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/>>, em inglês. Acesso em 24.07.2013.

TGCOM24. *Mostra Gino Severini: Futuriste et Néoclassique*. Disponível em <http://www.video.mediaset.it/video/tgcom/servizio_artdirectory/255340/intervista-a-daniela-fonti.html#tc-s1-c10-o1-p1>, em italiano. Acesso em 16.02.2012.