

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

RODRIGO VICENTE RODRIGUES

MÁRIO PEDROSA E A ARTE MODERNA ITALIANA

SÃO PAULO

2021

Rodrigo Vicente Rodrigues

Mário Pedrosa e a arte moderna italiana

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte (PGEHA-USP) para obtenção do título de mestre.

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica de Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Gonçalves Magalhães.

Agência de fomento: CAPES.

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo, desde que citada a fonte

RODRIGUES, Rodrigo Vicente.

Mário Pedrosa e a arte moderna italiana.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte (PGEHA-USP) para obtenção do título de mestre.

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica de Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Gonçalves Magalhães.

Agência de fomento: CAPES.

Aprovado em: _____.

Banca examinadora:

Prof.(a) Dr.(a)

Instituição: _____.

Julgamento _____.

Prof.(a) Dr.(a)

Instituição: _____.

Julgamento _____.

Prof.(a) Dr.(a)

Instituição: _____.

Julgamento _____.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à família Giugliano Cabral: Cynthia, Carlos Alexandre e Francisco, sem cujo apoio muito provavelmente eu não teria chegado aqui. São as pessoas mais maravilhosas que a vida pôs no meu caminho e eu lhe serei eternamente grato por isso. Destaco o apoio incondicional de Francisco Cabral, que creio ser a pessoa mais especial que já conheci (em todos os sentidos). Amo vocês.

AGRADECIMENTOS

Ainda que seja já de praxe começar os agradecimentos pelo orientador, aqui eu o faço de modo extremamente sincero: agradeço imensamente à professora Ana Gonçalves Magalhães que, em 2016, a partir de uma disciplina optativa sua que eu cursava no MAC-USP (quase como forasteiro que observava tudo aquilo como algo distante e de difícil acesso), viu em mim alguma coisa que lhe despertou confiança para me convidar a adentrar o mundo tão rico da arte que, como disse Pedrosa, é “necessidade vital”. Além disso, não é necessário salientar o seu trabalho como pesquisadora: o currículo fala por si, e reflete uma pessoa muito rara dentro do meio acadêmico, de erudição ímpar.

Agradeço aos professores da minha banca de qualificação: a *professoressa* Maria Cecília Casini e o prof. Ricardo Fabbrini, de presteza e interesse enormes em relação à pesquisa que lhes foi apresentada e, agora, também à prof.^a Ana Candida de Avelar.

Reitero o agradecimento a Cynthia, Carlos e Francisco, fundamentais neste período da minha vida; agradeço ao Raphael Fernandes Lopes Farias que me ajudou muito a entender o mundo da academia e a conseguir minha primeira publicação, além de sermos afinados no mesmo diapasão em muitos aspectos da vida; agradeço sobremaneira à minha irmã, Virgínia Rodrigues, que me fez dar o primeiro em relação ao ensino superior, ainda imberbe; destaco também o papel importantíssimo de Willyam Yatsu Horcel, que me deu força e estímulo para que eu conseguisse ingressar na graduação na USP, porta de entrada para todas as minhas ações no mundo acadêmico; por fim, agradeço aos amigos próximos que, apesar de este mundo caduco estar cada vez mais difícil, mantiveram a lucidez e um modo de enxergá-lo mais autenticamente – nesse sentido, destaco Danielle Hernandes, “Danizita” – e Marco Antônio Teixeira Júnior, que realmente se mostra um “intelectual”, apesar de eu ter certeza de que sua discricção não vai gostar de eu ter dito isso. De qualquer forma, é pessoa rara, com repertório amplo, sensibilidade e inteligência, e mesmo discordando sempre de mim, nossas conversas (que quase viram discussão) são muito frutíferas.

Agradeço à *Fondazione Emilio Vedova*, à *Galleria Nazionale D'Arte Moderna e Contemporanea*, de Roma, ao MASP, à instituição *Estorick Collection*, de Londres, ao setor de documentação do MAC-USP, à *Galleria Laocoonte* (Roma/Londres), ao Marco Guardo, diretor da *Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei (Roma)* e caro amigo, companheiro na apreciação da ópera, minha maior paixão; agradeço também aos fotógrafos Romulo Fialdini, Nelson Kon, Flavio Demarchi e Vittorio Pavan pela presteza em relação aos meus pedidos de publicação de suas obras.

Agradeço à secretaria do PGEHA, especialmente ao Paulo Marquezini, à Sara V. Valbon e também à CAPES.

Agradeço também à Renata Rocco, grande pesquisadora da arte italiana e uma pessoa extremamente “solar”.

Por fim, agradeço à minha mãe, Rosa, que pode não adentrar o meu mundo, mas nunca me impediu de viver nele, apoiando-me em vários sentidos. Te amo.

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. Os revolucionários são apenas afluentes que acabam absorvidos na grande corrente.

(PEDROSA, 1947)

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo verificar, sistematicamente, como Mário Pedrosa, durante toda a sua trajetória crítica, observou, interpretou e valorou a arte moderna italiana. Isto se mostra particularmente importante justamente pelo fato de a arte italiana – tanto a antiga como a moderna – ter se mostrado algo perene no sistema das artes brasileiro. Para tanto, foi lida a obra crítica completa do pensador, coletando-se um *corpus* em que figuram artistas e pensadores da arte italianos tratados por ele. A partir disso, foi interpretado o modo como via a arte moderna da Península (ainda que com muitas referências àquela da tradição).

Palavras-chave: arte moderna; Mário Pedrosa; crítica de arte brasileira; arte italiana.

ABSTRACT

The present research aims to verify, in a systematic way, how Mário Pedrosa, throughout his critical trajectory observed, interpreted and valued modern Italian art. This is particularly important precisely because Italian art - both modern and that of traditional artists - has proved to be something perennial in the Brazilian art system. To this end, the complete critical work of the thinker was read, so that a corpus was collected including Italian artists and authors discussed by Pedrosa, which enabled us to interpret the way he saw the modern art of the Peninsula (although with several references to the art of tradition).

Keywords: modern art; Mário Pedrosa; Brazilian art criticism; Italian art.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1ª. Foto feita pelo autor, Coleção de volumes lidos	p. 20
Imagem 2ª. Escultura de Boccioni, <i>Formas únicas de continuidade no espaço</i>	p. 24
Imagem 3ª. Pintura de Piero Marussig, <i>A Madalena</i> .	p. 43
Imagem 4ª. Pintura de Achille Funi, <i>A advinha</i> .	p. 44
Imagem 5ª. Pintura de Achille Funi, <i>Vênus latina</i> .	p. 46
Imagem 6ª. Escultura de Marino Marini, <i>Grande cavalo</i> .	p. 48
Imagem 7ª. Pintura de Piero Marussig, <i>A cantora</i> .	p. 49
Imagem 8ª. Pintura de Giorgio De Chirico, <i>O enigma de um dia</i> .	p. 58
Imagem 9ª. Pintura de Gino Severini, <i>Figura com página de música</i> .	p. 61
Imagem 10ª. Pintura de Gino Severini, <i>Natureza-morta com pombas</i> .	p. 62
Imagem 11. Gravura de Giorgio Morandi, <i>Sem título (1931)</i> .	p. 73
Imagem 12. Pintura de Giorgio Morandi, <i>Natureza-morta [Bottiglie e lumi]</i> .	p. 84
Imagem 13. Pintura Renato Guttuso, <i>Fucilazione in campagna</i>	p. 101
Imagem 14. Pintura Renato Guttuso, <i>Morte di un eroe</i>	p. 103
Imagem 15. Pintura Alberto Magnelli, <i>Pedras n. 22</i> .	p. 109
Imagem 16. Pintura de Alberto Magnelli, <i>Confrontation</i> .	p. 117
Imagem 17. Pintura de Alberto Magnelli, <i>Avec mesure</i>	p. 118
Imagem 18. Pintura de Emilio Vedova, <i>Protesto pelos condenados de Sevilha</i> .	p. 144
Imagem 19. Pintura de Emilio Vedova, <i>Scontro di situazioni</i> .	p. 147

SUMÁRIO

Introdução.....	12
1. Capítulo Primeiro – A vanguarda italiana: o Futurismo e suas relações com o Fascismo segundo Pedrosa.....	22
2. Capítulo Segundo – A interpretação de Pedrosa do <i>retorno à ordem</i> italiano: a figuração e os diálogos com a arte da tradição.....	39
3. Capítulo Terceiro – Outras propostas e caminhos que levam à Abstração na Itália.....	92
Considerações Finais.....	149
Referências Bibliográficas.....	163
APÊNDICE A – TEXTOS LIDOS.....	171
APÊNDICE B – ÍNDICE REMISSIVO.....	197

Introdução

Sem significar para o “outro Mário”, o de Andrade (1893-1945), um demérito, observa-se que Mário Pedrosa (1900-1981) pode ser hoje considerado o crítico de arte brasileiro mais influente do século XX no contexto internacional. A diferença entre os períodos em que se mantiveram ativos, as motivações por trás de suas respectivas obras e as conjunturas históricas, políticas e sociais em que cada um exerceu sua crítica podem esboçar razões (ainda que de forma simplificada) pelas quais Pedrosa tem hoje maior visibilidade internacional.

Mário de Andrade lutou louvável e grandemente por uma espécie de emancipação do artista e do intelectual brasileiros em relação àquilo que nos vinha moldar de fora para dentro, ou seja, a arte e ideias europeias (ainda que o modernismo tenha sido também “importado”). Assim, como principal articulador da Semana de 1922, ele está diretamente ligado àquilo que esta representou: segundo Aracy Amaral, “um registro sintomático da pulsação do organismo *nacional*, antecipando, através do pensamento, a insatisfação que tomaria forma política [...]” posteriormente (AMARAL, 1979, p. 16, grifo nosso). Tendo sido talvez o “primeiro crítico de arte brasileiro não procedente da literatura” (AMARAL, 2000, p. 10), ao contrário de seu colega, Mário Pedrosa via a arte como um fenômeno que não pode ficar circunscrito somente à vontade de se produzir arte *dita* nacional ou nacionalista, já que ela é “fenômeno internacional”¹, como explicitamente afirmou em títulos de textos publicados em 1958 e 1960², algo que ele sublinha em relação à arte moderna:

Assim como a revolução modernista se processou pelo contato simultâneo de tantas culturas diferentes, tanto no tempo como no espaço, subitamente contemporaneizadas, também pôs fim aos compartimentos estanques em que viviam separadas as artes nacionais dos diversos países europeus (PEDROSA, 1951³, p. 21).

Em relação ao contexto brasileiro, Martha D’Angelo cita a tese de Tadeu Chiarelli, segundo a qual “a arte e a crítica de arte modernista brasileira tinham por preocupação central

¹ Para Pedrosa, a arte era um dos meios que mais facilmente logravam êxito quando se pensava na internacionalização das civilizações e no intercâmbio cultural entre os povos (KAREPOVS, 2017, p. 141). Assim, vemos que não só a arte moderna, mas também a dinâmica que as conjunturas sociais, políticas e econômicas, a partir de fins do século XIX, propiciaram fizeram com que a arte pudesse ser ponte entre povos diversos e para que houvesse, ao menos materialmente, quando se pensa no contexto de dominação da África, o contato entre culturas. Isto, porém, ia se alargando com o desenrolar do século XX, e Pedrosa foi um dos grandes pensadores que teorizou a arte como movimento de empatia, alteridade (basta pensarmos na questão do Museu Imagens do Inconsciente) e, sobretudo, exercício de treino das percepções.

² Tratam-se, respectivamente, de *Arte – Fenômeno internacional e Arte moderna, fenômeno internacional* (PEDROSA, vol. 1º, textos 31 e 35).

³ Devido a problemas na paginação no *corpus* consultado para esta pesquisa, utilizamos, a versão do célebre *Panorama da Pintura Moderna* editada pelo Ministério de Educação e Saúde na série *Os Cadernos de Cultura*, Rio de Janeiro, de 1951.

dar à nossa produção um caráter nacional, e [...] esta orientação inibiu a nossa aproximação com as vanguardas europeias” (D’ANGELO, 2011, p. 25), de modo que é possível tomar as ações de Pedrosa na conjuntura da crítica de arte no Brasil como “um marco enquanto ruptura com esse projeto de caráter nacionalista” (D’ANGELO, 2011, p. 25), instituindo uma rejeição a ele⁴ e a abertura às vanguardas internacionais (D’ANGELO, 2011, p. 29). Em relação a seu homônimo⁵, “dois aspectos interessavam a Mário Pedrosa na avaliação do poeta de *Paulicéia desvairada* sobre o nosso modernismo: o reconhecimento do espírito universal que animava esse movimento, e a tese de que era um movimento que tinha origem estrangeira” (D’ANGELO, 2011, p. 127).

Além de tal marco na evolução da crítica brasileira, quando se pensa em Pedrosa, não se pode deixar de evocar a militância política, pois ele era declaradamente um socialista, mais especificamente um trotskista⁶ (foi um dos fundadores da IV internacional, na França⁷) – ainda que houvesse abandonado a organização em 1940, devido ao seu ‘sectarismo esterilizante’ (LOUREIRO, 2017, p. 13). Nesse sentido (fato já bastante discutido), sua obra crítica nunca se separou da questão política, motivo pelo qual era também um ferrenho antagonista da arte desejada socialista – o realismo socialista soviético⁸ –, já que este retirava da arte uma de suas

⁴ Segundo Otília Arantes, a questão do nacional em Pedrosa, diferentemente dos modernistas da primeira leva, só pode ser entendida como “um esforço de interromper a corrida que jamais nos fará alcançar os países avançados [...]”, pois, a partir do seu *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, o pensador prega “não a regressão [...], mas uma ‘revolução’ a partir do que temos de mais genuíno e vital, capaz de gerar algo de novo, uma nova sociedade, onde, quem sabe, pode brotar uma nova arte” (ARANTES, 2000, p. 51). Não obstante isso, Pedrosa teria libertado a arte brasileira dos grilhões dos discursos nacionalistas e populistas (SALZSTEIN, 2001, p. 79), de modo que se explica o fato de, no texto *O mestre brasileiro de sua época* (PEDROSA, vol. 10º, p. 158), elevar Volpi acima das grandes “vedetes” (para se usar um termo dele) do nosso modernismo, mais próximos ainda à Escola de Paris.

⁵ Mario Pedrosa via Mário de Andrade como um interlocutor importante, já que escreve sobre ele em carta a Lívio Xavier: “quero ver se consigo colher alguma coisa, pra mim e pro Mário, que acaba de publicar dois livros de prosa: *Amar, verbo intransitivo* e *Primeiro andar*”, como salienta Marques Neto (2000, p. 37). Além disso, no Fundo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, localizamos três cartas de Pedrosa, uma de Mary Houston, sua esposa, e outra de Elsie Houston, irmã de Mary, endereçadas a Mário de Andrade, além de várias outras em que Pedrosa figura no corpo do texto, vindas de intelectuais como Manuel Bandeira e Antônio Bento.

⁶ No México, contudo, Trotsky reorganiza o secretariado da IV internacional, em 1940, excluindo Mário Pedrosa (MARTINS, 2001, p. 32).

⁷ Na qual era o único delegado latino-americano (KAREPOVS, 2017, p. 29). Ferreira Gullar diz que a ascensão de Stálin foi “uma coisa assustadora para muitos dos militantes que terminaram se engajando e criando um movimento trotskista, a IV Internacional” (GULLAR, 2000, p. 26), de modo que Pedrosa demonstra desde cedo seu pendor no sentido de um socialismo libertário, que explica também sua posição contrária à arte soviética oficial e àqueles que se deixaram influenciar por ela, mesmo estando em países externos à União Soviética.

⁸ Pedrosa tinha “posições estéticas visceralmente antiburocráticas e anticonvencionais [...]” (MORICONI, 2011, p. 12), por isso foi “adepto a vida inteira de um marxismo avesso à ortodoxia dogmática” (LOUREIRO, 2017, p. 13), de modo que nunca se aproximou da arte ditada pela URSS. Como era contra os dogmas políticos, era *persona non grata* em várias esferas da vida política (da direita à esquerda), tendo tido problemas tanto no PCB como no PSB (do qual foi expulso em 1956), em geral conservadores quanto à doutrina que deveria reger o agir, baseados nos ditames do bloco socialista.

principais características – o exercício da liberdade criativa –, além de tentar, à revelia do devir histórico, voltar a uma situação anteriormente superada, já que “a arte moderna cria [ra] ou cristaliza [ra] uma consciência estética realmente continental”, sendo, por isso mesmo, “talvez o mais profundo e inesperado indício, depois da formação dos Estados nacionais europeus, de que no substrato estão os fundamentos de uma cultura efetivamente europeia” (PEDROSA, 1951, p. 22), algo que se verá mais detidamente no capítulo terceiro, em que serão observadas as vertentes abstratas na Itália.

Indicativo da importância cada vez mais reconhecida de Pedrosa no mundo das artes no âmbito internacional é que ele foi o primeiro crítico de arte brasileiro a ser traduzido nos Estados Unidos através de publicação⁹ do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Isto por si só já demonstra que ele é visto como alguém que, mais do que um crítico de arte brasileiro e da arte brasileira, tinha uma visão aprofundada e ampla do fenômeno artístico ao longo do século XX, e que a compreensão de seu pensamento pelo público estadunidense ajuda a ampliar o olhar deste sobre a arte como fenômeno global.

Além disso, houve a exposição “Mário Pedrosa – *De la naturaleza afectiva de la forma*¹⁰”, aberta de 28 de abril a 16 de outubro de 2017 no Edifício Sabatini do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madri, uma das mais destacadas instituições europeias de arte moderna. Assim, assiste-se a um movimento de recuperação do pensamento e da trajetória do intelectual brasileiro, no plano internacional, e que parte dessas grandes instituições que acabam por corroborar e legitimar sua importância para além da conjuntura brasileira.

Revisitar a obra de Pedrosa, com o olhar do século XXI, portanto, é algo que não só está de acordo com o que está sendo feito internacionalmente, mas também ajuda a explicitar suas características, além de destacar o valor, a amplitude e, sobretudo, a atualidade de seu pensamento. Sendo ele uma das figuras-chave da intelectualidade brasileira do século XX, ativa e produtiva por mais de meio século, não cabe aqui refazer seu percurso biográfico¹¹. Tal empreitada seria muito ambiciosa para os fins desta pesquisa, pois o crítico foi alguém cujas ações se confundem “com as lutas mais significativas” daquele século, atuando “em prol da liberdade e da igualdade social” (LOUREIRO, 2017, p. 14). Antonio Candido (1918-2017) diz que ele foi um pensador que jazeria sobre a liberdade intelectual, tendo “desprezo pelas ideias

⁹ PEDROSA, Mário. *Primary Documents*. Nova Iorque: MoMa, 2015.

¹⁰ PÉREZ-BARREIRO, Gabriel *et al.* *Mário Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma*. (catálogo de exposição). Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.

¹¹ Neste sentido, pode-se consultar o livro ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, e também uma obra mais recente: KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique, Mariô!* Mario Pedrosa e a Política. São Paulo: Ateliê Editorial/Perseu Abramo, 2017.

feitas e a disposição para criar o escândalo sempre que fosse necessário” (CANDIDO, 2001, p. 16), de modo que são muitas as suas ações para serem evocadas biograficamente.

Apesar de sua trajetória ampla e ímpar, há, porém, alguns pontos que são sempre lembrados dela. Entre eles, podemos citar, como exemplos, a já destacada presença da política e do agir político dentro de sua obra crítica e seu pensamento e posicionamento de esquerda, que lhe valeram mais de um exílio em momentos críticos da política brasileira, na qual sempre esteve ativo, e não só através do olhar sobre a arte (já que sempre procurou publicar textos políticos, traduções de escritos de teor político e teve destacado papel em periódicos marxistas).

À essa militância libertária, une-se sua luta em prol de uma arte também livre, não limitada por agendas extrínsecas a ela (de esquerda ou de direita); evocam-se também suas ações na imprensa em defesa das artes e das instituições artísticas (como a Bienal de São Paulo) em períodos turbulentos do País, sobretudo durante a ditadura militar. Além disso, Pedrosa teve grande aproximação ao ambiente internacional, tendo vivido em cidades europeias e também americanas, sem nunca ter deixado de lado a militância que ligava a preocupação artística à política. O grande exemplo disso talvez tenha sido sua presença e ação fundamentais para a criação do Museu da Solidariedade, no Chile, na década de 1970, pouco antes do golpe que depôs Allende e que obrigou o crítico a, novamente, exilar-se, pois para ele arte e política sempre andaram juntas (LOUREIRO, 2017, p. 13).

“Seu interesse primeiro foi a política, sua área de interesse final foi a política [...]”, sublinha Aracy Amaral (2000, p. 10). Porém, para além disso, Mário Pedrosa sempre foi visto como figura emblemática e importante por aqueles com quem dialogava dentro do mundo das artes, algo explicitado a partir de uma carta da década de 1970 destinada ao então presidente brasileiro Emílio Médici (1905-1985), assinada por personalidades como Pablo Picasso (1881-1973) e Alexander Calder (1898-1976), repudiando as ações do governo ditatorial contra ele. Hoje o escrito é mantido na Biblioteca Nacional (GOBBI, 2017).

Outro ponto da trajetória do crítico muito evocado é sua ação junto à psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999) em relação à arte “virgem, feita pelos pacientes do Centro Psiquiátrico Pedro II (atual Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira), no bairro do Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, e sua grande participação no chamado *Museu de Imagens do Inconsciente*, em que figuram as obras desses pacientes, agora reconhecidos como artistas. Tais ações foram importantes sobretudo para validar a produção plástica dessas pessoas, de modo a não mais se separar a arte entre aquela que vem do artista de formação, que estuda, viaja, dialoga com seus pares e aquela outra, feita subjetiva e instintivamente por quem não estava inserido em tal dinâmica, motivo pelo qual Pedrosa a via como arte *virgem*, conforme

pontuado acima. Assim, ele se ligou à defesa da arte das crianças, de pacientes psiquiátricos, de indígenas, dos povos ditos primitivos num “alargamento das fronteiras da arte, que deixou de ser considerada um assunto que diz respeito apenas ao artista profissional e ao circuito em torno do qual ele gira” (D’ANGELO, 2011, p. 43), isto porque a apreciação e a criação estéticas estariam centradas na sensibilidade, e a arte *virgem* seria a sensibilidade desenvolvida no seu modo mais primordial, com pouca interferência cerceadora do sistema das artes oficial.

Outro destaque na trajetória de Pedrosa é sua aproximação às teorias da *Gestalt*, algo em que foi pioneiro, já que eram “provavelmente poucos os intelectuais, no Brasil, [...] que se interessavam pelas experiências de Koeller¹²” (MARTINS, 2001, p. 36), de onde nasce sua tese *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, de 1949, usada para fins de um concurso¹³ para a cátedra de História da Arte e Estética na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, retomada pelo *Reina Sofía*, já que foi esse o título e cerne da exposição lá inaugurada (ainda que com alguns pontos questionáveis).

Como novo ponto a ser destacado da trajetória de Pedrosa, a proposta principal desta pesquisa é verificar como o crítico, ao longo de toda a sua carreira intelectual, observou, interpretou e valorou a arte italiana, sobretudo a partir das mostras que se deram no Brasil nas quais figurou a arte da Península, momentos-chave para que ele passasse a observá-la, tendo sido as duas exposições de Pietro Maria Bardi (1900-1999) no Rio de Janeiro, nos anos de 1946 e 1947, talvez, o convite para que Pedrosa passasse a se dedicar mais à arte italiana nos seus escritos.

Além disso, também é importante sublinhar a presença de artistas italianos através de uma das maiores e mais ambiciosas empreitadas na arte brasileira – a Bienal Internacional de São Paulo¹⁴ –, e da criação dos nossos acervos de arte no século XX, em que sempre estiveram presentes artistas italianos, como o do MASP – Museu de Arte de São Paulo (hoje Assis

¹² Trata-se do teórico nascido na Estônia Wolfgang Köhler (1887-1967), um dos principais pensadores da *Gestalt*.

¹³ Apesar de apresentada em 1949, tal concurso só se realizaria em 1952, ocasião na qual Pedrosa fica em segundo lugar, obtendo o título de livre-docente (KAREPOVS, 2017, p. 102). O crítico vai assumir a cátedra de História da Arte na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1967, ocupando-a por curto período (KAREPOVS, 2017).

¹⁴ A Bienal, é importante notar, nasce não só como forma de dotar São Paulo de grandes aparatos culturais, como vinha ocorrendo desde princípios do século – lembremo-nos de que nosso Teatro Municipal é concluído em 1911 –, mas também no momento específico de discursos desenvolvimentistas, que ecoavam Getúlio e a situação de substituição de importações propiciadas pela Segunda Grande Guerra e que culminaria em JK e na construção de Brasília, na mesma década (da qual também se ocupou grandemente Pedrosa). Assim sendo, a uma independência material, ligava-se uma sonhada independência cultural, tão desejada pela *intelligentsia* nacional, e tudo isso era propiciado pelo enriquecimento vertiginoso pelo qual a cidade passava desde fins do século XIX.

Chateaubriand) – e do MAM-SP¹⁵ – Museu de Arte Moderna de São Paulo –, que têm as suas gêneses, respectivamente, na ação do *spezzino* Bardi¹⁶ e na coleção de obras de artistas italianos modernos que Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977) comprou na Itália do segundo pós-guerra, além das francesas cuja compra foi intermediada fundamentalmente por Alberto Magnelli (1888-1971).

Assim, observar-se-á como a arte italiana, mais do que ter sido, muitas vezes, modelo artístico nas grandes cidades da época colonial, e também na capital fluminense, tendo ganhado importância sobretudo no contexto da Corte no século XIX e posteriormente com a Imperial Academia de Belas Artes (ainda que tenha havido a presença massiva de artistas da chamada *missão francesa* no início do século), faz-se sentir também na dinâmica da arte moderna.

Desse modo, vê-se de forma muito ampla a presença italiana no Brasil e, não obstante as situações-chave para o entendimento da arte da Península no País (os acervos dos museus do eixo Rio-São Paulo, a Bienal paulista *etc.*), serão abordadas outras menos evidentes, mas ainda assim importantes. Basta lembrarmos como a Academia esteve sempre em contato com a cultura italiana, e de forma institucionalizada, sendo exemplo disso o fato de, durante a década de 1930, a Universidade de São Paulo ter tido no seu corpo docente o poeta italiano Giuseppe Ungaretti (1888-1970). Ademais, em 1950, a mesma instituição organiza a exposição “Pintores Italianos Contemporâneos” (MAGALHÃES, 2014, pp. 17-18). Anteriormente, como um demonstrativo de ligações entre os dois países através de meios oficiosos e/ou oficiais¹⁷,

poderíamos nos referir, por exemplo, à participação italiana na Exposição do Estado Novo em 1939 ou à grande mostra comemorativa dos cinquenta anos da imigração italiana em São Paulo em 1937, onde maquetes sobre a conquista da Abissínia e ilustrações sobre as grandes obras fascistas conviviam com tanques e tratores FIAT [...] (BERTONHA, 2013, p. 6).

A crítica de Pedrosa, por ampla que é, consegue tratar da arte italiana (tanto a dos artistas da tradição como a moderna) de modo que é possível perceber sua continuidade em terras

¹⁵ O qual Pedrosa vai dirigir a certa altura de sua vida, na década de 1960, e ao qual também se liga quando passa a fazer parte da organização de edições da bienal paulistana, além de ter sido diretor-geral da de 1961.

¹⁶ Ainda que sempre lembrado por ter adotado o Brasil como pátria no imediato segundo pós-guerra, é importante lembrar que Bardi já travara contato com o País antes de sua mudança definitiva. Além disso, já visitara outros países da América Latina, montando neles exposições, antes e depois de sua fixação aqui. Porém, “enquanto a Europa encontrava-se destruída e culturalmente em crise, o Brasil, que conhecera certo desenvolvimento industrial nas décadas de 30 e de 40, também em função dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, vivia um período de grandes mudanças com a democratização depois do fim da ditadura do Estado Novo, o crescimento econômico e a entrada das massas na vida pública” (MIGLIACCIO, 2013, p. 4), o que sugere uma conjuntura que propicia a fixação do italiano no País, que estaria mais aberto a novas experiências, já que nele conviviam o moderno e o dito *primitivo*, e não havia o “fardo” da tradição pesando sobre si, como ocorria na Europa (MIGLIACCIO, 2013, p. 4).

¹⁷ Isto se mostra algo contínuo se pensarmos nas ações de órgãos italianos oficiais que contribuíram para que fossem trazidas aos países da América do Sul importantes mostras de arte durante o período posterior ao fim da Segunda Grande Guerra.

brasileiras, por vias várias. Assim, embora não tenha havido um projeto do crítico de tratar especificamente da arte da Península, observando sua obra em conjunto, percebemos que, apesar da sempre evocada presença francesa na arte, sendo Paris a capital artística de meados do século XIX até a ascensão dos Estados Unidos no segundo pós-guerra (e da sempre lembrada *Missão Francesa*, sobre a qual Pedrosa também escreve), não há a domínio da francofilia no Brasil, e a arte italiana se mantém presente ao longo de todo o tempo no qual escreve Pedrosa.

Nesse sentido, observam-se nos escritos do crítico alguns artistas italianos que se destacam, sobretudo Giorgio Morandi (1890-1964) e Alberto Magnelli (1888-1971). Contudo, não obstante a grande importância que têm na narrativa da arte ocidental e, mais especificamente, na italiana, há outros pontos a serem destacados. Se Pedrosa é sempre lembrado como um dos maiores defensores da arte abstrata no Brasil, sobretudo das vertentes concretas, o que talvez o aproximasse de Magnelli, normalmente lido numa chave de pintor *geométrico*, a presente pesquisa vem trazer a lume outras nuances em relação à arte italiana – que, como veremos, teve grande peso na trajetória crítica de Pedrosa – e ao modo como ele lia essa arte dentro do contexto da modernidade artística do século XX, aspecto este ainda inexplorado. Assim, à Escola de Paris, colocam-se em paralelo os modernos italianos, que não serão lidos a partir dela, mas de modo a ecoar sua terra de origem (mesmo aqueles que se fixam na cidade-luz), e, no lugar de ruptura, observa-se uma continuidade reconfigurada da tradição.

Como modo de demonstrar a importância da arte moderna italiana na crítica de Pedrosa, a presente dissertação foi fruto de uma ampla pesquisa e compilação de textos seus em que figuram artistas e pensadores italianos. Isto se deu a partir de um estágio pago pela USP e realizado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade durante o ano de 2018. Assim, foi vista *in totum*¹⁸ a obra crítica do pensador, tendo sido lidos muitas centenas de textos, escritos durante toda a sua vida. A maioria deles são pequenos ensaios críticos publicados em periódicos, mas há ainda textos longos e densos, como a já citada tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. No conjunto estão contemplados também os textos célebres do autor, sendo alguns exemplos deles: *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz*¹⁹; *O “bicho da*

¹⁸ Apesar de termos lido todos os textos que conseguimos levar em consideração, a própria criadora da coleção consultada, a professora Otília Arantes, sublinha que lograra localizar e organizar várias centenas de escritos do crítico, mas que o seu levantamento não pode ser considerado completo, pois o próprio autor “não se preocupava muito em conservar seus próprios textos (ARANTES, 1995, p. 9).

¹⁹ Tal texto é considerado a estreia de Pedrosa no campo da crítica de arte, e é também uma novidade porque teria sido o primeiro escrito a fazer uma crítica de viés marxista no Brasil. Além disso, foi publicado no periódico *O homem livre* – dirigido por Pedrosa e Geraldo Ferraz (D’ANGELO, 2011, p. 28) –, ligado à Frente Única Antifascista (que, por sua vez, pode ser vista como reflexo também das investidas do PF italiano no Brasil), que já colocava o crítico como opositor ao governo de Mussolini, mas que, como veremos, não se opôs aos artistas que floresceram sob seu jugo.

seda” na produção em massa; A bienal de cá pra lá; A função do museu no core universitário; Arte, necessidade vital; Mundo em crise, homem em crise, arte em crise etc.

Os textos foram trabalhados como se se tratasse de uma fonte primária, já que partimos da obra completa de Pedrosa compilada e organizada pela professora Otilia Arantes, grande estudiosa do crítico. Assim, esse conjunto de textos foi dividido pela pesquisadora em 12 tomos, organizados por temática. Eles, entretanto, não são obras publicadas em livro, mas volumes criados para fins acadêmicos e de pesquisa, e disponibilizados para consulta na biblioteca Lourival Gomes Machado do MAC-USP, no CESA e no IEB-USP (ARANTES, 1995, p. 9). A partir dessa organização primária, a pesquisadora preparou e organizou os quatro volumes de “Textos escolhidos” de Pedrosa, editados pela Edusp, respectivamente *Políticas das artes* (1995), *Forma e percepção estética* (1996), *Acadêmicos e modernos* (1998) e *Modernidade cá e lá* (2000).

Assim sendo, vemos anotações e correções nos textos que foram consultados, explicitando que se trata de uma organização inicial e, sobretudo, pessoal, sendo muitos deles datilografados e tantos outros fotocopiados da fonte inicial. Partindo dessa organização, nós também seguimos a divisão proposta pela professora (que obviamente por sua natureza temática não permitiu que fossem agrupados cronologicamente). A escolha por se utilizar tal compilação e não as obras publicadas, como por exemplo as coleções de textos que têm por organizadores a própria professora Otilia Arantes e o professor Lorenzo Mammì, publicados pela Edusp e Cosac Naify respectivamente (além do trabalho de Aracy Amaral, que organizou e levou a público o volume *Mundo, Homem, Arte em crise*, em 1975), deveu-se justamente ao fato de essas coleções terem sido feitas a partir de “textos escolhidos”, que embora sejam obviamente o que há de mais relevante em Pedrosa segundo a visão de seus organizadores, não contemplam a obra completa do pensador. Como se trata de algo extensíssimo, optou-se por usar o material de pesquisa que Otilia Arantes disponibilizou através do acervo bibliográfico da USP e que, como tal, está acessível ao público, além de outros textos terem sido consultados na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional (e também de termos utilizados obras publicadas, sobretudo a coleção da Edusp).

A presente dissertação está dividida em três capítulos, que procuraram situar e interpretar a presença italiana na crítica de Pedrosa. Para tanto, seguiu-se uma divisão já clássica quando se pensa na arte da Península do século XX, que pode ser dividida *grosso modo* em três grandes troncos: a vanguarda italiana – o futurismo –, o retorno à ordem (operada sobretudo nas décadas de 1920 e 1930) e, por fim, as propostas que fugiram a essas duas linhas e que “desembocariam” na abstração.

Imagem 1ª – Coleção de volumes lidos, organizados por Otília Arantes.



Fonte: foto feita pelo autor nas dependências da Biblioteca Lourival Gomes Machado, MAC-USP, 2019.

Ao fim desta pesquisa foram disponibilizados dois apêndices que permitem a localização dos textos citados. Como se utilizaram os volumes já sistematizados pela professora Otília Arantes, seguiu-se a sua organização. Assim, o APÊNDICE A será a listagem completa de todos os textos lidos, na ordem em que aparecem nos volumes usados como fonte, trazendo informações sobre como podem ser encontrados nessas encadernações e informações complementares.

O APÊNDICE B se destina sobretudo àqueles que pesquisam a arte italiana no Brasil e a crítica sobre ela. Trata-se de um índice remissivo, cujos verbetes, em sua maioria, são nomes de artistas e/ou personalidades italianas, organizados em ordem alfabética pelo sobrenome. Assim, será permitido a uma pessoa que pesquisa determinado artista italiano localizar, dentro de toda a obra crítica de Pedrosa, a grande maioria de textos e momentos em que o crítico se deteve sobre ele. Evidentemente, tratando-se de cerca de 50 anos de produção, é bem provável que algo nos tenha escapado. De qualquer forma, acreditamos que tais apêndices ajudarão sobremaneira aqueles que pesquisam a obra de Mário Pedrosa e, principalmente, aqueles que têm a arte italiana por objeto.

Por fim, faz-se necessário dizer que as referências a esses textos foram feitas da seguinte forma, por exemplo: (PEDROSA, vol. 5º, p. 22), de modo que o leitor possa localizar o texto tanto na fonte por nós consultada, como também, a partir dos apêndices, saber as informações

sobre as publicações primeiras. Não colocamos a data desses volumes porque não há essa informação neles.

1. Capítulo Primeiro – A vanguarda italiana: o Futurismo e suas relações com o Fascismo segundo Pedrosa.

O movimento futurista na obra crítica de Pedrosa aparece em vários textos em que fala da arte italiana. Além disso, ligado umbilicalmente às propostas fascistas que marcaram todo o século XX, tanto no momento anterior à Segunda Grande Guerra, como a partir das consequências desta, é algo que sempre surge quando se fala das ações do estado totalitário de Mussolini (1883-1945) e da Itália do *primo novecento*. Contudo, o crítico dedica somente um texto monográfico – bastante curto – ao movimento, de modo que se pode ter uma ideia mais abrangente sobre como o via somente quando se observam os vários momentos em que trata do assunto²⁰.

O texto monográfico em questão é *Futurismo, romantismo modernizante*²¹, escrito em 1957. Para compô-lo, Pedrosa parte de outras percepções sobre o assunto, expressas por Rodolfo Pallucchini (1908-1989) num artigo publicado à época em *Prisme*²², segundo o autor. O pensador italiano foi um grande historiador da arte, especialista na arte veneziana, sendo hoje lembrado por essa sua contribuição. Em 1947, torna-se o Secretário-geral da Bienal de Veneza, organizando algumas das edições que se seguiram; em 1950, torna-se professor titular de História da Arte Medieval e Moderna da Universidade de Bolonha; depois, vai à Universidade de Pádua, onde assume a cátedra de História da Arte Moderna, além de se envolver em outros projetos e publicações (FONDAZIONE GIORGIO CINI, s/d)²³.

Pallucchini também ocupou o papel de comissário da delegação italiana na nossa bienal. Em tal contexto, teria dito que a versão brasileira superava o modelo italiano em vários aspectos, principalmente pelo número de pavilhões estrangeiros. Francisco Alambert e Polyana Canhête, citando Guido Puccio (1894-1980), explicam que, mais do que um elogio, a fala do italiano tinha por finalidade expressar sua insatisfação quanto àquilo que vinha ocorrendo na bienal da sua Pátria (PUCCIO, 1954 *apud* ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 57). Além disso, Pallucchini fazia parte do júri de premiação da nossa segunda bienal, do qual também participava Pedrosa (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 55). Assim, sugere-se a aproximação

²⁰ Pedrosa também dedica um pequeno trecho do seu *Panorama da pintura moderna* ao futurismo, num subítim intitulado *Orfismo e Futurismo*.

²¹ PEDROSA, vol. 8º, pp. 89-91.

²² Embora não tenham sido encontradas informações sobre o texto do italiano com o qual Pedrosa dialoga, infere-se tratar-se da revista *Prisme des arts: revue internationale d'art contemporain*, editada entre 1956 e 1959, e que teve grande contribuição de Waldemar George.

²³ Para mais informações, ver:

<<https://www.cini.it/wp-content/uploads/2012/08/d7fcfbc0cdc135e76560a3a0f3546929.pdf>>, acesso em 30 abr. 2020.

entre ele e o italiano, e o motivo pelo qual o crítico o escolhe para embasar o único texto que dedica ao movimento iniciado por Marinetti (1876-1944).

Uma vez replicando as opiniões do “ilustre secretário-geral da Bienal de Veneza” (PEDROSA, vol. 8º, p. 89), percebemos que Pedrosa as considerava importantes para o entendimento da arte italiana de vanguarda entre nós. Segundo elas, teria sido de 1910 (o primeiro Manifesto Futurista, lembremo-nos, é de 1909, mas em 1910 surge o *Manifesto dei pittori futuristi*) “a primeira vontade expressa de renovação do gosto italiano” (PALLUCCHINI *apud* PEDROSA, vol. 8º, p. 89), identificada pela adesão de Giacomo Balla (1871-1958), Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Gino Severini (1883-1966), Ardengo Soffici (1879-1964) e Mario Sironi (1885-1961) às propostas de Filippo Tommaso Marinetti ao longo do desenrolar do primeiro quartel do século XX.

Além desses nomes, outros artistas teriam se aproximado de tais propostas, sem, contudo, participar de forma decisiva do movimento. Exemplo disso seria Giorgio Morandi, que teria aderido a ele como “gesto de solidariedade aos jovens artistas de seu tempo” (PEDROSA, vol. 8º, p. 97). Outro artista que se distancia do futurismo é Achille Funi (1890-1972), já que “com o tempo *retrocede* para o passado” (PEDROSA, vol. 9º, p. 130, grifo nosso), numa clara aproximação dos modelos renascentistas, sendo hoje mais lembrado por essa sua característica. Isto se dá porque “é do Futurismo que saem os principais nomes ligados ao Novecento”: Mario Sironi (1885-1961) e o citado Funi (MAGALHÃES, 2013a, p. 9) no momento do *retorno à ordem*.

Pedrosa, partindo de Pallucchini, vê que o movimento futurista serviu necessariamente para fugir à tradição italiana (entenda-se aquela que vem do Renascimento, sobretudo), numa negação da racionalidade antropocêntrica dos artistas e humanistas que começam a surgir sobretudo a partir do *trecento*. No lugar disso, os vanguardistas teriam proposto outro *modus operandi*, a partir da influência da técnica do divisionismo (PEDROSA, vol. 8º, p. 89). Assim, substitui-se a *cosa mentale* de Da Vinci (1452-1519), que defendia que o fazer artístico partia do intelecto, ainda que numa busca por um aspecto científico da arte que, assim sendo, dependia também dos sentidos. Assim sendo, “a idéia que sustenta uma obra de arte, ou o processo pelo qual se chega até ela, é mais importante que o produto final” para Da Vinci (BARROS, 2008, p. 80). Nesse sentido, a idéia mentalmente concebida e anterior à obra é o que lhe conferia valor. Diferentemente disso, os futuristas teriam se voltado à *intuição*, escapando, assim, aos grilhões da razão, e estaria aí o aspecto romântico do movimento, evidenciado no título do texto.

Pedrosa dirá, em texto de início da década de 1950, que se pode “admitir que a partir do romantismo, no século XIX, a evolução artística se deu no sentido contrário ao naturalismo”, tendo sido, portanto, o princípio de uma sucessão de mudanças que desembocariam na negação da *mimese*, que havia tido seu ápice no “século IV grego e depois no Renascimento” (PEDROSA, 1951, p. 9, grifos nossos), italiano por excelência. Tal mudança de paradigma é justamente o que buscavam os futuristas, como as demais vertentes vanguardistas de então, embora de modos diferentes.

Pedrosa vai, portanto, corroborar a posição de Pallucchini, sobre a qual se baseia, que põe o futurismo numa espécie de ligação umbilical com o romantismo do século anterior, ainda que com propostas estéticas quase que completamente antagônicas. A intuição como condição central para se compor a obra vanguardista seria o aspecto mais marcante do romantismo futurista, já que pregava algo exterior (e talvez anterior) à razão (ainda que ligado às tecnologias de então) como ponto de partida para a criação artística. Nesse sentido, Umberto Boccioni (1882-1916) seria um dos grandes paradigmas, já que ele buscava o “definitivo na sucessão dos estados de intuição” (PALLUCCHINI *apud* PEDROSA, vol. 8º, p. 89). O artista teria tido, no curto arco temporal em que desenvolveu sua criação plástica, uma

linha de evolução [que] segue curva descendente, isto é, procedendo do otimismo provinciano, o modernista dos futuristas italianos transforma-se [...] em dinamismo espacial não-representativo, revolucionário já, e não apenas otimista (PEDROSA, vol. 7º, p. 73).

Imagem 2ª: Escultura em gesso de Boccioni, “Formas únicas de continuidade no espaço” [*Forme uniche di continuità nello spazio*], 1913.



Fonte: Acervo MAC-USP. Fotógrafo: Romulo Fialdini

A intuição futurista teria sido algo que reverbera as posições teorizadas pelo pensamento de Benedetto Croce²⁴ (1866-1952), que para Pedrosa foi um dos grandes renovadores da estética do século XX (PEDROSA, vol. 8º, p. 89). Assim, temos que observar o movimento futurista como uma reação à própria realidade artística italiana, cujo centro é marcadamente o Renascimento (e também às conjunturas econômica e social do País quando comparado às nações hegemônicas de então – lembremo-nos, *grosso modo*, da Inglaterra no plano industrial e da França no cultural). Nesse sentido, pode-se verificar que, durante o desenrolar do século XX, como um modo de abertura à arte moderna italiana, sempre estiveram presentes as mostras dos artistas da tradição da Península. Exemplo disso, para as terras brasileiras, são as célebres exposições organizadas por Bardi ainda na década de 1940, uma de arte antiga e outra de moderna.

Além disso, nos anos subsequentes à queda do fascismo e também devido ao estigma causado pelo *ventennio* nas relações entre a Itália e o ambiente internacional, a arte foi um dos caminhos paradiplomáticos para a reinserção da nação nele²⁵ – as mostras organizadas por Bardi são também exemplo disso, já que apesar de seu mentor ter sido ligado ao Partido Facista, quando as traz, ou mesmo quando se fixa no Brasil, tal fato é esquecido, sendo louvados apenas os seus méritos enquanto homem das artes.

Assim, vê-se que a arte da tradição é o grande estandarte da arte italiana e foi, durante séculos, o paradigma da interpretação e criação artísticas daquele país (mesmo antes da

²⁴ O núcleo da teoria estética de Croce é a arte como intuição, que seria pré-perceptual e mesmo pré-lógica.

²⁵ A arte e a área da cultura se mostram como modo de a Itália adentrar outros países no pós-guerra, mas isso já vinha ocorrendo desde o período alto do regime fascista (como exemplo temos a vinda da *Nave Italia*, em 1924, à América do Sul). No Brasil, isto se deu não somente por causa da enorme comunidade italiana que o País recebeu (e ainda recebia) desde fins do século XIX, que o governo do *duce* vai tentar fazer orbitar em torno de si, mas também como um modo de se fazer influente no contexto internacional, tanto o latino-americano como também na Europa e nos Estados Unidos. Na década de 1930 foi expressiva a ação da Bienal de Veneza nesse sentido, organizando “uma série de mostras internacionais de arte moderna italiana que circularam em várias capitais europeias” (MAGALHÃES, 2013a, pp. 3-4). Não obstante isso, as Américas e, sobretudo os Estados Unidos, foram alvo de ações italianas no plano cultural. Ana Magalhães (2013a, p. 4) evoca a única vez em que *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, saiu do território italiano, para ser exposta no País, exatamente nesse contexto e no mesmo ano em que Margherita Sarfatti também viaja à América do Norte (1934), proferindo conferência no MoMA, o que reflete o interesse e receptividade que a arte italiana despertava naquele contexto. Interessante é notar, também, que a *Vênus* é mostrada nos Estados Unidos como representante, junto a outras obras, da tradição italiana mais fecunda, ou seja, o Renascimento, enquanto Sarfatti profere seus discursos para promover a arte *moderna* de sua terra, mesmo que dialogando enormemente com aquela. Em 1935, desta vez na França, houve uma exposição dupla: “no Petit Palais, uma mostra de arte antiga presidida por Ugo Ojetti; no *Jeu de Paume*, uma seleção dedicada à arte italiana dos séculos XIX e XX montada por Maraini. O evento assimilava e reelaborava um projeto surgido em 1932, quando Ugo Ojetti propusera que a Itália expusesse no *Jeu de Paume* uma centena de obras-primas de Masaccio a Michelangelo” (FABI, 2013, p. 2), o que exemplifica o modo como a Itália agiu para se inserir na dinâmica da arte moderna, isto é, usando como trunfo sua arte da tradição, já que se queria demonstrar uma “estreita relação entre os resultados da arte italiana contemporânea e a tradição antiga” (FABI, 2013, p. 5), além de ser algo sintomático do modo de agir paradiplomático do governo fascista e dos mitos em que este se edifica.

Unificação). Nesse sentido, é sintomático o esforço de Margherita Sarfatti (1880-1961) ao promover o *Novecento Italiano* como representante do ambiente artístico modernista italiano durante o momento de ascensão e domínio fascistas²⁶, já que o grupo procurava uma espécie de retorno às raízes mediterrâneas de sua arte, e a própria Sarfatti teorizava, muitas vezes de modo questionável, a raiz italiana da arte moderna, mesmo quando falava da vertente francesa que nasce com o Impressionismo.

É justamente o movimento de ir contra a força da arte da tradição que impulsiona os futuristas. A partir das posições de Pallucchini defendidas por Pedrosa, percebe-se que a interpretação da arte futurista se dá em dois níveis: um relativo às motivações desses artistas ao criar e endossar uma nova proposta estética, e outro relativo a ela mesma. Se o grande mote dos futuristas é, como o próprio nome diz, cantar o futuro, ou seja, as inovações tecnológicas, a sociedade urbana, a produção industrial, a máquina *etc.*, há um “sentimento” por trás disso, que seria o seu aspecto romântico, a saber, a “rebelião individualista contra o *dogma do classicismo, o arqueologismo da arte* dominante na Itália” (PALLUCCHINI *apud* PEDROSA, vol. 8º, p. 89, grifos nossos). Por esse motivo, os vanguardistas querem criar obras que não se ligassem a museus, ou seja, o templo da tradição, algo que, por exemplo, queria Cézanne (1839-1906), já que este propunha fazer da arte moderna algo sólido como a arte dos museus (PEDROSA, 1951, p. 35). Algo sintomático dessa negação é a proposta de Boccioni no seu *Manifesto da Escultura Futurista*: “destruir a nobreza extremamente literária e tradicional do mármore e do bronze” (BOCCIONI, 1912 *apud* ACOCELLA; TURRINI, 2010, p. 246, tradução nossa²⁷).

Assim, os futuristas queriam virar as costas à tradição, em nome de uma desejada liberdade individual (PEDROSA, vol. 8º, p. 89), que é obviamente algo que vem da noção de individualismo que nasce com a ascensão da burguesia (e que ensejou o Romantismo), e poderia não ser considerada romântica justamente porque está muito afinada a tal classe, ao passo que o movimento do século XIX, de certa forma, não: critica-lhe os valores, mesmo estando ligado a eles e tendo nascido dessa classe.

O individualismo romântico é o oposto do individualismo futurista no que concerne ao modo como encara o *estar no mundo* (e no caso dos futuristas o *estar em sociedade*). O primeiro tipo é a negação do *status quo* da sociedade industrial que no século XIX se firmava como o modelo social e econômico europeu: o romântico do século XIX vê negativamente a sociedade

²⁶ O *novecento* durante o *ventennio* fascista ganha grande proporção justamente por causa de “finalidades extraculturais de interesse político” que se ligam à poética dos pintores por ele representados (MAZZARIOL, 1961, p. 30, tradução nossa. No original: “[...] finalità extra culturali di interesse politico”).

²⁷ No original: “Distruggere la nobiltà tutta letteraria e tradizionale del marmo e del bronzo”.

a que pertence e, mesmo sendo burguês, critica o novo modo de valorar as coisas do mundo. Assim, o individualismo romântico é algo nuançado, já que é um modo de subjetivamente se procurar escape a um mundo sufocante, daí a abertura dele às experiências das drogas psicotrópicas disponíveis no período, o escapismo físico e espiritual buscado como modo de transcender um mundo que não vale a pena (cujo ápice, no mais das vezes, seria a morte/o suicídio, como expresso através do jovem Werther de Goethe).

Contrariamente a isso, o individualismo futurista é um modo de fugir aos grilhões da tradição, para poder *intuitivamente* criar algo novo que representasse, espelhasse ou dialogasse com a sociedade de então (lembramos que é nesse momento que o norte da Itália passa a se industrializar) e com a sociedade que se quer criar, numa inédita “nostalgia de futuro” (PEDROSA, vol. 8º, p. 90).

O contexto de crescimento econômico e a agitação social italianos eram um terreno fértil para o despertar de uma identificação entre aqueles jovens defensores das máquinas, da velocidade e da violência como única maneira de conseguir as coisas. Umberto Boccioni e Giacomo Balla estavam entre os primeiros assinantes do Manifesto (GARCÍA, 2014).

Assim, o romantismo futurista não pode ser romântico no seu sentido pessimista frente a um mundo hostil, ao contrário: Pedrosa vê no movimento um “otimismo provinciano” (PEDROSA, vol. 8º, p. 146) e até ingênuo. Exemplo disso é um artista como Emilio Vedova (1919-2006) que, no início de carreira, justamente por ainda estar permeado por um *modus operandi* de viés futurista apresentar um “dinamismo ainda figurativo e anedótico”²⁸ (PEDROSA, vol. 8º, p. 146), algo que o ligaria diretamente às propostas do movimento, já que, apesar da linguagem plástica vanguardista, ainda buscava representar e interpretar coisas *reais*, que de fato existem materialmente no mundo, como um modo de lhes elevar o valor, cantá-las e, assim, propor uma nova ordem social nelas baseada. Aqui não há pessimismo nem escapismo, já que o futurista é pragmático e propõe intervenção na sociedade e uma volta à interioridade do sujeito como meio de criação plástica – eles querem reencontrar a vida a partir da *revolta individual* (PEDROSA, vol. 8º, p. 90), e isso, sim, é extremamente romântico.

O futurismo, mais do que proposta estética, pode ser considerado proposta filosófica (ainda que tenha pontos questionáveis em ambos os sentidos), e como tal, liga-se ao clima intelectual existente à época de sua criação. Assim, reflete o contexto no qual, então (tardiamente depois da Unificação), a Itália conseguia antever uma possível modernização estrutural, já que o País era de certa forma “atrasado” se comparado às primeiras potências

²⁸ Apesar dessa colocação, deve-se evocar obras futuristas que estavam no limiar entre figuração e abstração, como a série *Stati d'animo*, de Boccioni, ou *Velocità astratta + rumore*, de Balla, do início da década de 1910.

européias, e, talvez por esse motivo, estivesse desde muito apegado ao passado (VOTTA, 2015) em que havia sido o centro cultural e artístico do mundo ocidental. O futurismo, assim, a despeito de outros *ismos* vanguardistas, nos quais “o universal logo ganha terreno”, direciona seu radicalismo a seu próprio país (GARCÍA, 2014).

De qualquer forma, Pedrosa considera os artistas futuristas, junto a outros de tendências diversas, responsáveis pelas mudanças instauradas pelas vanguardas históricas: “Foi através desses jovens artistas da Europa do começo do século – Picasso, Matisse, Vlaminck, *Balla*, *Magnelli*, *Severini*, Marc, Nolde e outros – que o gosto artístico foi renovado” (PEDROSA, vol. 7º, p. 163, grifos nossos). Na mesma seara, noutra passagem, comenta: “Com Kandinsky, Klee, Malevitch, Delaunay, *Boccioni* e os que vieram na esteira deles, em lugar de objeto figurado na tela, os elementos plásticos, um por um, foram chamados a protagonistas da obra” (PEDROSA, vol. 7º, p. 72, grifo nosso). A partir de tais colocações sucintas, vemos que, para Pedrosa, a despeito do ambiente francês, a Itália do primeiro quartel do século XX teve importante participação na instauração da arte moderna, ainda que as “plagas clássicas mediterrâneas” (PEDROSA, vol. 11, p. 204) fossem o berço e continuassem a ser o repositório da arte renascentista e da clássica.

Como já comentado, o futurismo também aparece no texto da década de 1950 *Panorama da pintura moderna*²⁹, em que Pedrosa explica de forma muito sintética, mas cheia de referências, os movimentos que vieram do advento do impressionismo até o momento em que falava. Assim, observa-se como ele via o futurismo na dinâmica das vanguardas e no diálogo com elas: para ele, tratava-se de uma das primeiras manifestações contrárias ao cubismo³⁰ e cujo mote é o dinamismo e o canto da modernidade. Assim sendo, já que esses artistas e intelectuais queriam atacar a estagnação na vida, isto é transferido às artes, que deveriam seguir o dinamismo desejado. Para tanto, citando o manifesto de 1909 de Marinetti, que dizia que se queria reproduzir o gesto dinâmico, Pedrosa vai salientar a ligação intrínseca entre a proposta futurista e a arte figurativa, ainda que dotada de todas as novas características plásticas que as vanguardas pediam (PEDROSA, 1951, p. 43), pois o movimento tinha a “*necessidade* da representação figurativa” (PEDROSA, 1951, p. 43, grifo nosso).

A grande novidade futurista foi a noção cinética da vida, que “pouco a pouco vai avassalando espíritos” (PEDROSA, 1951, p. 43). Como contraponto à noção de tempo do

²⁹ PEDROSA, vol. 9º, texto primeiro.

³⁰ É interessante observar que mesmo Boccioni, num de seus escritos, já afirmava categoricamente que “mesmo admirando o heroísmo de nossos amigos cubistas, nos declaramos absolutamente contrários à sua arte” (BOCCIONI, 1912 *apud* MAZZARIOL, 1961, p. 16, tradução nossa. No original: “Pur ammirando l’eroismo dei nostri amici cubisti, ci dichiariamo assolutamente opposti alla loro arte”).

cubismo, Pedrosa coloca aquela do futurismo: no primeiro, era a tela que apresentava um "novo espaço imaginado, na realidade bidimensional do quadro" (PEDROSA, 1951, p. 43), ao passo que a operação levada a cabo pelos italianos é a noção de sucessão, que por sua vez se liga evidentemente ao tempo. Assim, o trunfo do movimento está justamente nessa noção de sucessão temporal que Pedrosa exemplifica dizendo "o cão tem mil patas" (PEDROSA, 1951, p. 44), e evoca uma das célebres obras de Giacomo Balla (1871-1958), *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, de 1912, que representa um cãozinho preso à coleira com muitas patas sobrepostas e "em movimento", tentando representar o andar/correr do animal. Ainda que Balla trate de algo trivial como um cãozinho doméstico a passeio, a obra ilustra o mote principal do movimento futurista, pois o ponto de partida para a composição futurista é sempre um gesto (PEDROSA, 1951, p. 44) através do qual se representa o dinâmico.

Assim, salienta-se que, a despeito de as vanguardas pregarem a fuga às formas de imitação, a estética futurista está necessariamente calcada na representação (ainda que, como já salientado, houvesse obras no limiar da abstração desde pelo menos a década de 1910), ainda que a alta finalidade que lhe inspira os atos seja a pretensão de captar uma visão do mundo dinâmica, fugindo ao estático (PEDROSA, 1951, p. 44).

"O futurismo pictórico pretende acumular as sensações visuais simultâneas, dando-nos imagens dessas sensações" afirma Pedrosa (1951, p. 44). Não obstante, em relação à proposta de representar o movimento e fundir não o tempo, mas o passar do tempo à obra, dirá que ela tinha suas limitações devido às impossibilidades materiais da época em que eclode o movimento:

Os meios plásticos pictóricos tradicionais, no entanto, não estavam em condições de alcançar aquela imagem visual feita de uma sucessão de sensações simultâneas por ele [o movimento futurista] proclamadas como a finalidade moderna da arte. Aliás, um dos seus mais lúcidos e talentosos representantes, Boccioni, talvez pressentindo essas limitações, previu uma pintura diretamente com luz projetada no espaço (PEDROSA, 1951, p. 45).

Assim, diferentemente de outras soluções plásticas, o futurismo tinha por característica esse desejo de "ver o desfile do objeto" (PEDROSA, 1951, p. 44). Por isso, contrapondo cubismo e futurismo um ao outro, Pedrosa dá a medida das diferenças entre as escolas e o modo como o segundo resolve o problema do movimento: se no cubismo é o espectador que se desloca, já que a proposta é apresentar imagens em vários planos/pontos de vista, no futurismo é o objeto a deslocar-se; a isso se liga a ideia de "desfile, parada, espetáculo", mas "com o espectador no meio, imóvel a assistir" (PEDROSA, 1951, p. 44), pois esses artistas, como Boccioni, queriam "encerrar o mover-se das formas no espaço" (MAZZARIOL, 1961, p. 14,

tradução nossa³¹).

Pedrosa conclui a sua apreciação do futurismo no seu *Panorama* afirmando que o movimento "foi, sem dúvida, uma das primeiras e das mais importantes correntes estéticas, no início do século [XX], a marcarem o desenvolvimento das artes plásticas [...]" (PEDROSA, 1951, p. 45), e ainda assevera que

apesar de manter, como preliminar, uma realidade externa a atender, ele trouxe uma contribuição valiosa a mostrar a tremenda importância do dinâmico na nossa civilização mecanizada (PEDROSA, 1951, p. 45).

Se Pedrosa começa sua conclusão com um *apesar de*, isto talvez parta da impressão de que, se as vanguardas se colocavam necessariamente contra a *mimese*, a vontade de justamente representar as coisas do mundo material³² poderia ser vista como limitação quando se pensa na arte futurista, mas o crítico não é de tal opinião, já que a representação se ligava ao próprio cabedal teórico que regia essa arte: está ligada ao novo modo de vida que se queria edificar.

Quase vinte anos depois do texto monográfico sobre os futuristas³³, Pedrosa vai novamente tratar deles. Desta vez, para tanto, parte, no seu famoso *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*³⁴, da visão de Walter Benjamin (1892-1940) sobre o manifesto de Marinetti em relação à guerra da Etiópia (PEDROSA, vol. 5º, p. 97), um dos grandes estandartes da posição fascista e sua verve imperialista frente ao mundo, sendo que o próprio Marinetti combate na guerra em questão e se une como voluntário às tropas nacionais na Guerra Civil Espanhola (GARCÍA, 2014). Dessa forma, vemos que para o Futurismo arte e práticas de vida – sobretudo políticas – ligam-se de modo indissociável, motivo pelo qual seu fundador sempre foi partícipe da realidade bélica³⁵. Além disso, em fins da década de 1910, funda um *Partido Futurista*, e ao longo de toda a vida publicou muitos textos para divulgar pensamentos que se ligavam às questões políticas e ao modo fascista de encarar a inserção da Itália na dinâmica política internacional, além de seus valores em relação ela, notadamente imperialista depois do período do consenso.

³¹ No original: “[...] cogliere il muoversi delle forme nello spazio”.

³² Giuseppe Mazzariol, contudo, afirma que o movimento “se propunha tomar e exprimir a dinâmica da realidade, superando a vontade de satisfazer às demandas representativas” (MAZZARIOL, 1961, p. 13, tradução nossa), no original: “si proponeva di accogliere e di esprimere la dinamica della realtà, superando ogni compiacenza di ordine rappresentativo”.

³³ E quase 25 anos depois da publicação de *Orfismo e Futurismo* no seu *Panorama da pintura moderna*.

³⁴ PEDROSA, vol. 5º, pp. 94-98.

³⁵ A segunda geração futurista não chegará muito claramente entre nós, sendo que aqui continuará a ter visibilidade o primeiro futurismo (FABRIS, 1994, p. 92), ainda que no mais das vezes de forma parcial ou, ao contrário, generalizadora. Só com o tempo, alguns modernistas irão colocar publicamente uma diferenciação entre “marinettismo” e futurismo, aproximando-se dos florentinos (FABRIS, 1994, p. 124). De qualquer modo, observa-se a manutenção de Marinetti como paradigma da proposta futurista.

A Benjamin, a ação bélica travada posteriormente às propostas do Manifesto primeiro do movimento futurista teria sido o seu grande marco validador enquanto interferência na *práxis vital*, ligação que sempre foi preocupação das vanguardas. Citando a máxima latina “*Fiat ars, pereat mundus*”³⁶ que seria uma “palavra de ordem” para os futuristas, Benjamin percebe a relação intrínseca entre os posicionamentos pregados por Marinetti e a ação do governo do *duce*, sendo ela o “coroamento da estética fascista” (BENJAMIN, 1936 *apud* Pedrosa, vol. 5º, p. 97). Contudo, se o governo fascista nunca propagou uma estética oficial, não nos esqueçamos, porém, que quando da morte de Marinetti, este recebeu um funeral de estado (VOTTA, 2015).

Outros estados totalitários, como a Alemanha e a URSS que, apesar de posições políticas bastante contrastantes, no seu totalitarismo viam ambas a arte como um fator importante a ser controlado. Isto se dava porque se tratava de um modo simbólico de cercear a liberdade dos cidadãos e ainda utilizá-lo como forma de propaganda ideológica. Aproximando o *modus operandi* desses dois estados à realidade italiana, Benjamin e, por conseguinte, Mário Pedrosa, que o cita, viam uma ligação umbilical entre o movimento futurista e as práticas políticas e sociais do governo italiano durante o triunfo do fascismo.

A destruição agora é vista como gozo estético³⁷. Benjamin vai citar um excerto de um dos textos de Marinetti que usa para edificar essa sua interpretação:

Há vinte e sete anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é antiestética... Por isso, dizemos: a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onírica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e os odores de decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas, e muitas outras... Poetas e artistas do futurismo... lembrai-vos desses princípios de uma estética da guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura (MARINETTI *apud* BENJAMIN, 1987, pp. 195-196).

O texto de Benjamin é anterior à Segunda Grande Guerra, em meio à qual o filósofo da Escola de Frankfurt se suicida. Pedrosa retoma o discurso do berlinense como base para edificar a sua impressão sobre o momento posterior à sua morte: arte estava caminhando então inexoravelmente para o ocaso (PEDROSA, vol. 5º, p. 97), ocaso este anunciado pelos dadá e

³⁶ Algo como “Que se crie a arte, que pereça o mundo”, tradução nossa.

³⁷ Eric Hobsbawm afirma que as vanguardas que despontam já no início do século XX foram uma antecipação, nas artes, do colapso vindouro nas esferas política, social e econômica (HOBSBAWM, 1994, p. 181) e corrobora, assim, as posições de Benjamin evocadas por Pedrosa, já que estes últimos querem sublinhar a aproximação entre a arte e a vida, no caso, de forma negativa.

surrealistas, e cujo grande paradigma é Duchamp (1887-1968). Assim, podemos perceber que a arte de que fala Pedrosa é propriamente aquela que culminava nas propostas estéticas das vanguardas, que são postas em xeque pela “não-arte” dos *ready made* do francês. Este teria tido a “consciência não profética, mas no fundo sistemática da negatividade” e presidiu, assim, “a evolução estética-não-estética do século”³⁸ (PEDROSA, vol. 5º, p. 97).

Em seguida, Pedrosa vai usar como paradigma dos dias em que escreve – década de 1970 – os artistas da *arte corporal*, como ele a chama, talvez para evitar o americanismo *body art*. O crítico explicita um constituinte de tal prática: a autodestruição, autoflagelação e tortura autoimposta por artistas, cujo grande exemplo seria o célebre austríaco Rudolf Schwarzkogler (1940-1969). Porém, Pedrosa usa as concepções professadas por Marinetti para explicar a ação desses artistas da performance como um contraponto de nível programático ao italiano: este e aqueles que lhe seguiram as diretrizes, que colocam a destruição como constituinte estético da proposta artística futurista, de certa maneira querendo ligar tal estética ao mundo real, notadamente a guerra já exaltada desde os primeiros textos, são, segundo Pedrosa, detentores de um posicionamento e valores propagados de caráter puramente *sádicos*, já que era exatamente por isso que Marinetti “cantava de gozo ao espetáculo da destruição dos negros da Abissínia³⁹ sob os bombardeios aéreos dos fascistas italianos” (PEDROSA, vol. 5º, p. 97).

Quanto aos artistas da arte corporal, suas propostas, ainda que dotadas muitas vezes de violência, teriam um caráter moral e ético, ao passo que os futuristas marinettianos estariam destituídos disto: canta-se a destruição pela destruição (PEDROSA, vol. 5º, p. 98) pura e simplesmente. Aqui, ainda que não dito, podemos perceber que Pedrosa passa a ver o futurismo como algo repreensível, seja em caráter moral, seja em caráter estético, já que não se desliga dos fatos do mundo real. Dentre eles, destacam-se, majoritariamente, o totalitarismo fascista e seus desdobramentos bélicos e destrutivos, já pregados e renunciados nos primeiros trabalhos de Marinetti, que sempre trouxeram uma retórica de violência (VOTTA, 2015).

A violência, na arte da performance, teria outra função e se dava noutro registro:

Há uma diferença substancial entre os Marinetti de então e os artistas da “arte corporal” de hoje. [...] Nos artistas de agora, os atavismos que pesam sobre eles, sejam alemães, austríacos, italianos, americanos, franceses, são tão complicados que

³⁸ É importante notar que, no *Discurso*, Pedrosa utiliza Marinetti para salientar as limitações das vanguardas, que entram então em uma decadência irremediável. Porém, depois, o crítico vai ratificar a diferença entre os países desenvolvidos e os países do Sul, dizendo que, diferentemente do Norte “saturado”, aqui, uma “nova arte ameaça brotar” (PEDROSA, 1995, p. 340), o que o crítico vai posteriormente teorizar, chamando-a de “arte da retaguarda” (PEDROSA, 1995, pp. 341-347), ou seja, uma arte própria aos países que estão na periferia do capitalismo e que, como tais, não devem continuar numa corrida que nunca alcançará o centro; a arte, então, tem que ser resistência e reflexo da condição periférica e, por isso, seria mais verdadeira.

³⁹ Segundo Karepovs, em 1935, no Teatro João Caetano, no Rio, Pedrosa discursou exatamente sobre tal conflito (2017, p. 67).

escapam à análise. Não se oferecem aos outros como espetáculo como faziam Marinetti e seus fascistas: se dão a si mesmos, pois seu corpo é seu objeto, o objeto de sua busca: A destruição volta-se contra eles mesmos, contra o que não são em seu ser mesmo; pura autodestruição, é esta que se dá em espetáculo – e espetáculo que pretende ser edificante. Querem edificar pela autodestruição”. (PEDROSA, 1995, p. 339).

Percebe-se, assim, uma evolução no modo como Pedrosa vê o movimento, já que, se compararmos o que o crítico afirma no texto *Futurismo: romantismo modernizante* àquilo que destaca no *Discurso*, observam-se diferenças cruciais e mudanças no julgamento, seja estética ou eticamente. Até mesmo Benedetto Croce (1866-1952) diz que, possuindo-se senso de ligações históricas, é fácil ver que “a origem do ideal fascista é realmente encontrada no futurismo”, já que este trazia a ideia de que era preciso sair às ruas, apregoando seus novos ideais e calando as vozes dissidentes (CROCE, 1924, p. 239 *apud* VOTTA, 2015). Assim, percebe-se por que Pedrosa, sendo um libertário em vários sentidos e militante da esquerda, a despeito de sua óbvia capacidade de poder apreciar plasticamente as obras da arte futurista – como já visto em excertos em que o crítico elogia artistas do movimento, sobretudo Boccioni, a quem dá o epíteto “modernista dos futuristas” –, num texto que a maturidade propicia (lembremo-nos que o crítico contava mais de 70 anos quando escreve o *Discurso*, e uma carreira crítica e de militância política de cerca de 50 anos), externaliza os erros éticos de tal proposta, que reverbera e é reverberada pelo fascismo.

Como estamos tratando da crítica de Pedrosa em que figuram artistas italianos modernos, a questão do *ventennio fascista* é algo que está como um pano de fundo em boa parte do período em que a arte moderna italiana desponta e toma forma. Assim sendo, aparece sempre pulverizado, no *corpus* analisado, o regime instaurado por Mussolini, ainda que não de modo central nos textos. De qualquer forma, não é necessário dizer que o crítico, sempre defensor da liberdade individual (e artística sobretudo), era totalmente contrário a esse tipo de situação política. Assim, no texto *Exposição de Pintura Italiana Antiga*⁴⁰, de 1946, justamente devido à vinda – sem escalas ou intermediários – de uma mostra de arte da Itália ao Brasil⁴¹, ele nos diz que, com o fim da Segunda Grande Guerra, depois de muitos anos,

a grande nação latina, saída agora das garras de Mussolini, é a primeira vez que nos surge sem as cadeias e na pureza de sua expressão estética. Ela ressurgiu para o mundo como um povo que enfim derruba o muro da incompreensão, de preconceitos, de antipatias e hostilidades que a tirania erguera para separá-la de todos nós que aprendemos a amá-la, e quase dela desesperamos⁴² (PEDROSA, vol. 9º, p. 107).

⁴⁰ Pedrosa, vol. 9º, pp. 106-107.

⁴¹ As mostras de Bardi se ligavam ao seu *Studio D'Arte Palma*, de Roma.

⁴² Lembremo-nos de que o governo Vargas, quando da entrada na Guerra, proibiu as instituições civis italianas no Brasil, tomou bens de italianos, proibiu a língua destes de ser falada no País e até perseguiu intelectuais italianos que trabalhavam aqui.

É interessante notar que Pedrosa afirma que “se aprendeu a amar a Itália”. Poder-se-ia inferir que se trata de uma referência à importância que a arte italiana teve no desenrolar, primeiramente, de nossa arte acadêmica e, posteriormente, também na arte moderna. Em relação à arte da tradição, Pedrosa é categórico ao afirmar que “sem o conhecimento dessa arte pode-se dizer que não há educação artística completa” (PEDROSA, vol. 9º, p. 107).

Assim, o crítico, no seu comentário sobre a exposição de arte antiga de Bardí, que se deu no Ministério de Educação e Saúde, do ano em que o italiano chega ao Brasil (1946), afirma que “a arte é [...] indiferente à política” (PEDROSA, vol. 9º, p. 107), mas teria sido exatamente ela o motivo pelo qual se entende como um povo como o italiano não sucumbira sob a tirania mussoliniana, quase como um respiro que o mantinha vivo apesar do estado totalitário. Para quem observa a trajetória de Pedrosa, o engajamento político e as questões relativas à arte se mostram como duas faces da mesma moeda, indissociáveis e, muitas vezes, reflexos uma da outra. Assim sendo, o crítico ter dito que a arte seria indiferente à política não significa – de forma alguma – que aquela não esteja imbuída *também* de questões políticas ou que estas não interfiram nela. Infere-se, portanto, que este foi apenas um modo de ele dizer que *apesar das adversidades políticas*, a arte nunca sucumbe, sendo, portanto, demonstrativo da vitalidade do povo italiano, não obstante a Guerra e o totalitarismo que a precedeu e regeu.

Em relação ao que significou o advento do regime quanto à questão artística, não obstante as mostras internacionais promovidas pela Itália, como as do *Novecento* na América do Sul e várias outras também na Europa e mesmo nos Estados Unidos, Pedrosa é categórico ao dizer que o regime significou uma limitação, uma fronteira entre a arte da Península, com “tudo quanto o gênio italiano tem de autêntico” e o resto do mundo (PEDROSA, vol. 9º, p. 127), tendo, em 1947, classificado o *ventennio* como um “interregno em que um histrião reinou sobre o País como um megalomaniaco” (PEDROSA, vol. 9º, p. 127).

Além disso, é perceptível para quem lê sua obra que o crítico não costuma tecer comentários de viés político e/ou pessoais sobre os artistas de que fala⁴³, pois ele vai conferir

⁴³ Lendo a crítica de Pedrosa, percebe-se que o que lhe interessa é sobretudo a plasticidade das obras, sendo raros os exemplos em que o crítico foge a esse *modus operandi*. Isto teria tido “como ponto de partida a psicologia da *Gestalt*, a partir da qual procurou superar a concepção de arte como fenômeno puramente subjetivo, articular a dimensão formal e a dimensão simbólica e reunir elementos para pensar a questão da universalidade da arte nos termos definidos por Kant, [mas] não se limitando ao campo da *Gestalt* [...]” (D’ANGELO, 2011, p. 66). Em *Forma e personalidade*, de 1949, Pedrosa parte de Roger Fry, segundo o qual a interpretação analítica freudiana, apoiada na concepção da arte como satisfação de um desejo e de sublimação da libido, não dá conta da complexidade do fenômeno estético. Assim, “desvendar os segredos da emoção estética e os impulsos que movem a criação artística seria a principal contribuição da psicologia e da psicanálise para o campo da arte” (D’ANGELO, 2011, p. 67). Ainda ecoando concepções de Fry, o crítico vai passar a defender a não busca por significados externos à obra e também a negar a tentativa vã de tradução da obra em termos de ideias ou mensagens, porque

um estatuto diferenciado e superior à dimensão formal das obras⁴⁴. Isto é um grande mérito seu, justamente pelo fato de ele ter tido uma enorme trajetória de militância política e principalmente se se lembrar das “dificuldades que as tradições interpretativas de esquerda frequentemente encontraram quando tentaram buscar o substrato social nutrindo a forma” (SALZSTEIN, 2001, p. 81). Assim, pensando em comentários de teor político, as únicas exceções talvez tenham sido, em relação a artistas italianos, Renato Guttuso (1911-1987), Mario Sironi (1885-1961), Alberto Burri (1915-1995) e Giorgio Morandi (1890-1964), os três últimos em trechos em que o crítico fala do contexto fascista. Observaremos detidamente como Pedrosa via a atuação desses artistas, aqui, porém, pontuaremos como comenta as suas relações com o regime.

Sironi, apesar de não fazer uma arte de propaganda, toma parte no *Novecento Italiano*, que visava a recolocar a arte italiana no centro do debate artístico de então, baseando-se na tradição do povo da Península, algo que, por sua vez, casava perfeitamente com o que pregava o *duce*, que baseava suas ações populistamente nos mitos da *italianità* e da *romanità*, este último mais perceptível a partir de metade da década de 1930, quando empreende uma série de ações “de reconstrução, reforma, renovação e promoção das artes em Roma” (MAGALHÃES, 2013a, p. 8). Assim, no *primo novecento*, para além de proposta artística, pode-se ver que o sentimento de orgulho das glórias passadas da Pátria é muitas vezes acrítico e retórico em relação à cultura artística figurativa da Península, que passa a ser vista de modo ufanista quando “o termo ‘clássico’ se torna garantia da arte. E a arte não pode ser outra que não a italiana” (MAZZARIOL, 1961, p. 38, tradução nossa⁴⁵)

Sironi será um fascista convicto, “um dos mais destacados protagonistas da situação daquele momento [a ascensão fascista e a dinâmica das artes que se ligava a ela]” (MAZZARIOL, 1961, p. 38, tradução nossa⁴⁶), e apesar de tal fato poder ser ideologicamente questionado e criticado por um militante de esquerda como Pedrosa, ele dirá que, afora a

isso seria a negação da obra e de sua especificidade linguística (D’ANGELO, 2011, p. 68), que não poderia ser transposta ao texto escrito sem perda dessa especificidade.

⁴⁴ De qualquer forma, salienta-se que seria redutor tomar a crítica de Pedrosa como puramente formalista, pois ele “analisa a constituição interna de uma obra singular sem recair no dito formalismo, ao mesmo tempo em que a inscreve em seu contexto histórico sem ceder ao sociologismo vulgar. Distancia-se, assim, tanto do formalismo de um crítico estadunidense como Greenberg, seu contemporâneo, que concebia a arte moderna como um caminho de mão única, orientada tão somente por um conceito (a busca incessante da bidimensionalidade do plano), quanto das interpretações de um marxismo superficial que reduzia a arte a reflexo de seu tempo, a mero produto ideológico. Pedrosa mostra, a cada ensaio, a possibilidade de apreender na autonomia da forma artística a concretude de seu contexto histórico” (apontamento do Prof. Ricardo Fabrini quando de minha qualificação, 31 ago. 2020, pelo qual lhe agradeço grandemente). Além disso, com o tempo, vai se distanciar das teorias da Gestalt, ainda que elas tenham sido base importante para a edificação de sua crítica. Sobre o assunto, ver: ARANTES, Otília. Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração. *Discurso*, (13), 95-134, 1980.

⁴⁵ No original: “Il termine ‘classico’ diviene garanzia di arte. E l’arte non può essere che ‘italiana’”.

⁴⁶ No original: “uno dei più esposti protagonisti della situazione di quel momento”.

questão do pendor fascista que regeu muitas das escolhas de Sironi, sua obra falava por si só, justamente por ser dotada de grandes qualidades plásticas (PEDROSA, vol. 9º, p. 127).

Em 1960, Pedrosa comentando sobre Alberto Burri, diz que o artista tinha natureza contraditória, que tinha sido combatente na Guerra e que fora “até de filiação fascista” (PEDROSA, vol. 8º, p. 152). Segundo Pedrosa, a experiência bélica o havia tirado dos eixos, tornando-o “inadaptado à paz, isolado, até encontrar a pintura, sendo por isso um fruto do segundo pós-guerra (PEDROSA, vol. 2º, p. 118). Assim, tanto Sironi como Burri (a quem Pedrosa escreve provavelmente o mais longo texto monográfico sobre um italiano, intitulado *Burri, ou a antipintura vitoriosa*⁴⁷) são vistos puramente por suas qualidades artísticas e vigor plástico das obras, ignorando ou relevando, portanto, as suas ligações com o fascismo.

Outro artista que é destacado por Pedrosa no contexto fascista, mas como opositor ao regime, é Giorgio Morandi, que o crítico diz que havia sido, a despeito de sua timidez, de seu *modus vivendi* pacato, de sua falta de viagens ao exterior, da ausência de família (morava com irmãs), um rebelde que atravessara o fascismo sem se dobrar a ele, numa atitude de “intransigência revolucionária” (PEDROSA, vol. 8º, p. 95). Segundo Salvagnini, Morandi teria sido ironizado pela direita e pela esquerda quando se pensava na sua probidade (SALVAGNINI, 2013, p. 7-8), talvez por esse seu comportamento discreto. Apesar disso, hoje já existem pesquisas em andamento que focam exatamente a atuação de Morandi dentro do circuito oficial de arte regido pelo governo fascista, já que participa de grandes mostras ligadas a ele⁴⁸.

Apesar de não ter havido uma arte oficial⁴⁹ fascista, Pedrosa alude a uma dita “estética mussolinesca” (PEDROSA, vol. 2º, p. 63), ou seja, algo que mesmo não sendo oficializado e vindo de diretrizes do Partido, era desejável e visto com bons olhos pelo *duce* e seus apoiadores. A característica principal de tal estética seria sua pomposidade, já que o governo queria elevar o Estado Italiano baseando-se em mitos da glória do passado, de modo que se fazia mister o uso de simbologias que retratassem a ascensão e o poder que teriam emergido da Marcha sobre Roma. Assim, a estética *de teor* fascista seria colocada nas artes através de ênfase e grandiloquência, exemplificado no “estilo arquitetônico bombástico e vazio” (PEDROSA, vol.

⁴⁷ In PEDROSA, vol. 8º, pp. 152-157.

⁴⁸ Sobre o assunto, há a pesquisa em andamento de MURARI, Victor T. *Entre a crítica e a forma: reflexões sobre as obras de Giorgio Morandi no acervo MAC-USP*. Tese de doutorado (em Estética e História da Arte – PGEHA-USP), sob orientação da Prof.^a Dr.^a Ana Gonçalves Magalhães, com defesa programada para 2022.

⁴⁹ Na verdade, diferentemente da União Soviética ou da Alemanha nazista, a Itália não limitou a arte à questão do conteúdo das obras, tendo promovido várias vertentes da arte moderna que se fizeram no *ventennio* como meio de exportar uma autoimagem também moderna.

2º, p. 63), cujo maior representante talvez tenha sido talvez Marcello Piacentini⁵⁰, (1881-1960), considerado “o” arquiteto do fascismo (TOGNON, 1999), ainda que muito criticado por arquitetos modernos e sobretudo por Bardi através da revista *Quadrante*⁵¹.

Não só o teor estético fascista interferirá nas artes, mas também o modo como o sistema das artes passa a funcionar. Em texto de meados de 1959, *O júri da Bienal de Veneza e a oportunidade perdida*⁵², Pedrosa comenta uma dita crise no modo como eram distribuídos os prêmios: “a própria instituição [do júri da Bienal de Veneza] é produto ainda da era mussolínica [sic]”, o que fazia com que tivesse sido também “concebido como organização burocrática estatal, de típico corte fascista” (PEDROSA, vol. 2º, p. 117). Percebe-se que, apesar de haver dito em outro texto que a arte é “indiferente à política”, Pedrosa vai demonstrar, aqui, que os aspectos da política interferem (e muito) nas artes – motivo pelo qual um dos volumes organizados por Otília Arantes – tanto na fonte primária a qual consultamos, como na versão publicada pela Edusp – ter o título significativo “Política das Artes”⁵³.

Pedrosa afirma que o fascismo fizera a Itália ficar “isolada no plano cultural e artístico do resto do mundo” (PEDROSA, vol. 2º, p. 118). Para exemplificar tal estado de coisas, o crítico diz que havia um “*dirigismo* artístico predominante” (PEDROSA, vol. 2º, p. 118, grifo nosso), mesmo que, como já salientado, não tenha havido uma arte de estado na Itália do período, o que faz com que tal fala sugira a existência de diferentes modos de as instâncias oficiais/oficiosas olharem as produções artísticas de então, dando mais espaço a umas em detrimentos de outras, o que teria se dado justamente porque naquela “época triste” os “governos totalitários fascistas *intervinham em todas as manifestações da vida [...]*” (PEDROSA, vol. 2º, p. 118, grifos nossos). Assim, observa-se que, se o regime era a elevação do Estado acima de todas as liberdades individuais, ele interferia também na arte, aspecto social por excelência.

O texto em questão trata justamente de denunciar as falhas nas estruturas de premiação

⁵⁰ Piacentini, diferentemente dos arquitetos modernistas, criava obras em estilo “monumentalista”, ecoando grandemente os mitos da *romanità* e, portanto, alinhando-se ao Regime Fascista esteticamente. Por isso, teve destacado papel dentro do *ventennio*. Sobre o assunto, ver: TOGNON, Marco. *Arquitetura italiana no Brasil – A obra de Marcello Piacentini*. Campinas: Unicamp, 1999.

⁵¹ “O periódico cultural de vida curta, *Quadrante*, transformou a prática da arquitetura fascista na Itália. Durante três anos (1933-36), a revista agitou por uma ‘arquitetura de estado’ que pudesse representar os valores e aspirações do regime fascista, e ao fazer isso modificou a linguagem com a qual arquitetos e suas clientelas abordavam o espaço construído. A revista patrocinou a discussão mais detalhada daquilo que deveria constituir adequadamente uma ‘arquitetura fascista’. *Quadrante* mobilizou apoiadores e organizou os mais proeminentes praticantes e benfeitores do Racionalismo Italiano em um movimento coerente que avançou na causa de correntes específicas da arquitetura moderna na Itália no entreguerras” (RIFKIND, 2013, p. 1). Bardi e Massimo Bontempelli a dirigiram, além de contar com importantes intelectuais, como Le Corbusier.

⁵² PEDROSA, vol. 2º, pp. 117-119.

⁵³ PEDROSA, Mário. *Política das artes – Textos escolhidos 1*. ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Edusp, 1995.

da bienal italiana. Por isso, Pedrosa afirma que “os jurados se compunham de comissários oficiais dos governos estrangeiros que consentiam em mandar coisas para Veneza” (PEDROSA, vol. 2º, p. 118), mesmo apesar de eles pouco entenderem de arte, sendo que, por isso, “tudo se arranjava previamente”, e os prêmios se distribuiriam por “combinações burocráticas [...] de acordo com a política entre os países representados” (PEDROSA, vol. 2º, p. 118). Tal situação não teria mudado muito com a reinserção da Itália no regime democrático, já que não houvera mudança nos estatutos que justificavam o “odioso anacronismo de comissários governamentais serem membros do júri ex-offício [sic]” (PEDROSA, vol. 2º, p. 118).

O fascismo também foi responsável – por diferentes vias – pela vinda de italianos inseridos no sistema das artes para o Brasil⁵⁴, cujo grande exemplo é Bardi, que aqui vive até falecer, em 1999. Além disso, Pedrosa cita o artista ítalo-brasileiro Bruno Giorgi (1905-1993), que veio a fixar-se em nossas paragens “açoiado pelo vendaval político, [que foi] o fascismo primeiro [...] e a Grande Guerra depois, que o expulsou da França” (PEDROSA, vol. 2º, p. 176). Além disso, outros artistas e pensadores têm que sair da pátria por causa da situação política, sobretudo quando do advento das Leis Raciais, que levou a campo de concentração pessoas como Primo Levi (1919-1987) e fez com que a grande ideóloga fascista no mundo das artes, Margherita Sarfatti também tivesse que deixar o País, exilando-se na América do Sul e retornando somente com o fim da Guerra, o mesmo que ocorre com Lionello Venturi (1885-1961), mas por não ter se alinhado ao modo como o regime quisera cooptar os intelectuais. A isso se junta a vinda de pessoas que estiveram ligadas ao Partido no *ventennio* que, quando do fim da Guerra, tiveram que lidar com um ambiente hostil a apoiadores do regime.

⁵⁴ Sobre o assunto, ver: RODRIGUES, R. V. Os italianos “brasiliani”: a atuação de imigrantes nas dinâmicas artísticas brasileiras, no século XX, a partir da crítica de Mário Pedrosa. *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 134–156, 2021. DOI: 10.20396/rhac.v2i1.15463. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15463>. Acesso em: 1 jul. 2021.

2. Capítulo Segundo – A interpretação de Pedrosa do *retorno à ordem italiano*: a figuração e os diálogos com a arte da tradição.

O momento do *retorno à ordem*, no primeiro pós-guerra, é algo difundido na realidade europeia a partir do “desejo de recuperação de uma ordem compositiva que fosse também rigor moral” (MARGOZZI, 1999, p. 57). Além disso, se na primeira década do século XX, as vanguardas imperavam, no contexto propiciado pela Primeira Grande Guerra, tanto por questões materiais, como também pela atmosfera espiritual que envolvia o continente, ficou comprometida a circulação de ideias e influência dos primeiros *ismos*, permitindo que as culturas nacionais ficassem mais ensimesmadas, mesmo depois de as fronteiras políticas se reabrirem (MARGOZZI, 1999, p. 57).

Na Península Itálica, de modo afinado ao momento, surgem propostas que pregavam a volta a uma figuração que dialogasse com tradição e o distanciamento da violência e da radicalização que as vanguardas históricas predicavam na década anterior, além de uma revalorização do domínio das técnicas artísticas tradicionais, bem como os gêneros tradicionais da pintura (MAGALHÃES, 2013a). Em tal contexto, temos o que veio a ser conhecido como *Novecento*, cujo nome evidentemente remonta à arte da tradição do país, sobretudo a da alta renascença, do *quattrocento* e do *cinquecento*, e que tinha por escopo buscar a “restauração dos valores da tradição” (MAZZARIOL, 1961, p. 35, tradução nossa⁵⁵).

Ao centro da teorização sobre o movimento e como seu fator amalgamador estava Margherita Sarfatti – única mulher a desempenhar um papel relevante na dinâmica artística e política do governo de Mussolini –, que de certo modo o funda, discursa na abertura das mostras inauguradas em fins dos anos 1920 e que vai ser responsável por sua divulgação internacional, inclusive na América do Sul. Ela possuía o desejo de que o grupo que se formara continuasse a se exhibir enquanto tal, isto é, coletivamente (SALVAGNINI, 2000, p. 48 *apud* ROSSI, 2013, p. 1), algo que não se sustenta, já que, em 1926, a mostra com o nome de *Novecento Italiano* já contava com algumas centenas de artistas, em cuja abertura discursa o próprio Benito Mussolini.

O momento do *richiamo all’ordine* Sarfatti “interpreta cunhando a célebre definição de *moderna classicità*” (MART, 2018, tradução nossa⁵⁶), pois a proposta do seu grupo era justamente reabilitar a arte italiana como o ápice da arte ocidental, como o fora outrora, bebendo

⁵⁵ No original: “restaurazione dei valori della tradizione”.

⁵⁶ No original: “Sono gli anni del *ritorno all’ordine* e del *recupero della tradizione artistica*, che Sarfatti interpreta coniando la celebre definizione di “**moderna classicità**” (grifos no original).

nas fontes clássicas – ainda que formalmente fosse composto por artistas muitas vezes divergentes entre si. Assim, eles empreendem uma volta à pintura figurativa de bases mediterrâneas e não negam a arte moderna, mas a farão tendo em vista a tradição, um “classicismo moderno” (MAGALHÃES, 2017), isto porque, se levarmos em conta a afirmação de Eric Hobsbawm de que a vanguarda intelectual de cada nação “reescreveu ou reinterpreto o passado para encaixá-lo nas exigências contemporâneas” (HOBSBAWM, 1994, p. 184), isto fica muito patente, mesmo que ainda seja um contraponto à vanguarda que se mostra como *prodotto d.o.c.* italiano, o futurismo, sobretudo o de viés marinettiano, que queria destruir os museus.

Portanto, se “[...] de um lado existe a consciência de um passado excessivamente rico que deve ser revisitado, e do outro o fato dos [sic] artistas pertencerem sempre ao próprio tempo” (DEL CONDE, 1999, p. 29), o *novecento* foi uma proposta de *retorno à ordem* operada por artistas que a princípio tinham tido experiências diferentes, dialogado com as vanguardas e que, por isso, não tinham produções que fossem similares entre si: o que conta é o interesse por criar uma arte purificada e que demonstrasse de certo modo a sua natureza italiana, numa busca por um “equilíbrio entre a nova arte e a tradição, entre a natureza e a arte, um equilíbrio que o futurismo negou” (CARRÀ, 1916 *apud* DEL CONDE, 1999, p. 29).

Assim, a tradição artística, a história e, sobretudo, a busca por harmonia plástica entram no centro das produções desses artistas, mesmo que a fuga à violência vanguardista tenha sido um movimento que permeou a arte ocidental de então, não sendo, portanto, exclusividade italiana. Contudo, a característica particular que tomou na Península é exatamente o desejo de reabilitação das fontes clássicas da arte numa linguagem que, ao mesmo tempo que evocasse essa tradição, não negasse a modernidade, já que não se prega um “retrocesso”, mas a volta do olhar ao passado, sem, contudo, retornar àquela condição anterior ao impressionismo, a “escravidão da imitação da natureza” (PEDROSA, 1951, p. 11).

Assim, veremos como Mário Pedrosa via os artistas que tomaram o partido da arte clássica italiana, ainda que muitos deles tivessem participado das experiências vanguardistas. A partir dos *ismos*, eles vão posteriormente se firmando nas novas linguagens plásticas, mas na tentativa de usá-las para criarem uma nova pintura que tivesse na tradição a sua base e na figuração, o seu mote. Pedrosa, contudo, nunca escreveu um texto sobre o movimento representado pelo *Novecento*: o que encontramos são críticas direcionadas a vários de seus artistas de modo pulverizado ao longo de toda a trajetória do pensador. Assim, tentar-se-á esboçar o modo como ele interpretava essas obras de teor “classicizante”, sempre em diálogo

com outras instâncias das dinâmicas artísticas e com as conjunturas políticas e sociais em que se criaram.

Antes da presença periódica de artistas italianos no Brasil a partir da Bienal de São Paulo, existiram exposições que os apresentaram ao País, mas não do modo sistemático como tal evento propiciaria. Assim, podemos lembrar da já citada exposição de italianos da década de 1950 e a exposição de italianos modernos organizada por Bardi na década anterior. Nesse sentido, Pedrosa dá destaque à iniciativa do *spezzino*, e nos diz que ela trouxera “toda uma lista de nomes que visitam o Brasil *pela primeira vez*” (PEDROSA, vol. 9º, p. 127, grifos nossos), já que aquela teria sido a primeira até então a traçar uma ponte direta entre Itália e Brasil no que concerne à arte moderna, já que à época o comum era que “os melhores nomes modernos da Itália, os homens das gerações mais velhas e hoje vitoriosas, [chegassem] até as nossas paragens via Escola de Paris” (PEDROSA, vol. 9º, p. 127). Segundo Pedrosa, foi desse modo que se conheceu pela primeira vez os nomes do *Novecento*:

Foi Paris, realmente, que nos fez conhecer e admirar Chirico [sic]; 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. Foi ainda Paris que nos deu a conhecer Carrà, Campigli, essa extraordinária organização plástica de uma transcendência que o coloca na linhagem de Seurat; e até mesmo Artur [sic] Tosi, o veterano do impressionismo que, aos oitenta anos ainda colhe, para suas telas, com a regularidade inspirada de um Corot, as translúcidas atmosferas de sua terra natal [Busto Arsizio, região da Lombardia] [...] (PEDROSA, vol. 9º, p. 127).

Pedrosa ainda vai dizer, a despeito das tentativas de Margherita Sarfatti de transformar o *Novecento* numa expressão laudatória da Itália criada e desejada pelo governo do *duce*, que o fascismo havia sido uma limitação, uma “muralla chinesa” em torno dos melhores artistas italianos de então, sendo a exposição de Bardi, pois, uma das novas e marcantes expressões de tráfego cultural entre Brasil e a Itália do segundo pós-guerra, reabrindo-se o contato direto entre “a velha loba latina e nós” (PEDROSA, vol. 9º, p. 127), já que, durante o *ventennio*, a ditadura de Mussolini teria excluído a Itália da vida civil europeia (MAZZARIOL, 1961, p. 92) e, por conseguinte, da América e outras áreas não centrais⁵⁷. Pedrosa, entretanto, não comenta as várias iniciativas do regime de usar a arte como modo simbólico de adentrar outros países e divulgar o sucesso da Itália “mussolinizada” de então – tanto na Europa quanto fora dela.

A respeito da Exposição de Pintura Italiana Moderna de 1947, Pedrosa dirá que, mais do que os artistas já reconhecidos, eram sobretudo os jovens, com suas obras que nos chegavam “diretamente de Roma, de Florença, Milão ou Veneza”, trazendo “uma mensagem viril de vida,

⁵⁷ Eric Hobsbawm, apesar de não replicar a posição de Pedrosa em relação à pintura e à escultura, mas ao cinema, afirma que somente depois da queda de Mussolini, retirou-se-lhe o manto do fascismo que o cobria (HOBSBAWM, 1994, p. 192).

de entusiasmo, de tradição renovada, e sempre de boa pintura” (PEDROSA, vol. 9º, p. 127), um dos grandes méritos da mostra. É interessante notar que ele diz *tradição renovada*, ou seja, mais do que criações novas, a Itália de então dava novas nuances à sua própria tradição artística. Não se pode não lembrar dos artistas do *Novecento* quando se lê isso, ainda que Pedrosa diga que outros artistas (que não aqueles do *Novecento*) que se firmavam à época seriam responsáveis por dar forma às novas etapas da tradição italiana. Como exemplos dessa nova geração, que em muitos pontos se opõe ao *novecento* – tanto em relação à questão das expressões plásticas, como também a posicionamentos políticos *etc.* –, citam-se Fausto Pirandello⁵⁸ (1899-1975), Bruno Cassinari (1912-1992), Ennio Morlotti (1910-1992), Giulio Turcato (1912-1995), Domenico Purificato (1915-1984) e Carlo Barbieri (1910-1938).

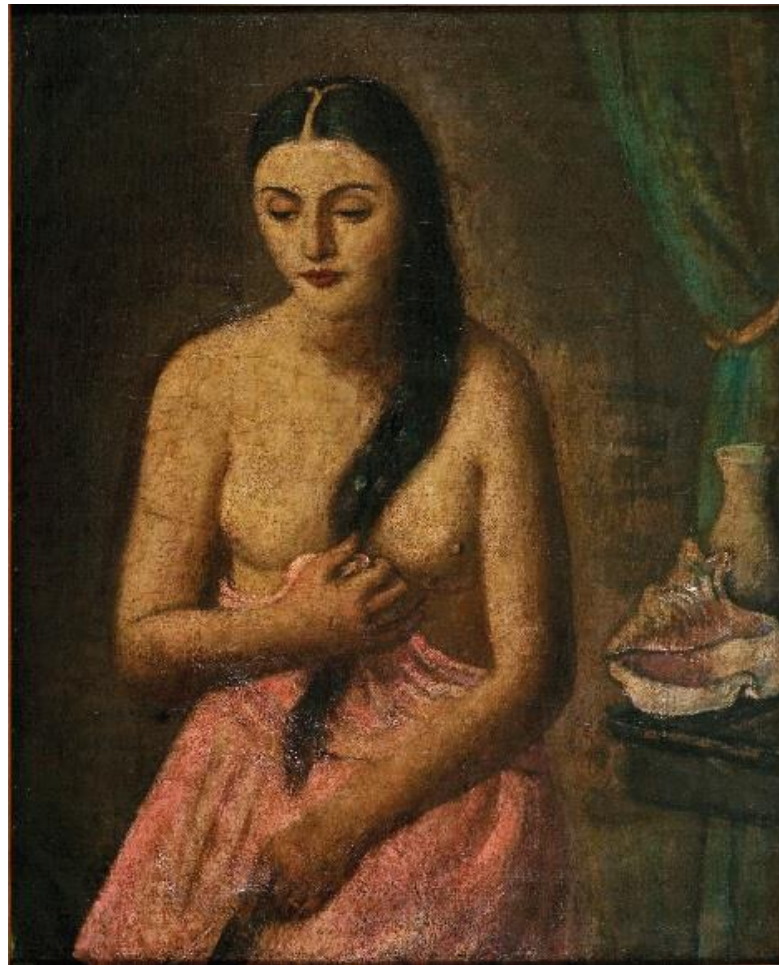
Em 24 de maio de 1947, Pedrosa fará um texto⁵⁹ sobre Piero Marussig (1879-1937), “um dos fundadores do grupo Novecento de tão grande repercussão na Itália” (PEDROSA, vol. 9º, p. 129). Esta é, até onde pudemos verificar, a única vez que o crítico fala diretamente do movimento encabeçado por Sarfatti. Além disso, Marussig é um dos poucos artistas do grupo que tiveram um texto monográfico na sua crítica, dez anos depois de sua morte, criando-se uma imagem sua de modo retrospectivo.

Pedrosa dirá que Marussig passou a vida pintando de modo indiferente à glória ou à riqueza, “como um devoto de sua arte”, pois “ele era um desses artistas que não saem do meio em que vivem, para impor-se como um carvalho solitário e majestoso no isolamento do ambiente, a exemplo de Morandi” (PEDROSA, vol. 9º, p. 129). Como era costumeiro em Pedrosa, a crítica serve mais a fazer um julgamento descritivo-interpretativo das características plásticas da obra do que uma interpretação da biografia do artista de que fala. Assim, o crítico dirá que “o empastamento satisfeito de suas tintas” revelaria a origem do pintor (que é triestino), que guardava dos venezianos “a pasta rica, o sensualismo das figuras, e até certo fulgor dourado que vem da atmosfera do ambiente” (PEDROSA, vol. 9º, p. 129). Pedrosa elogia a sua técnica de fazer composições tonais em que as cores se casam “harmoniosamente”, revelando, assim, suas “qualidades admiráveis de pintor”, que viveu na pobreza e sofreu “adversidades imerecidas” (PEDROSA, vol. 9º, p. 129), a exemplo de Modigliani (1884-1920).

⁵⁸ Notar que se trata do filho do grande escritor italiano, vencedor do Nobel de literatura e *accademico d'Italia*, Luigi Pirandello (1867-1936), famoso por obras como *O falecido Mattia Pascal*, *Seis Personagens em busca de um autor* e *Um, Nenhum e Cem Mil*.

⁵⁹ *Um dos italianos de hoje*. In: PEDROSA, vol. 9º, p. 129.

Imagem 3ª: Óleo sobre tela de Piero Marussig, “A Madalena” [*La Maddalena*], 1929.



Fonte: Acervo MAC-USP. Fotógrafo: Romulo Fialdini.

Como em Morandi, as naturezas-mortas seriam muito sintomáticas para se entender a obra de Marussig, já que em algumas delas

a matéria toma uma coloração de bronze, densa e sedutora, a fatura se torna mais nervosa, dando lugar a uma composição de ressonâncias harmônicas, que ele transporta para os nus. Estes, como o que encima essas notas, são de uma carnosidade pictórica e excelente qualidade, num modelado *que lembra os clássicos* [...] (PEDROSA, vol. 9º, p. 129, grifos nossos).

Ao fim, Pedrosa afirma que o pintor já havia sido incorporado a vários museus da Itália e do mundo, em cidades como Amsterdã, Moscou, Praga, Viena, Munique, Paris e “até bem pertinho de nós, Montevidéu” (PEDROSA, vol. 9º, p. 129). Ou seja, a partir, daí infere-se a inexistência de obras suas em acervos brasileiros no período, sendo que, nas compras de obras italianas empreendidas por Ciccillo Matarazzo para o MAM-SP, constavam duas pinturas do artista, a saber: *Mulheres à beira do riacho*, de 1915, e *A Madalena*, de 1929, mas que só seriam apresentadas ao público em fevereiro de 1948.

Na semana seguinte (maio de 1947), Pedrosa tratará de um dos mais marcantes artistas que empreenderam a volta à pintura clássica para recriá-la sob a regência da arte moderna:

Achille Funi (1890-1972), também sendo este um dos poucos pintores italianos que tiveram um texto monográfico⁶⁰ do autor. O subtítulo do ensaio é “Ou o estilo através das épocas”, algo muito sintomático do modo como Pedrosa interpreta sua obra, e que evidencia a verve “clássica” do artista. O crítico liga, no início do texto, a origem do pintor – Ferrara – a seu gosto pelos clássicos, já que teria sido por ter estudado o “chefe da escola de Ferrara” – Cosimo Tura (1430-1495) – que Funi começara o seu trajeto de observar a arte da tradição, tendo tido contato, também, com outros grandes mestres que tiveram Tura como predecessor: Francesco del Cossa (c. 1430-c. 1477) e Lorenzo Costa (1460-1535), todos os três mestres do *quattrocento*. Pedrosa dirá, ainda, que as preocupações estilísticas de Funi o transformaram num ser duplo: moderno e *renascentista* ao mesmo tempo (PEDROSA, vol. 9º, p. 130, grifo nosso). Nada mais contundente para se observar um dos representantes do grupo de Sarfatti, que considerava que este seria o propiciador de um novo “século de reinado da pintura italiana” (ROSSI, 2013).

Imagem 4ª: Óleo sobre madeira de Achille Funi, “A advinha” [*L'indovina*], 1924.



Fonte: Acervo MAC-USP. Fotógrafo: Rômulo Fialdini.

Para Pedrosa, o que o *novecento italiano* representava, procurava e defendia estava no polo oposto àquilo que quiseram os futuristas desde primeira década do século XX, e isto é

⁶⁰ Funi, ou o estilo através das épocas. In: PEDROSA, vol. 9º, p. 130.

muito significativo para se entender como o crítico via ambos os movimentos, obviamente antagônicos. Colocando-os como antíteses, Pedrosa parte do desenvolvimento (ou mesmo evolução) da carreira de Funi para explicitar as diferenças conceituais que se materializam nas obras do retorno à ordem quando comparadas às futuristas: as criações do artista posteriores àquelas de quando dialogara com a vanguarda retomam a procura pelo belo exterior, pelo estilo, já que a obra buscava “a eloquência e a revivescência” que não vêm do passado, “mas da arqueologia”, esta colocada no lugar da expressão plástica (PEDROSA, vol. 9º, p. 130). Contrariamente a isso, o que pedia o futurismo era uma busca pela verdade, pela vitalidade formal (PEDROSA, vol. 9º, p. 130).

Nessa transição operada pelo artista, do início da carreira ligado à vanguarda até a volta à tradição clássica, ele se transforma num “estilo sem o homem” (PEDROSA, vol. 9º, p. 130), isto é, a busca por uma figuração em que o que conta é a “beleza” da representação e não necessariamente discursos externos às obras, de modo que tal produção artística passa cada vez mais a se assemelhar àquelas da Renascença (PEDROSA, vol. 9º, p. 130). Nesse sentido, “de suas figuras não surge o personagem, mas a estátua” (PEDROSA, vol. 9º, p. 130), o que nos leva a inferir que Pedrosa quer dizer que, tal qual no Renascimento, a beleza e o equilíbrio angariados na criação artística conta mais do que o que ela *representa*, diferentemente dos futuristas, para os quais a pintura e a escultura eram modos de cantar as coisas do mundo real/material.

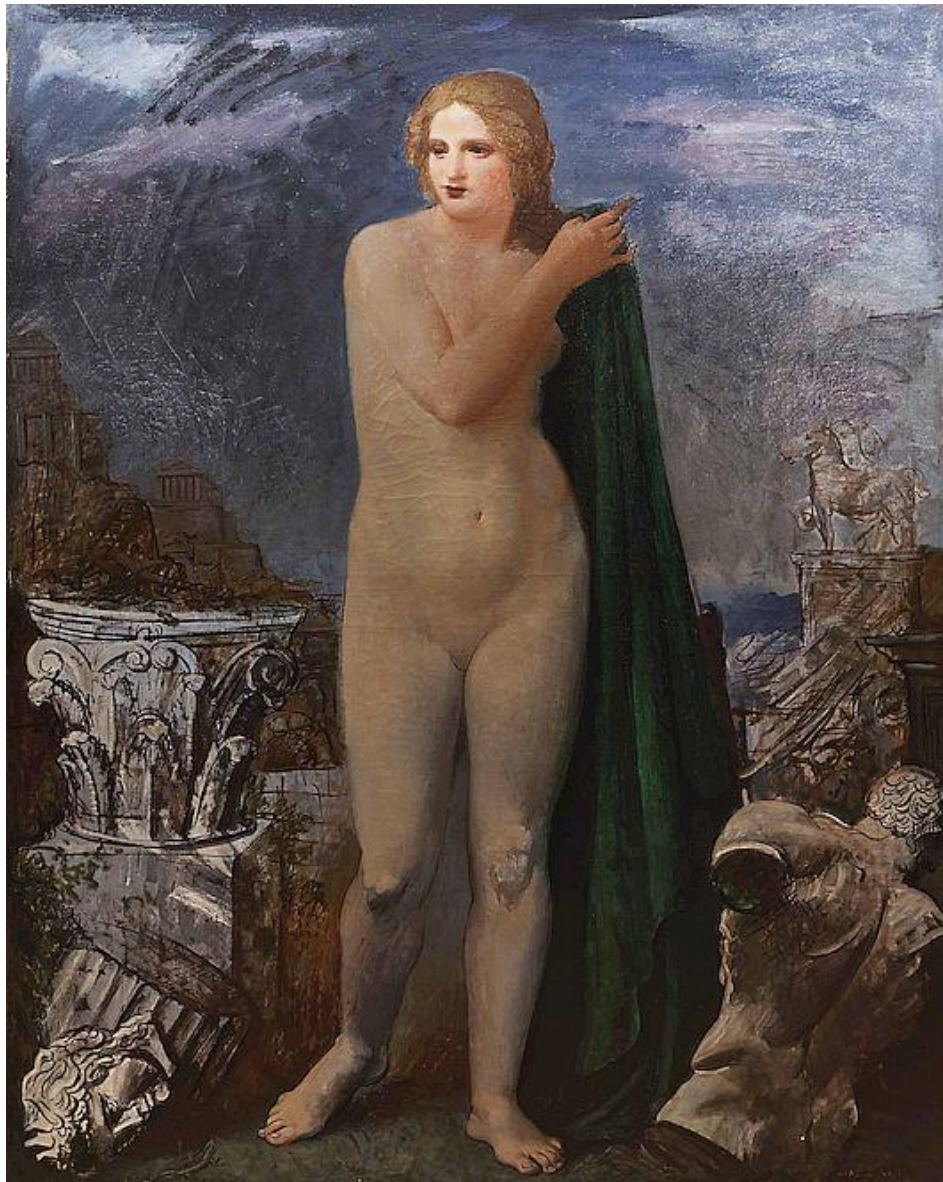
Como um contraponto aos elogios que Pedrosa faz ao artista, mas ainda assim de modo elogioso, ele nos dirá que ele, por tender a “ceder ao belo convencional” (PEDROSA, vol. 9º, p. 130) chega a correr riscos, algo que, contudo, não lhe tira o mérito da obra. O crítico vê uma continuidade no tempo de certos aspectos perenes da arte, sobre a qual ele diz que, apesar de tudo, “é sempre a mesma” (PEDROSA, vol. 9º, p. 130). Assim, percebe-se que Funi logra êxito na sua empreitada de retomar o clássico sem, contudo, copiá-lo, conseguindo ser uma das pontas do desenvolvimento da história da arte e sem que a volta a modelos do passado lhe tolha a vitalidade plástica ou lhe seja fronteira além da qual o artista não pode ir.

Nesse sentido, devido às qualidades que aproximam as obras do artista do *novecento* àquelas da Renascença, Pedrosa evoca ainda a ação de Bardi que, manejando as obras italianas sob sua batuta na exposição no Ministério de Educação e Saúde, havia colocado lado a lado um *nu* de Francesco Primaticcio (1504-1570) e uma das *Vênus*⁶¹ de Funi que, para Pedrosa, demonstra ter um “evidente parentesco” com a do artista do *cinquecento* (PEDROSA, vol. 9º,

⁶¹ Trata-se do óleo sobre tela *Venere Latina*, de 1930, hoje pertencente à *Galleria Laocoonte*, Roma/Londres.

p. 130), e conclui: “a experiência veio a demonstrar [...] a eterna continuidade, nos homens de talento, do fenômeno artístico, independentemente da época, nas circunstâncias históricas, da mentalidade e escola dos criadores” (PEDROSA, vol. 9º, p. 130). Assim sendo, apesar de ter defendido avidamente a abstração, Pedrosa não via no retorno aos modelos clássicos um demérito, caso o artista que o fizesse tivesse o talento necessário para “unir” as duas pontas da história da arte.

Imagem 5ª: Pintura de Achille Funi, “Vênus Latina” [*Venere Latina*], 1930.



Fonte: *Galleria Laocoonte*, Roma-Londres. Fotógrafo: não informado.

Outro artista que participa do *novecento italiano* que Pedrosa vê com bons olhos é Mario Sironi que, tal qual Funi, havia no princípio da carreira tomado contato com o grupo dos futuristas (PEDROSA, vol. 8º, p. 89) para logo dele se distanciar. Sobre o artista, é dito que, apesar de sua clara ligação com o regime fascista, isto não era determinante para se lhe

interpretar a obra, que devia ser vista apartada das questões externas a ela, o que dá a dimensão do grande espírito de Pedrosa quando se tratava da arte, já que, mesmo apesar de ser contra qualquer tipo de cerceamento da liberdade individual (e sobretudo no processo artístico), consegue separar a aproximação de Sironi ao governo do *duce* de sua produção plástica. Assim, em 1947, ele dirá que o artista foi “o celebrado desenhador de *Popolo d'Italia*⁶²” e que, mesmo apesar disso, motivo pelo qual lhe custava proclamar, a verdade é que ele era um “grande artista sob qualquer regime e em qualquer clima” (PEDROSA, vol. 9º, p. 127). Por causa disso, o crítico lamentará a sua ausência, já que ele era um artista mais velho, já sedimentado na tradição da arte moderna italiana, na mostra *Dez anos de pintura italiana*⁶³, de 1957 (PEDROSA, vol. 9º, p. 156).

Grande parte dos artistas italianos das gerações modernas vieram a ser vistos de forma mais sistemática em terras brasileiras através da Bienal de São Paulo. Quando da estreia desse empreendimento que Pedrosa muito defendeu, analisando a delegação italiana⁶⁴, é-lhe apontada um demérito: a não participação do escultor, que também tomara parte nas exposições do *novecento*, Marino Marini (1901-1980), o que o crítico afirma ter sido “uma lástima” (PEDROSA, vol. 2º, p. 6). Num texto posterior, de 1959⁶⁵, ele cita novamente o artista como uma das figuras mais representativas da escultura da época, colocado ao lado de Jean Arp (1887-1966) e Henry Moore (1898-1986), cujos pares em questão de talento seriam Antoine Pevsner (1884-1962), Naum Gabo (1890-1977) e Max Bill (1908-1994) (PEDROSA, vol. 2º, p. 117). Assim, vemos que, a despeito de ser italiano, Pedrosa o inseria necessariamente num panorama internacional.

No início da década de 1950, Pedrosa tomara parte na organização da segunda Bienal de São Paulo, hoje “a mais lembrada entre todas as Bienais, [...] conhecida como a ‘Bienal da Guernica’⁶⁶” (FUNDAÇÃO BIENAL, 2020). Seu sucesso se deveu a ações dos mais importantes intelectuais envolvidos com artes daquele momento. O próprio Pedrosa vai exaltar

⁶² Jornal político fundado em 1914 por B. Mussolini, que o dirigiu até a Marcha sobre Roma. Inicialmente com posições que pregavam intervenções revolucionárias, o periódico seguiu a evolução política do seu diretor. Depois da tomada do poder pelos fascistas, sempre inspirado em Mussolini, foi dirigido por seu irmão, Arnaldo, e quando da morte deste, por seu filho Vito. Geralmente considerado um órgão oficial do PNF e do governo, tinha suplementos mensais, como a *Rassegna Illustrata del Popolo* e a revista *Gerarchia*, dirigida por Margherita Sarfatti. As publicações terminam quando o fascismo declina, em 1943 (POPOLO D'ITALIA, II, Enciclopedia online Treccani, tradução nossa. Disponível em <<http://www.treccani.it/enciclopedia/il-popolo-d-italia/>>, acesso em 10 abr. 2020).

⁶³ Organizada pela Bienal de Veneza e apresentada em 1957 no MNBA/RJ.

⁶⁴ *A Bienal de São Paulo II* [um segundo texto em que Pedrosa trata da primeira bienal paulista]. In: PEDROSA, vol. 2º, pp. 5-7.

⁶⁵ *O júri da Bienal e a oportunidade perdida*. In: PEDROSA, vol. 2º, pp. 117-119.

⁶⁶ Em tal edição da bienal paulista, a delegação italiana traz justamente uma sala especial sobre o futurismo.

as ações importantíssimas de Sergio Milliet (1898-1966), responsável por tê-la organizado artística e tecnicamente (PEDROSA, 1995, p. 300). Em tal contexto, crítico pernambucano vai destacar Marino Marini, que representava, para ele, a arte de ponta em meados do século passado.

Imagem 6ª: Escultura em bronze de Marino Marini, “Grande cavalo” (1951).⁶⁷



Fonte: Acervo MAC-USP. Fotógrafo: Romulo Fialdini.

Pedrosa diz ser o artista italiano, junto a Picasso, Mondrian, Munch, Ensor, Laurens e Calder um dos “maiores mestres do nosso tempo” (PEDROSA, vol. 2º, p. 171). Ou seja, mesmo que tal evento tenha ficado marcado pela vinda da obra do espanhol, Pedrosa via no escultor uma importância que precisava ser sublinhada naquele contexto. Além de Marini, outros grandes nomes da Itália foram apresentados em tal edição do nosso certame: Boccioni, Balla, Carrà, Russolo, Basaldella, Birolli, Santomaso, Vedova, Morandi, entre outros (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 55).

Ainda no contexto da Bienal, quando da estreia do evento, Pedrosa tratou de outro dos artistas que tomam parte no grupo *Novecento italiano*: Massimo Campigli (1895-1971). Para criar a imagem da obra do artista, usa outro: compara-o a Magnelli (um dos artistas que mais apraziam a Pedrosa, sendo-lhe dedicados vários textos monográficos), artista que fizera, dentro

⁶⁷ Tal obra foi o grande prêmio de escultura da Bienal de Veneza de 1952 e esteve na II bienal de São Paulo (1953).

da abstração não figurativa, uma realização das mais radicais (PEDROSA, vol. 2º, p. 4). Assim, Campigli teria sido para o público “virgem” da primeira bienal, algo mais facilmente digerível e melhor aceito quando comparado a propostas mais “violentas”; Pedrosa dirá que o grupo de visitantes da bienal de 1951 aceitava mais uma obra figurativa, ainda que não bela, do que uma abstrata e Campigli, por ser figurativo, pode ser visto como um certo apaziguamento em relação a outros pintores, dando ao público algo que se pode compreender (PEDROSA, vol. 2º, p. 4). Na primeira Bienal, o artista foi representado por nove telas, sendo elas: *Seis cabeças*; *Quatro torcedores*; *Jogo de cartas*; *A cantora*; *Busto*; *Duas atrizes*; *A torre e a roda*; *"Diabolo"* [sic] e *Nu* (BIENAL DE SÃO PAULO, 1951).

Imagem 7ª: Óleo sobre tela de Massimo Campigli, “A Cantora”, 1950.



Fonte: Acervo MAC-USP. Fotografia: Nelson Kon.

É sintomática a colocação de Pedrosa em relação ao desenrolar das artes brasileiras de então: se ainda ficaria patente a recusa ou dificuldade do público paulistano em relação à arte abstrata em 1951, no período, ver-se-ia o grande desenvolvimento da abstração geométrica das vertentes concreta e neoconcreta que Pedrosa tanto defendeu e que fizeram um vinco, por sua capacidade de penetração e duração, nas artes brasileiras de meados do século, aspecto tratado em alguns de seus textos. Para o crítico “o abstracionismo era herdeiro do movimento modernista no que este teve de mais revolucionário, no sentido de crítica social da racionalidade

burguesa e alienada”, pois ele nota que foi exatamente por isso “que tanto o nazismo hitlerista ou o stalinismo soviético”, além de exemplos nos EUA, como as posições de Harry Truman (1884-1972), “negaram e perseguiram o modernismo” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 46).

No Brasil, contrariamente às grandes modas internacionais, seria a terceira bienal de São Paulo que faria com que nossa visão da arte abstrata e a produção local (leia-se a arte concreta) se mostrasse como uma “corrente de resistência autóctone ao gosto internacional” (PEDROSA, 1995, p. 265). Nesse sentido, a arte concreta teria sido um sinal de resistência à dominação dos países ricos, mesmo que em relação às trocas simbólicas. Pedrosa assim o interpreta porque

nunca deixou de analisar a situação brasileira à luz do capitalismo mundial, o qual condena o Brasil, desde a Colônia, a uma posição subalterna que impede a superação do atraso [...]. A repetição com ares novidadeiros é constituinte da dominação capitalista, sobretudo na periferia [...] (LOUREIRO, 2017, p. 18),

situação esta que explicaria a recusa de Pedrosa ao tachismo, como veremos posteriormente.

No segundo texto dedicado à primeira bienal⁶⁸, de uma semana após a publicação do anterior, Pedrosa, diz que Campigli (1895-1971) representava um mestre que “transcende fronteiras” (PEDROSA, vol. 2º, p. 6). Contrariamente, outro companheiro novecentista, Carlo Carrà (1881-1966), ainda que fosse um mestre segundo o crítico, é “apenas um mestre italiano” (PEDROSA, vol. 2º, p. 6). A partir da comparação sugere-se, portanto, uma maior facilidade de inserção do berlinense (Campigli nascera na Alemanha sob o nome de batismo Max Ihlenfeld) no ambiente internacional, do qual agora o Brasil passa a ser receptáculo e mesmo termômetro, já que a bienal sul-americana àquela época representava uma empresa ambiciosa. De qualquer forma, em texto de 1957, Pedrosa retoma Carrà como alguém que ele diz ter renome internacional e ser “veterano das mais importantes correntes revolucionárias que surgiram no cenário italiano no início do século [XX], a pintura metafísica” (PEDROSA, vol. 9º, p. 142), à qual se liga a harmonia clássica (MAZZARIOL, 1961, p. 58). Esses aspectos ressaltam a importância do retorno à ordem dentro de tal cenário.

Em relação à comparação entre a Bienal de Veneza e a paulistana, o crítico brasileiro é sempre categórico ao afirmar que a nossa é uma cópia daquela transferida aos trópicos, sem ser isso um demérito de modo algum, pelo contrário: a bienal paulistana foi tão ou mais importante para a dinâmica das artes e de valores que o seu modelo, já que a América estaria mais ligada ao futuro, ao passo que a Europa era um lugar da tradição, continuando sempre ligado aos seus

⁶⁸ *A Bienal de São Paulo II*. In: PEDROSA, vol. 2º, pp. 5-7.

“veneráveis” (PEDROSA, vol. 2º, p. 5). Aqui, porém, a empresa teria trazido ao mundo culto e artístico uma revisão de valores (PEDROSA, vol. 2º, p. 5). Luiz Recamán já divisa isso no advento de novas propostas arquitetônicas, ainda no Estado Novo, no Rio de Janeiro, que, sem uma história clássica, “que fez reviver na Europa um estilo fascista classicizante, nostálgico dos grandes impérios”, se mostrava “a própria matéria bruta da modernidade” (RECAMÁN, 2001, p. 220), algo que podemos considerar iconizado na construção de Brasília.

Pensando no *novecento*, as posições de Pedrosa supracitadas se mostram bastante coerentes, já que o grupo corrobora a visão do crítico sobre o peso da tradição na Itália. Ainda se levarmos em conta Campigli, vemos que ele foi mais permeável à arte etrusca do que à renascentista (o que não invalida a teoria de que a Itália tinha dificuldade de se desvencilhar de sua tradição), como pontua Pedrosa em texto de setembro de 1957⁶⁹, dizendo que o artista era um “mestre mundialmente conhecido pela finura de seu gosto e seu *deliberado anacronismo*, de sabor etrusco” (PEDROSA, vol. 9º, p. 142, grifos nossos), talvez divergindo de outros conterrâneos, pois ele “nada concedia às retóricas exigências de uma arte celebrativa e eloquente” (MAZZARIOL, 1961, p. 49, tradução nossa⁷⁰). Ainda Mazzariol diz que sua arte não pode ser vista na chave do neoclassicismo, pois ele se deixa permear pela civilização etrusca como modo de demonstrar sua preferência pela margem do mundo clássico (MAZZARIOL, 1961, p. 49).

Em relação à recepção do que significou o *Novecento Italiano*, tanto dentro da Itália depois de determinada altura, mas principalmente fora dela, o que ocorreu foi um espraiamento dos seus limites, causado pela adesão de novos artistas, deixando-o heterogêneo, e também através da divulgação da arte italiana *do novecento*, isto é, arte moderna produzida no século XX e aquela promovida no *ventennio fascista* e que dialogava com o regime.

Assim, há a entrada em cena de novos artistas que muitas vezes não estavam ligados de modo inequívoco à tradição, entendendo-se por *novecento* produções modernas da Península que podiam não estar afinados às propostas pregadas por Sarfatti. Desse modo, houve entre os anos 1920 e 1940 uma noção de *Novecento Italiano* ampliada, já que o termo “havia ganhado uma significação maior, [...] abarcando toda arte italiana *promotora do regime fascista* no exterior nessas décadas” (ROCCO, 2013a, p. 120, grifos nossos). Talvez tenha sido justamente por esse motivo que um crítico com olhar minucioso como Pedrosa não tenha tratado os artistas que de certa forma participaram do grupo de Sarfatti ou dele se aproximaram como se fossem algo com um denominador comum entre si.

⁶⁹ *Mostra de pintura circulante. In:* PEDROSA, vol. 9º, p. 141-143.

⁷⁰ No original: “nulla concede alle retoriche esigenze di un’arte celebrativa ed eloquente”.

Segundo Pedrosa, porém, havia um “espírito italiano” que regia a arte da Península. Ainda em 1951, ele diz: “A Itália não tem a moderação francesa. Mas sua arte, mesmo a mais abstrata, obedece à nobreza de inteligência ideativa” (PEDROSA, vol. 2º, p. 6). Comparando o pensamento que se dá anteriormente à feitura das obras, ou seja, o *modus operandi* do Renascimento, ao modo *romântico intuitivo*, que seria próprio aos futuristas, vemos posições opostas, tanto na plasticidade das obras como em relação àquilo que lhes dá ensejo. Um exemplo de tal característica contrária aos futuristas seria como, a certa altura de seu desenvolvimento artístico, o já citado Massimo Campigli passa a construir suas figuras femininas, com “ausência de sombras projetadas pelos corpos” que “contribui para que haja uma sensação de que os corpos flutuam em um espaço idealizado, eternizado” (ROCCO, 2013a, p. 118).

Massimo Campigli fez parte dos *Italianos de Paris* que, como o nome indica, eram italianos que viviam e desenvolviam suas obras na capital parisiense. Porém, isto não lhes era o único denominador comum: o que contava mais na atuação do grupo era a busca pela elevação da arte italiana pois, ainda que estivessem em solo francês, não eram frutos da escola de Paris. Em relação a esse contexto, Pedrosa explica que, no período da virada do século XIX para o século XX, e nos anos subsequentes, há a concentração de artistas, sobretudo da Europa Ocidental, na cidade, não sendo os italianos exceção:

Nesse Bateau-Lavoir, com seus ateliers duvidosos, viviam ao início do século alguns dos maiores da arte e da literatura de hoje [década de 1950]. Juan Gris, por volta de 1906, habitou o barraco montmartrense, onde nasceram a fase azul, a fase rosa, a fase negra e o cubismo picassiano [sic]. Eugenio d'Ors, hoje de bem com Franco, foi hóspede também do glorioso barracão. Van Dogen, desembarcado de Haia em 1893, parece ter sido o seu mais antigo locatário. Marcoussis e Pascin por lá também passaram, bem como Max Jacob, Pierre Reverdy, Pierre Mac Orlan. Em 1908 Picasso deu mesmo no seu atelier um famoso banquete ao Douanier Rousseau. Matisse, Braque, Modigliani, Severini, Picabia, Laurens, Lipchitz, Ozenfant, Derain, Utrillo, Suzanne Valadon, Friez [sic], Dufy "et puis les marchands toujours attendus et qui achetaient à fonds" (na espera do futuro) e mais a equipe dos poetas e escritores, Alfred Jarry, Fernand Fleuret, René Dalize, Pierre Roché, Paul Fort, André Warnod, Francis Carco, Gustave Coquiot e Jean Cocteau viviam também na confraternização da miséria, da boemia, da expectativa de glória e dos entusiasmos criadores, ao redor da singela Place de Ravignan, entre o Bateau-Lavoir e os botecos do lugar. Nessa lista estão quase todos os protagonistas da revolução modernista (PEDROSA, 1951, p. 8).

Assim, percebemos que esses artistas estavam muito afinados ao que se fazia à época em relação às dinâmicas da arte moderna, já que, no pequeno excerto evocado, Pedrosa elenca muitos nomes muito importantes das artes e intelectualidade do século XX em diálogo uns com os outros. Os *italianos de Paris*, enquanto grupo, tiveram as suas atividades desenvolvidas num arco temporal bastante limitado: de fins dos anos 1920 até início da década seguinte, como pontua Renata Rocco (2013b). Porém, a característica que normalmente é evocada para

caracterizá-los é que, tais quais aqueles que orbitaram a influência de Sarfatti em relação ao *novecento italiano*, estes tinham também por meta sublinhar e destacar o valor da arte italiana.

Assim, foram responsáveis também por divulgar certa noção de arte de raiz mediterrânea por várias cidades da Europa ainda com seu país sob o jugo do governo fascista. Este, de certo modo, apoia-os, uma vez que *grosso modo* estavam afinados aos mitos da *italianità* e *romanità* propagados pelo *duce*, ainda que não se possa equiparar as ações dos *italianos de Paris* a um *modus operandi* fascista. De qualquer forma, a cúpula do regime teria visto que o grupo ajudava na divulgação de uma imagem da Itália para além de suas fronteiras, já que suas mostras foram levadas a vários países, ainda durante o período do consenso. Assim, esses artistas representam um conjunto de italianos que Paris irradia, tanto no contexto internacional como também dentro da Itália; isto se deu porque eles se organizaram como grupo “por iniciativa própria e com o apoio do ambiente artístico parisiense” para depois serem promovidos dentro da Itália (MAGALHÃES, 2013a, p. 6).

Em relação a outros artistas dos *italianos de Paris*, aponta-se o ano de 1930 como o ápice da expansão do grupo, havendo em janeiro a *Prima mostra di pittori italiani residenti a Parigi: Campigli, De Chirico, De Pisis, Paresce, Savinio, Tozzi* (ROCCO, 2013a, p. 109). Em abril do mesmo ano, o grupo participa da Mostra do *Novecento* em Berna (ROCCO, 2013a, p. 109), numa clara aproximação dos interesses que guiavam ambos os grupos.

Dos seus grandes expoentes, citam-se Giorgio de Chirico (1888-1978), Alberto Savinio⁷¹ (1891-1952), o já lembrado Massimo Campigli (1895-1971), Mario Tozzi (1895-1979), Filippo de Pisis (1896-1956), Gino Severini (1883-1966) e Renato Paresce (1886-1937), aos quais se juntam de forma pontual outros artistas. Nem todos eles, porém, figuram na crítica de Pedrosa: Savinio, Tozzi, Paresce e De Pisis não aparecem, salvo o último, que é apenas citado, junto a outros italianos, numa lista de artistas da Península que participaram da mostra *Dez anos de Pintura Italiana*, de 1957 (PEDROSA, vol. 9º, p 155). Não obstante as ausências, a partir do entendimento que o pensador tinha de alguns dos *italianos de Paris*, pode-se inferir a recepção e a amplitude da influência do grupo na difusão e valorização da arte italiana, ainda que via França.

Na divulgação do grupo, como ocorria com Margherita Sarfatti em relação ao *Novecento Italiano*, esses artistas tinham na figura de um crítico influente seu porta-voz: tratava-se do polonês radicado em Paris Waldemar George (1893-1970) que, a despeito de sua pátria ser outra e sua origem, judaica, era um grande entusiasta do fascismo e “do mussolinismo”

⁷¹ Trata-se do irmão de Giorgio de Chirico.

(DESBIOLLES, 2008, pp. 101-11 *apud* ROCCO, 2013b, p. 104), além de ter sido um grande admirador da arte italiana das décadas de 1920-30 (MAGALHÃES, 2013a, p. 3).

Renata Rocco explica que um dos artistas do grupo, Mario Tozzi (1895-1979), “articulava a organização de diversas exposições dos Italianos de Paris na Itália e França, além de estabelecer o diálogo do grupo com o Novecento [...]” (ROCCO, 2013a, p. 104). Assim sendo, podemos ver, apesar das diferenças, uma grande semelhança entre os dois grupos e o papel importante que ambos representaram na busca pela poética italiana como mote das produções artísticas de então e também na divulgação da arte italiana moderna internacionalmente por eles operada. Em tal contexto, artistas muitas vezes díspares tinham por denominador comum a vontade de afirmar o valor da arte italiana. Se o *duce* defendia a *italianità* da raça oriunda do velho Império, os *italianos de Paris* buscavam uma *italianità* artística e, mesmo estando em solo parisiense, o grupo não se afinava no mesmo diapasão da Escola de Paris, ainda que, obviamente em algum grau, a arte proposta por ela, poderia reverberar nesses estrangeiros. De qualquer modo, o que contava era mais a atitude laudatória da raiz latina do que a negação total e irrefletida dos artistas franceses e, se cada artista se debruçava sobre sua própria pesquisa, o que unia o grupo era mais a proposta do que necessariamente a poética desenvolvida pelos seus constituintes.

Giorgio De Chirico (1888-1978) é muitas vezes apontado como uma das primeiras expressões de um retorno à ordem de teor classicizante⁷². O artista, grego por nascimento, desde por volta da década de 1910, frequentava Paris, mas somente em 1925 se transfere definitivamente para a cidade-luz, retornando a Florença apenas em 1932. Além de ter se dedicado à pintura metafísica⁷³ que, por si só, já era um apelo à tradição e o um dos primeiros contrapontos contundentes ao futurismo, o artista publica um texto sobre o *Ritorno al mestiere*⁷⁴, no qual teoriza sobre o movimento de se voltar ao passado e também em relação à questão técnica, texto este que foi publicado na *Valori Plastici*⁷⁵.

Ainda através de publicações, De Chirico vai expressar opiniões polêmicas no que

⁷² Giuseppe Mazzariol diz que a pintura metafísica, em relação ao novecento, “contribuiu com seu áulico repertório para a difusão de um gosto classicizante” (MAZZARIOL, 1961, p. 35, tradução nossa. No original: “contribuisce con il suo aulico repertorio alla diffusione di un gusto classicheggiante”).

⁷³ Tal proposta é indicada, muitas vezes, como um antecedente do Surrealismo e do Dadaísmo (MAZZARIOL, 1961, p. 12).

⁷⁴ *In*: Valori Plastici, a. I, n. XI-XII, Roma, 1919, pp. 15-18.

⁷⁵ Valori Plastici foi uma revista fundada em Roma por Mario Broglio (1918-1921), e sustentava o movimento de mesmo nome, “ao qual aderiram, entre outros, C. Carrà, G. Morandi, G. De Chirico, A. Savinio e A. Soffici. Enquanto o movimento desenvolveu um papel antimodernista, que pregava o retorno à ordem e à tradição, a revista, densa em informações sobre o que acontecia no plano internacional, desenvolveu uma importante função informativa na cultura figurativa italiana” (VALORI PLASTICI, Enciclopédia Online Treccani, tradução nossa).

concerne à pátria de que provém: como retoma Renata Rocco, vários foram os momentos em que o artista afirma a superioridade do ambiente artístico francês em detrimento daquele italiano, mas não necessariamente da arte francesa. Em entrevista de 1927, afirma que Paris era a capital para pintores, ao passo que na Itália, à exceção de Modigliani (que, lembremo-nos, morrera em 1920 e vivera também na França, lá desenvolvendo sua obra), não era detentora de um movimento de arte moderna, retomando outros que afirmavam ser a cidade de Paris o centro da modernidade intelectual e artística (ROCCO, 2013a, pp. 106-107) de então. Ainda segundo Rocco, tais posições de De Chirico serviram de propulsão para a montagem de uma mostra dos *Italianos de Paris* no ano seguinte como modo de demonstrar que, apesar de estarem fora da sua pátria, eles estavam intrinsecamente ligados à italianidade (ROCCO, 2013a, p. 107).

Nesse sentido, a produção de De Chirico do período parisiense e a poética desenvolvida então, que se espraiava na sua produção, é um momento marcante de sua busca pela representação das raízes mediterrâneas clássicas:

Sabe-se que a partir da metade dos anos 1925, o artista explorou bastante a metafísica da luz e o mito mediterrâneo, criando obras cujos assuntos abrangiam arqueólogos, cavalos à beira-mar, troféus, paisagens dentro de quartos e os gladiadores. Ao tratar desses temas, De Chirico, que sempre operava à dimensão metafísica do mistério, fazia referência ao legado dos gregos com inclusão de praças, colunas de templos, figuras mitológicas, e ao Império Romano, com base nas figuras dos gladiadores (ROCCO, 2013a, p. 113).

Apesar das posições “polêmicas”, o artista é um dos mais valorizados e louvados do início do século, justamente por se ter tornado o paradigma da nova proposta, já que a chamada pintura metafísica fora um movimento por ele iniciado (PEDROSA, vol. 2º, pp. 29-30), o que influenciará muitos artistas de sua geração, tanto na Itália como no exterior. Nesse sentido, podemos citar o jovem Giorgio Morandi, que adentrara essa seara antes de se fixar no seu estilo mais lembrado atualmente – suas paisagens e, sobretudo, as naturezas-mortas –, e no âmbito nacional, nosso Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), que flerta com a escola metafísica a certa altura de sua carreira, ainda que de modo discreto⁷⁶, entre vários outros, como Tarsila do Amaral.

Até onde pudemos ver, o primeiro momento em que Pedrosa cita De Chirico é no célebre ensaio sobre Cândido Portinari (1903-1962) *De Brodósqi aos murais de Washington*⁷⁷, de 1942. Para compor a figura do pintor brasileiro, o crítico vai recorrer à sua origem, comentando sua ascendência: “O pai de Cândido Portinari, filho da Itália, veio ao Brasil aos

Tal movimento era formado por artistas que não necessariamente tinham um definido e preciso programa formal (MAZZARIOL, 1961, p. 35), mas que compartilhavam de um mesmo espírito de ação.

⁷⁶ Verificar, nesse sentido: MATAR, Denise (apresentação e curadoria). *Vicente do Rego Monteiro – Nem totem nem tabu* (catálogo de exposição). São Paulo: Almeida & Dale, 2017.

⁷⁷ PEDROSA. De Brodósqi aos murais de Washington. In: PEDROSA, vol. 10º, pp. 126-141.

treze anos de idade, e a mãe, também da Itália, aos cinco ou seis [...]” (PEDROSA, vol. 10º, p. 131). Sendo assim, Portinari era fruto de uma “rude família de camponeses italianos” (PEDROSA, vol. 10º, p. 132). Continuando a comentar a produção e evolução artísticas do pintor, Pedrosa se volta ao artista italiano, já que “para criar o mistério e construir o mundo, ele [Portinari] recorre à lição de Giorgio De Chirico com seu manejo de sombras produzidas e invertidas e os espaços metafísicos da perspectiva” (PEDROSA, vol. 10º, p. 133). Ainda o fato de Pedrosa ter sublinhado a questão da perspectiva vai evocar o Renascimento de modo incontestado.

Se é por intermédio de Paris que o artista chega até nós, Portinari, porém, poderia ter conhecido o pintor *in loco*, já que recebera o tradicional prêmio de viagem em 1928, tendo tido uma estada na Europa. Ainda falando do pintor de Brodósqui, em texto de 1948, *A Primeira Missa no Brasil*⁷⁸, comentando a enorme obra homônima, hoje pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes, Pedrosa novamente recorre às raízes latinas do pintor, que para compô-la “solta as rédeas ao seu velho amor, *seu amor italiano, verista, veneziano*, às cores cantantes, aos belos tons altos e puros” (PEDROSA, vol. 10º, p. 143, grifos nossos). Num outro texto (de 1949), chamado *O painel de Tiradentes*⁷⁹, Pedrosa vai fazer uma apreciação desta obra (concluída no mesmo ano no complexo do Memorial da América Latina), citando outra característica italiana do autor, já que ele tinha “o gênio do talhe de Tintoretto” (ca. 1518-1594) (PEDROSA, vol. 10º, p. 148). Porém, devido ao tamanho do painel, impossível de ser visto por um lance do olhar humano, limitado na sua própria natureza, o “espírito planetário da construção de Tintoretto se esvai” (PEDROSA, vol. 9º, p. 148).

É interessante notar, contudo, que mesmo apesar da longa estada de Portinari na Europa e do grande contato que teve com a obra de inumeráveis artistas, Pedrosa citou apenas, dentre os modernos italianos, De Chirico (1888-1978), o que sugere que, para o crítico, tal artista era, naquele momento, uma das influências mais destacadas quando se pensava em arte moderna da Península e na permeabilidade de artistas brasileiros a ela. Em relação a Tintoretto (ca. 1518-1594), Pedrosa comenta sobre o “gênio” e “espírito” do pintor veneziano, que seria compartilhado por Portinari, mas em relação a influências sobre a plasticidade da obra, cita o moderno.

Outro pintor brasileiro que teria bebido na fonte da pintura de De Chirico foi, segundo Pedrosa, Ismael Nery (1900-1934). Não tendo ganhado prêmio de viagem, frequenta a Europa

⁷⁸ *A Primeira Missa no Brasil*. In: PEDROSA, vol. 10º, pp. 141-145.

⁷⁹ *O painel de Tiradentes*. In: PEDROSA, vol. 10º, pp. 146-150.

por um curto período de tempo, quando estuda em Paris na *Académie Julien*. Pedrosa nos diz, em texto de 1966⁸⁰, que os espaços de Nery eram “metafísicos à la Chirico” (PEDROSA, vol. 10º, p. 124). É interessante notar que o crítico fala sobre a espacialidade representada na obra do pintor brasileiro, sendo essa uma das características primeiramente evocadas quando se pensa na pintura metafísica do italiano: o espaço de suas cidades desertas e o modo de composição em que insere as figuras dentro dessa espacialidade, que segundo Pedrosa, apresentam “efeitos teatrais” (PEDROSA, vol. 9º, p. 156), especialmente quando se pensa na relação entre verticalidade e horizontalidade.

Como já pontuado, Pedrosa fala da exposição de Bardi de 1947 como um dos momentos de tráfego cultural direto entre Brasil e Itália, no segundo pós-guerra, pois o comum era que os artistas peninsulares se fizessem conhecer via Paris (lembremo-nos que o Manifesto de Marinetti fora publicado n’*O Figaro*), cidade que nos fez conhecer e admirar De Chirico (PEDROSA, vol. 9º, p. 127), entre outros artistas. Pedrosa, assim, sublinha a ação dos *Italianos de Paris* indiretamente,

Noutro texto, de meados da década de 1940, sobre o húngaro Laszlo Meitner (1900-1968), Pedrosa nos diz que nas paisagens desse artista “é possível descobrir-se a inspiração metafísica de De Chirico” (PEDROSA, vol. 11, p. 56). Sabe-se que o artista do Leste passa a estudar na Alemanha pouco antes da ascensão nazista, que o faz peregrinar em algumas cidades europeias antes de se mudar para o Brasil na década de 1940, naturalizando-se brasileiro em 1941. Assim, seria interessante pesquisar sua trajetória para verificar se ele já chega ao Brasil com De Chirico na bagagem. De qualquer forma, é sintomática a presença do italiano no Brasil a partir de outros artistas, demonstrando-se, assim, a permeabilidade destes àquele. Exemplo disso, além do supracitado Meitner, seria Milton Dacosta (1915-1988), cuja obra Pedrosa explicará a partir da presença de Modigliani e de De Chirico em um texto sobre uma retrospectiva realizada em 1947⁸¹. Para ele, a esquematização das cabeças ovoides espelha aquelas tipicamente evocadas da obra de Modigliani (PEDROSA, vol. 11, p. 23). Assim, a obra *Composição* (1942) teria assinalado

nova fase na evolução do artista. Com ele, Milton descobre a poesia da pintura metafísica, embora não saiba ainda realmente, onde ela se encontra, e procure, por isso, exteriormente apenas, a ânsia dos espaços perspectivísticos de De Chirico, com seus objetos estranhamente isolados, numa espécie de plataforma que parece ainda maior e cheia de sugestões pelas sombras projetadas artificialmente; com seus manequins vivos.

[...] É que as figuras isoladas, o espaço ralo, o chão neutro (ciclista), mera representação inábil do plano terreno, não há neles unidade integral das partes compositivas. Mas, na verdade, toda essa fase no fundo não veio do cubismo

⁸⁰ *Ismael Nery, um encontro na geração*. In: PEDROSA, vol. 10º, pp. 123-125.

⁸¹ *Milton Dacosta - 20 anos de pintura*. In: PEDROSA, vol. 11, pp. 21-25.

diretamente. Mas de uma fonte indireta, muito mais literária que plástica, a que já nos referimos, quer dizer, a pintura metafísica de De Chirico e que tão grande voga teve no Brasil entre intelectuais, modernistas e pintores a esses ligados, como Portinari, Guignard, Tarsila e outros (PEDROSA, vol. 11, p. 23).

Continuando nessa seara, em texto de 1967, *Surrealismo ontem, super-realidade hoje*⁸², Pedrosa vai comentar a influência do artista não sobre artistas brasileiros, mas sobre a arte moderna em geral:

a pintura dita surrealista ainda era jovem [por volta de 1928], pois ainda tinha por assim dizer logo após o lançamento do Manifesto do Surrealismo, de 1925, com as descobertas de De Chirico dos espaços metafísicos de praças que evocavam estranhamente velhas cidades italianas onde o drama se desenrolava entre os vazios e estátuas e aparições subitamente presentes em solidão ou em férias. Mas já então a glória de Chirico se apagava na abjeção e no conformismo, quando o artista retorna à Itália mussolinizada (PEDROSA, 2000, p. 257).

Imagem 8ª: Óleo sobre tela de Giorgio De Chirico, “O enigma de um dia”, 1914.



Fonte: Acervo MAC-USP. Fotógrafo: Romulo Fialdini.

Companheiro de De Chirico na cidade-luz, Gino Severini (1883-1966), “o mestre italiano residente em Paris” (PEDROSA, 1951, p. 42) é um dos artistas mais citados por Pedrosa ao longo de sua obra crítica. No célebre trabalho *Panorama da Pintura Moderna*, lançado posteriormente nos Cadernos de Cultura do Ministério de Educação e Saúde, ele é um dos artistas que servem para explicar o fenômeno da arte moderna no século XX. Como o próprio título do ensaio explicita, trata-se de uma visão panorâmica e histórica sobre o desenrolar da

⁸² In: PEDROSA, vol. 8º, pp. 72-74.

arte moderna na passagem do século XIX para o XX e seus desdobramentos subsequentes. Nesse texto razoavelmente curto, mas denso, Pedrosa evoca mais o Severini teórico⁸³ do que o artista, embora seja óbvio que as facetas sejam indissociáveis.

No ano anterior, Pedrosa, comentando o *modus operandi* do pintor, explica que a oscilação italiana entre o classicismo e a arte moderna é algo perene. Assim, ele nos diz:

Severini é um idealista, formado na escola do linearismo dos mestres clássico. Nesse idealismo se revela o filho da cultura greco-latina⁸⁴, que o levou aliás às aventuras do futurismo e do cubismo. Para ele, o equilíbrio perfeito da forma e da cor deve ser realizado claramente no espírito antes de se apreender a execução da obra. Parecia-lhe materialmente impossível encontrar esse equilíbrio lá fora, no motivo, quer dizer no tema ou no estímulo exterior como queria Cézanne, que o ia buscar no ponto de contato entre seu eu e a natureza: na sensação.

Severini não compreende o esforço cezannesco de conciliar a mancha de cor e o contorno, ou os elementos da pura sensação e do pensamento, sem a disciplina da inteligência apriorística. Para o futurista italiano, *uma arte clássica exige verdadeiro método preliminar de idealização delimitado por um cânone aferidor*. Esse método idealista não leva em conta as irredutíveis antinomias do mundo físico e do artista, a oposição dialética entre o sensorial e o intelectual, entre os meios materiais e a técnica, a vontade consciente e as exigências do inconsciente, presentes em toda atividade criadora (PEDROSA, vol. 8º, p. 19, grifos nossos).

Assim, vemos que Pedrosa estava afinado ao pensamento de críticos da própria Itália, já que Giuseppe Mazzariol (1922-1989), falando do mesmo artista, diz que, a partir de dado momento de sua carreira, Severini está “firmemente ancorado numa elaboração conceitual clássica da beleza” que se busca através de um fazer artístico que é reflexo de uma “perfeição artesanal” que se dá a partir de uma “pintura intelectual” (MAZZARIOL, 1961, p. 19, tradução nossa⁸⁵), tal como descrita por Pedrosa.

No *Panorama*, Severini é evocado para explicitar a visão que tinha sobre o movimento cubista, algo publicado por ele mesmo na revista *Ver y estimar*⁸⁶, segundo Pedrosa, em outubro de 1950⁸⁷: “Lentamente, as aspirações se precisaram e se teve consciência das exigências do

⁸³ “Seus escritos ao longo dos anos 1920 e 1930 demonstram enorme apreço pela tradição clássica da arte, pelo diálogo renovado com os grandes mestres do *Trecento* ao *Cinquecento*, e dão conta de externar a vinculação do artista com o ambiente do ‘Retorno à Ordem’, sobretudo o qual se sentia na Itália. E foi 1921 que Severini publicou suas formulações teóricas com base justamente nesses preceitos, em *Du Cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre*” (ROCCO, 2013c, p. 3). Pedrosa citará justamente essa obra.

⁸⁴ Pedrosa, por vezes, recorre à Atiguidade Clássica para evocar dela aspectos que vê na arte italiana moderna sem, contudo, pormenorizar como ele via o fenômeno artístico da Grécia e da Roma clássicas nos textos em que fala dos modernos. Há, contudo, vários escritos em que fala dos italianos renascentistas, o que pode ser indicativo de como ele interpretava a arte clássica mediterrânea.

⁸⁵ No original: “saldamente ancorato ad una concezione classica della bellezza” ligada à “perfezione artigianale” e a uma “pittura intellettuale”.

⁸⁶ Revista de crítica de arte, de Buenos Aires, ativa entre 1948 e 1955. Teve grande impacto na cena cultural latino-americana, tendo como contribuidores grandes expoentes da intelectualidade do continente como Marta Traba e Romero Brest, além dos italianos Lionello Venturi e Margherita Sarfatti.

⁸⁷ Não localizamos o artigo citado por Pedrosa, que teria o título *Balanço do Cubismo*. Apesar disso, sugere-se que tal texto tenha sido fruto ou parte da obra *Du Cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre*.

quadro, que vinha adquirir uma realidade totalmente diversa da realidade exterior" (SEVERINI, 1950 *apud* PEDROSA, 1951, p. 23). O fato de Pedrosa citar o artista demonstra que ambos compartilhavam *grosso modo* de uma mesma interpretação sobre alguns dos fenômenos artísticos do início do século XX, além de ser algo sintomático do apreço que Pedrosa tinha pelo italiano.

Em outra passagem do mesmo trabalho, novamente Pedrosa toma a visão de Severini para explicar o movimento cubista, evocando a fala do italiano, segundo a qual, por volta de 1908, teria havido um desejo de construir arquitetonicamente as formas (PEDROSA, 1951, p. 36). A partir das explicações sobre tal movimento, Pedrosa diz que Severini era dotado de uma “precisão costumeira” (PEDROSA, 1951, p. 39). Além disso, vai lembrar o “formoso livro *Du Cubisme au Classicisme*⁸⁸” (PEDROSA, 1951, p. 39) do italiano. Neste caso, não se trata aqui de reconstruir o movimento cubista, mas pontuar o valor que Pedrosa dava ao Severini teórico⁸⁹. Ainda duplicando as palavras deste, Pedrosa coloca no seu *Panorama* as posições do italiano, que diz que

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 espírito⁹⁰ (SEVERINI *apud* PEDROSA, 1951, p. 40),

e Pedrosa complementa:

O pintor e teórico italiano [Severini] defende a idéia, o conceito, como base indispensável da arte cubista. Apollinaire também pretendia distinguir o cubismo da antiga pintura pelo fato de não ser aquele uma arte de imitação, mas conceitual, de que tendia a elevar-se até a criação. O medo desses teóricos é que a côr [sic] invada o plano e force a dissolver os últimos vestígios do objeto, pedestal da idéia conceitual. A forma era para eles um conceito platônico, idealista, e não uma realidade sensorial, base da percepção. Eis por que nas primeiras fases os cubistas mantiveram de alguma maneira as cores à distância (PEDROSA, 1951, p. 40).

Assim, Pedrosa explicita que há o medo de que a cor se sobreponha às formas. Ora, é evidente que para certos pintores italianos, sejam aqueles do *Novecento* sejam os “de Paris”, o objeto é fundamental, já que, numa desejada volta à tradição, a arte proposta é necessariamente figurativa. Assim sendo, a partir desse pequeno excerto, ainda que Severini se volte aos

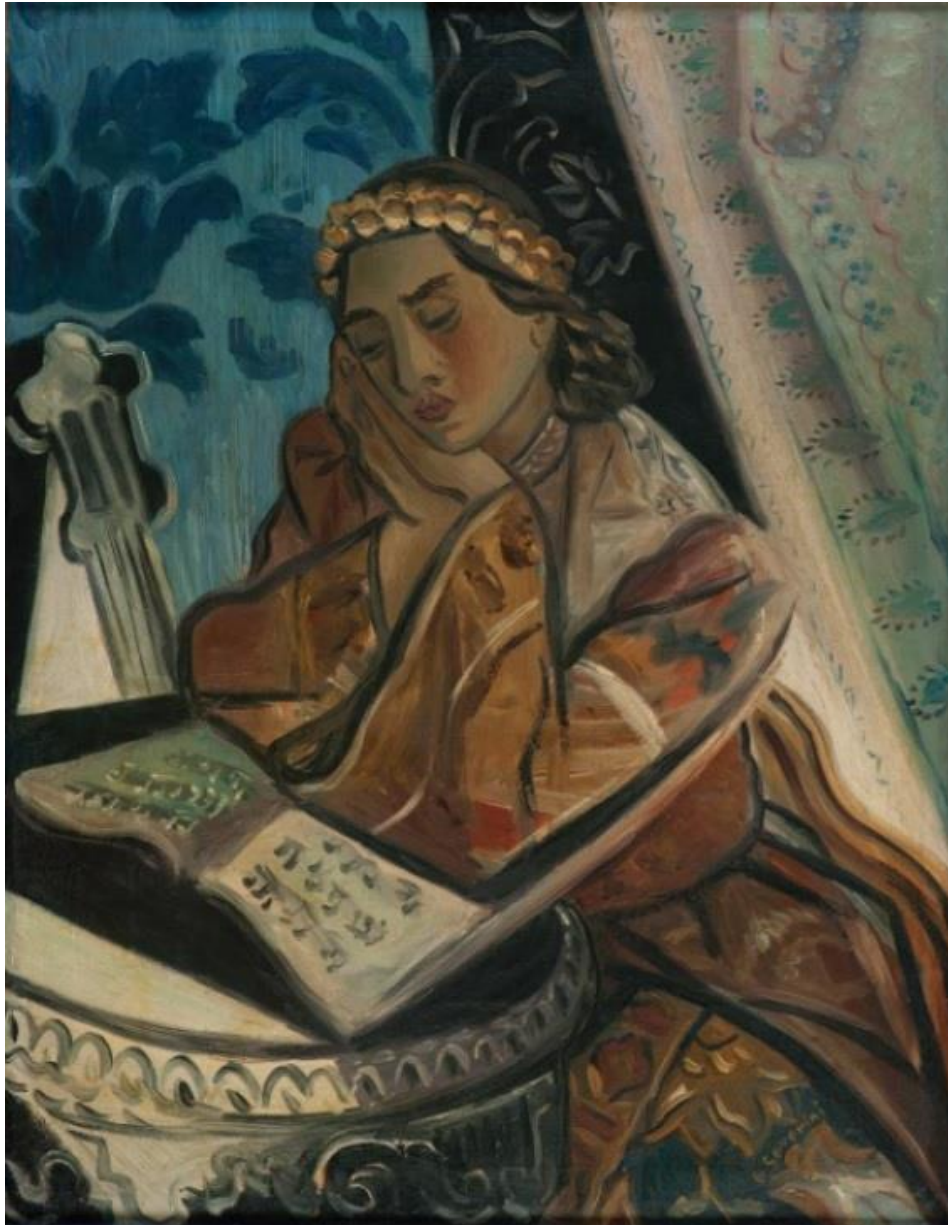
⁸⁸ A crítica de arte brasileira do período parece ter estado mais interessada nos escritos de Severini enquanto teórico do que propriamente nele como artista, mesmo que ambas as facetas do italiano sejam indissociáveis. Neste sentido, ver: ROCCO, Renata. *Para além do Futurismo: Poéticas de Gino Severini no Acervo do MAC USP*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) sob orientação da prof.^a dr.^a Ana Gonçalves Magalhães. 203 f. São Paulo: USP, 2013a.

⁸⁹ Renata Rocco afirma que tanto Pedrosa quanto o colega Sergio Milliet conheciam amplamente a produção teórica de Severini das décadas de 1930-40, mas não necessariamente a produção artística que se deu concomitantemente a ela. (ROCCO, 2013c, pp. 7-8).

⁹⁰ Pedrosa sugere ter retirado este trecho do livro *Du Cubisme au Classicisme*. É interessante notar, como afirma Teresa Del Conde, que, no livro em questão, Severini pregava “a volta ao espírito clássico italiano” (SEVERINI *apud* DEL CONDE, 1999, p. 29), o que estaria muito afinado ao que Pedrosa diz do pintor teórico.

cubistas, a interpretação de sua posição por Pedrosa é bastante sintomática para que se entenda a importância que a questão da ideia que antecipa a feitura da obra tomou entre os pintores italianos no momento de retorno à ordem.

Imagem 9ª: Óleo sobre tela de Gino Severini, “Figura com página de música” [*Figura con pagina di musica*], circa 1942.



Fonte: Acervo MAC-USP. Fotógrafo: Romulo Fialdini.

Como pontuado, em texto de 1950, *Modulações entre a sensação e a ideia*⁹¹, Pedrosa coloca em paralelo Cézanne e Severini. Em relação ao italiano, apesar de ele ter-se aventurado no futurismo e no cubismo, Pedrosa o liga necessariamente à tradição clássica, posto que era “formado na escola do linearismo dos mestres clássicos” (PEDROSA, vol. 8º, p. 19), sendo

⁹¹ PEDROSA, vol. 8º, pp. 17-20.

efetivamente o *idealismo* a característica da tradição mais marcante no italiano, pois “o equilíbrio perfeito da forma e da cor deve ser realizado claramente no espírito antes de se empreender a execução da obra [...]” (PEDROSA, vol. 8º, p. 19).

Imagem 10ª: Óleo sobre tela de Gino Severini, “Natureza-morta com pombas” [*Natura morta con piccioni*], 1938.



Fonte: Acervo MAC-USP. Fotógrafo: Romulo Fialdini.

Além disso, é interessante notar que o crítico julga como uma das características mais importantes de Severini a busca pelo equilíbrio, que vem do movimento de observar a arte da tradição. Renata Rocco afirma que, posteriormente à experiência futurista, o artista buscou imprimir à sua obra “valores universais”, que se baseavam na geometria e no número (ROCCO, 2013c, p. 4), algo que evoca claramente o *modus operandi* renascentista.

Pedrosa dirá que o idealismo de Severini se deve a ele ser ele filho da cultura greco-latina (PEDROSA, vol. 8º, p. 19). Assim, percebemos que se ligam diretamente certas características plásticas à arte da tradição (seja greco-latina, seja aquela renascentista, italiana por excelência), e não tem o crítico dificuldade para encontrá-las e explicitá-las em um artista moderno, que está, por isso mesmo, distanciado da arte acadêmica. Assim, Pedrosa observava Severini a partir do diálogo fecundo entre passado e presente, tanto em nível teórico como na

produção do artista.

Quando, em 1947, comenta a *Exposição dos Italianos Modernos*, a despeito de haver mais de 50 artistas, com mais de 150 obras (PEDROSA, vol. 9º, p. 125), são pouquíssimos os artistas italianos sobre os quais Pedrosa se detém. Citam-se apenas Giotto (1267-1337), Modigliani e Severini. A apreciação do crítico serve mais para dar uma ideia geral do que o público encontraria na mostra do que para propriamente para fazer uma resenha dela. A exposição foi muito bem vista por ele, que lhe elogia sobretudo a questão curatorial. Além disso, o que toca a sensibilidade do crítico é outro aspecto. Assim, ele diz:

Vendo aqueles artistas, mesmo [n]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. Os revolucionários são apenas afluentes que acabam absorvidos na grande corrente. Aqui o modernismo não fica nas receitas nem nas atitudes mentais. Ele se exprime por um *métier* admirável que não deixa nada inacabado ou soluções pelo meio (PEDROSA, vol. 9º, p. 125).

Neste parágrafo do seu texto, Pedrosa resume boa parte de sua concepção acerca da arte italiana: ele vê uma continuidade que vem da tradição, sendo a força desta perene dentro da dinâmica artística italiana⁹². Aqui, o crítico não faz divisões: não se trata do *Novecento*, dos *Italianos de Paris etc.*, mas de toda a arte italiana: ela estaria ainda sob o jugo da renascentista (que por sua vez retoma os clássicos), mesmo que de forma despercebida, já que sendo presença constante, não precisa de estandarte para se fazer sentir – está incorporada aos artistas.

De qualquer forma, é interessante observar que, mesmo sendo um tanto generalizador, Pedrosa usa Severini, também, como o reverso da medalha: de um lado há a arte da tradição, do outro, os revolucionários dos quais o pintor é também representante. A partir disso, percebe-se que, em relação à modernidade plástica angariada pelos modernos italianos, o crítico o via como um dos mais adiantados, e faz questão de o citar, justamente para compor sua tese da permanência da tradição: “até no revolucionário Severini a tradição pesa” – é o que diz. Sabendo-se do fato de ele estar inserido na dinâmica dos *italianos de Paris* (que, por sua vez, aproxima-se do *Novecento*), isso faz pleno sentido, tanto em relação aos aspectos plásticos de sua obra, como também ao seu modo de encarar o ambiente artístico e o sistema das artes de então.

Pedrosa complementa, ainda de modo amplo:

O desenho é sempre impecável, mesmo quando grandioso ou eloquente demais. Esses italianos [os modernos, da exposição de Bardi] têm o segredo de figuras que são

⁹² Mais uma vez observa-se que Pedrosa, mesmo estando de certo modo afinado ao que pregava Sarfatti, afasta da sua crítica os discursos que ligariam tal interpretação da arte italiana ao Fascismo, ainda que dará muito valor e espaço a artistas que fogem a esse *modus operandi*, sobretudo Morandi e, também, Modigliani, mais “internacionais”.

realmente corporificadas, mas não saem das duas dimensões. A lição poderosa e eterna de Giotto não se perdeu, e a presença de um homem moderno, mas que já participa também da eternidade, a de Cézanne, exerce uma disciplina eficaz sobre a maioria desses modernos. Giotto e Cézanne, de ascendência italiana e cujo amor pelos grandes mestres de Veneza é conhecido, são os dois grandes troncos da moderna pintura italiana (PEDROSA, vol. 9º, p. 125).

Pedrosa vê em Cézanne uma grande presença dentro do desenrolar da arte moderna, e a Itália não estaria livre dessa presença. Não obstante a figura do francês, Giotto é o outro ponto de sustentação da arte moderna italiana para o crítico. Assim sendo, pode-se pensar que a conjunção dessas duas figuras dá a medida exata da “moderna classicità” de que falava Sarfatti: não se nega o moderno querendo voltar ao passado, mas também não se quer desvencilhar-se do passado para cantar o moderno. Por isso a arte italiana desse contexto é sempre diálogo e mesmo negociação.

Por causa de tais particularidades, a arte da Península (que o crítico chama de *Escola*), teria ficado “à parte das grandes correntes cosmopolitas” (PEDROSA, vol. 9º, p. 126). Não se pode pensar com isso que Pedrosa a via como algo alheio à dinâmica da arte moderna – que ele mesmo considerava algo que serviu para superar os confins nacionais. Porém, ele sugere, com essa colocação, que a modernidade cosmopolita – entenda-se Paris – não havia feito a arte italiana se perder na marcha de influências externas sendo, por isso, uma arte moderna dotada de características plásticas e espirituais que a ligam a uma tradição secular, individualizando-a. Assim, o crítico vê nela um modo de se descansar “do cerebralismo de certos aspectos da Escola de Paris, essa *confluência de todos os mundos*, a qual por isso muitas vezes sugere, mas não realiza, ou concebe, mas não cria” (PEDROSA, vol. 9º, p. 125, grifos nossos).

Como o próprio texto diz, a capital francesa era “confluência de mundos” e, como tal, tinha a representação italiana. Mesmo sendo Severini parte dela, Pedrosa via nele o traço mediterrâneo, o que significa dizer que os *italianos de Paris*, mesmo que estivessem nessa cidade, não passaram a ser vistos como produto local, como ocorreu, por exemplo, com Pablo Picasso (1881-1973) e vários outros, algo muito importante para se entender a atuação desses artistas em solo francês.

Outro aspecto a ser notado na crítica à mostra de arte moderna de Bardi é o elogio ao “desenho sempre impecável” dos italianos, o que reverbera “a lição de Giotto” (PEDROSA, vol. 9º, p. 125). Ainda no texto de 1950 (*Modulações entre a Sensação e a Idéia*), não obstante a participação de Severini no movimento futurista, as já ditas “aventuras cubistas” e a teorização do italiano exatamente sobre esse *ismo*, Pedrosa vai novamente sublinhar o caráter mediterrâneo da concepção de arte do artista, para o qual seria impossível “materialmente encontrar [...] equilíbrio lá fora, no motivo, quer dizer, no tema ou no estímulo exterior” (PEDROSA, vol. 8º,

p. 19), de modo que podemos divisar diferenças cruciais entre a arte que olha para a tradição e aquela teorizada pelos futuristas, o que se dava tanto nos *modi operandi* dos artistas, como também plasticamente colocado nas obras: se os futuristas queriam cantar as coisas do mundo, a releitura da arte da tradição levada a cabo por alguns modernos italianos, a despeito da figuração, era um exercício formal de busca pelo equilíbrio, pela obra “bem-acabada”, baseada ainda em certa noção de beleza, de suspensão temporal, quase como (talvez não seja exagero dizer) a busca por algo de *eterno* na arte.

Tal busca era algo que, retomando o humanismo, colocava o homem como detentor da razão e capacidades cognitivas que o elevavam a criador e não mais somente criatura. Assim, está *no homem* tudo aquilo que propicia a criação artística. A arte volta a ser *cosa mentale* – “objeto da inteligência elaborado com ‘hostinato rigore’” (BARROS, 2008, p. 79) –, motivo pelo qual Severini volta as costas ao método de Cézanne criar: a arte não pode estar na relação entre o *eu* e o objeto (no caso do francês, entre seu *eu* e a natureza), relação balizada pela *sensação* (PEDROSA, vol. 8º, p. 19). Esta não tem mais lugar, uma vez que dilui a precisão daquilo que o artista deseja materializar na obra: no lugar da sensação, volta-se a colocar o pensamento, o que também difere daquilo proposto por futuristas, que, românticos modernos, colocam o acento criativo sobre a *intuição* (PEDROSA, vol. 8º, p. 89).

Quando Pedrosa diz que “para o futurista italiano, uma arte clássica exige verdadeiro método preliminar de idealização, delimitado por um *cânone aferidor*” (PEDROSA, vol. 8º, p. 19, grifos nossos), entende-se a dinâmica do *retorno à ordem* italiano. Apesar de definir Severini como futurista, não é essa parte de sua produção que Pedrosa salienta, mas o modo como ele encara a arte clássica, que não é vista como algo acabado, já que o crítico fala de “uma arte clássica”, dando a entender que não se tratava apenas daquela da realidade greco-latina e renascentista, mas algo mais amplo (poder-se-ia inferir, portanto, que *também* a releitura da tradição operada pelo *novecento* se encaixe dentro de uma chave de arte clássica). Além disso, fala-se em *cânone aferidor* dessa produção, que só pode ser a arte dos grandes mestres do passado, evocados, então, no *primo novecento*. Assim, a produção artística de Severini (mas não só dele) nasce necessariamente de um *diálogo* com tal *cânone*, uma vez que não se quer simplesmente imitar-lhe as características.

Por fim, Pedrosa sugere que o modo idealista do artista era algo rígido, por não levar em conta “as irredutíveis antinomias do mundo físico e do artista, a oposição dialética entre o sensorial e o intelectual, entre os meios materiais e a técnica, a vontade consciente e as exigências do subconsciente, presentes em toda atividade criadora” (PEDROSA, vol. 8º, p. 19). Longe de significar uma vontade de Pedrosa de apontar um erro no teórico e artista, o trecho é

bastante sintomático para se interpretar o modo como o crítico via o fenômeno artístico àquela altura de sua produção. Homem do seu tempo, ele propõe um olhar sempre dialético das dinâmicas sociais, e a arte, sendo fenômeno social por excelência, não foge a isso. Assim, ele parece destacar da rigidez com a qual Severini olharia a criação plástica não uma limitação ou demérito, mas sobretudo a *impossibilidade* de fazer da arte algo puramente mental/racional.

Lembremo-nos que é de 1949 a tese de Pedrosa *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, fruto do contato que teve com as teorias da *Gestalt*, propondo justamente um modo de aproximar a arte das percepções não racionais quando se trata da fruição/interpretação da obra artística. Assim, fica claro que a idealização de Severini, ao menos naquele momento, poderia ser algo não totalmente compatível com aquilo a que se ligava Pedrosa, que estava interpretando um modo não puramente racional de percepção. Desse modo, ele não nega a idealização racional do artista, mas coloca tal ato dentro de um escopo maior de fenômenos que englobam a arte: se é tal idealização a vontade maior que rege a produção artística, nem por isso esta se limita a isto.

A partir do exposto, percebe-se que Severini era visto como homem multifacetado por Pedrosa: não só o artista contava, mas também seus trabalhos críticos, sendo por isso, um mestre e também professor. Nesse sentido, Pedrosa comenta os prêmios de viagem brasileiros, na década de 1950, algo que se mostrava ao longo do século XX como um epílogo do século anterior que demorava a acabar, não obstante sua importância, já que nossos mais importantes artistas haviam dele desfrutado, conseguindo, assim, adentrar a dinâmica artística efervescente da Europa da primeira metade do século XX. Pedrosa dirá que ainda rescendíamos a passado no desenrolar do século em questão, já que estávamos ligados ainda aos salões, para os quais produzir “é sempre uma atividade anacrônica, ranço de academismo” (PEDROSA, vol. 3º, p. 10). Ainda assim, o prêmio de viagem tinha pontos positivos, já que, quando no exterior, o premiado poderia “entrar para o atelier de um mestre consagrado ou frequentar os cursos de um Severini, de um Lhote, ou de um escultor qualquer [...]” (PEDROSA, vol. 3º, p. 10). Desse modo vemos que Severini era alguém que, se ainda talvez não fosse “mestre consagrado”, mostrava-se como um artista que, dotado de grandes qualidades, é lembrado por Pedrosa como possibilidade frutífera de ser professor e mestre de um artista nacional.

É interessante notar que Pedrosa evoca também André Lhote (1885-1962), um dos mestres de Tarsila do Amaral (1886-1973), como um contato valioso para um artista brasileiro ainda em formação, mas coloca ao lado dele um pintor que, a despeito de ter feito carreira em Paris, não era a ponta de lança da arte moderna na conjuntura internacional. Na comparação com o francês, Pedrosa afirma, em abril de 1957, que Severini, enquanto professor/mestre, era

“um espírito mais culto, curioso e gentil, capaz de exercer influência de ordem espiritual, mas incapaz de formar um artista independente dele mesmo [...]” (PEDROSA, vol. 9º, p. 160). De qualquer modo, o pintor foi ao longo do século XX sedimentando sua fama e seu prestígio internacionais⁹³. Assim, em 1957, Pedrosa já se refere jocosamente a ele como “o velho Gino Severini”, um artista “de nomeada⁹⁴” (PEDROSA, vol. 9º, p. 141), motivo pelo qual o crítico lamenta sua ausência na mostra *Dez anos de pintura italiana*, organizada pela Bienal de Veneza (PEDROSA, vol. 9º, p. 156), em texto de dezembro daquele mesmo ano. Desse modo, na mostra faltava um dos nomes que, segundo Pedrosa, em princípios do século, foram responsáveis pela “renovação do gosto” artístico (PEDROSA, vol. 7º, p. 163) quando se pensa na evolução da arte e desenrolar da arte moderna.

Afora esses dois grupos de artistas que se voltam à tradição italiana (*Novecento e Italianos de Paris*), observando-se panoramicamente a obra de Mário Pedrosa, percebemos que, dentre os italianos que operaram o “retorno à ordem”, existem alguns nomes que ele cita mais frequentemente e artistas aos quais dedica maior atenção, demonstrando, assim, suas preferências. Um deles é o “mestre bolonhês”, como Pedrosa o chamava, Giorgio Morandi (1890-1964). Ao longo do *corpus* coletado, percebe-se quase uma predominância do número de vezes que o crítico se ocupou dele quando pensamos na arte figurativa: aparece em 6 dos 12 volumes compilados por Otilia Arantes, estando presente em 22 ensaios críticos. Além disso, é um dos artistas figurativos a que mais foram dedicados textos completos. São eles, em ordem cronológica: *Giorgio Morandi*, de 1947; *Giorgio Morandi; O prêmio a Morandi, uma revisão de valores* e *Um dia de Morandi*, os três últimos publicados no ano de 1957, suscitados pela premiação do pintor na Bienal de São Paulo daquele ano.

Quando se pensa na escolha das obras de arte compradas por Ciccillo Matarazzo (1898-1977) para a criação do primeiro acervo do MAM-SP, vê-se que esteve calcada sobretudo na arte italiana e, de forma secundária (numericamente falando), naquela francesa. Assim, será nesse conjunto inicial que chegarão as primeiras obras de Giorgio Morandi. Em tal contexto, quase três décadas depois de o primeiro texto sobre o artista ser publicado, ainda na Itália, é que seu êxito “começa a generalizar-se por toda parte”, ao passo que na mãe-pátria, seu nome

⁹³ Exemplo disso é que há obras suas nas compras feitas para fomentar o acervo primeiro do MAM-SP, logo no segundo pós-guerra. São elas: *Figura com página de música*, 1942; *Natureza morta com pomba*, 1938; *Mulher e arlequim*, 1946 e *Flores e livros*, 1942, todas hoje pertencentes ao acervo do MAC-USP.

⁹⁴ Lionello Venturi lhe dedica uma monografia em 1961, o que exemplifica bem a receptividade da crítica em relação ao artista, já que, apesar de ter começado no futurismo e ter estado alinhado com o pensamento fascista politicamente, e sendo, em 1935, “agraciado com o prêmio de primeiro lugar de pintura [na II Quadrienal de Roma], e recebendo, com a aprovação de Benito Mussolini, cem mil liras, que lhe estimularam a voltar a morar em Roma”, o crítico publica uma apreciação do artista (ROCCO, 2013c, p. 4), tornando-se um paradigma no modo de interpretar e periodizar sua obra (ROCCO, 2013c, p. 3).

passa a ser “pronunciado com grande reverência” (PEDROSA, vol. 8º, p. 94).

Os artistas italianos comprados por Ciccillo pareciam já ter sido anteriormente legitimados pelo “centro propagador do modernismo, isto é, Paris” (MAGALHÃES, 2014, p. 56), ainda que até o momento em que Pedrosa escreve a maior parte dos textos sobre Morandi, em 1957, este não tinha tido uma individual na capital francesa (PEDROSA, vol. 2º, p. 115). O artista teria desejado, na sua pintura, “voltar àquilo que era fundamental e expurgar os efeitos contaminadores da industrialização e das ideias (particularmente as parisienses)” (BRAUN, 1995 *apud* DE SALVO; GALE, 2001, p. 15, tradução nossa)⁹⁵ e mostrava-a como algo “contra todos os excessos das vanguardas” (PASQUALI, 1989, p. 188, tradução nossa)⁹⁶. Assim, o artista por trás da obra se substancializa nela, já que é ela que importa, que pede grande esforço para ser composta, mesmo que tal esforço seja respeitável e seus resultados, sempre provisórios (PEDROSA, vol. 8º, p. 94), o que suscita a busca quase obsessiva de Morandi por retratar as mesmas coisas.

Assim, essa arte que se desnuda de grandes pretensões para se aproximar da pureza simples do objeto é o que liga o artista ao “mistério da vida” (PEDROSA, vol. 8º, p. 94). Justamente por tal modo de agir e de encarar o processo artístico, Pedrosa diz que o bolonhês “vira as costas aos museus” (PEDROSA, vol. 8º, p. 95), sem negar a influência sempre lembrada de Paul Cézanne, de onde teria vindo a busca pela dignidade conferida à simplicidade temática das paisagens e sobretudo das naturezas-mortas, não valorizadas no topo da hierarquia de gêneros acadêmicos durante grande parte da história da arte. Pedrosa vai até mesmo chamar Cézanne de “avô francês” de Morandi (PEDROSA, vol. 8º, p. 95), sendo sempre evocado o fato de o italiano ser de certa forma discípulo daquele⁹⁷ (PEDROSA, vol. 2º, p. 64), que seria o “seu mestre” (PEDROSA, vol. 8º, p. 96).

Seguindo por tal seara interpretativa da obra de Morandi, em relação à segunda bienal de São Paulo (1953), Mário Pedrosa dirá sobre a delegação italiana: “Se Carrà é apenas um mestre italiano, Campigli e *sobretudo Morandi* transcendem fronteiras (PEDROSA, vol. 2º, p. 6, grifos nossos). Ainda dentro do nosso certame, em relação à “grande bienal de Morandi” (1957), Pedrosa afirma que ele, nela, significou um dos “nomes muito representativos da pintura moderna” (PEDROSA, vol. 2º, p. 57) (e não mais italiana), um mestre “realmente universal” (PEDROSA, volume 3º, p. 119). Isto poderia ser explicado porque o artista não teria

⁹⁵ No original: “wanted to get back to basics and expunge the contaminating effects of industrialization and European (particularly parisian) ideas”.

⁹⁶ No original: “contro ogni eccesso delle avanguardie”

⁹⁷ Rowley afirma que Morandi, tal qual Carrà e Sironi, era um artista devoto de Masaccio e Piero Della Francesca (ROWLEY, 2013, p. 3).

participado de movimentos de princípios do século de modo canônico, mas produzindo uma arte sempre ao lado, “à margem das tendências de ponta” (COELHO, 1999, p. 30). Por causa dessas características, sua pintura teria “pouco caráter italiano”, já que se devia sobretudo aos impressionistas e a Cézanne (PEDROSA, vol. 8º, p. 97). Assim, ela se espraia e não pode ser circunscrita a somente uma interpretação relativa à nacionalidade.

Morandi, já durante a primeira metade do século XX, vai encontrando acolhida internacional. Na mostra do *Novecento Italiano* que veio à América do Sul na década de 1930, o pintor bolonhês estava representado por três naturezas-mortas (SELLERI, 2013, p. 87). Pasquali afirma que, mesmo não tendo participado ativamente do grupo de Margherita Sarfatti, “envia suas obras a várias mostras” (PASQUALI, 1989, p. 187, tradução nossa)⁹⁸, tendo participado das duas do *Novecento italiano* na Permanente de Milão (1926 e 1929). É ainda Pasquali quem afirma que essas obras, após terem sido expostas pela Galleria Bonaparte em Paris, Basileia e Berna, vão a Buenos Aires e “outras cidades brasileiras ainda em 1930 (PASQUALI, 1989, p. 187, tradução nossa)⁹⁹. Embora saibamos que tal exposição, depois de ter passado pela Argentina, não chegou a ser exibida no Brasil, a partir da colocação da pesquisadora, infere-se que o Brasil estava, sim, nos radares de divulgação do grupo de Sarfatti e da arte italiana de então. No mesmo período, obras do artista também já tinham sido mostradas no norte da Europa e mesmo nos Estados Unidos (PASQUALI, 1989, p. 188).

Tais fatos indicam que, anteriormente às aquisições das obras para o MAM-SP empreendidas por Ciccillo na Europa do segundo pós-guerra, Morandi já era um artista promovido internacionalmente, já que, em relação às obras de artistas italianos adquiridas pelo industrial, parte significativa delas “tinha sido legitimada pelo sistema italiano de arte ao longo dos anos 1930 e início da década de 1940” (MAGALHÃES, 2013b, p. 16). Há que se considerar que a mesma Sarfatti que intermedia as aquisições de Matarazzo é quem preside o comitê do *Novecento* e, portanto, estava ligada à aceitação de Morandi como representante da arte italiana de então, tendo sido a mostra de 1930 em Buenos Aires a última por ela organizada.

Afora tal exposição, Morandi é um artista que, na Itália, ao menos desde os anos 1920, é conhecido e partícipe dos debates artísticos de então. Na década anterior, após ter tido sua estreia no Hotel Baglioni de Bolonha (1914), vai a Roma, onde é publicado o primeiro artigo monográfico que lhe foi dedicado, em 1918, escrito por Riccardo Bacchelli¹⁰⁰ (1891-1985)

⁹⁸ No original: “invia sue opere in diverse rassegne”.

⁹⁹ No original: “altre città brasiliane ancora nel 1930”.

¹⁰⁰ Entre os anos 1918 e 1930, as principais publicações sobre Morandi partiram de amigos e artistas que estavam em contato com ele. Citam-se, afora Bacchelli, De Chirico, Carrà e Longanesi. Somente em 1935, com o

(PASQUALI, 2003, p. 21). Também em Roma, o artista participa da *Prima Esposizione Libera Futurista*, ainda em 1914. Além disso, é lá que conhece Mario Broglio (1891-1948), fundador da *Valori Plastici*, que será “o primeiro periódico oficial a mostrar o seu trabalho, com reproduções e um artigo” (FOSSATI, 1985 *apud* PASQUALI, 2003, p. 21, tradução nossa)¹⁰¹ e fundamental para que o artista passasse a ser valorizado e também colecionado. Assim, vemos que mesmo apesar de Roma ser, segundo Pedrosa, “terra sagrada do classicismo” (PEDROSA, vol. 10º, p. 138), no *primo novecento*, promoveu experiências modernistas, algo propiciado também pelo governo fascista.

Além de ter seu trabalho divulgado na capital italiana, no início da década de 1920, o artista expõe obras numa mostra que vai a Berlim e outras cidades alemãs, da qual sabemos pouco, mas que foi importante para que a crítica internacional começasse a divisar essa produção e seu autor (FOSSATI, 1985 *apud* PASQUALI, 2003, p. 21). Assim, é através do empenho de Mario Broglio que o pintor será divulgado na Alemanha e posteriormente na *Fiorentina Primaveraile*, em 1922 (PASQUALI, 1980, p. 187). Apesar de o escrito de Bacchelli ser o marco fundador da fortuna crítica do pintor, será em 1932 que ocorrerá uma divulgação mais ampla do artista quando Ardengo Soffici (1879-1964) escreve um texto crítico sobre ele no *L'italiano*, que lhe havia dedicado um inteiro número (PASQUALI, 1989, p. 187). Afora isso, o fato de ter sido convidado para a cátedra de gravura na *Accademia di Belle Arti di Bologna* “per chiara fama”, ou seja, sem concurso ou concorrência, em 1930 (PASQUALI, 1989, p. 187), já mostra o prestígio de que gozava o artista em sua terra natal dentro do contexto fascista.

O início da divulgação e da popularização da obra de Morandi acontece muito cedo na carreira do artista, como afirma Marilena Pasquali:

Diante de Morandi se espraia então um mundo novo [a partir da sua ida a Roma, especialmente na década de 1920]: vendas, mostras, resenhas, contínuos pedidos de fotografias, possibilidade de viagens ao exterior, propostas de monografias (PASQUALI, 2003, p. 23, tradução nossa)¹⁰²,

começando o artista a ser colecionado.

Na década de 1930, será de grande importância a participação de Morandi nas Quadrienais de Roma. Na primeira, faz parte do júri de aceitação e tem algumas obras expostas.

pronunciamento de Roberto Longhi na Universidade de Bolonha, opera-se uma mudança e Morandi passa a ser mais reconhecido nos meios intelectuais e artísticos para além de seu rol de amigades. Além de Longhi, citam-se trabalhos de Brandi, Gnudi, Raghianti, Raimondi, Argan, Pallucchini, Marchiori, Apollonio, Arcangeli e Valsecchi (MAZZARIOL, 1961, p. 61).

¹⁰¹ No original: “la prima sede ufficiale a mostrarne il lavoro, con riproduzioni e un articolo”.

¹⁰² No original: “Davanti a Morandi si spalanca dunque un mondo nuovo: vendite, mostre, recensioni, continue richieste di fotografie, possibili viaggi all'estero, proposte di monografie”.

Na segunda, expõe apenas seis obras, ao passo que na seguinte (1939) tem uma sala na qual apresenta 56 delas, ganhando o segundo prêmio, evidentemente algo que popularizou muito seu trabalho, tanto em relação àqueles que o defendiam como àqueles que o atacaram. Nesse mesmo ano, Cesare Brandi (1906-1988) publica o artigo *Cammino di Morandi*, no periódico *Le Arti*, para subseqüentemente escrever uma monografia do pintor – a primeira delas fora escrita por Arnaldo Beccaria¹⁰³, também em 1939 (PASQUALI, 1989, p. 187). Anteriormente, o artista já participara da *Esposizione internazionale dell'incisione moderna* em Florença, de 1928, e também já tinha sido representado na Bienal de Veneza. Nela, vinte anos depois, é premiado na categoria de pintura. Sobre esse momento do *dopoguerra* Gualdoni nos diz:

[...] o prêmio que lhe foi dado na Bienal de Veneza de 1948, a mesma que dá o máximo reconhecimento a Braque, a mostra de gravuras¹⁰⁴ na Calcografia Nazionale di Roma em 1948, seguida pela do ano seguinte em Bruxelas, demonstram uma atenção, uma ainda comedida mas precisa popularidade que eleva o artista a modelo, a papel de referência estável e definitivamente adquirido, no momento da mais complexa e dúbia transição histórica e cultural do século (GUALDONI, 1989, p. 24, tradução nossa)¹⁰⁵.

Fica claro, assim, que o pintor bolonhês era já conhecido dos meios artísticos italianos e em algumas paragens internacionais mesmo antes da sua popularização a partir da bienal de São Paulo de 1957, de modo que Matthew Gale sustenta que, ao menos desde a década de 1940, o pintor já era aclamado internacionalmente (GALE, 2001, p. 86), algo que, de certo modo, contrasta com o que afirma Jennifer Mundy: “[...] somente depois da Segunda Guerra Mundial ele passou a ser visto, na Itália e em outros lugares, como um dos mais importantes artistas de sua geração” (MUNDY, 1991, p. 9, tradução nossa)¹⁰⁶. De qualquer forma, a participação nas quadrienais é um dos momentos principais que serviram para popularizar a obra de Morandi. Nesse sentido, Castagnoli diz que

as pinturas de 1938 [...] se oferecem todas juntas [as naturezas-mortas] ao olhar atônito do visitante da terceira quadriennale romana, no início de 1939, como um presente inesperado, mesmo para quem que já conhece bem o artista, e provocam debates e polêmicas que se atenuam somente depois de mais ou menos dois anos, com o completo reconhecimento da sua congruência no panorama da arte não somente italiana (CASTAGNOLI, 1989, p. 22, tradução nossa)¹⁰⁷.

¹⁰³ Não foram localizadas informações sobre datas de nascimento e morte do autor.

¹⁰⁴ A exposição se chamava “*L'incisione di Morandi*” (ISTITUTO CENTRALE PER LA GRAFICA, s/d)

¹⁰⁵ No original: “[...] il premio assegnatogli alla biennale veneziana del 1948, la stessa che dà il massimo riconoscimento a Braque, la contemporanea antologica grafica alla Calcografia Nazionale di Roma, cui segue quella del 1949 a Bruxelles, dicono d'una attenzione, d'una misurata ma precisa popolarità, che erige l'artista a modello, a riferimento stabile e definitivamente acquisto, nel momento di più complessa e dubbia transizione storica e culturale del secolo”.

¹⁰⁶ No original: “[...] it was only after the Second World War that he came to be seen, in Italy and elsewhere, as one of the most important artists of his generation”.

¹⁰⁷ No original: “[...] dipinti del 1938 [...] si offrono tutte insieme [le nature morte] allo sguardo attonito del visitatore della terza quadriennale romana, all'inizio del 1939, come un dono inaspettato pure per chi già conosce bene l'artista, e provocano dibattiti e polemiche che non si attenuano se non dopo circa due anni, con il pieno riconoscimento della sua unità nel panorama dell'arte non solo italiana”.

No contexto brasileiro, percebe-se que Morandi era já conhecido no período das aquisições de Matarazzo. Atesta-o uma carta de Francesco Monotti (1899-1973) enviada ao artista em 1948, na qual se lê: “Em São Paulo, há um grupo numeroso de artistas que discutem sua arte, escrevem artigos citando seu nome como o de um mestre [...]” (carta inédita, conservada no arquivo de Carlo Zucchini, citada por MASI, 2013, p. 12), o que demonstra que “o meio artístico brasileiro sempre foi atento admirador da pintura desse grande artista” (AMARAL, 2013, p. 117). Além disso, seu nome compareceu “repetidamente, durante toda a vida, em revistas de arte da América do Sul” (SELLERI, 2013, p. 87), tendo tido por aqui atenção dada por críticos influentes, como Sérgio Milliet – que considerou o artista o maior pintor italiano vivo em 1951 (MILLIET, 1981, p. 53) – e Pedrosa, que já escrevera sobre o artista mesmo antes dos acontecimentos da bienal paulista de 1957, já na década de 1940.

Assim, é sintomático que o Brasil estivesse atento ao que se fazia na Europa em relação à divulgação da arte italiana em capitais europeias, como é possível comprovar a partir de carta que o filho de Margherita Sarfatti lhe envia em 1927 falando sobre o modo como fora noticiada a mostra do *Novecento* exposta na *Kunsthhaus* de Zurique em terras brasileiras a partir do jornal *Piccolo* (MAGALHÃES, 2014, p. 67), um dos mais tradicionais periódicos da comunidade italiana no Brasil. Portanto, percebe-se que, mais do que escolhas pontuais de Ciccillo Matarazzo, as obras que vieram ao Brasil (entre elas a presença de Morandi) não só eram significativas no diálogo entre Brasil e Itália, mas também estavam afinadas às escolhas que este país fazia no período para criar a sua autoimagem internacional nos meios artísticos, tanto no Velho Mundo como nas Américas, desde antes da Marcha sobre Roma, durante o *ventennio fascista* e sobretudo no segundo pós-guerra. Em tal contexto, “as exposições de arte moderna italiana que aqui circularam trabalharam com certa noção alargada de Novecento Italiano e apresentaram à América do Sul artistas que, no contexto italiano, tinham emergido como antinovecentistas” (MAGALHÃES, 2014, p. 102). Tal fato teria se dado porque “a década de 1930 seria marcada [...] por certa ideia do Novecento Italiano como sinônimo de arte moderna italiana” (MAGALHÃES, 2014, p. 105), o que talvez explique o fato de Morandi (1890-1964) ter sido enviado junto à mostra do *Novecento*, mesmo tendo se mantido apartado da evocação da tradição operada por conterrâneos.

Desde meados da década de 1930, “a presença do artista bolonhês em vários lugares da América Latina não é absolutamente ocasional”, sendo que ele figura em várias exposições coletivas de arte italiana (SELLERI, 2013, p. 87), o que indica que sua circulação no ambiente internacional, mais especificamente no latino-americano, era uma iniciativa que partia dos próprios organizadores italianos e que aqui encontrava boa recepção. No caso brasileiro, já em

1937, cerca de uma década antes das compras de Ciccillo na Europa, havia sido exibido na *Exposição comemorativa do cinquentenário da imigração oficial do Estado de São Paulo* uma gravura de Morandi (SELLERI, 2013, p. 87). Nos anos subsequentes, entre 1939 e 1940, houve a circulação da *Mostra de Gravura Italiana Moderna* pela América Latina, para a qual o artista pessoalmente escolheu quatro naturezas-mortas e duas paisagens (SELLERI, 2013, p. 87).

A pintura do artista se desenvolveu em paralelo à sua técnica de gravurista, referente à qual lhe é conferida a cátedra na Academia de Belas Artes de Bolonha, tendo o artista se tornado o “maior gravurista [italiano] do século XX” (MASI, 2013, p. 18), e, por isso mesmo, um “laureado de nossa bienal” (PEDROSA, vol. 2º, p. 12) nessa área. Assim, tanto em relação à pintura quanto à gravura, deve-se levar em conta a série de mostras de arte italiana em que a presença de uma ou mais obras de Morandi foi constante (SELLERI, 2013, p. 87) em países da América do Sul.

Imagem 11: Gravura de Giorgio Morandi, “Sem título”, 1931.



Fonte: Acervo MAC-USP. Fotógrafo: Flavio Demarchi.

No mesmo ano de 1946 em que, na *Galleria Gussoni*, Livio Gaetani (1901-1987) adquire uma natureza-morta de Morandi (*Natura-morta; Bottiglie e lumi*, 1939), hoje

pertencente ao MAC-USP, por uma carta de Carlo L. Ragghianti (1910-1987), tem-se notícia de que o artista enviaria a Emilio de Benedetti uma natureza-morta “que deveria ir para o Brasil”¹⁰⁸. Assim, olhando em retrospectiva, percebemos uma importância cada vez maior dada a Morandi no ambiente artístico brasileiro, que culminaria no fato de a IV Bienal de São Paulo marcar o coroamento do artista tanto no País como internacionalmente, ocasião na qual ele ganhou uma “sala especial” – organizada por Rodolfo Pallucchini – que Pedrosa afirma ter sido “um primor de coesão e qualidade” e um “oásis” – destoando do restante do pavilhão italiano, cuja representação era “pobre, fraca e sem originalidade” (PEDROSA, vol. 2º, pp. 73-74).

Graças à qualidade superior do conjunto morandiano, o artista acabou levando o grande prêmio de pintura, o qual teria sido uma “premiação sem controvérsias” (Valsecchi, 1957 *apud* SELLERI, 2013, p. 94), já que o fato de o júri internacional ter sido “numeroso e altamente diversificado” e ter escolhido o artista indica “o âmbito da apreciação em torno do trabalho de Morandi na época” (BANDERA, 2013, p. 113). Em relação à arte brasileira presente na bienal, comentando Milton Dacosta (1915-1988), Pedrosa vai usar ainda Morandi como parâmetro interpretativo: as obras do primeiro teriam superfícies que respiram como as do bolonhês, mas com a austera grandeza de Piet Mondrian (1872-1944), sendo por isso uma intersecção de ambos (PEDROSA, vol. 2º, p. 89).

Como já pontuado, o ano de 1957 é um momento em que Pedrosa dedica 3 textos monográficos a Morandi, comentando a presença de suas obras no Brasil. Evidentemente, a láurea na bienal paulista é um dos motivos pelos quais o crítico retoma sua preferência pelo pintor, mas demonstra, para além disso, o modo como a premiação teria sido uma espécie de reflexo da qualidade do artista segundo seu comentador. Pedrosa afirma que aquele teria sido o prêmio mais importante dado, “um ato de coragem” do júri internacional que, ignorando a “tábua de valores consagrados”, a projeção mundial dos nomes em foco, fatores estes que indicariam Chagall (1887-1985) como favorito (PEDROSA, vol. 2º, p. 114), dera de fato os louros a Giorgio Morandi. A significação da escolha do bolonhês foi mais importante do que de fato o prêmio com que foi agraciado e mesmo o montante em dinheiro que este representava, pois se tratava de uma “inovação” (PEDROSA, vol. 2º, p. 114). No páreo estariam Morandi, o inglês Ben Nicholson (1894-1982) e o já citado francês de origem russa Marc Chagall – que, segundo Pedrosa, tinha uma obra com “boa repercussão histórica”, ao lado da qual Morandi empalideceria (PEDROSA, vol. 2º, p. 114).

¹⁰⁸ Segundo Lorenza Selleri, o documento está publicado em *Tre voci*. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi. Scritti e documenti 1943-1967, organizado por M. Pasquali e S. Bulgarelli, Gli Ori, Siena, 2010, p.120-121 (SELLERI, 2013, p. 87).

Comentando, anteriormente, os artistas que seriam representados na IV Bienal, o crítico dirá que “virão alguns nomes muito representativos da pintura moderna, como Chagall, Morandi e Ben Nicholson” (PEDROSA, vol. 2º, p. 57). Ou seja, antes mesmo de haver o páreo, Pedrosa já colocava o italiano em pé de igualdade com os outros dois. Num texto posterior, o crítico reitera essa questão dizendo que, pouco antes do encerramento da edição da bienal em questão,

para quem quiser apreciar, em toda a sua tranquilidade, a obra realizada de dois mestres do nosso tempo, há ainda que admirar a sala de Morandi e a sala de Chagall. Em um, é a pintura em sua floração mais pura e profunda, no outro, é a pintura incontentada e esgalhando-se para outros campos, o da poesia e do sonho. Num é o silêncio comunicativo da pintura; no outro, é a divagação visual de uma fantasia que não se limita ao plástico. Na primeira, está Morandi; na outra, Chagall (PEDROSA, vol. 2º, p. 106),

e convida o público ao ato de confrontar as duas salas entre si, algo que seria uma “experiência plástica e pictórica que talvez nunca mais se repita” (PEDROSA, vol. 2º, p. 106).

Pedrosa dedica, anteriormente, um texto aos *Quatro grandes da Bienal*¹⁰⁹, isso ainda em agosto de 1957, sendo eles: Morandi, os já citados Ben Nicholson e Chagall e Lyonel Feininger¹¹⁰ (1871-1956). Nesse texto, comenta os artistas que representavam a Itália então: para a IV Bienal, o País nos mandava “o seu artista mais puro da atualidade, o velho Morandi” (PEDROSA, vol. 2º, p. 58) que, quando comparado a Chagall “aparece com um provincialismo irremediável. Agarrado como ostra à sua bela Bolonha, sua arte não lhe deve porém nada e está a mil léguas de todo folclore ou cacoete popular” e complementa, comentando suas fontes: Cézanne e o cubismo (PEDROSA, vol. 2º, p. 60).

Na ocasião da premiação, Chagall se mostrava fortemente como um “embaixador extraordinário da gloriosa Escola de Paris, o fulcro da revolução das artes do nosso século” (PEDROSA, vol. 2º, p. 114). A fala de Pedrosa reitera o deslocamento – da Itália para a França – do centro das artes, e aquela que o tinha sido durante séculos, passa a ser satélite da cidade-luz. Contrariamente a isso, Morandi continuava trabalhando na sua cidade natal, ainda que Cézanne seja sua influência mais comumente comentada por Pedrosa. Não obstante sua presença na carreira do italiano, este “nunca sequer esteve em Paris e nunca mesmo foi adotado por qualquer dos famosos *marchands de tableaux* e nunca tampouco mereceu sua obra um estudo demorado de nenhum dos críticos de notoriedade” parisienses (PEDROSA, vol. 2º, p. 115).

O bolonhês, então, teve no prêmio não a validação de seu trabalho, mas sim um reforço

¹⁰⁹ In: PEDROSA, vol. 2º, pp. 58-60.

¹¹⁰ No texto, foi grafado Lionnel Feininger.

no seu prestígio internacional, como teria interpretado o fato Lionello Venturi (PEDROSA, vol. 2º, p. 114), pois a IV bienal foi um momento que propiciou a convergência de olhares sobre a obra morandiana que, embora fosse algo conhecido dos círculos adiantados, ainda não estava na “constelação de astros maiores” em que figuravam Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) e o próprio Chagall (PEDROSA, vol. 2º, p. 114) (todos pertencentes ao ambiente francês).

Assim, o júri de premiação – do qual participava uma figura importante como Alfred Barr (1902-1981) –, a partir de sua escolha, teria aberto espaço para uma “revisão na escala de valores da grande pintura mundial” (PEDROSA, vol. 2º, p. 114), sugerindo uma “mudança de gosto” (PEDROSA, vol. 2º, p. 115), o que se liga diretamente ao momento em que a premiação ocorre. O nosso crítico a explica tomando por base o desenvolvimento das vanguardas históricas no *primo novecento*: sendo a época dos *ismos* um momento de rupturas combativas, o estilo da arte de Morandi não estaria a ela afinado. Contudo, a partir do momento em que a poeira explosiva das vanguardas se sedimenta, a obra de um pintor como o bolonhês desponta na sua coerente e coesa aparente simplicidade, e então pode ser vista e julgada enquanto tal, pois o processo compositivo pesa mais do que as propostas beligerantes de início do século. Pedrosa dirá ainda que, naquele momento, pesava nas obras artísticas a poesia, aspecto que “tinha primazia”. Isso não significa obviamente dizer que as obras tinham teor sentimental *etc.*, mas que havia a busca por um “sentido” extrínseco à obra: ela era meio de externalizar uma subjetividade propositiva do artista, ao passo que, agora, “entre a poesia e o plástico”, o júri optara pelo último (PEDROSA, vol. 2º, p. 115).

A coragem que pedira tal escolha estaria no fato de o artista não estar no epicentro das discussões artísticas de então, como ocorria com os do ambiente francês. Apesar disso, percebe-se que ele tinha boa visibilidade fora da Itália, já que teve algumas obras musealizadas ainda na década de 1940, como ocorreu na Tate Gallery em 1946 (MASI, 2013, p. 11) e mesmo no MAM-SP, o que prova que desde meados do século o artista era visto como algo promissor, que merecia acolhida, já que suas obras já haviam sido expostas em mostras na Europa e na América. Porém, em fins da década de 1950, Pedrosa afirma que apesar de ter tido individuais em grandes capitais, como Bruxelas e Londres, e também em cidades importantes como Haia, o italiano não as tinha tido no centro artístico de então, Paris, o que corrobora sua visão de que a sua premiação havia sido algo não ortodoxo quando se pensava no modo como normalmente se davam as premiações nos grandes certames internacionais (PEDROSA, vol. 2º, p. 115).

Em relação ao *crescendo* que ecoa da obra morandiana, o crítico diz, em março de 1957, que

de 1890 vem Giorgio Morandi, seguramente a primeira figura da pintura italiana contemporânea. Morandi nunca saiu da Itália, mas pouco a pouco sua pintura extravasa as fronteiras pátrias e ganha silenciosamente os museus do mundo, enquanto por toda parte vai [-se] criando uma espécie de confraria internacional dos amigos e admiradores do monástico mestre de Bolonha (PEDROSA, vol. 9º, p. 142).

Ainda em 1957, Pedrosa afirmará que, anteriormente à premiação na quarta bienal paulista, ele era “um pintor provinciano, uma glória puramente italiana” (PEDROSA vol. 2º, p. 114), um artista que se impunha “como um carvalho solitário e majestoso no isolamento do ambiente” (PEDROSA, vol. 9º, p. 129). Contudo, quando se observa o escreve em 1947, vê-se que o crítico classifica Morandi como “o menos italiano de seus pintores” (PEDROSA, vol. 8º, p. 94). Isso nos sugere que, se o artista era provinciano e uma glória italiana, isto não significa dizer que sua obra era provinciana, mas que o *modus operandi* do pintor talvez não chamasse muita atenção sobre si. Sua obra era a menos italiana justamente por Pedrosa ver nela a universalidade da arte que não tem os pés fincados no solo da terra natal, como “cacoete popular”, e talvez também por não ser releitura de mestres da tradição.

Ainda em relação à América do Sul, Pedrosa dirá que, à época de sua premiação no Ibirapuera, ele já era “conhecido nos círculos interessados do Rio e de São Paulo” sendo vários “os colecionadores que possuem sua obra, além de que já existem [as obras] em museus” (PEDROSA, vol. 2º, p. 59). Não obstante tais afirmações, o crítico dirá, ainda em 1957, que o pintor até então era pouco conhecido “fora dos círculos adiantados da Itália” (PEDROSA, volume 2º, p. 63), o que talvez sugira que, especialmente dentro do contexto fascista, em que Morandi produziu grande parte de sua obra, ele quiçá não tenha sido a ponta de lança da divulgação da arte italiana, ainda que tenha participado de muitas mostras na primeira metade do século, como já comentado.

Afora a IV Bienal, anteriormente o artista participara da Bienal de 1953 juntamente com outros italianos, futuristas, na qual ganha o prêmio de gravura – que Pedrosa teria considerado algo fruto de unanimidade (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 56) –, além de ter participado da bienal de 1951, primeira ocasião em que se reuniu uma coleção importante de obras do artista entre nós (AMARAL, 2013, p. 118). Nos anos posteriores, Morandi continuará presente nas mostras realizadas no Brasil, como é o caso da *A gravura contemporânea na Itália*, inaugurada em 1956, da qual participou com duas naturezas-mortas (SELLERI, 2013, p. 91). Além disso, a mostra *Dez anos de pintura italiana*, comentada por Pedrosa e da qual participa com três pinturas, viajou para Bogotá, Lima, Concepción, Buenos Aires, Montevideu e Rio de Janeiro (SELLERI, 2013, p. 91) em fins da década de 1950. Nesse mesmo período, teria começado a haver procura de obras suas para coleções particulares. Assim, sabemos da existência de uma

natureza-morta na coleção de Ribeiro Coutinho (1882-1963), outra obra que ficava na casa de Bardi e a compra de uma natureza-morta pelo MAM do Rio de Janeiro (SELLERI, 2013, p. 96) à época.

Mesmo muito tempo depois da premiação do artista no contexto paulista, deu-se bastante espaço no debate artístico brasileiro a ele. Exemplos disso são algumas das mostras que se realizaram, aqui, tendo-o como protagonista, como *Morandi no Brasil*, 1995, realizada no CCSP e *Giorgio Morandi e a natureza-morta na Itália*, realizada em 2006 na Estação Pinacoteca, entre outras.

Destarte, percebe-se que, se a atitude de Ciccillo Matarazzo de incluir o artista no conjunto de obras compradas para o acervo inicial do MAM paulista não foi irrefletida, já que, mesmo que ainda não fosse “produto de exportação” naquele momento, Morandi era alguém que participava dos debates artísticos na Itália, na Europa e nas Américas, ela em grande parte se antecipou àquilo que ocorreria a partir das Bienais, isto é, a grande popularização dos trabalhos do artista bolonhês nos grandes centros da arte moderna, a consequente musealização de suas obras e procura por elas para coleções particulares, tanto fora como dentro da Itália, além de ter-se transformado num dos maiores representantes da arte moderna italiana e de ser promovido sobretudo no segundo pós-guerra, e por grandes instituições, como a Bienal de Veneza e o MoMa de Nova Iorque.

O primeiro texto monográfico de Pedrosa sobre Morandi saíra em 1947, uma década antes da premiação na bienal paulista. O crítico vai tentar criar a imagem do artista para seus conterrâneos brasileiros, numa espécie de apresentação. Para isso, tal imagem é criada a partir de um contraponto (para se usar também uma metáfora musical, que tanto apraziam a Pedrosa¹¹¹): comparado aos artistas da Itália de então, que estaria repleta de “tenores e barítonos”, Morandi seria, por sua vez, um “músico de câmara que evita as fermatas, os dós de peito e as tiradas teatrais” (PEDROSA, vol. 8º, p. 94). É interessante notar que o crítico vai usar uma das moedas de troca no tráfego cultural a partir do qual a Itália sempre foi (re)conhecida mundialmente no mundo das artes: a ópera que, como se pode observar, mantém-se como *prodotto d.o.c.* italiano desde que surgiu e é onipresente em todas as grandes casas de ópera do mundo, sendo rivalizada somente pela música de Richard Wagner (1813-1883) e havendo alguns intermezzos em que figura o *grand opéra* francês.

A comparação de Pedrosa significa dizer que o momento em que atua o bolonhês não mais pedia a grandiloquência que a ópera, por sua vez, requer. Contudo, isso significou um

¹¹¹ Seu interesse primeiro em relação às artes teria sido em relação à música, quando, com cerca de 20 anos, passou a frequentar o Municipal do Rio de Janeiro (KAREPOVS, 2017, p. 35).

modo de colocar o artista como algo que escapava à maneira de agir própria aos seus conterrâneos de então, não só os músicos, mas também os artistas visuais, o que teria se dado porque ele seria o menos italiano dos pintores, sendo por isso mais universal (PEDROSA, vol. 8º, p. 94). Pedrosa vai dizer que isso se deu exatamente porque ele teria passado pelas escolas, aprendido, refletido sobre o fazer artístico e as técnicas pictóricas *etc.* sem nunca se ter deixado limitar por nenhum dos *ismos* de princípios do século, com destaque para a pintura metafísica (com que a certa altura de sua carreira flerta) e o futurismo na Itália e para as escolas bem desenvolvidas na capital francesa: fauvismo e cubismo (PEDROSA, vol. 8º, p. 94). Assim, como também acontecia em relação à arte de teor fascista, o artista nunca teria “traído sua arte nem seu pensamento” (PEDROSA, vol. 2º, p. 63), mantendo-se apartado de tais movimentos.

Como uma “árvore que cresce”, o artista se distancia das agendas de escolas artísticas e vai cada vez mais sedimentando uma arte que lhe é muito particular e hoje mundialmente conhecida: as naturezas-mortas, com seus recipientes e garrafas em cores esmaecidas nas telas ou mesmo no preto e branco de suas gravuras cuja temática continuará a ser a mesma, além das paisagens que seguem a mesma poética. Talvez seja esse o motivo pelo qual Pedrosa vê nele “a humildade do artesão medieval”, junto à “pureza de Bach” (PEDROSA, vol. 8º, p. 94), por ele nunca ter se exibido nem transigido seu modo de ver o fazer artístico (PEDROSA, vol. 2º, p. 63).

Com os meios mais modestos desse mundo, o velho mestre bolonhês ainda hoje [1951] tem uma lição qualitativa a dar aos jovens de toda parte. Ele respeita o objeto nas suas expressões mais humildes [...]. Junta-os e cria com eles outros objetos, por vezes verdadeiras construções inesperadas [...]. Através do simples tom, que se acende imperceptivelmente de uma chama de luz, o solitário alquimista nos introduz num espaço novo, estranho. Por esse processo, sua arte eleva-se acima do simples sensível até o puro pensamento, que afinal de contas é moderno por ser formalístico, espacial e transcendente (PEDROSA, vol. 2º, p. 6).

Tais características metafóricas sugerem ser o artista alguém já com um *métier* muito próprio, baseado num fazer pictórico e de gravuras que não pedem a monumentalidade retratada, por exemplo, numa tela de De Chirico, e que estaria presente ainda na obra de Emilio Vedova (1919-2006), já que o “senso monumental” seria algo “tipicamente italiano” (PEDROSA, vol. 8º, p. 147).

Morandi teria se tornado o artista mais coeso e profundo de então, na sua pátria, justamente por ter abdicado a tudo quanto fosse extrínseco à proposta artística que dele partia, isto é, à plasticidade da obra. Ao crítico, as produções que se edificavam sobre o campo das ideologias (tanto as fascistas quanto as da esquerda) eram algo destituído de valor artístico (ainda que a técnica pudesse ser minuciosamente trabalhada), uma vez que se balizavam por algo que fugia à arte: a política.

Ao contrário disso, as obras de Morandi nasceriam do movimento de o artista olhar os objetos e paisagens simples; a observação é o fator primordial do processo compositivo em Morandi (tanto é que os objetos retratados são sempre os mesmos). Pedrosa explica isso colocando tal processo na “visão perceptiva”, na “visão exterior que ele [o artista] aprofunda até a contemplação”, operação esta da qual se exclui “qualquer interferência de outra ordem, projeções subjetivas, associações outras, reminiscências estranhas à visualidade” (PEDROSA, vol. 8º, p. 97).

Justamente tais características teriam dado a tônica da obra do artista, por ele fugir àquilo a que a Itália estaria acostumada. Nesse sentido, Pedrosa é explícito ao colocar um contraponto entre a “italianidade” artística e o novo modo de agir do pintor. Assim teria sido por ele ter-se despedido do que o crítico via como característica comum aos italianos e sobretudo aos artistas italianos – o drama, o exagero, a subjetividade exacerbada, a monumentalidade (infere-se tratar-se tanto de acadêmicos como dos modernos, que de certa forma continuam a tradição clássica, a exemplo do *Novecento*) – que o artista conseguira “galgar alturas cada vez mais inacessíveis” (PEDROSA, vol. 8º, p. 94). A escolha teria deixado para trás “as anedotas de um país que ama a ópera e o teatro” e “a mitologia figurativa num povo adorador do gesto, da estatuária e da monumentalidade”, monumentalidade esta muito recrudescida no *ventennio* fascista, cujo grande exemplo se encontraria na arquitetura de Marcello Piacentini (1881-1960).

Sendo a obra plástica do bolonhês a retratação das coisas simples, ela não estaria afinada àquilo que se queria que artistas fizessem nos anos fascistas. Mesmo na ausência de diretrizes artísticas ditadas pelo estado, Morandi teria sido nesse período, segundo Pedrosa, “nome banido” (PEDROSA, vol. 2º, p. 63). Com tal afirmação categórica, porém, talvez não devamos entender que por vinte anos o artista ficara relegado ao ostracismo. Contudo, fica sugerido que o artista teria estado alheio àquilo que estava em destaque, “a pomposidade da ‘estética’ mussolinesca [sic] [que] não admitia a sua pintura” (PEDROSA, vol. 2º, p. 63), não só pela temática já muito conhecida, mas também pelo fato de que ela era retratada “sem ênfase, sem grandiloquência” (PEDROSA, vol. 2º, p. 63), ainda que, se evocarmos as muitas mostras oficiais das quais o artista participa, a interpretação do crítico pode ser até questionada.

Percebe-se que, segundo a linha de raciocínio de Pedrosa, mesmo sob jugo fascista, Morandi se aparta da arte feita segundo agendas extrínsecas a ela, sendo perene sua dedicação aos mesmos temas e mesmo modo de ação. O processo de Morandi é uma “decantação”: Pedrosa sugere que a maturidade da prática artística do pintor teria sido fruto de um processo de exclusão. De mesmo modo, Giuseppe Mazzariol fala em “vontade redutora” (MAZZARIOL,

1961, p. 62, tradução nossa¹¹²), demonstrando haver afinidade entre os críticos. Portanto, “de redução em redução” (PEDROSA, vol. 8º, p. 94), Morandi vai tirando de seu *métier* os aspectos que Pedrosa considerava influências externas à plasticidade na conjuntura italiana, já esboçadas através das metáforas musicais e arquitetônicas; no lugar de coisas que pregam a grandiosidade, o teatral, o exagerado, o artista vai se ocupar somente das coisas inanimadas e mesmo banais do dia a dia para criar uma extensa e obsessiva obra, em que recipientes e garrafas se transformam em protagonistas do processo criativo, principalmente através de exercícios composicionais, já que o pintor retrata esses objetos *ad infinitum*.

Tal processo, por si só, demonstraria que a Morandi o que importa é o objeto destituído de qualquer “expansionismo subjetivo” (PEDROSA, vol. 8º, p. 94), já que o artista teria sempre tido a convicção de que é “a pura visão perceptiva do mundo exterior mais rica, surpreendente e inesgotável que a visão, ou melhor, a representação ou, ainda melhor, a ideação puramente imaginável ou mental” (PEDROSA, vol. 8º, p. 97). No processo de decantação, aparece a exclusão principal: a da figura humana, pois ele “não prescinde do modelo, do objeto, da figura, se por figura não se entender a figura humana ou mesmo a figura animal” (PEDROSA, vol. 8º, p. 96): é o inanimado que lhe interessa. Além disso, quando Pedrosa diz que a visão perceptiva é mais importante que aspectos intelectuais (PEDROSA, vol. 8º, p. 97), fica clara uma oposição sugerida entre o *modus operandi* desse artista e aquele de Severini que, por sua vez, reverbera os renascentistas e clássicos. Trata-se, portanto, de um outro diapasão que lhe afina a obra, e seria, também, a ausência do ente animado que teria feito Morandi ficar na contracorrente dos demais artistas italianos, sobretudo os do *novecento* no período do retorno à ordem, embora tenha deles se aproximado no início da carreira.

Em relação ao futurismo e à pintura metafísica, essas correntes teriam tido a adesão de Morandi “por solidariedade” deste para com os jovens artistas de seu tempo¹¹³ (PEDROSA, vol. 8º, p. 97). Talvez por isso, o crítico pernambucano dirá que o pintor foi um “rebelde que atravessou o fascismo [...] heroicamente solitário” com um “individualismo ferozmente anarquista” (PEDROSA, vol. 8º, p. 95). Ou seja, o modo de se apartar da agenda da arte desejada fascista foi seu posicionamento político, e o não agir teria sido a sua ação,

¹¹² No original: “volontà reductiva”.

¹¹³ Mesmo tendo participado da *Esposizione libera futurista*, Morandi não o fez por adesão ao programa do movimento. Giuseppe Mazzariol, quase que espelhando a fala de Pedrosa, explica que o artista não aderira nem minimamente ao futurismo, participando da mostra “em nome de um tipo de solidariedade em relação àqueles que lutavam [...] a batalha do antinaturalismo, pela afirmação de uma visão artística mais livre” (MAZZARIOL, 1961, p. 65, tradução nossa. No original: “in nome di una sorta di solidarietà verso chi combatteva [...] la battaglia dell’antinaturalismo, per l’affermazione di una più libera visione artistica”).

transformando-o num “intransigente revolucionário” (PEDROSA, vol. 8º, p. 95), por ter torcido “o pescoço à eloquência” e, a partir de sua maneira humilde e discreta, foi o “maior resistente ao fascismo” (PEDROSA, vol. 2º, p. 63), pois o artista “se isola numa esfera de interesses espirituais e fantásticos, que se mostra imune a todas as contaminações [...]” (MAZZARIOL, 1961, p. 60, tradução nossa¹¹⁴).

Uma vez que “o debate estético no século 20 [sic] não pode ser dissociado dos grandes debates políticos da época” (MORICONI, 2011, p. 13), o próprio Morandi teria externalizado seus descontentamentos quanto ao sistema das artes da Itália fascista (PEDROSA, vol. 2º, p. 63-64), que lhe teria boicotado a produção, sobretudo pelo conteúdo, mas (infere-se) também pela forma, isto porque, por muito tempo, “a visão morandiana, na sua castidade, foi ignorada ou mal entendida [...]” (MAZZARIOL, 1961, p. 60, tradução nossa¹¹⁵). Ele, não obstante a sua não adesão à arte do eixo Roma-Berlim, conhecia a arte destacada por ele, tendo ido visitar exposições em que figurava a arte dita “ariana”, mas nunca dela se aproximou, mesmo enquanto a Itália ainda estava “de lua de mel” (PEDROSA, vol. 2º, p. 65) com Hitler (1889-1945) e a derrota ainda não se divisava no horizonte.

À vista disso, pode-se verificar que, para Pedrosa, está na originalidade (sem referências aos românticos) do artista seu maior mérito, pois conseguiu dar grande valor plástico ao “mistério das coisas humildes e sem grandeza” (PEDROSA, vol. 8º, p. 94), já que “a coisa inanimada, o mineral, o vegetal tinham misteriosas comunicações subterrâneas com a alma humana” (PEDROSA, vol. 10º, p. 119). Esse *modus operandi* tem a gênese no olhar atento do pintor para os detalhes desses objetos que, à primeira vista, não teriam grande peso, além de suas paisagens serem dotadas da simplificação da paleta de cores esmaecidas que lhe é característica. A tal processo Pedrosa chama de “deserção das cores”, que fogem, restando apenas as cores morandianas: “um azul, ou umas résteas [sic] verde ou roxas que acabam enlanguescidas no cinza, cor das coisas, cor do mundo” (PEDROSA, vol. 8º, p. 95). Tais características teriam sido motivos pelos quais tal produção demonstrava ser “desnuda e severa”, o que fez com que o artista demorasse um pouco mais para conseguir os louros do êxito, que lhe vieram mesmo apesar de ele ter estado sempre distanciado do “eixo decisivo Berlim-Paris-Nova Iorque” (PEDROSA, vol. 2º, p. 115), sobretudo de Paris, “a velha capital das artes” (PEDROSA, vol. 2º, p. 115) do século em questão. Por ser a obra morandiana muitíssimo coesa, uma vez angariado o sucesso, este tornar-se-ia algo perene (PEDROSA, vol. 8º, p. 95).

¹¹⁴ No original: “si isola in una sfera di interessi spirituali e fantastici, che appare immune da ogni contaminazione”.

¹¹⁵ No original: “la visione morandiana, nella sua castità, è stata ignorata o fraintesa [...]”.

Em 1948, Pedrosa já estivera na Itália e travara contato pessoal com o pintor bolonhês, que o acompanha na sua peregrinação artística na cidade de Bolonha (PEDROSA, vol. 2º, p. 63). Assim, percebemos que o contato entre artista e crítico era muito mais antigo e mesmo mais próximo do que simplesmente se poderia imaginar quando dos textos que se publicam por ocasião da quarta bienal paulista. Mais do que defender a obra do artista, Pedrosa defende seus *modi operandi* e *vivendi*, já que estes se ligam diretamente à obra que lhes é fruto.

Dez anos depois do primeiro texto sobre o artista, Pedrosa publica outro, com o ponto de vista bastante próximo ao objeto de que fala, isto porque narra uma visita ao artista depois da premiação da bienal. Trata-se de *Um dia de Morandi*¹¹⁶, publicado originalmente no Jornal do Brasil em 30 de outubro de 1957. Assim, tal texto serve para, dentro do percurso interpretativo do crítico em relação ao artista, que se possa observar não só uma resenha de sua obra, mas sobretudo os processos que a gestam. O escrito parece até mesmo uma carta endereçada a um amigo em que se narra o encontro do remetente com um conhecido em comum. Assim, Pedrosa contará a chegada de Veneza a Bolonha, comentará do hotel, a chegada na manhã seguinte à casa do anfitrião *etc.* Poético, o texto dá uma dimensão humana do homem por trás das telas: há a descrição da desordem da casa, o fato de ele ser “solteirão”, a visitação frequente de discípulos do artista à sua casa (PEDROSA, vol. 8º, p. 96) (confirmando sua fama e prestígio crescentes) e o modo como ele vivia com duas irmãs, além de comentar o modo como o visitante havia sido recepcionado, detalhes do atelier do artista e de seu “curiosíssimo elenco”, isto é, seu conjunto de “temas”: vasilhas, garrafas, frascos *etc.* (PEDROSA, vol. 8º, p. 96).

O pernambucano dirá que

[...] Morandi é tão profundamente pintor, que a pintura para ele não só é apenas a mais bela das artes, mas um sistema, um método de julgar e de conhecer os homens e as coisas, a vida, as instituições, a história e a política. E nem por isso seu julgamento é menos precário que o dos peritos em todas essas atividades (PEDROSA, vol. 2º, p. 65).

Assim, fica evidenciada uma das facetas mais importantes na sua obra crítica (e deve-se frisar tal fato): a arte, para ser política, não precisa ser panfletária e nem dirigida. Morandi, na sua simplicidade temática, com suas obras de pequenas dimensões e com sua paleta esmaecida teria sido tão politicamente ativo quanto um futurista inveterado, com a diferença de que aquele não seguia agendas externas à arte, e talvez por isso para Pedrosa sua arte tivesse muito mais valor. “A não submissão da arte a nenhum fim externo a ela mesma é um princípio inalienável”, daí Pedrosa dizer que a verdadeira arte é *desinteressada* (D’ANGELO, 2011, p.

¹¹⁶ In: PEDROSA, vol. 8º, pp. 96-98.

64), no sentido de não estar seguindo diretrizes ou motivos que lhe moldem de fora para dentro.

Imagem 12: Óleo sobre tela de Giorgio Morandi, “Natureza-morta” [*Natura morta; bottiglie e lumi*], 1939.



Fonte: Acervo MAC-USP. Fotógrafo: Romulo Fialdini.

Ainda em 1957, o crítico dirá que, afora o peso da arte da tradição, são justamente os futuristas os artistas italianos que mais reverberam, no desenrolar da arte do século XX: “com exceção de *alguns grandes: Morandi, Magnelli, Soldati*, a pintura moderna italiana vive daquela rebelião [a futurista]... romântica, avidamente espontânea” (PEDROSA, vol. 8º, p. 91, grifos nossos). Contudo, como já vimos, o modo como Pedrosa observa o movimento futurista na década de 1970 não corresponde a essa visão levemente elogiosa, e lhe aponta graves deméritos. De qualquer forma, novamente ele coloca Morandi como um dos mais representativos artistas da Itália do século XX.

Ainda se tratando da arte figurativa italiana, como uma espécie de “ponta solta” na crítica de Pedrosa, vemos o célebre Amedeo Modigliani (1884-1920). Normalmente lembrado por sua vida boêmia e de penúria, o artista vive em Paris durante boa parte de sua trajetória artística. Figurativo, não compartilha exatamente dos pontos de vista dos “italianos de Paris¹¹⁷”,

¹¹⁷ Contudo, faz-se necessário lembrar que sua obra foi agenciada por participantes do grupo.

sendo um dos nomes mais representativos das vanguardas do início do século e sempre colocado entre os maiores das novas linguagens plásticas. Nesse sentido, vemos que ele, ainda que muitíssimo valorizado no desenrolar do século XX, quando se pensa nas conjunturas artísticas das décadas de 1910 e 1920, estava de certo modo apartado de grupos de artistas italianos, mesmo aqueles que com ele dividiram a cidade-luz no albor do século. Assim sendo, podemos colocá-lo como um artista que, a despeito de ser italiano, estava bastante afinado à conjuntura cosmopolita parisiense, onde passa a viver a partir de 1906 (AGUILAR, 1996, p. 132), motivo pelo qual, na crítica de Pedrosa, não é visto em diálogo com seus conterrâneos.

Modigliani estudou pintura em Livorno com Guglielmo Micheli (1866-1926), veterano dos *macchiaioli*, e posteriormente nas academias de Florença e Veneza (AGUILAR, 1996, p. 132) e foi um artista que, apesar do pouco tempo de vida, deixou, mais do que uma obra vasta, uma obra coesa. Contudo, o artista não conheceu os louros do sucesso ainda em vida. Apesar disso, a obra fala por si só e, assim sendo, Pedrosa, em 1947, afirma que sua ausência na Exposição de Pintura Italiana Moderna lhe havia sido um demérito (PEDROSA, vol. 9º, p. 125). Nesse sentido, o crítico estranha a falta do artista quando resenha a célebre mostra de Bardi, que teria sido o responsável pela compra do famoso *Autorretrato* do artista para o casal Matarazzo (MAGALHÃES *et al*, 2019, p. 13), hoje pertencente ao MAC-USP, e único exemplar de tal gênero do artista de que se tem notícia.

Pedrosa elogia a mostra organizada pelo italiano de *La Spezia*, que contava cerca de cinquenta pintores, sendo que estes representavam a maior parte dos artistas importantes da Itália da primeira metade do século, com exceção de Modigliani (PEDROSA, vol. 9º, p. 125). Ou seja, para o crítico, o artista era um dos mais representativos do período e sua ausência fora algo perceptível, faltando “o grande nome de Modigliani [...] que deixou ainda na mocidade uma obra que os *marchands de tableaux* adquiriram por nada e vendem por uma fortuna” (PEDROSA, vol. 9º, p. 125). Tal fala exemplifica uma dinâmica no mundo das artes que pode ser vista como injusta, mas o fato de esses *marchands* poderem vender essas obras por altas cifras, como pontua o crítico, é um indicativo inquestionável da importância que o artista passou a ter, com o tempo, no século XX.

Num texto de 1957¹¹⁸, que Pedrosa dedica ao artista português Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), ele comenta que em 1911 haviam expostos juntos os “dois Amadeos, o luso e o italiano, o doce Modigliani” (PEDROSA, vol. 9º, p. 163), sendo essa uma das poucas vezes que o pintor italiano é lembrado na sua trajetória ainda em vida no que concerne à sua

¹¹⁸ A. de Souza Cardoso, *precursor português*. In: PEDROSA, vol. 9º, pp. 162-163.

divulgação e recepção nos meios artísticos. Por causa de sua morte prematura (ocorrida em 1920), a historiografia tende normalmente a falar dele evocando seu modo de viver, às vezes mais do que sua própria obra. Assim, lugares-comuns das apreciações críticas do pintor são sua situação de pobreza, já que “os autores dedicados ao estudo de sua vida e obra sempre enfatizaram sua miséria” (MAGALHÃES *et al*, 2019, p. 3) e seus hábitos boêmios na capital boêmia por excelência, Paris. Por ter sido tal cidade o lugar em que o pintor viveu e desenvolveu sua obra, ele é quase sempre interpretado dentro da chave da Escola de Paris – apesar de não ter se filiado a nenhum “ismo”, sendo que a capital francesa o consagra antes de sua obra ser louvada na Itália (MAGALHÃES *et al*, 2019, p. 3).

No ano seguinte, Pedrosa escreve um pequeno (e único) texto monográfico sobre o pintor de Livorno. Seu título é *Modigliani em triunfo*¹¹⁹, resenha publicada no Jornal do Brasil em 29 de maio de 1958 através da qual se tenta traçar um retrato do artista e *também* do homem. O ensejo para tal escrito havia sido uma retrospectiva da obra do artista em Paris, na Galeria *Charpentier*, através da qual era dado ao público francês ver cerca de cem obras do pintor. Segundo Pedrosa, aquela foi uma das “iniciativas mais sérias que se fizeram na cidade” naquele momento (PEDROSA, vol. 8º, p. 92). Tentando trazer ao leitor brasileiro uma noção do que representava tal atitude, Pedrosa evoca as qualidades “espirituais” do artista, e não só as características plásticas de sua obra ou aspectos de sua personalidade que nela estariam refletidas, algo não muito comum na sua crítica. Nesse sentido, diz que a retrospectiva fazia emergir a legenda em face da obra (PEDROSA, vol. 8º, p. 92):

Todos que conheceram Modigliani são unânimes em lhe reconhecer uma personalidade excepcional, não só pelo talento criador, como pela nobreza. Era, em tudo, mesmo na miséria, um aristocrata, um “grand seigneur”. Aristocrata não só no sentido de orgulho ou de sentimento de superioridade para com as outras criaturas. Aristocrata no sentido de tudo exigir de si, e pouco dos outros (PEDROSA, vol. 8º, p. 92).

Além de evocar a imagem que aqueles que conheciam o pintor tinham dele, Pedrosa vai até mesmo contar um caso que teria ocorrido com o artista: resumidamente, o crítico relata que certa vez ainda em Montparnasse¹²⁰, vivendo em situação de pobreza, Modigliani conhece um também pintor com a “fome estampada na face”, tremendo, e com provável ímpeto interno mal disfarçado de “jogar-se ao Sena” (PEDROSA, vol. 8º, p. 92). Vendo sua situação e, apesar da miséria em que vivia, Modigliani teria se levantado e ido embora, somente depois do que o pintor que ficara se apercebe de que o colega italiano lhe deixara sobre a cadeira uma nota de

¹¹⁹ *In*: PEDROSA, vol. 8º, pp. 92-93.

¹²⁰ Segundo Pedrosa, Modigliani, nesse contexto, convivia, entre outros, com Alberto Magnelli que, a despeito de ter nascido ainda no século XIX, vai ser um dos grandes representantes da abstração italiana.

cem francos, largando, assim, para o outro, “toda a fortuna que possuía” (PEDROSA, vol. 8º, p. 92).

Quase com tom de *fait divers*, esse tipo de informação vem à tona através de "narrativas de sua vida pessoal, em que os testemunhos daqueles que conviveram com Modigliani cumprem um papel seminal" (MAGALHÃES *et al*, 2019, p. 3). Ou seja, transformou-se a vida do pintor numa espécie de lenda, através da qual se tenta reconstruir a imagem do artista. Nesse sentido, aqui percebemos que Pedrosa procura salientar as qualidades morais do falecido pintor, e não apenas resenhar a exposição que ora se fazia, seguindo o que normalmente a historiografia faz, isto é, “tendendo-se, de certa forma, a falar mais do personagem Modigliani do que de suas pinturas” (MAGALHÃES *et al*, 2019, p. 3). Isso não era muito usual na produção de Pedrosa, segundo o qual a obra, por suas qualidades plásticas, deve falar *per se* inserida no contexto sócio-histórico que a ensejou. De qualquer forma, esse modo de agir é indicativo do grande apreço que ele nutria pelo artista.

Em seguida, Pedrosa nos diz que, pouco tempo depois do episódio narrado, Modigliani adoece e acaba dando entrada no hospital em que viria a falecer. Não tendo dinheiro, algo que o acompanhou por toda a vida, “para não agonizar numa enfermaria de indigentes”, graças à sua obra, é transferido para um quarto particular por um médico que o admirava (PEDROSA, vol. 8º, p. 92). Tal situação sugere duas coisas: ratifica o fato já muito evocado de que o artista, hoje um dos mais caros do mundo, não conseguira lograr êxito comercial, a despeito de sua obra ser muito coesa, e que, não obstante tal pobreza, existiram aqueles que o admiraram ainda em vida, algo cujo exemplo é o médico em questão.

Em relação ao modo como o pintor viveu, Pedrosa, ao relatar que após a sua morte sua esposa, Jeanne Hébuterne¹²¹ (1898-1920), grávida, suicida-se, atirando-se da janela do atelier onde o casal vivia “de amor e de pobreza” (PEDROSA, vol. 8º, p. 92), reafirma a situação de penúria em que a família vivia, talvez romantizando tal fato ao dizer que, a despeito da pobreza, viviam “de amor”. Em seguida, adentra-se a crítica artística propriamente dita, cujo preâmbulo se dá justamente a partir dos parágrafos anteriores em que se falou de aspectos externos à produção plástica de Modigliani. Assim, a conclusão de Pedrosa é que “é impossível separar um tal homem de sua pintura” (PEDROSA, vol. 8º, p. 92), algo que diverge do modo como encara, por exemplo, Sironi que, fascista convicto, tinha uma obra admirável e, assim sendo, vista de modo separado das suas posições políticas, obviamente reprovadas por Pedrosa. Para este, homem e obra são uma coisa só no caso de Modigliani porque se refletem mutuamente:

¹²¹ Jeanne também era pintora, mas Pedrosa não faz referência ao fato.

Uma e outro [a obra e o homem] fazem uma coisa só. E os cem quadros da exposição são todos retratos, figuras, modelos. É uma galeria de homens, mulheres e crianças, todas transcritas pelo olhar caprichoso, visionário e puro do pintor. Sente-se, em cada tela, a personalidade fina, fantasista e nobre de Modigliani. A linha sinuosa, que marca os perfis alongados, o corte dos olhos ou da boca, as formas em côncavo e convexo, é uma melodia de extrema delicadeza, com a nostalgia, que todo mediterrâneo tem, pela fruta [sic] de Orfeu nas montanhas áridas da Grécia (PEDROSA, vol. 8º, p. 92).

Este excerto, mais do que explicitar o modo como Pedrosa via *o homem*, diz bastante sobre como interpretava sua *obra* quando junta os dois aspectos da existência de Modigliani; outro fato a ser salientado é que o crítico diz que o artista, por ser mediterrâneo, seria dotado de características próprias a esses povos, algo que reverbera os discursos de Margherita Sarfatti quando esta pensa no *novecento italiano* e propõe que a pintura verdadeiramente italiana refletia a arte da tradição das culturas mediterrâneas.

A apreciação de Lionello Venturi do *Autorretrato*, de 1919, que podemos encarar como metonímia da retratística do pintor, comenta suas possíveis ligações com a arte da tradição italiana e suas outras referências e influências, das quais destaca-se Cézanne:

Agora em Veneza [1905] *a arte antiga e a linha antiga lhe eram letra morta*. Em seguida, em Paris, as experiências se multiplicaram: a escultura negra, a escultura gótica francesa, os primitivos italianos [...], a arte japonesa, Il Greco, essas e outras vozes discordantes do passado se juntaram a ele: e uma falava com seu ideal generoso, e a outra, com seu sentimento violento. Nenhuma destruiu o fundamento cézanniano do seu gosto [...] (VENTURI, 1930, p. 117 *apud* MAGALHÃES *et al*, 2019, p. 10, grifo e tradução nossos¹²²).

Destarte, as influências parisienses teriam sido mais fortemente marcantes na obra de Modigliani do que as italianas. Margherita Sarfatti as confirma, já que ela o considerava fruto da Escola de Paris¹²³ (SARFATTI, 1947, pp. 136-137 *apud* MAGALHÃES *et al*, 2019, p. 16). Não obstante a verve francesa que a crítica via no pintor, sendo ele uma das glórias promissoras e filhas da pátria, Sarfatti tenta ligá-lo de alguma forma à tradição italiana. Por isso, consegue entrever entre os galicismos do pintor o toque mediterrâneo que ela tanto louvava: as linhas do artista teriam sido fruto do contato com a arte da tradição, já que suas obras seriam dotadas da

¹²² No original: “Allora a Venezia l’arte antica e l’antica linea gli erano lettera morta. In seguito, a Parigi, le esperienze si moltiplicarono: la scultura negra, la scultura gotica francese, i primitivi italiani [...], l’arte giapponese, il Greco, queste ed altre voci discordanti del passato giunsero a lui: e l’una parlava al suo ideale generoso, e l’altra al suo senso violento. Nessuna distrusse il fondamento cezanniano del suo gusto [...]”.

¹²³ Porém, como o artista se tornou um dos mais emblemáticos do contexto do início do século XX, tanto artisticamente como também por causa de sua vida pessoal, a historiografia da arte tende a considerá-lo um herdeiro da arte de sua terra natal e não necessariamente daquela que o acolhe (mas refletindo-a também) (MAGALHÃES, 2013a, p. 5), o que faz sentido quando se pensa na historiografia italiana e no desenrolar da arte moderna italiana, da qual Modigliani pode ser considerado, hoje, o representante mais valorizado no ambiente internacional, simbólica e, também, monetariamente, já que, por exemplo, a tela *Nu couché (sur le côté gauche)* foi arrematada em um leilão em Nova Iorque, em 2018, pela cifra de 157,2 milhões de dólares, tendo sido este o quarto maior valor pago por uma obra do artista (FOLHA, 2018).

"precisão delicada e viva dos toscanos do *Quattrocento*, com a mesma soberana pureza" (SARFATTI, 1947, pp. 136-137 *apud* MAGALHÃES *et al*, 2019, p. 16, tradução nossa¹²⁴).

Diferentemente disso, apesar do gênio mediterrâneo, Pedrosa vê duas fontes para as figuras estilizadas de Modigliani, o mestre de Morandi, Paul Cézanne (tal qual fizera Venturi) e os fetiches negros que haviam posto fim ao "prestígio secular da estética naturalista da Renascença" (PEDROSA, 1951, p. 15), já que Modigliani, entre outros artistas fixados na capital francesa, foram os primeiros a "rodear-se de arte negra" (PEDROSA, 1951, p. 15). Cézanne, à época do desenvolvimento da obra do artista, teria sido um pintor com uma crítica bastante difundida, a partir da qual o italiano poderia ter assimilado a obra do francês e mesmo apreendido "o princípio ou procedimento geral de Cézanne na execução das várias versões de sua *Madame Cézanne*" (MAGALHÃES *et al*, 2019, p. 12), o que teria sido incorporado à retratística do italiano.

Além disso, o artista dialoga com outro artista-chave da arte moderna: o escultor romeno Constantin Brancusi¹²⁵ (em romeno, Brâncuși) (1876-1957), de quem Modigliani seria "irmão mais moço" (PEDROSA, vol. 8º, p. 93). O próprio *Autorretrato* por sua compleição formal, especialmente a cabeça representada, seria um indicativo claro da influência plástica das esculturas de Brancusi sobre Modigliani (MAGALHÃES *et al*, 2019, p. 17), já que o artista também adentrara a seara da arte escultórica tendo o romeno como maior referência.

Pedrosa, citando posições do *marchand* Paul Guillaume (1891-1934) em colaboração com o esteta estadunidense Thomas Munro (1897-1974), afirma que, por volta de 1910, a influência da arte negra já se via de forma marcante na esculturaria modernista, mas também "no campo da pintura, onde Picasso, Matisse, *Modigliani* e Soutine – considerados como os de maior influência entre os jovens – adotaram o motivo negro, com as alterações de sua criação" (GUILLAUME; MUNRO, 1926 *apud* PEDROSA, 1951, pp. 19-20, grifo nosso). Assim, percebe-se que Pedrosa estaria um tanto distanciado das interpretações de Sarfatti sobre a linha de Modigliani ter um quê dos mestres toscanos do *quattrocento*.

Para concluir a sua reflexão, ele ressalta a diferença entre o modo como o pintor havia vivido e o valor e popularidade de suas obras no momento da mostra que o crítico visita na França. Ele sugere que, como imagem repetida dentro do mundo das artes (mas também não necessariamente somente dentro desse nicho), a obra de Modigliani teria se transformado numa

¹²⁴ No original: "la precisión delicada y viva de los toscanos del Quattrocento, con la misma soberana pureza".

¹²⁵ Entre 1910 e 1913, Modigliani se dedica sobretudo à escultura, movimento a partir do qual se sedimentam "os termos fundamentais de sua métrica formal" (MAZZARIOL, 1961, p. 22, tradução nossa. No original: "chiarisce i termini fondamentali della sua metrica formale"). Nesse sentido, é enorme a referência às esculturas negras, e a aproximação a Brancusi.

espécie de fenômeno *pop* (ainda que o crítico não tenha usado essa palavra) consumido por uma burguesia que vê na arte apresentada pela galeria *Charpentier* um item de demonstração de capital simbólico. Nesse sentido, ele nos diz:

Na Galeria cheia de gente, mulheres elegantes, homens de chapéu caro, burgueses ricos e pequenos, burgueses sentimentais, a "posteridade", enfim, lá está para glorificar o pintor sacrificado e enriquecer ainda mais os espertos *marchands* que, ao jogar na bolsa de valores artísticos, compraram na baixa para vender na alta, às custas da vida mesma daqueles que ora endeusam. Diante dos tristes e belos retratos e bustos de Modigliani, inclusive os vários autorretratos e retratos de sua Jeanne, os *snobs* ricos e envelhecidos de sua geração, com os filhos exultavam. A burguesia descobria o gênio, com um trágico atraso (PEDROSA, vol. 8º, p. 93).

A partir dessa interpretação do que representava a retrospectiva francesa do italiano, Pedrosa via sua arte mercantilizada, tanto em valor monetário quanto como capital simbólico, transformando, assim, Modigliani em produto. Em tal contexto, as pessoas que visitavam a exposição não teriam sido capazes de admirar as qualidades plásticas do que estava ali apresentado, porque já estariam acostumadas a uma imagem já muito difundida do estilo do pintor.

[...] O que aquela gente admirava era a elegância, o maneirismo, certo que *snob* aparente em várias daquelas obras. O Modigliani [...] com a beleza incomparável de sua assimetria de desenho, com o ritmo quase soluçante de sua linha, com suas sombras delicadas e moventes que chegavam para sustentar, de leve, a pureza nervosa dos contornos, com a intransigência de sua simplificação formal, nascida nas fontes da arte moderna, isto é, em Cézanne, e nas fontes da arte eterna, isto é, nos fetiches negros, esse – poucos o viam.

Mas a glória, mesmo póstuma, não é feita, as mais das vezes, desses equívocos? (PEDROSA, vol. 8º, p. 93).

Destarte, percebemos que, a despeito do merecido sucesso da obra de Modigliani, que Pedrosa via com bons olhos e de forma elogiosa, o modo como ela passa a ser encarada na retrospectiva, transcorridos cerca de quarenta anos após a morte do artista, é fruto mais de uma simplificação dessa produção, envolta por um halo que a morte do seu autor lhe emprestava, do que propriamente de suas qualidades plásticas. Pode-se inferir também que, pelo fato de ela ser muito coesa, havia se transformado em algo reconhecível. Assim, fica patente que, mesmo com méritos enormes, Modigliani passa a ser “consumido” e, desse modo, perdia-se muito do seu real valor enquanto artista.

Há que frisar que, pouco tempo depois de sua morte, Modigliani ganha uma sala especial na Bienal de Veneza de 1930, da qual tomou parte Lionello Venturi, que lhe escreve a apresentação, sendo essa, talvez, uma das primeiras empresas responsáveis por colocar a obra do pintor de Livorno no centro da arte moderna do *primo novecento*.

Até onde pudemos verificar, a última vez que Pedrosa trata do artista foi em um texto de 1959, dedicado a Milton Dacosta. Segundo o crítico, o italiano era uma das presenças que

se encontravam na obra desse artista, cuja “esquematisação das formas, sobretudo o ovoide das cabeças sem pormenores fisionômicos” seria semelhante às do italiano (PEDROSA, vol. 11, p. 23), que foi um dos artistas por quem o brasileiro nutria admiração (PEDROSA, vol. 11, p. 24) e que, portanto, teria sido uma de suas influências na sua trajetória de criação artística.

3. Capítulo Terceiro – Outras propostas e caminhos que levam à Abstração na Itália.

Afora o futurismo e as propostas de revisitação da tradição, houve algumas orientações artísticas que, não estando afinadas à vanguarda italiana, também se mantiveram apartadas da figuração de teor realista, aproximando-se da abstração. Nesse contexto, vemos que muitos dos artistas que serão lembrados por se terem dedicado ao desenvolvimento de uma poética abstrata na Itália tiveram o começo de suas trajetórias na figuração, ainda que, no mais das vezes, afastados daquela que olhava para o passado ou da que cantava o futuro. Como exemplos podemos lembrar o caso do “expressionismo de Scipione e de Mafai [...] [que] são formas linguísticas de significado europeu” (MAZZARIOL, 1961, p. 86, tradução nossa¹²⁶), ou seja, que fogem ao discurso que canta o solo natal.

Juntamente aos supracitados, outros artistas muitas vezes são vistos enquanto pertencentes a grupos maiores que abarcariam suas propostas filosóficas em comum (sendo, às vezes, ligados entre si em relação às proposições plásticas). À vista disto, quando se pensa na arte italiana da primeira metade do século XX que se colocava contra as proposições de Sarrati e as de Marinetti (estes diametralmente opostos no que tange as propostas artísticas, mas umbilicalmente ligados em relação às posições políticas), evocam-se alguns grupos, como a *Scuola Romana* e o *Gruppo Corrente*¹²⁷. Não obstante tais grupos terem tido importante papel como contraponto às propostas classicizantes e também como certa resistência ao discurso fascista, não foram tratados por Pedrosa enquanto conjuntos de artistas, mas de modo pulverizado através de alguns dos seus representantes; o mesmo ocorre em relação ao *Gruppo degli Otto* e ao *Forma 1*.

Já a partir de 1930, aparece certa oposição aos discursos do *Novecento*. A ela se liga, evidentemente, o fato de ter sido nessa década que o

clima político italiano mudou sensivelmente e de maneira crítica nos confrontos com o regime fascista e decorrente de acontecimentos históricos inquietantes, como a invasão da Etiópia em nome do imperialismo italiano (1935), a intervenção na Espanha ao lado das tropas franquistas (1936), a aliança estreita com a Alemanha e o Japão (1937), presságio do próximo evento bélico, e, por fim, em 1938, [a] disseminação das leis raciais antissemitas em acordo com a coeva política hitleriana (MARGOZZI, 1999, p. 60).

Quase como um prólogo, ainda na década de 1920, surge a “revolta expressionista da *Scuola Romana*” (MAZZARIOL, 1961, p. 80, tradução e grifo nossos), à qual seguem outros

¹²⁶ No original: “L’espressionismo di Scipione e di Mafai [...] sono forme linguistiche di significato europeo”.

¹²⁷ Giuseppe Mazzariol afirma que o grupo formado em torno a Treccani não se constituiu de modo fechado e aristocrático, diferentemente da *Scuola Romana*, que teria tido uma “coloração individualista” (1961, p. 87).

artistas que “se opõem, com suas obras, ao ambiente conformístico do *Novecento*, inaugurando na Itália um *movimento figurativo de direcionamento abstrato*” (MAZZARIOL, 1961, p. 80, grifos e tradução nossos¹²⁸), de modo que vão criar, ainda que na figuração, obras que contestam a tradição cantada pelo *duce*, já que suas produções nascem de uma linguagem autônoma, e mais válida plasticamente do que como discurso, sendo frutos de uma “singular prudência crítica no confronto com o passado recente” (MAZZARIOL, 1961, p. 87, traduções nossas¹²⁹).

Em tal contexto, mais do que a forma (como aqueles que se ligaram à Escola de Paris ou mesmo ao Futurismo), é a cor que se transforma em arma, e não mais se liga ao natural, mas sim ao “sentimento fantástico do artista” (MAZZARIOL, 1961, p. 80). É, portanto, na passagem da década de 1920 para a seguinte, e alargando-se nesta, que se coadunam forças para que a arte parasse de evocar a tradição ou cantar a materialidade do futuro, sendo os anos de 1934 e 1935, respectivamente, que verão nascer o primeiro *Manifesto da arte abstrata italiana* e a *Primeira Mostra Coletiva de Arte Abstrata Italiana*, que se dá no ateliê de Felice Casorati (1883-1963) (MAZZARIOL, 1961, p. 80). Assim, artistas que tomam parte nessas empresas passam a ser ponte entre a arte italiana e uma cultura dita europeia, o que se alargará com o fim da Guerra, transformando-se em aspecto da cultura ocidental.

O grupo *Corrente*, juntamente à *Scuola Romana*, pode ser visto como uma das primeiras manifestações de artistas que iam contra os discursos hegemônicos no contexto fascista¹³⁰, refletindo uma postura mais amadurecida quando se pensa no grupo romano por ter abordado de modo mais crítico a busca por uma nova relação entre a arte e a vida na conturbada década de 1930 (MARGOZZI, 1999, p. 61), da qual não se alijam as questões políticas. Assim, o período que vai do primeiro pós-guerra até meados da década de 1940 foi de “grande

¹²⁸ No original: “Negli anni successivi al ’30, in cui esplose la rivolta espressionistica della *Scuola Romana*, altri artisti si oppongono con l’opera loro all’ambiente conformistico del *Novecento*, inaugurando in Italia un movimento figurativo d’indirizzo astratto”.

¹²⁹ No original: “linguaggio figurativo autonomo e valido” e “singolare prudenza critica nei confronti del recente passato”.

¹³⁰ Anteriormente a 1930, no norte da Itália, Edoardo Persico já promove, em Turim, uma “orientação cultural figurativa de oposição ao *Novecento*, voltado contundentemente ao ambiente europeu” (MAZZARIOL, 1961, p. 86, tradução nossa. No original: “orientamento culturale figurativo di opposizione al *Novecento*, e di indirizzo decisamente europeo”). Nesse momento, teriam orbitado a influência de Persico alguns dos artistas como Carlo Levi, Francesco Menzio, Enrico Paulucci, Renato Guttuso, entre outros, artistas esses que, agora, tomavam contato entre si devido a uma “elevadíssima consciência histórica e moral” (MAZZARIOL, 1961, p. 86). É ainda Mazzariol que sugere que foram as ações de Persico que permitiram a renovação da atmosfera moral das artes, cuja herança leva à formação do *Gruppo Corrente* (1961, p. 86). Além disso, é interessante notar que é na mesma cidade que se pode encontrar a influência de Lionello Venturi. Em relação à oposição que significou a *Scuola Romana* quando se pensa no *Novecento*, Mariastella Margozzi afirma que, tal qual o grupo derivado de Sarfatti, ele nunca se mostrou em uníssono, de modo que a *Scuola* não pode ser vista como algo declarada e estaticamente contrário àquele. Como um exemplo desse estado de coisas, a autora afirma que Il Scipione, um dos seus expoentes, não se recusa a expor junto a artistas do *Novecento* (MARGOZZI, 1999, p. 61).

criatividade e dinamismo para as [...] artes figurativas” na Itália (MELANDRI, 1999, p. 11) e, como pontua Sandra Pinto, se seria superficial justificar toda arte italiana do período somente como fruto da conjuntura política, é, porém, ela o pano de fundo de que não se pode esquecer quando se pensa nas produções de então, e tanto o *Novecento* como o grupo *Corrente* foram, também, ensejados pelo panorama sociopolítico de então (PINTO, 1999, p. 23).

Em janeiro de 1938, surge um periódico em torno do qual se organizará um grupo de intelectuais e artistas e, em paralelo a ele, ocorrem atividades de uma galeria e de uma editora (MAZZARIOL, 1961, p. 86). Fundada por Ernesto Treccani¹³¹ (1920-2009), em Milão, primeiramente com o nome de *Vita giovanile* e, posteriormente, *Corrente de vita giovanile* para, depois, ser simplesmente *Corrente*, a revista seria uma importante voz de resistência à ideologia do Partido Fascista, motivada por preocupações políticas e sociais (DINI, 1999, p. 7). O trabalho cultural desenvolvido pelo grupo, “se teve uma direção precisa, não contou, porém, com um programa estético definido” e evitou pregar direcionamentos de poética, pois o que ligava os artistas entre si eram os aspectos de “ordem civil e cultural” (MAZZARIOL, 1961, p. 86, tradução nossa¹³²). Assim, eles conservavam “um denominador comum, pelo menos no nível da ‘convicção’: a arte italiana precisava entrar em contato com o resto da Europa e manifestar a ‘efervescência e a inquietude dos tempos’” (DEL CONDE, 1999, p. 29).

Em torno à revista, ligam-se entre si vários artistas, como Renato Birolli (1905-1959), Bruno Cassinari (1912-1992) e Giuseppe Migneco (1908-1997)¹³³, alguns dos quais, posteriormente, representarão as correntes abstratas na Itália. Pedrosa comenta alguns desses artistas logo em 1947, quando da exposição de modernos de Bardi, mas em diálogo com outros. Dos artistas jovens, representantes da arte italiana de então, ele nos cita alguns nomes, apresentando-nos suas características e méritos: Fausto Pirandello (1899-1975) era um artista que atacava “com bravura em que não há indecisão [...] as grandes composições de gênero, onde figuras patéticas se retorcem em esgares de possessos medievais”; Renato Guttuso (1911-1987) debruçava-se sobre temas populares; Bruno Cassinari (1912-1992) era então “uma das

¹³¹ Ernesto é filho de Giovanni Treccani degli Alfieri, industrial e mecenas, que foi também senador em 1924 e fundador, na mesma década, do Instituto Giovanni Treccani, primeiro passo para que nascesse, posteriormente, a tradicional Enciclopédia Treccani.

¹³² No original: “Il lavoro culturale svolto da ‘Corrente’, se ebbe una direzione ben precisa non contò per altro un programma estetico definito, evitò cioè di formalizzarsi negli schemi di una poetica. Le istanze fondamentali di questo gruppo di artisti erano soprattutto di ordine civile e culturale” (MAZZARIOL, 1961, p. 86).

¹³³ É interessante notar que o grupo era formado, além de artistas, por intelectuais e críticos, que lhe davam estofamento. Mazzariol cita, entre artistas, Guttuso, Spazzan, Levi, Paulucci, Menzio, Valenti, Migneco, Sassu, Cassinari, Morlotti e Badodi e, entre os homens das letras, Raffaele De grada, Luciano Anceschi, Dino Formaggio, Sandro Bini, Alfonso Gatto, Enzo Paci, Remo Cantoni e Salvatore Quasimodo (MAZZARIOL, 1961, p. 86).

maiores promessas da pintura italiana”, Ennio Morlotti (1910-1992) se mostrava (juntamente a Cassinari) como representante da “nova pintura milanesa, combinando, por um romantismo¹³⁴ dominado, a realidade com a fantasia”; Sante Monachesi (1910-1991) tinha na violência um dos aspectos de sua vida transpostos à obra, que representava “a própria vida largada de seu criador” (PEDROSA, vol. 9º, p. 128); Giulio Turcato (1912-1995) era dotado de sensibilidade que desde sempre fugia à literalidade do objeto representado; Domenico Purificato (1915-1984) representava a “nova Escola de Roma¹³⁵” (PEDROSA, vol. 9º, p. 128). Por fim, Pedrosa cita Carlo Barbieri (1910-1938), “desenhista inexaurível, pesquisador inquieto e profundo, para quem nenhuma possibilidade é excluída [...]” (PEDROSA, vol. 9º, p. 128).

A partir dos excertos evocados, percebemos que Pedrosa elenca apenas alguns nomes que figuraram na exposição de Bardi, um indicativo, talvez, do que ele achava mais importante na mostra, mesmo apesar de ele mesmo afirmar que, em relação aos nomes de artistas de qualidade participantes, “a lista era longa”¹³⁶, não se esgotando naqueles citados, sendo estes, portanto, não um fator de exclusão dos demais pintores, pois o crítico diz que todos os artistas eram “dotados de uma personalidade que existe, que desafia classificação”, e completa: “esses moços olham para o mundo como artistas, isto é, como conquistadores e não como diletantes e espectadores” (PEDROSA, vol. 9º, p. 128).

O que se verá, a partir do texto *Dez anos de pintura italiana*¹³⁷, de 1957, é que Pedrosa coloca alguns artistas divididos em blocos, evocando de certo modo o *Gruppo Corrente*, e, mesmo não se mostrando em uníssono, tratavam-se de artistas aproximados não só pela plasticidade, mas sobretudo pelo estado de espírito que os regia, como o próprio crítico diz (PEDROSA, vol. 9º, p. 155). Quando se vê que ele liga Morlotti, Vedova, Birolli, Moreni,

¹³⁴ Mazzariol salienta algo que dialoga com a posição de Pedrosa, já que o italiano afirma que o pintor, em meados da década de 1940, apresenta obras nas quais “a cor intensa e depuradíssima condiciona uma imagem formal de um *pathos* intensamente romântico (1961, p. 94, grifo no original, tradução nossa. Em italiano: “[...] il colore intenso e filtratissimo condiziona un’immagine formale di un *pathos* intensamente romantico”.

¹³⁵ Esta é a única vez que Pedrosa alude ao movimento romano, sendo que importantes nomes da pintura que se inseriam nesse contexto não aparecem em sua crítica. Nesse sentido, salienta-se a ausência de Mario Mafai (1902-1965) e Gino Bonichi (1904-1933), “Il Scipione”, entre outros.

¹³⁶ Participavam da mostra os seguintes artistas: Achille Funi, Afro Basaldella, Alberto Saliotti, Alberto Savinio, Alberto Vitali, Amleto de Santis, Angelo Savelli, Antonio Donghi, Ardengo Soffici, Arturo Tosi, Bruno Cassinari, Carlo Carrà, Cesare Breveglieri, Cristoforo de Amicis, Dante Montanari, Domenico Cantatore, Domenico Purificato, Ennio Morlotti, Enrico Bo, Enrico Paulucci, Enrico Prampolini, Ezio d’Errico, Fausto Pirandello, Felice Casorati, Ferruccio Ferrazzi, Felipe de Pisis, Franco Gentilini, Francesco Menzio, Francesco Trombador, Gino Severini, Giorgio De Chirico, Giorgio Morandi, Giovanni Omiccioli, Giulio Turcato, Giuseppe Cesetti, Italo Valenti, Lorenzo Micheli-Gigotti, Luigi Montanarini, Mario Mafai, Mario Sironi, Massimo Campigli, Ottone Rosai, Orfeo Tamburi, Piero Marussig, Pompeo Borra, Raffaele de Grada, Renato Birolli, Renato Guttuso, Sante Monachesi, Toti Scialoja, Ugo Bernasconi, Virgilio Guidi e Virgilio Guzzi. Os artistas, contudo, estavam representados por quantidade de obras diferentes, alguns com muitas, como De Pisis, com 9 telas, e outros com apenas uma, como De Grada, Campigli, Mafai, Paulucci, Purificato, Morlotti, entre outros (MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO E SAÚDE, 1947).

¹³⁷ In: PEDROSA, vol. 9º, pp. 155-156.

Cassinari e Guttuso uns aos outros, percebe-se que o que estava em jogo era o novo modo como esses artistas propunham fazer arte e como eles acreditavam que ela poderia se ligar à *praxis vital*. Mesmo apesar da distância temporal entre o surgimento do periódico *Corrente* e a exposição de Bardi, vê-se que, ainda que sem evocar o grupo, Pedrosa via esses artistas como algo com um denominador comum, ainda que faça restrições quanto ao “‘realista’ Guttuso”, que tinha que recorrer a uma realidade externa “mesmo que para negá-la”, ao passo que o colega de *Corrente*, Cassinari “parece preso, convicto” (PEDROSA, vol. 9º, p. 156) em relação a essa realidade.

No contexto brasileiro, quando da mostra no Museu Nacional de Belas Artes, *Dez anos de Pintura Italiana*, podemos ver como Pedrosa observa alguns dos artistas que deram as costas à tradição e propuseram novos meios de ação. A exposição havia sido feita por conta dos Ministérios do Exterior e da Educação italianos, sendo apresentada nas principais cidades da América do Sul. Estavam ligados à sua concepção Giulio Carlo Argan (1909-1992), Giuseppe Fiocco (1884-1971), Roberto Longhi (1890-1970), Rodolfo Pallucchini (1908-1989), o escultor Pericle Fazzini (1913-1987), o brasileiro Carlo Alberto Petrucci (1919-2012) e o pintor Gino Severini (1883-1966) (MAURÍCIO, 1957, p. 12), sendo que a mostra itinerante seguiria o roteiro: Colômbia, Peru, Chile, Argentina e Brasil, como informava em periódico à época Jayme Maurício (1926-1997) (1957, p. 12).

Pedrosa, citando Umbro Apollonio¹³⁸ (1911-1981), responsável pelo texto da exposição, explicita que o fato de haver sido feito um recorte temporal não significava simplificação no modo como os artistas haviam sido selecionados, mas ao contrário: o período teria sido suficiente para cotejar gerações diferentes de pintores, o que permitia ver novas nuances na arte italiana de meados do século e observar indícios dos caminhos que ela estava tomando, mesmo que tais anos não se caracterizassem por algum denominador comum a todos os artistas participantes (PEDROSA, vol. 9º, p. 155).

O que saltaria aos olhos não eram tanto as diferenças formais, mas sobretudo as diferenças de seus *estados de espírito*, o que talvez ecoasse o nascimento de movimentos como a *Scuola Romana* e a *Corrente di vita giovanile* cerca de duas décadas antes. Assim, Pedrosa divide os artistas em grupos¹³⁹: o primeiro conjunto era formado por Arturo Tosi (1871-1956),

¹³⁸ Apollonio tem um importante trabalho sobre o Futurismo Italiano. Ver: *Futurist Manifestos*. Londres: Tate Publishing, 1973.

¹³⁹ Anteriormente, em março daquele ano, 1957, Pedrosa já havia feito uma divisão em grupos de artistas italianos que ele via com características comuns entre si. Assim, ele diz que a *Mostra de Pintura Circulante* era composta por 25 artistas, que ele classifica de uma maneira geracional, mas maleável. Desse modo, havia “o veterano Pio Semeghini”, Felice Carena, Carlo Carrà, Felice Casorati, Giorgio Morandi, Virgilio Guidi, Massimo Campigli,

Pio Semeghini (1878-1964) e Felice Carena (1880-1966), “homens dos anos 1870”, aos quais se juntam Carlo Carrà (1881-1966), Massimo Campigli (1895-1971), Filippo De Pisis (1896-1956), Ottone Rosai (1895-1957), Mensio¹⁴⁰ [sic] e “até” Domenico Cantatore (1906-1998), Enrico Paulucci (1901-1999) e Giuseppe Cesetti (1902-1990) (PEDROSA, vol. 9º, p. 155); outro grupo, detentor de um espírito “completamente outro”, seria formado por Ennio Morlotti (1910-1992), Emilio Vedova (1919-2006), Renato Birolli (1905-1959), Mattia Moreni (1920-1999) Bruno Cassinari (1912-1992) e Renato Guttuso (1911-1987) (PEDROSA, vol. 9º, p. 155).

Pedrosa distingue do seguinte modo as características entre os grupos: o primeiro teria por base comum “certa placidez diante da vida (apesar das diferenças temperamentais e estilísticas), um certo sentimento de segurança” (PEDROSA, vol. 9º, p. 155), podendo ter-lhe vindo de uma “inconsciente confiança na realidade externa, *que não se discute*, ou dos meios de expressão que [esses artistas] empregam” (PEDROSA, vol. 9º, p. 155, grifos nossos). Isso talvez se reflita nas suas escolhas pictóricas, já que eles se dedicaram sobretudo à arte figurativa, muitos deles tomando parte no movimento de evocar a tradição.

No segundo grupo, representante de uma “moderna geração”, a realidade era outra, ainda que muitos dos seus constituintes, sobretudo Guttuso (1911-1987), também não prescindam do objeto. Diferentemente do primeiro conjunto de artistas, aqui “o que mais se discute, o que se põe constantemente em dúvida é a realidade objetiva mesma: o que se vê, o que os sentidos percebem, a natureza, em suma, com seus ritmos, suas constantes e cânones invariáveis” (PEDROSA, vol. 9º, p. 155).

Ratificando o que dissera sobre Guttuso anteriormente, Pedrosa lhe destrincha a obra de modo nada elogioso, justamente por ele estar em desalinho com a “moderna” geração. Contudo, não é o homem que ele ataca, mas sim suas escolhas artísticas que, para o crítico, tiram valor à

Mauro Reggiani e Alfredo Menzio, presentes na exposição e representando os artistas da primeira leva modernista, nascidos ainda em fins do século XIX. Outro grupo, fruto do século XX, que nasce com Enrico Paulucci, era composto por este, além dos pintores Giuseppe Cesetti, Bruno Saetti e Domenico Cantatore e, como “vanguardeiros” de então, estavam Renato Birolli, Giuseppe Santomaso, Antonio Corpora, Ennio Morlotti, Afro Basaldella, Emilio Vedova, Mattia Moreni. Juntamente a estes, Pedrosa cita Renato Guttuso (PEDROSA, vol. 9º, pp. 142-143), que tomara um caminho neorrealista, negativamente visto pelo crítico. Nessa única vez que fala de Guidi, Pedrosa vai descrevê-lo como um pintor de paisagens que, a despeito de ter nascido em Roma, classifica como veneziano, aspecto que estaria refletido na sua obra. Segundo o crítico, o pintor “vive na contemplação algo lunática, algo misteriosa, de sua gloriosa cidade [Veneza]” (PEDROSA, vol. 9º, p. 142), que ele reinterpreta, e desse ato saem paisagens que tiram a urbe de sua “fantasia barroca”, já que agora ela é representada por paisagens evanescentes, de poucos tons - frios - a fazer da cidade pano de fundo (PEDROSA, vol. 9º, p. 142).

¹⁴⁰ Infere-se tratar-se de Alfredo Menzio, que Pedrosa cita noutra texto (PEDROSA, vol. 9º, p. 142); também Jayme Maurício, à época, noticia a participação de tal artista em mostra no Brasil (Correio da Manhã, 2 fev. 1957).

arte, empobrecendo a criação plástica, e mesmo o motivo que lhes está por trás. Assim, o artista seria criador de uma obra que chamava (ou que chamavam por ele) de *realista* (PEDROSA, vol. 9º, p. 155), e Pedrosa completa: “o adjetivo que se lhe ajunta convencionalmente não importa” (PEDROSA, vol. 9º, p. 155), obviamente aludindo à palavra *socialista*, já que o artista passa a ter por proposta ser um retratista das conjunturas sociais de modo aproximado àquele da União Soviética¹⁴¹.

Pedrosa foi a vida toda um militante socialista, mas rompeu com a política soviética já por volta da década de 1930, fruto de uma atitude amadurecida e ponderada (LOUREIRO, 2017, p. 14). Quando de sua estada na Alemanha, em fins da década de 1920, quando passa a frequentar a Universidade de Berlim, tomou conhecimento das “primeiras divergências que ocorriam no velho partido dos bolcheviques, após a morte de Lênin [...]” (MELLO, 1981 *apud* KAREPOVS, 2017, p. 217). Provavelmente aí começara seu distanciamento da ortodoxia de Moscou e da arte que a representava. Portanto, Pedrosa rompe com as diretrizes artísticas da própria esquerda a que pertence

fazendo com que se torne um dos mais destacados paladinos da arte moderna de ponta, entendida esta como rompimento incansável dos limites, desafio contínuo às convenções, exercício intransigente de liberdade criadora. [...] Não resta dúvida que [sic] seu socialismo permaneceu utópico, em choque com os desacertos do socialismo real, de base soviética. Por outro lado, era visceral em Pedrosa a ojeriza a qualquer tipo de academicismo ou normatização da arte (MORICONI, 2011, p. 12).

Assim sendo, o dirigismo artístico da URSS é visto como algo que de características realistas só tinha o desejo anterior de “deliberada intenção de representação externa”, o que coloca uma barreira intransponível entre o mundo e o artista, o sujeito e o objeto (PEDROSA, vol. 9º, p. 155). Se anteriormente Pedrosa colocara Guttuso junto a uma nova geração, depois o crítico afirma que, justamente por causa da decisão de querer ser um “realista”, do desejo de representação externa, de tomar a realidade sensível como algo estanque que pode ser negado ou aceito num movimento de sua transferência para a tela, “ato extrínseco ao processo criador”, já que o artista “parte, aprioristicamente, da decisão de *acreditar* na aparência exterior, para poder negá-la com tanto mais ênfase no plano social ou político” (PEDROSA, vol. 9º, p. 155, grifo nosso), “de algum modo, passa ele a pertencer, apesar de relativamente novo, à velha

¹⁴¹ É importante lembrar que a esquerda teve grande peso no processo de redemocratização italiano, e será Guttuso membro do Partido Comunista de seu País. No período, tomou importante dimensão nos círculos artísticos e intelectuais o debate sobre a adesão ou não à ortodoxia de Moscou no que se referia à arte e ao oficial “realismo socialista” da União Soviética, algo que reverbera mesmo no Brasil, ainda que de modos nuançados. Sobre o assunto, ver: AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Estúdio Nobel, 2003.

geração” (PEDROSA, vol. 9º, p. 155)¹⁴².

Aqui vemos uma diferença crucial entre o modo de partir *aprioristicamente* de pensamentos que norteiam a criação da obra de arte, como acontecia com os representantes do *novecento italiano* (que tendem à *cosa mentale* dos artistas da tradição) ou mesmo com um abstrato como Magnelli, e aquilo que sucede com Guttuso: no primeiro caso, há a busca pelo equilíbrio, pela harmonia, pela reinterpretação da realidade mentalmente feita, que serve de alicerce para a criação plástica. Já, no caso de um desejado realismo de teor socialista, existe uma vontade de representação da realidade (ainda que qualquer recorte da realidade já seja uma interferência evidente do pintor, e mesmo de um fotógrafo, por exemplo), algo que, para Pedrosa, empobrece a experiência artística justamente por ela estar sendo balizada por aspectos que lhe são externos, uma vez que não lhe caberia a função documental (PEDROSA, vol. 9º, p. 155) e mesmo pela impossibilidade de a pintura desempenhar tal função.

Assim sendo, o artista, no seu afã de denúncia e de desejada mudança sociopolítica, ainda que de certa forma semelhantes aos desejos de Pedrosa, é visto pelo crítico com ressalvas. Isso se deu justamente porque, se a arte é dotada de uma função, esta não é a de retratar a realidade. Pedrosa ratifica isso em 1957, num outro ensaio intitulado muito sugestivamente *Realismo não é realidade*¹⁴³, em que destrincha tal questão, partindo necessariamente das possibilidades técnicas: o crítico vê o cinema e a fotografia como meios técnicos com uma incomparável capacidade superior de retratar a realidade quando colocados em paralelo às antigas artes plásticas, e ainda usa como exemplo um italiano, dizendo que Vittorio De Sica (1901-1974) era e sempre seria incomparavelmente superior a qualquer Guttuso, “mesmo multiplicado por três”, “toda vez que o problema for retratar a vida e a miséria proletária do capitalismo decadente da Itália” de então¹⁴⁴ (PEDROSA, vol. 1º, p. 65).

Alguns anos antes, por ocasião da nossa primeira bienal, tal ponto já havia sido

¹⁴² Contudo, um colega do pintor, Carlo Levi (1902-1975), diz que é justamente a biografia do artista que faz com que ele tome determinadas posições frente ao ato pictórico: teria sido por ter nascido no Sul italiano que ele teria estado à parte das grandes tradições europeia e italiana, já que sua cidade natal só teria lhe oferecido o dado popular (LEVI *apud* MAZZARIOL, 1961, p. 90). Apesar de questionável, tal passagem pode sugerir um motivo da não adesão do pintor aos discursos do *Novecento*, que nasce no Norte, trilhando outros caminhos.

¹⁴³ *In*: PEDROSA, vol. 1º, pp. 65-66.

¹⁴⁴ Pedrosa já fizera tal comparação em 1951, no texto A Bienal de SP III, no qual diz que “De Sica [sic] na Itália é e sempre será incomparavelmente superior a qualquer Gutuzzo [sic] ou mesmo a três Birollis juntos, na retratação da vida e da miséria do capitalismo decadente da Itália de então” (PEDROSA, vol. 2º, p. 11). É importante lembrar que o Neorealismo no cinema italiano desempenhou papel crucial em meados do século XX. Despontando na década de 1940 e mantendo-se muito relevante no pós-guerra, tratavam-se de produções feitas com pouquíssimos recursos e que retratavam a vida das classes mais baixas italianas, sobretudo as dificuldades do povo decorrentes da Segunda Grande Guerra. Em tal conjuntura, De Sica angaria grande prestígio como diretor, tanto no seu País como internacionalmente. Também é interessante lembrar que muitas vezes apontam-se semelhanças e aproximações entre o Neorealismo italiano e o Cinema Novo brasileiro.

criticado, isto é, o desejo de retratar a realidade tal qual ela se mostraria. Pedrosa diz que o realismo socialista “dos Gutuzzos” [sic] seria uma produção natimorta justamente por não se tratar de arte moderna, uma vez que o artista se balizava por aspectos de uma agenda política e, portanto, exterior à criação plástica, como outrora ocorrera com a arte oficial acadêmica nos tempos dos impérios (PEDROSA, vol. 2º, p. 4).

Assim, percebe-se que Pedrosa se distancia do *modus operandi* do marxismo ortodoxo. Se no texto sobre Käthe Kollwitz, ele estaria mais próximo a ele, já que liga a obra de arte à questão de lutas de classe (e, por conseguinte, aos meios de produção da sociedade em que age a artista), além de dar grande importância ao *tema* tratado pela gravurista, vendo a questão artística como “fenômeno social e histórico e parte constitutiva de todas as civilizações em seu processo de desenvolvimento” (D’ANGELO, 2011, p. 29), com o tempo, o crítico se distancia da burocracia do Kremlin (tanto em relação à política quanto às questões artísticas), adicionando novas camadas interpretativas da obra de arte, cujo valor residiria sobretudo na sua plasticidade. Isto teria vindo já do impressionismo, que

libertou a pintura da importância do objeto, arrancando-a da influência da conceituação verbal imposta pela academia. De novo, foi posta em evidência a vitalidade sensual concreta e palpitante da imagem ou da forma válida por si mesma (PEDROSA, 1996, p. 239),

de modo que o realismo socialista soviético teria sido uma espécie de retorno forçoso a uma arte “discursiva”¹⁴⁵ que estaria em desalinho com a evolução a que a arte chegara em meados do século: com o avanço de propostas abstratas, observou-se a uma “depuração” que a livrou do compromisso de uma “comunicação conteudista”, “podendo evoluir numa plasticidade isenta de pressões externas” (D’ANGELO, 2011, p. 86).

De certa maneira, Kollwitz havia feito o contrário, pois, em relação à obra *As mães*, o potencial político foi “assegurado pelo tema” (D’ANGELO, 2011, p. 36). Será, portanto, a partir do fim do primeiro exílio, em 1945, que “o crítico passa a reconhecer o potencial político da arte na forma estética em si” (D’ANGELO, 2011, p. 45), maturando seu modo de ação. Isto porque, se houve um

breve período em que Mário Pedrosa toma como critério de avaliação em sua crítica a matéria social mais do que a materialidade linguística, [este] foi definitivamente encerrado com a construção de uma nova base teórica em que a *sensibilidade* é fundamental. O contato com a obra de Alexander Calder, nos Estados Unidos,

¹⁴⁵ Contrariamente a isso, Pedrosa ecoa o crítico estadunidense Clement Greenberg, pois ambos “viam a arte abstrata como resultante do ‘instinto’ de autopreservação da arte, tal como outras manifestações anteriores de vanguarda. Sua ênfase na forma foi um recurso que visava a libertar a arte das pressões por uma temática, que a subordina, na melhor das hipóteses, à literatura” (D’ANGELO, 2011, p. 82). A diferença principal entre os dois se daria na esfera política, porque Greenberg queria elevar a arte abstrata estadunidense – leia-se o expressionismo abstrato – como bandeira de uma desejada vitória do *American way of life* no contexto da Guerra Fria, algo do qual Pedrosa estava completamente apartado.

representou, como observou Otília Arantes, “um marco do que se pode chamar de conversão do Crítico ao ideal moderno de autonomia da arte” (ARANTES, 1996 *apud* D’ANGELO, 2011, p. 45, grifo no original).

Por isso, na resenha da referida exposição *Dez anos de Pintura italiana*, Pedrosa diz que a pintura de Guttuso “é fria, mesmo quando o assunto é trágico (fuzilamento)”, ainda que fosse um pintor de talento (PEDROSA, vol. 9º, p. 155), o que leva a entender que o que lhe desagradava é mais o que enseja a pintura do artista do que propriamente suas capacidades plásticas, justamente por ele ter que “recorrer a algo estranho à intrínseca ‘realidade artística’ para sustentar sua [...] atitude de pintura” (PEDROSA, vol. 9º, p. 156).

Imagem 13: Óleo sobre tela de Renato Guttuso, *Fucilazione in campagna*, 1938.



Fonte: *Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea*, Roma. Fotógrafo: não informado.

Em 1947, quando resenhara a exposição de modernos italianos de Bardi, Pedrosa diz que Guttuso “se arremeda aos temas populares com um sentimento que por ser profundamente humano não deixa de ser pictórico” (PEDROSA, vol. 9º, p. 128). O artista teria operado, já a partir da década de 1930, um movimento de contestação dos discursos que pregavam a superioridade da tradição artística italiana. Quando em Roma, trava relações pessoais com nomes que são fundamentais como resistência a tal discurso: Corrado Cagli (1910-1976), Roberto Melli (1885-1958), e Mario Mafai (1902-1965). Se, no início da trajetória artística, o pintor siciliano tivera contato com grandes nomes e influências das vanguardas de princípio do século XX, sobretudo a partir da década de 1950 ele vai orbitar o realismo socialista (MAZZARIOL, 1961, p. 92). O próprio Mazzariol explica essa mudança, de modo que até reverbera a crítica de Pedrosa, que lhe é anterior, quando diz que o pintor

não obstante os recursos excepcionais do seu temperamento artístico, tendo renunciado programaticamente durante anos a uma relação dialética com a realidade cultural (como se esta não fosse um aspecto emergente da tão invocada realidade), isolou-se num realismo ilustrativo e declamatório. Porém, são exaltados, nos momentos de férias desse programa, episódios altíssimos como *O Pescador Adormecido*, de 1950,

e completa dizendo que o artista comete, por vezes, erros grandes (MAZZARIOL, 1961, p. 92, tradução nossa)¹⁴⁶.

Assim, não obstante elogios feitos quando da exposição de Bardi, Pedrosa diz, em março de 1957, que, se outrora Guttuso fora pintor apreciável, tornara-se, então, um “mau demagogo”¹⁴⁷ (PEDROSA, vol. 9º, p. 143), demonstrando-se, portanto, uma mudança valorativa no modo de o crítico interpretar o artista, por causa da sua mudança em direção à oficial arte soviética, já que

o marxismo ortodoxo [...] admite a existência de uma interdependência entre as obras de arte e a visão do mundo das classes sociais, reconhece que há um vínculo entre tendência política e qualidade artística e considera o realismo a forma mais correta de expressão artística (D’ANGELO, 2011, p. 27).

Portanto, verifica-se que, em 1947, Pedrosa não via tão negativamente Guttuso quando resenha a exposição de Bardi, ao passo que, dez anos depois, passa a encará-lo como um

¹⁴⁶ No original: “Nonostante le eccezionali risorse del suo temperamento artistico, avendo programmaticamente rinunciato per anni ad un rapporto dialettico con la realtà culturale (quasi questa non fosse un aspetto emergente della realtà tanto invocata), si è isolato nell'ambito di un realismo illustrativo e declamatorio, da cui per altro si estolgo, nei momenti di vacanza del programma, episodi altissimi come il Pescatore addormentato del '50”; “errori grossi”.

¹⁴⁷ É interessante ter em mente que, no período imediatamente posterior ao fim da Segunda Grande Guerra, uma vez que a antiga URSS saíra vitoriosa dela ao lado dos Aliados (que se queriam ver como representantes de uma suposta dinâmica de liberdades democráticas na conjuntura ocidental), o realismo socialista soviético se tornou o grande tema das discussões da intelectualidade engajada nos partidos de esquerda europeus de então e mesmo entre críticos de arte e artistas militantes dessa parcela política, o que ecoa também nas áreas não centrais, como o Brasil.

demagogo (PEDROSA, vol. 9º, p. 143), o que sugere que tal distância temporal havia sido suficiente para que o crítico mudasse sua postura em relação ao artista, sublinhando, porém, que ele se manteve atento à evolução do italiano. Assim, vemos novamente reservas em relação ao realista *à la URSS*, de modo que o crítico se mostra mais simpático ao olhar, por exemplo, para Cassinari (1912-1992), que parte da figuração, mas depois transita na abstração, o mesmo que ocorreu com Birolli (1905-1959), que já se aproxima a certa corrente expressionista europeia (MAZZARIOL, 1961, p. 87) logo no início da carreira.

Imagem 14: Óleo sobre tela de Renato Guttuso, “Morte de um herói”, 1953.



Fonte: *Estorick Collection*, Londres. Fotógrafo: não informado.

Para Pedrosa, a arte de estado soviética se mostrava como mais um aspecto da vida social burocratizado pelo governo, não tendo, portanto, grande valor nem plástico e nem artístico. Nesse sentido, é o próprio crítico que interpreta a grande nação do Leste quando da morte de Stálin: “Toda essa gente [os dirigentes soviéticos] se considera russa acima de tudo. Para ela, o elemento dinâmico, a força motriz do processo histórico-político não é mais, conforme o marxismo, a ‘classe operária’, mas ‘a nação dirigente russa’” (PEDROSA, 1953, p. 5). “Em sua época, Mário Pedrosa também reconheceu a degenerescência da Revolução” denunciando que, no lugar de lealdade impessoal a ela, através de propaganda e terror, criou-se uma figura de adoração no líder do bloco soviético (D’ANGELO, 2011, p. 54). Por isso, sua

arte não podia ser vista com bons olhos.

Assim, observando as várias vezes que Pedrosa tratou alguns desses artistas (mesmo que de modo esparso), percebe-se que aqueles que tomaram parte no grupo *Corrente* tinham novas posições frente ao fazer artístico, primeiramente ensejado pelo contexto ainda dominado pelo fascismo em que o grupo surge. Posteriormente, vê-se que, apesar de esses artistas por vezes seguirem caminhos diversos, sobretudo na questão *figuração versus abstração*, Pedrosa os via ligados uns aos outros, mesmo embora nunca tenha dedicado um texto a *Corrente di vita giovanile* e a seus desdobramentos¹⁴⁸ e nem evocado a revista em questão, que será suprimida em 1940 pelo governo fascista. Ela, porém, foi porta-voz de novas propostas poéticas que procuravam “instaurar uma nova relação com a vida e com a realidade, com a sociedade e com a política (MARGOZZI, 1999, p. 61), motivo pelo qual Pedrosa observa alguns de seus artistas comentando exatamente o *estado de espírito* que os regia.

De qualquer forma a atuação do grupo marcou um dos primeiros momentos em que se divisou no horizonte as propostas que desembocariam, moral e plasticamente, naquelas abstratas. Além disso, veremos que vários desses artistas novamente adentrarão outros grupos, sobretudo o *Fronte Nuovo Delle Arti*, como uma ideal continuação daquilo que havia sido o *Gruppo Corrente* (MAZZARIOL, 1961, p. 87). Isto se dá porque se veem despontar, após o fim dos conflitos da Segunda Grande Guerra e liberação da Itália do regime totalitário, alguns agrupamentos de artistas que ensejavam novas propostas artísticas como frutos necessários ao clima sociopolítico de então, de modo que se ligavam proposições estéticas a empenho ideológico, mesmo que muitas vezes tenha havido embates entre propostas plásticas divergentes. Assim, como já pontuado, depois de muitos anos em que as propostas classicizantes estavam em curso (mesmo que alguns dos artistas que representaram esse movimento já houvessem tentado novos caminhos), havia, então, a necessidade de usar a arte como meio de construção da nova sociedade que se queria edificar e como reflexo dela.

Resenhando a mostra *Dezesseis anos de pintura italiana*¹⁴⁹, Pedrosa vai fazer uma organização em grupos dos pintores participantes a partir de uma aproximação geracional, como já pontuado. Olhando o conjunto de artistas ainda nascidos no século XIX (PEDROSA,

¹⁴⁸ Até onde pudemos observar, vários artistas e intelectuais do grupo não aparecem na crítica de Pedrosa, como Sassu, Paganin, Badodi, Migneco e o próprio fundador do periódico, Treccani.

¹⁴⁹ A mostra teve lugar no navio *Marco Polo*, e se propunha ser uma exposição itinerante pela América do Sul. Estava a cargo da sua montagem a Bienal de Veneza, e o roteiro seria, segundo Pedrosa, Venezuela, Colômbia, Peru, Chile, Argentina, Uruguai e Brasil (PEDROSA, vol. 9º, pp. 141-142). Seu antecedente fora a *Nave Italia*, navio que percorreu o mar da América do Sul em 1924, partindo de *La Spezia*, com o objetivo de promover na América Latina a modernidade italiana, através de produtos materiais e bens simbólicos (cujo centro era, justamente, a arte) no contexto fascista recém-instaurado.

vol. 9º, p. 142), Pedrosa cita Ottone Rosai (1895-1957), Mauro Reggiani (1897-1980), que já demonstrava tendências abstracionistas (PEDROSA, vol. 9º, p. 142), Alfredo Menzio (1899-?) e Massimo Campigli (1895-1971), obviamente este último lido noutra chave; em relação aos artistas mais velhos, Pedrosa lamenta a ausência dos nomes de Atanasio Soldati (1896-1953) e de Alberto Magnelli (1881-1971), ambos artistas que adotaram o abstracionismo na Península. Nesse sentido, o crítico vê no primeiro o papel de iniciador do movimento, já que ele fora “o lançador de uma linguagem puramente abstrata” (PEDROSA, vol. 9º, p. 142), mostrando ser o “veterano da abstração na Itália” (PEDROSA, vol. 9º, p. 156), área na qual o segundo fica muito conhecido ao longo do século XX. Mazzariol nos diz que Soldati é um solitário e que evita grupos, talvez um juízo muito próximo àquele que Pedrosa fazia de Morandi. Segundo Mazzariol, o artista teria desenvolvido uma “visão revolucionária”, que se transforma na sua obra, sobretudo se se levar em consideração o período em que a levou a cabo e também o País em que estava inserido, indicando, talvez, uma relutância de a Itália adentrar a seara da arte abstrata e, também, o seu papel de iniciador do movimento, ainda que tivesse o “senso altíssimo e religioso da tradição”, por isso se ligaria a Simone Martini (1284-1344), Giotto (1267-1337) e Piero della Francesca (1415-1492) (MAZZARIOL, 1961, p. 81, tradução nossa¹⁵⁰).

Ao lado de Soldati, temos em Alberto Magnelli uma das mais importantes produções abstratas na Itália do *primo novecento*. Se o artista não adentra a conjuntura brasileira através de sua produção plástica num primeiro momento, seguramente tem um lugar de destaque na dinâmica da arte moderna em terras latino-americanas. Isto se deu porque, se Ciccillo Matarazzo havia empreendido a busca por obras italianas para fomentar o acervo do MAM-SP através de Margherita Sarfatti e de seus familiares, como o conde Livio Gaetani, foi através do pintor florentino que a base francesa de tal acervo foi selecionada e comprada. Como pontua Lisbeth Rebolo Gonçalves, o artista teve, portanto, “importante presença no cenário da cultura brasileira, no final dos anos de 1940 e início da década seguinte”, tendo sido, “um dos principais apoios de Ciccillo Matarazzo no projeto de construção da primeira grande coleção de arte moderna do País” (2010, p. 11).

Destarte, percebemos que, na dinâmica artística do Brasil e, mais, da América do Sul do imediato segundo pós-guerra, o artista teve fundamental importância, já que ele é a ponte entre Ciccillo e os franceses, sendo peça-chave para que nascesse o primeiro acervo dedicado à arte moderna no solo latino-americano de então, ao menos em relação aos artistas do ambiente

¹⁵⁰ No original: “senso altissimo e religioso della tradizione”.

parisiense¹⁵¹, algo que vem necessariamente tanto da vivência que Magnelli tinha em terras francesas (já que lá morou por muitos anos, logo no início do século¹⁵²), como também de sua visão pessoal sobre a conjuntura artística da cosmopolita Paris de então. Além disso, ele teria sido o elo entre Ciccillo Matarazzo e o belga Leon Dégand (1907-1958) (GONÇALVES, 2010, p. 11), o primeiro diretor artístico do museu “de Ciccillo”.

Apesar de nunca ter evocado essa sua importância, o pintor¹⁵³ florentino foi um dos artistas italianos mais destacados por Mário Pedrosa durante boa parte de sua trajetória crítica, movimento este que nos permite observar como ele valorizava o italiano e como o considerava figura importante nos debates artísticos internacionais do segundo pós-guerra, sobretudo por ter sido um dos mais importantes abstratos da Península, o que sem dúvida contribuiu para a fixação dessa nova proposta no País. Sua trajetória é bastante interessante para se observar que, desde o começo da carreira, o artista não estava afinado aos discursos de Sarfatti, mesmo que tenha sido rebento do século XIX, o que daria ainda mais peso à sua proposta plástica, que não estava afinada *grosso modo* à sua geração. Giuseppe Mazzariol afirma:

A sua primeira formação artística vem do ambiente florentino, no qual encontra Soffici e posteriormente Boccioni e Carrà. Em torno à revista *Lacerba* nascem polêmicas futuristas das quais o jovem Magnelli participa. É essa a primeira aventura europeia de Magnelli, que em 1913, depois de ter trocado Florença por Paris, entra em contato com a parte mais avançada da cultura francesa: de Picasso a Apollinaire, de Max Jacob a Léger e a Gris. De 1915 é o seu quadro chamado *La peinture*, cujo título é *per se* significativo, como observa [Roberto] Longhi, por sua intencional exclusão de qualquer referência naturalista (MAZZARIOL, 1961, p. 82, tradução nossa¹⁵⁴).

¹⁵¹ Das obras iniciais do acervo do MAM-SP, foram adquiridas através do intermédio de Magnelli: de Jean Arp, *Formas expressivas*; de Bazaine, *Árvores à beira d'água*; de Silvano Bozzolini, *As três idades*; de Braque, *Natureza-Morta*, s.d.; de Chagall, *Autorretrato* (1914); de Jean Dewasne, *Badia La reine*; de Jean Deyrolle, *A espada de millot*; de César Domela, *Sem título* (1942); de Raoul Dufy, *Le havre*; de Gleizes, *Paisagem* (1912); de Robert Jacobsen, *Sem título* (1912); de Kandinsky, *Composição Clara*; de Jean Le Moal, *Fim do dia*; de Léger, *O vaso azul*; de Lhote, *Natureza-morta com leque*; de Alfred Manessier, *Chama clara e Sem título* (1946); de Matisse, *Natureza-morta* (1941); de Jean Metzinger, *Aldeia*; de Miró, *Personagem atirando uma pedra num pássaro*; de Richard Mortessen, *Tamaris*; de Picabia, *Uma mulher feliz*; de Picasso, *Figuras* (1945), de Serge Poliakoff, *Composição* (1952), de Gustave Singer, *Ladainhas da virgem* e, por fim, de Victor Vasarely, *Chillan*. Dessa seleção, pode-se divisar o que Lisbeth Gonçalves chamou de “obras ligadas à abstração” (GONÇALVES, 2010, p. 11), o que não se observa na coleção italiana inicial do acervo do MAM-SP. Isto poderia sugerir que Magnelli estaria já distanciado do que se pregava na mãe-pátria desde o primeiro pós-guerra, isto é, um retorno à ordem de teor classicizante.

¹⁵² Magnelli se desloca para Paris já em 1914, onde passa a morar, travando contato com grandes nomes da cena artística francesa (GONÇALVES, 2010, p. 13). Porém, Pedrosa, quando fala da dinâmica agitada que a cidade parisiense representava na dinâmica das artes do período (PEDROSA, 1951, p. 8), mesmo que tenha citado muitos artistas para ilustrar a fervilhante cidade-luz, não coloca entre eles Magnelli, sendo seu período francês não evocado para explicar sua evolução pictórica.

¹⁵³ O artista também apreendeu a tentativa de fazer esculturas, algo que normalmente não é evocado. Dessas suas obras do início do século XX, apenas duas se mantiveram (MENDES, 2010, p. 103).

¹⁵⁴ No original: “La sua prima formazione artistica avviene nell’ambiente fiorentino, dove incontra Soffici, e successivamente, Boccioni e Carrà. Intorno alla rivista *Lacerba* si accendono polemiche futuriste e il giovane Magnelli ne partecipa. È questa la prima avventura europea di Magnelli, che nel ’13, lasciata Firenze per Parigi,

Pedrosa afirma ter sido ele, juntamente a Kandinsky, Klee, Mondrian, Kupka, Malevitch “e uns poucos mais”, um dos “pioneiros heroicos do abstracionismo” (PEDROSA, vol. 3º, p. 50), algo que se explica pelo fato de, na evolução pictórica de Magnelli, sua produção abstrata ter eclodido já na década de 1910, eliminando o motivo da tela e tornando-se, de fato, um dos pioneiros da proposta, quase concomitantemente àquelas, por exemplo, de Malevitch (1879-1935). Na década em questão, com o futurismo com plena força, o artista veio a conhecer o movimento sem nunca aderir a ele (GONÇALVES, 2010, p. 13), como vimos que Pedrosa diz ocorrer com Morandi. A vanguarda italiana, porém, foi vivenciada no contexto francês: foi no Salão dos Independentes, de 1914, que o artista conheceu os grandes nomes do movimento de Marinetti, “incluindo Papini, Boccioni, Soffici e Carrà” (ABADIE, 2010, p. 17).

Porém, se a recusa à vanguarda italiana se dá logo cedo, o cubismo está presente na evolução de Magnelli, ainda que mantenha grande distanciamento da sua ortodoxia. Assim sendo, basta pensar no modo como, no início da carreira (sobretudo nas *Explosions Lyriques*), o artista usa cores “berrantes”, algo que não ocorre no cubismo do ambiente francês, que tende ao acinzentado (CAPRILE, 2010, p. 107). De qualquer modo, Daniel Abadie afirma que, se o futurismo serviu como fator propulsor para que o artista se apercebesse de sua potencialidade, “é no cubismo¹⁵⁵ que ele encontra a plasticidade de sua obra” (ABADIE *apud* GONÇALVES, 2010, p. 13).

Assim, é com a bandeira da abstração – no seu caso do “simples abstracionismo geométrico¹⁵⁶” (PEDROSA, vol. 2º, p. 189) (que ecoaria os cubistas em alguma medida) – que o italiano ecoa além de sua pátria. O que fica patente, assim, é que Pedrosa o considerava um artista de grande importância histórica, não só na Itália, mas no desenrolar da arte moderna no contexto ocidental. O crítico, porém, não trata de outras propostas do italiano, que apesar do grito de liberdade que deu com as telas desprovidas do motivo, travou contato com a tradição, pintando naturezas-mortas, marinhas e seu autorretrato, tanto no início da carreira como também no *intermezzo* que foi o retorno à ordem do entreguerras.

Nesse sentido, é interessante evocar, da produção do artista ainda da década de 1910, certo diálogo com a tradição. Exemplo disso seria a presença da representação feminina na série

entra in contatto con la parte più avanzata della cultura francese: da Picasso ad Apollinaire, da Max Jacob a Léger e a Gris. Del '15 è il suo quadro intitolato *La peinture*, il cui titolo è di per se significativo, come osserva il Longhi, per la intenzionale esclusione di ogni riferimento naturalistico”.

¹⁵⁵ Daniel Abadie afirma que, dentre as leituras que o artista fez no início de carreira, na cidade parisiense, estavam *Les peintres cubistes*, de Apollinaire, e *Du cubisme*, de Gleizes e Metzinger, porém sua interpretação do movimento cubista era não ortodoxa e particular (ABADIE, 2010, p. 19).

¹⁵⁶ Veremos, porém, como posteriormente Pedrosa defende o artista da simplificação de ser tomado apenas como pintor geométrico.

de 1917, em que aparecia também o motivo da mucama que levava algo a uma mulher reclinada, ecoando, evidentemente, a Olympia de Manet (ABADIE, 2010, p. 27). Interpretando esse tipo de escolha, Murilo Mendes sublinha que “dentro de uma carreira tão longa e complexa, observam-se oscilações, renúncias, retornos” na evolução do artista (2010, p. 99). Nesse vaivém, será o *ciclo das pedras* essencial para que ele trabalhasse o volume e “retornasse à abstração de uma vez por todas [por volta de 1935]”¹⁵⁷ (ABADIE, 2010, p. 29, MENDES, 2010, p. 99).

Em relação ao Brasil, percebe-se que o artista esteve presente nas nossas dinâmicas artísticas desde o início da segunda metade do século XX. A porta de entrada foi a nossa bienal de estreia, que Pedrosa via como uma empresa levada a cabo de forma muito bem-sucedida, e através da qual finalmente o nosso País saíra de seu isolacionismo provinciano (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 21). Na década em questão, o prestígio internacional de Magnelli se revelou através da participação “e no destaque que obtém nas bienais de Veneza e de São Paulo, além da premiação que recebe nos Estados Unidos (Prêmio Guggenheim)” (GONÇALVES, 2010, p. 13).

Já nesse contexto, Pedrosa divisa a importância do italiano, comentando, mesmo que *en passant*, a sua vinda à bienal de estreia. Assim, quando observa a delegação italiana no evento, é dito que o artista, pertencente aos “abstracionistas não figurativos”, era uma realização das mais radicais (PEDROSA, vol. 2º, p. 4). Ainda comentando a primeira bienal num próximo texto¹⁵⁸, o crítico, mais uma vez, vai sublinhar aquilo que ele via como perenidade na arte italiana, da qual Magnelli é parte e continuador: a questão da racionalização idealizadora da obra. Isto teria se dado porque a Península não tinha a moderação francesa (PEDROSA, vol. 2º, p. 6), contrapondo à Escola de Paris outro *modus operandi*, mesmo que se tratando de arte moderna.

Dessa forma, a Itália mostrou na ocasião que “sua arte, mesmo a mais abstrata, obedece à nobreza ideativa”, e que Magnelli era “descendente da arte *intelectual* de Florença” (PEDROSA, vol. 2º, p. 6, grifo nosso), sua terra de origem e grande fulcro do Renascimento,

¹⁵⁷ É importante frisar que, mesmo sendo fruto de sua Florença, segundo Pedrosa e outros críticos, no período em questão, isto é, do retorno à abstração no início da década de 1930 e, subsequentemente, com a eclosão da Guerra, Magnelli se fixará novamente na França. Além disso, quando do fim dos conflitos e suspensão das leis raciais, ele pôde retornar à Pátria, mas volta a Paris posteriormente, o que marca “talvez o ponto culminante de sua carreira. Por volta de 1947, ele faz sua primeira grande exposição na Galeria Drouin, tendo Michel Seuphor dito que “o evento mais importante do [...] pós-guerra é a entrada em cena de Alberto Magnelli”, que logo se tornaria o abstrato “mais importante de Paris” (MENDES, 2010, p. 101), o que demonstra como ele foi bem aceito na cidade-luz, e ecoando o que Pedrosa diz, isto é, que a glória dele talvez não residisse na sua Itália. Além disso, o artista é sepultado na França.

¹⁵⁸ *A bienal de SP II. In: PEDROSA, vol. 2º, pp. 5-7.*

algo que é evocado quando se lê no túmulo do artista, enterrado na França: “Alberto Magnelli 1888-1971 pintor florentino”, epígrafe que ele mesmo escolhera e que serviria para sublinhar sua ascendência e sua terra de origem (CAPRILE, 2010, p 105), que teria sido muito importante na sua formação e mesmo evolução plástica, das quais não se apartaram os contatos com seus conterrâneos mestres da tradição.

Imagem 15: Óleo sobre tela de Alberto Magnelli, “Pedras n. 22” [*Pierres n. 22*], 1933, representante do “ciclo das pedras”.



Fonte: Acervo MAC-USP. Fotógrafo: Romulo Fialdini.

Mesmo quando se vê que o artista tinha adentrado o grupo *Abstraction-Création*, fundado em Paris em 1931 e destinado a promover a arte abstrata, ele vai sempre estar em diálogo com a tradição de sua terra de origem, como Pedrosa interpretava, pois ainda que tenha sido um dos fundadores do grupo supracitado, Magnelli desenvolve uma poética que não é estanque e, mesmo ligado às vanguardas, “estuda, investiga e relaciona aspectos da arte clássica aos valores cubistas”, chegando à sua poética abstrata (GONÇALVES, 2010, p. 13).

Nesse sentido, Daniel Abadie afirma que sua pintura foi sempre guiada por suas “consideradas reflexões sobre a arte” (ABADIE, 2010, p. 23); a distância que o pintor manteve dos futuristas servia para demonstrar que sua produção na década de 1910 devia “menos ao futurismo italiano que às vanguardas internacionais que ele havia frequentado brevemente em

Paris, mas cujo espírito continuou a alimentar seu pensamento crítico” (ABADIE, 2010, p. 23). Porém tais contatos não significam influências marcantes, pois a sua linha de criação “é obtida numa espécie de coesão interna, num código secreto que as forças de persuasão exteriores não conseguem violar. É uma linha de severidade e de meditação rigorosa” (MENDES, 2010, p. 101). Corroborando tal interpretação, Luciano Caprile afirma que a influência das vanguardas, que pululavam na Europa e sobretudo em Paris no início do século, chegaram ao artista que, contudo, sempre a filtrou “pela memória da cultura do passado”, através da qual ele mantém acesa a sua “florentinidade”, tanto quando trata de obras figurativas, com temas populares, como também “nos esquemas construtivos e nos tons dos antigos mestres toscanos” (CAPRILE, 2010, p. 105).

Observando-se o modo como Pedrosa enxerga o artista, pode-se inferir um *crescendo* na sua obra e em sua aceitação e popularização internacionais, mas não sem controvérsias. No desenrolar das correntes abstratas, o crítico comenta, em 1958, que em relação ao Prêmio Guggenheim, haviam cometido “o *escândalo* de dar o prêmio nacional a Alberto Magnelli” (PEDROSA, vol. 8º, p. 145, grifo nosso), que mantém “bem alta a bandeira da pintura abstrata não capitulacionista” (PEDROSA, vol. 8º, p. 145).

No ano anterior, 1957, tratando da iniciativa italiana de trazer à América do Sul o navio Marco Polo com uma seleção de obras italianas (na qual não constava Magnelli), o crítico dirá que a glória do artista só então começara “a levantar-se um pouco por toda parte, *menos na sua pátria, talvez porque nela não resida*” (PEDROSA, vol. 9º, p. 142, grifos nossos). Abadie, na mesma linha de raciocínio, diz que “a contribuição de Magnelli para a apreciação da abstração não tem sido reconhecida sem ambiguidades. Seu status como pintor maior foi revelado durante sua primeira retrospectiva na Galeria René Drouin em 1947” (ABADIE, 2010, p. 31).

Quando Pedrosa diz que a glória do artista não estaria inserida dentro das fronteiras pátrias, poder-se-ia inferir que a linguagem abstrata empreendida por muitos artistas e usada politicamente como indicativo de liberdades democráticas ocidentais (ainda que obviamente isto possa ser questionado), no imediato segundo pós-guerra, não mais se colocava como algo nacional/nacionalista (salvo o caso muito particular do expressionismo abstrato estadunidense¹⁵⁹), de modo que artistas como Magnelli se tornam internacionais, deixando para trás os velhos discursos tão caros a artistas como aqueles do *novecento*. Porém, pode indicar, também, que seu País não o valorizava da maneira merecida, talvez dando mais espaço a outros

¹⁵⁹ Alambert e Canhête destacam o que chamam de “política da arte moderna”, “que foi parte da propaganda norte-americana no contexto da Guerra Fria”, e completam: “a isso a Bienal também deve sua existência” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 14).

artistas em seu detrimento.

Além disso, observa-se que o artista, a exemplo de Morandi, opôs-se “ferozmente a qualquer forma de recrutamento”, não tendo se aproximado, por exemplo, do *modus operandi* da *Valori Plastici* (ABADIE, 2010, p. 27). Em tal contexto, ecoando como Pedrosa interpretava a inserção do bolonhês nas dinâmicas artísticas fascistas, Magnelli também viu sua carreira artística ser dificultada por questões políticas:

Sua oposição às ideias de Mussolini e sua recusa em afiliar-se ao sindicato fascista de pintores rapidamente isolaram Magnelli de seus amigos italianos e iria[m] contribuir para sua partida para Paris em 1932. A partir de 1938 [...]com] a promulgação de leis antissemitas na Itália, ele deixou de expor em seu país de origem até o final da Guerra (ABADIE, 2010, p. 29),

o que talvez explique o fato de Pedrosa ter notado um retardo no reconhecimento do pintor.

De qualquer forma, observa-se que, nos dois primeiros momentos nos quais o crítico trata do florentino, ele teve suas ações ensejadas por mostras que partiam de iniciativas italianas, tendo a primeira colocado Magnelli como produto de exportação, isto é, a delegação italiana¹⁶⁰ na primeira bienal brasileira e, posteriormente, a mostra de pintura circulante, organizada pela bienal de Veneza e propiciada pelo “governo de Roma”, como pontua Pedrosa (PEDROSA, vol. 9º, p.141), que o ignora, o que Pedrosa classifica como “uma lástima” (PEDROSA, vol. 9º, p. 142). A representação italiana na bienal, porém, indica que Magnelli fora incluído de modo oficial nas instâncias artísticas de então.

Outro indício da disseminação de Magnelli internacionalmente e, sobretudo, na América Latina, dá-se quando Pedrosa escreve um texto monográfico¹⁶¹ sobre Araceli Gilbert (1913-1993), equatoriana, mas “naturalizada parisiense pela pintura” (PEDROSA, vol. 9º, p. 144). Apesar da filiação plástica francesa, o crítico dirá que, nela, “a influência de Magnelli é visível ao primeiro olhar” (PEDROSA, vol. 9º, p. 144) (mesmo que lhe coloque em paralelo, posteriormente, alguns artistas franceses), e elenca algumas das características da pintura da artista que a poderiam ligar ao italiano: “ali estão o apuro das áreas coloridas, o cuidado do debrum das passagens com que o *mestre* costuma contornar as grandes formas de suas composições” (PEDROSA, vol. 9º, p. 144, grifo nosso). Porém, coloca como contraponto a tais escolhas felizes algumas características suas que a artista precisaria maturar, já que não os conseguia trabalhar como o italiano, “desafinando nos tons” (PEDROSA, vol. 9º, p. 144). Em

¹⁶⁰ Murilo Mendes, discorrendo sobre o evento, comenta: “Paul Klee, Morandi, Magnelli, Sophie Taeuber-Arp, Baumeister, Roger Chastel, Léger, Max Bill [...] ‘o mundo estava no Trianon’” (MENDES, 1951 *apud* ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 43), o que indica que, dentre todos os artistas ali presentes, o pensador acreditava, tal qual Pedrosa, que Morandi e Magnelli eram dois dos mais representativos artistas da arte mundial no período, algo que o tempo corroboraria.

¹⁶¹ Trata-se de *Araceli, equatoriana de Paris*, de 1957. In: PEDROSA, vol. 9º, pp. 144-145.

contrapartida, Magnelli apresentava nas suas obras “a finura extrema, a beleza varonil e intelectual de sua inspiração formal e o acerto matemático, embora intuitivo, de seu esquema de cores, invariavelmente justo de tom e aristocrático” (PEDROSA, vol. 9º, p. 144). O adjetivo *matemático* usado não pode não evocar a *cosa mentale* de Da Vinci, mesmo que, agora, num contexto completamente outro.

Em 1958, Pedrosa dedica um primeiro texto monográfico ao artista. *Introdução a Magnelli*¹⁶² se propõe, como o próprio título indica, lançar luz sobre o pintor e, acima de tudo, valorizá-lo num contexto em que talvez ainda não fosse visto em toda a sua riqueza. O texto é fruto de um episódio que o crítico viveu em Bruxelas. Como explicitado logo no primeiro parágrafo, Pedrosa dirá que, estando na cidade belga, foi-lhe pedido que escolhesse uma obra presente na exposição *50 ans d'art moderne*¹⁶³ para discorrer sobre ela na revista *Quadrum*¹⁶⁴, algo pedido também a outros críticos. Na ocasião, ele escolhera o pintor florentino, com a obra *Confrontation*. Assim, Pedrosa usa o seu texto sobre o artista não só para tratar dele, mas sobretudo para explicar sua escolha em relação à conjuntura que a emoldurava, contexto este que julga pernicioso ou, no mínimo, limitador quando se tratava das dinâmicas artísticas.

A escolha pelo italiano, que tinha uma única peça exposta na mostra, dera-se para excluir “de antemão” todo o panteão de artistas mortos (PEDROSA, vol. 8º, p. 99) e também aquelas obras as quais o crítico classifica como “vedetes”, “gênero Picasso” (PEDROSA, vol. 8º, p. 99). Evidentemente, Pedrosa não se põe contra tais artistas e produções, mas os vê como barreiras que deixam as dinâmicas artísticas limitadas, condicionadas pelos valores que, diferentemente do que pregavam as vanguardas, já se haviam sedimentado como novo cânone. Como modo de fugir a tal contexto, escolheu-se *Confrontation*, o que, contudo, não foi algo puramente político ou polêmico, pois Pedrosa vai dizer que a obra do italiano era uma das mais belas da exposição (PEDROSA, vol. 8º, p. 99). Não obstante seu valor plástico, a tela teria sido demasiado pouca para representar um artista do quilate de seu autor, e a escolha se dera também porque Pedrosa via no italiano um caso de incompreensão em relação às dinâmicas artísticas naquele momento. O crítico diz categoricamente (e, em mais de uma ocasião, se se verificar sua obra completa) que o florentino era um dos pioneiros da arte moderna e dos mestres mais importantes de seu tempo (PEDROSA, vol. 8º, p. 99), sobretudo quando se pensa na abstração. Não obstante tal importância, ainda na década de 1950, o pintor era “figura discutida”

¹⁶² In: PEDROSA, vol. 8º, pp. 99-100.

¹⁶³ A exposição contou com 348 obras de 240 artistas, representantes de 36 países, “tornando esta uma exposição de arte apropriadamente “global” muito antes do estabelecimento do gênero décadas depois” (DROSOS, 2017).

¹⁶⁴ Infere-se tratar-se de *Quadrum - Revue Internationale d'Art Moderne*, publicada em Bruxelas no período de 1956-1966.

(PEDROSA, vol. 8º, p. 99).

O próprio Pedrosa já explica o porquê de isso acontecer: preconceito. Apesar de a arte moderna, sobretudo a abstrata, ter querido ser um grito de liberdade, evidentemente há outras dinâmicas que interferem no fazer artístico (talvez o caso de exportação do expressionismo abstrato estadunidense seja o caso mais facilmente reconhecível). Nesse sentido, haveria um preconceito predominante em certos meios de vanguarda: aquele contra a geometria (PEDROSA, vol. 8º, p. 99), área na qual normalmente inseriam Magnelli, com a “etiqueta arbitrária de pintor geométrico”, usada de forma preconceituosa muitas vezes (MENDES, 2010, p. 97).

Assim, teria tal limitação prejudicado a projeção merecida do pintor florentino. Pedrosa dirá que, em relação à geometria, a “palavra, em si mesma, aterroriza [va] ou irrita [va] muita gente” (PEDROSA, vol. 8º, p. 99), de modo que se esboçava uma condição *a priori* para diminuir artistas que trabalhavam com tal modo de expressão plástica. Além disso, Pedrosa diz que as elites de “grandes centros mundiais, como Paris ou Nova Iorque, parecem querer desapertar o cinto”, preferindo comodidade à liberdade (PEDROSA, vol. 8º, p. 99, grifos nossos). É interessante notar que Pedrosa cita os dois centros propagadores de um abstracionismo contrário ao de Magnelli (1881-1971): os Estados Unidos, com seu expressionismo abstrato, e a França, tachista. Assim, o que se dá é que a defesa do artista é um introito à defesa da geometria, e não somente do abstracionismo geométrico, pois Pedrosa demonstra toda uma gama de argumentos que servem tanto para defender o italiano como a questão da geometria em si.

Fato já muito sabido, o crítico foi um ferrenho defensor da abstração no Brasil¹⁶⁵ – Alambert e Canhête dizem ter sido ele o “porta voz” dos artistas abstratos no País (2004, p. 50) – e, quando se pensa na junção Pedrosa e abstração, somos levados indiscutivelmente a lembrar da questão do concretismo e neoconcretismo brasileiros da metade do século XX. Tais propostas libertariam o observador dos grilhões da literalidade, uma vez que “a exacerbação da sensibilidade na arte abstrata seria uma reação [benéfica] ao nosso padrão cultural dominado pela civilização verbal” (D’ANGELO, 2011, p. 86), o que é ecoa a fala de Aracy Amaral, que sublinha o fato de Pedrosa começar uma crítica de arte que não provinha do mundo das letras (AMARAL, 2000, p. 10). Assim, fica mais fácil entender as posições defendidas pelo crítico

¹⁶⁵ Em 1953, Pedrosa participa do júri da *I Exposição Internacional de Arte Abstrata*, no Rio de Janeiro (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 49), o que já demonstra como ele estava engajado na empreitada de elevar a arte abstrata e difundi-la, e também que ele era bem visto por seus pares exatamente em relação a tal dinâmica. Além disso, “Os fundamentos que sustentam a defesa vigorosa da arte abstrata por Clement Greenberg e Pedrosa, apesar de bastante diferentes, teriam em comum a ênfase na autonomia da arte” (D’ANGELO, 2011, p. 80).

no texto em questão, de 1958. Para ele, porém, não haveria que se separar a arte entre aquela formal e a informal, já que o hábito quase maniqueísta de dividir o mundo (e a arte, por conseguinte) em grupos binários e antinômicos, mutuamente excludentes, era fruto de uma “frivolidade filosófica” que se fazia através de uma “dialética em gelatina” (PEDROSA, vol. 8º, p. 99).

Tal contexto assim se configurava porque Pedrosa cria que não se poderia ignorar as “noções mais elementares do fenômeno perceptivo” (PEDROSA, vol. 8º, p. 99), em cuja base estaria também a organização geométrica, mesmo que de forma não explícita, pois ela “está na base de toda compreensão da realidade, ou da expressão dessa realidade, pelos sentidos [...]”, de modo que, perceptivelmente, é feita uma organização mental daquilo que a realidade nos impõe a partir de uma ordem geométrica (PEDROSA, vol. 8º, p. 99).

Ademais, Pedrosa usa outros exemplos para dizer que não só o conteúdo importa, mas também a forma como ele se nos apresenta. Assim, evoca o famoso Manifesto Surrealista, de André Breton (1896-1966), e a literatura de Hölderlin (1770-1843) lida por Karl Jaspers (1883-1969), artistas nos quais o conteúdo se liga à forma como meio de alcançar expressividade poética. Em Hölderlin, Pedrosa divisava poemas que se criavam muito expressivamente não só pelo conteúdo, mas também “pela forma e rigor da estrutura verbal” (PEDROSA, vol. 8º, p. 99), de modo que a visualidade da obra plástica seguia a mesma regra de organização formal de poemas em que esta contava grandemente, fazendo com que a maneira como o leitor/fruidor observava tal organização fosse condição para que mais sentidos fossem apreendidos.

A “geometria é coisa viva”, e se manifesta de diferentes meios – mas perenemente – na história das civilizações, desde a pré-história (PEDROSA, vol. 8º, p. 99). Nesse sentido, Pedrosa dirá que, tal qual a arte, a geometria tem sua própria história, que nasce muito antes dos tratados matemáticos: vem do homem primitivo que “criou, através de suas intuições espaciais, os primeiros dados geométricos” (PEDROSA, vol. 8º, p. 99). Mesmo se mostrando constante, porém, ela tem um capítulo áureo “no pórtico de nossa época” (PEDROSA, vol. 8º, p. 99): a perspectiva renascentista. Novamente, evocam-se os grandes nomes italianos, dos “sábios artistas revolucionários do Quattrocento: os Brunelleschi, Donatello, Alberti, Piero Della Francesca, Ghiberti¹⁶⁶ [...]” (PEDROSA, vol. 8º, p. 99). Hoje, a fortuna crítica de

¹⁶⁶ É interessante notar que todos os artistas citados se ligam à cidade natal de Magnelli, Florença, ou pelo nascimento ou por lá terem desenvolvido suas obras: Donatello, Lorenzo Ghiberti e Filippo Brunelleschi eram florentinos de nascimento, ao passo que Leon Battista Alberti era genovês, mas viveu em Florença, onde trabalhou em obras marcantes, como a Igreja de *Santa Maria Novella*; Piero della Francesca, nascido na região da Toscana, também trabalha em Florença. Apesar de Pedrosa afirmar serem mestres do *quattrocento*, Brunelleschi, Donatello e Ghiberti nasceram no século anterior, mas que se mantiveram ativos no século XV.

Magnelli costuma evocar a presença na sua evolução dos mestres do *trecento e quattrocento* – Lisbeth Rebolo Gonçalves elenca Giotto, Uccello, Masaccio e o já citado Piero della Francesca (GONÇALVES, 2010, p. 13), que juntamente às influências cubistas e o conhecimento do futurismo vão lhe dar aporte para desenvolver sua poética.

Daniel Abadie diz que tudo o que Magnelli empreendeu na sua evolução poética “estava fundado em sua ‘escrita de bronze’, em um *classicismo* que ia além das meras lições do passado ou da maestria tanto do ser quanto da linguagem” (ABADIE, 2010, p. 31, grifo nosso). Tal qual Morandi, muitos críticos sublinham, no florentino, o processo de decantação nas suas pinturas, que vai deixar somente o essencial, tendo o artista uma “preferência por suprimir o ponto de partida do objeto, a base figurativa” (MENDES, 2010, p. 99), pois ele descobrira muito cedo que “uma das principais essências da obra de arte [...] consiste em tirar mais que em juntar”¹⁶⁷ (MENDES, 2010, p. 101), sendo exemplo disso obras do início da carreira, como *Paisagem com chaminé*, de 1914, na qual o que conta é a compleição plástica da obra muito mais do que o que *representaria*, ainda que haja uma base figurativa – a chaminé –, que, contudo, não é senão uma “desculpa” para a criação das formas e uso de cores, numa “intenção consciente de eliminar o sujeito, a anedota”, pois ele “teria a intenção de simplificar e, ao mesmo tempo, de encontrar uma riqueza de meios; esse método o aproximaria dos velhos afrescos toscanos” (MENDES, 2010, p. 99).

Assim, Murilo Mendes, tal qual Pedrosa, vai evocar a ancestralidade da sua terra natal como um dos pontos necessários para a evolução pictórica do artista, dizendo que ele nascera “sobre [sic] o signo dos pintores florentinos do *Quattrocento*, que tinham uma paixão pelo jogo concreto e sólido das formas, do seu desenvolvimento dentro do espaço monumental [...] (MENDES, 2010, p. 97) Porém, o mesmo autor sublinha que nem por isso, o pintor empreendera a tentativa de fazer tábula rasa do passado (MENDES, 2010, p. 97).

Desse modo,

prendendo-se, sem servidão, aos seus grandes predecessores, ele encontrou um ponto de estabilidade, um elemento de permanência ao qual se referir: ele será um pintor marcado pela cultura histórica que ele transpõe e expande até a nossa época na forma de uma lição viva. Arte de síntese, pois porta as marcas da civilização europeia em dois de seus momentos decisivos: os séculos XV e XX (MENDES, 2010, p. 97),

ligando-se, portanto, à arte da tradição, que não pode ser outra que não aquela do Renascimento. Observando tal conjuntura, Pedrosa argumenta que teria sido a fuga à geometria euclidiana o que permitiu toda uma gama de novas percepções que daí nascem, às quais não se poderia fugir

¹⁶⁷ Caprile evoca fala do artista, que teria afirmado: “Não é de improviso que cheguei à abstração, mas fazendo pouco por vez uma limpeza radical das minhas formas naturais” (MAGNELLI *apud* CAPRILE, 2010, p. 107).

mesmo quando se negava a geometria na arte. Assim, de modo categórico, coloca sua conclusão:

A arte é o que nos dá do mundo sensível um significado objetivo, quer dizer, o que o torna suscetível de ser percebido ou fixado, e comunicado. Não é, pois, no fundo, senão uma modalidade do conhecimento refletido, mas que permanece, entretanto, nos quadros por vezes impalpáveis da realidade sensível. A geometria sensível é, pois, o seu domínio. (PEDROSA, vol. 8º, p. 100).

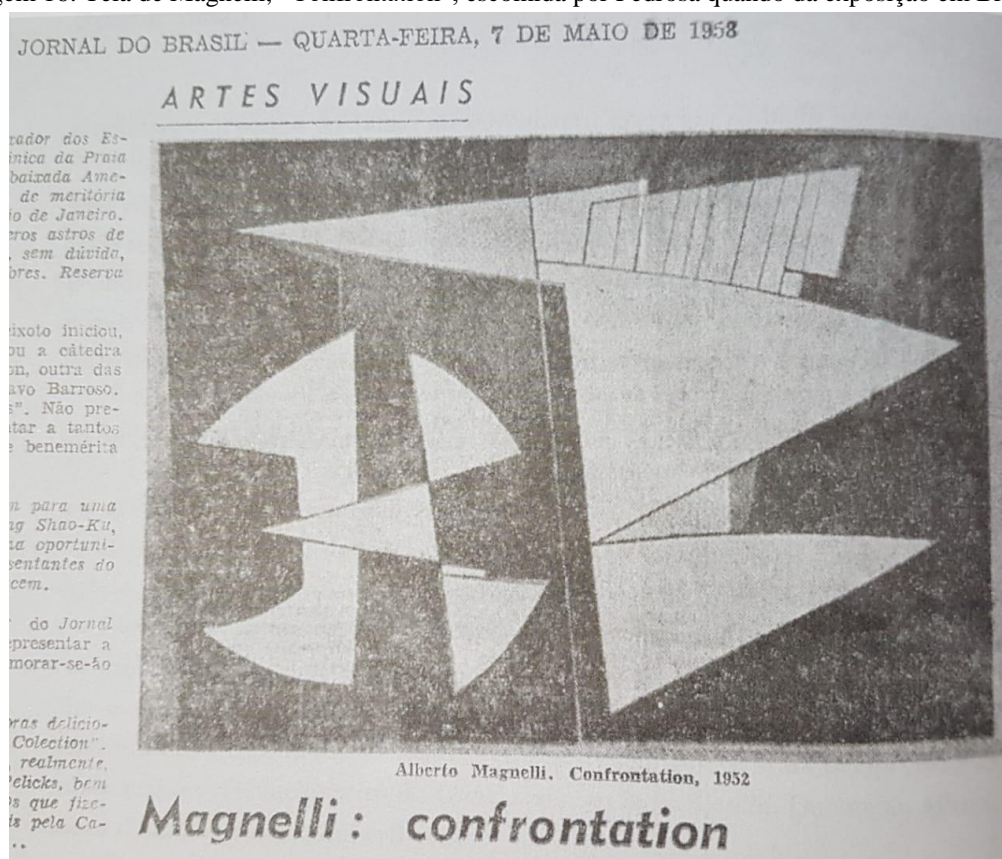
Em seguida, o crítico diz que, tratando-se de obras de arte, as relações geométricas não podem ser alijadas, pois são aspectos delas constituintes, como a grandeza ou as proporções que são chamadas quando da interpretação de um trabalho artístico, estando nele inegavelmente presentes. Diferentemente dos geômetras profissionais, o artista é aquele que foge ao abstrato, isto é, não trabalha essas relações num mundo intelectual, apartado da realidade, antes “as sente, uma a uma, cada qual em si mesma [...] antes de compreendê-las ou associá-las a outras” (PEDROSA, vol. 8º, p. 100) quando da feitura da obra (ou mesmo na sua interpretação). Por fim, Pedrosa conclui: “A pintura de Magnelli, se é ‘geométrica’, é sobretudo de incomparável qualidade sensível” (PEDROSA, vol. 8º, p. 100).

Depois dessa introdução ao artista, como o próprio título do texto explicita, Pedrosa de fato vai tratar da obra em questão: em texto posterior, de poucos dias depois, vai novamente defender o pintor, colocando já no título a obra citada no texto primeiro: trata-se de *Magnelli: Confrontation*¹⁶⁸. Segundo o crítico, nascido em 1881, Magnelli não foi um artista que ficou no aprendizado ou que se deixou limitar por aquilo que faziam grandemente, na Itália, os seus contemporâneos, dedicando-se a uma linguagem abstrata que se desenvolveu, no tempo, de modo coerente e sem perda de valor. Nesse sentido, o crítico destaca-lhe o seu “poder inventivo” que não decresce com o avançar da idade, antes esta é um fator que o enriquece (PEDROSA, vol. 8º, p. 101), aspecto este que é “marca dos grandes” artistas, que sabem envelhecer (PEDROSA, vol. 8º, p. 101).

Em seguida, *Confrontation* é descrita, interpretada e esmiuçada. Se, no texto anterior Pedrosa apenas fala de sua preferência por essa obra, neste, ele passa a tratar especificamente dela, ainda que elencando as qualidades e o *modus operandi* do seu criador. O trabalho se mostrava como algo relevante e mesmo de destaque na conjuntura da exposição bruxelense por causa não só de sua organização plástica (algo que nos remete ao que o crítico dissera no texto anterior sobre a geometria na organização formal da obra) mas também pela “tensão das formas” (PEDROSA, vol. 8º, p. 101).

¹⁶⁸ In: PEDROSA, vol. 8º, pp. 101-102.

Imagem 16: Tela de Magnelli, “Confrontation”, escolhida por Pedrosa quando da exposição em Bruxelas.



Fonte: Jornal do Brasil, 7 mai. 1958, reproduzido em PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá - Textos escolhidos* 3. ARANTES, Otilia (Org.). São Paulo: Edusp, 2000, p. 230.

A tensão é um dos aspectos que mais qualidade davam à poética do artista, uma vez que o diferia da “pintura da moda”, que não procurava tensão, mas complacência (PEDROSA, vol. 8º, p. 101); além disso, é interessante notar que o próprio título do quadro sugere tal jogo de forças, e é a partir dele que Pedrosa descreve as qualidades plásticas do italiano:

Confrontation nos fala numa linguagem franca, livre e dramática. Sua superfície dividida, suas cores retidas sobre um fundo escuro que passa aos cinzas e ao bege para alcançar o branco, permitem às formas, que se defrontam na luz, um desabrochar feliz. À primeira vista, dir-se-ia que Magnelli é um simplificador, mantendo-se severamente o que é essencial, com desprezo pelos detalhes. Na verdade, os detalhes existem não somente nos debruns, nos cernes coloridos, como nas passagens cromáticas que ondulam ligeiramente pela superfície, sempre extraordinariamente bem cuidada, de fatura esmerada, existem e constituem elementos indispensáveis à obra que assim equilibrada, entre as grandes formas e a matéria propriamente pictural, atinge a dignidade de um ser autônomo (PEDROSA, vol. 8º, p. 101).

Apesar de anteriormente ter dito que não se pode colocar as obras de arte em blocos antitéticos, Pedrosa, talvez para explicitar ainda mais a poética do italiano, contrapõe-na àquela de matriz francesa, tachista, que seria a grande “moda do tempo”, na qual as manifestações expressivas se sobrepõem às qualidades plásticas (PEDROSA, vol. 8º, p. 101). Contrariamente a isso, o pintor foge a tal modo de ação, tirando de sua pintura qualquer resquício do

“documental psíquico”, já que o tachismo seria meio através do qual o artista tentaria transferir para a obra a sua interioridade (Pedrosa chega mesmo a dizer *alma*) que se explicita “através de manchas, pingos e outros truques do acaso¹⁶⁹ [...]” (PEDROSA, vol. 8º, p. 101).

Imagem 17: Óleo sobre tela de Alberto Magnelli, “*Avec Mesure*”¹⁷⁰, 1950.



Fonte: Acervo MAC-USP. Fotógrafo: Romulo Fialdini.

Contrariando o “acaso” dos tachistas, o florentino é um representante de sua terra natal e, como tal, Pedrosa vê nele o “cerebralismo” já divisado em outros de seus conterrâneos do século XX. Não obstante a reflexão que enseja a feitura da obra e que lhe dá estofa, Abadie diz que, nos anos 1920, outro aspecto liga o artista aos seus ancestrais:

[...] seu trabalho parecia estar associado ao mesmo [tempo] particularmente a suas representações de paisagens toscanas, camponeses hieráticos, mulheres e veleiros ancorados, que evocavam uma “gravidade silenciosa” ou “calma antes da tormenta” similares. O colorido audacioso desapareceu. Havia agora as cores terrosas, ocres e sombras esverdeadas que Carrà associou a Giotto e nas quais Magnelli encontrou a paleta austera que definia sua classe de abstração (ABADIE, 2010, p. 29).

¹⁶⁹ Em relação ao tachismo, Pedrosa dirá que, em 1959, ainda era difícil um “tachista moderno pode [r] mostrar realizações de valor poético, de valor cromático do ímpeto vital das melhores improvisações kandinskyanas (ou a esse respeito, das de Miró ou [...] *Magnelli*)” (PEDROSA, vol. 7º, p. 72, grifo nosso).

¹⁷⁰ Esta obra participou da I Bienal de São Paulo, sendo incorporada ao MAM através de prêmio-aquisição.

Assim, novamente é evocado o peso da tradição, que se reconfigura num artista moderno e, mais, abstrato da Península. Ele, “puro descendente da grande tradição florentina” consegue dotar a obra de individualidade (o que remete ao *ser autônomo* de que fala no mesmo texto) (PEDROSA, vol. 8º, p. 101). Portanto, o crítico vê no conterrâneo de Dante (1265-1321) um classicismo presente, mesmo em relação a formas violentas ou revoltosas (PEDROSA, vol. 8º, p. 101).

Ainda que tenha feito uma descrição pormenorizada de sua interpretação de *Confrontation*, deve-se salientar que os méritos do artista a extrapolam, e tal obra é apenas exemplo para se lhe interpretar a poética. É a partir dela que o crítico valoriza e demonstra a continuidade da tradição na contemporaneidade, o que se dá porque “a obra luminosa de Magnelli aparece assim como a de um artista *já clássico*” (PEDROSA, vol. 8º, p. 101, grifos nossos), e mesmo que ela encerre aspectos próprios de uma visualidade e dinâmica abstratas, como a “vibração” que lhe confere “dramática vitalidade”, isto se dá numa “ordem inteligível”, em que a obra ultrapassa a realidade, sendo “transcendental” (PEDROSA, vol. 8º, p. 101).

Posteriormente, Pedrosa divisa certa carga poética na obra de Magnelli. Na verdade, o quadro não está dotado do poético como ocorre com outros artistas, como Chagall, mas é justamente suas formas e seus contrastes que “evoca[m] em nós tudo o que, em nossa sensibilidade, é mais afastado do mecanismo instintivo, quer dizer, é mais qualificado e mais puro: é poesia” (PEDROSA, vol. 8º, p. 101). Além da forma, a questão cromática também é vista como um jogo muito feliz de matizes, que faz com que, juntamente às formas pontiagudas e ao jogo de tensões, a obra encerre, de certo modo, figuras, isto é, conteúdo (PEDROSA, vol. 8º, p. 102), mesmo que nada represente.

Conclui-se que o quadro não *contém* poesia, mas a desperta no observador. Tratando-se justamente de uma obra que não está para o fruidor como algo que *representa* algo, Pedrosa diz que ele tem que se doar para poder com ela dialogar, para poder acessar a mensagem que ela encerraria. Tal mensagem é uma “lição de clareza sintática”, e apresenta uma “rica significação inteligível e poética” (PEDROSA, vol. 8º, p. 102).

Posteriormente, em texto de 1958¹⁷¹, discutindo justamente a continuidade de certos aspectos da arte do passado no presente, Pedrosa novamente evoca a tradição renascentista para sublinhar a perenidade de seus aspectos em artistas modernos, dos quais, novamente, o abstrato florentino serve como representante. Evocando a visão de Lionello Venturi sobre Piero della Francesca, o crítico recorre à interpretação do colega italiano que diz que, em della Francesca,

¹⁷¹ *Contemplação do passado no presente* In: PEDROSA, vol. 7º, pp. 134-135.

os temas “aspiram a transformar-se em figuras geométricas” (PEDROSA, vol. 7º, p. 134). Assim, além de sublinhar a defesa das relações geométricas na obra de arte, coloca os dois mestres em paralelo, pois Magnelli figura “dentro da mais alta tradição florentina” (PEDROSA, vol. 7º, p. 134), que evoca sempre o Renascimento (e, anterior a este, Dante e outros humanistas).

Piero della Francesca operava, segundo Pedrosa, na sua aspiração à geometria, um ideal de conhecimento (próprio ao Humanismo), aspecto este também encontrado no abstrato que, através da sua pintura, criava uma “arte de conhecimento” e também de contemplação (PEDROSA, vol. 7º, p. 134). Pensando no *modus operandi* dos artistas do Renascimento, Pedrosa diz, ainda evocando Venturi, que, diferentemente dos pregressos, tais artistas buscavam não só a apresentação de uma imagem, mas que essa imagem representasse algo (PEDROSA, vol. 7º, p. 134). Magnelli, através de seu jogo de formas e cores, também buscava uma imagem que daí nasce, mas esta não é dada *a priori*, fazendo-se também na imaginação, “surgindo ou flutuando através dos ritmos de seus planos e as [sic] estruturas dinâmicas de suas cores” (PEDROSA, vol. 7º, p. 135); o artista criava obras nas quais se via uma “disciplina, uma atenção – severamente controlada – de equilíbrio de diversos elementos que asseguravam ao quadro seu ritmo específico e sua perfeita unidade (MENDES, 2010, p. 101). Assim, segundo Pedrosa, o italiano coloca no receptor o último elo da criação de sentido da obra, já que ela evoca uma poesia (PEDROSA, vol. 8º, p. 101) que só é acessada pelo observador.

Conclui-se que, para Pedrosa, Alberto Magnelli é um artista completo, e sua obra, não só pelo fato de ser responsável pela popularização da arte abstrata na Itália e também fora dela, tem qualidades plásticas que valem por si mesmas. Além disso, deve-se prestar atenção ao fato de o artista ter nascido ainda no século XIX, algo que não lhe representou uma limitação quanto às suas proposições plásticas. Assim, o crítico via que o florentino, juntamente a outros grandes artistas modernos (Pedrosa cita Picasso, Matisse, Vlaminck, Balla, Severini, Marc e Nolde), foi responsável pela renovação do gosto na arte ocidental (PEDROSA, vol. 7º, p. 163), tendo, portanto, não só um valor intrínseco às obras, mas também valor histórico (e para além da Itália).

Além disso, Pedrosa divisava nas proposições poéticas do italiano qualidades que as tornavam destacáveis dentro do conjunto de produções abstratas e mesmo de outros tipos de poéticas no segundo pós-guerra, sugerindo que a obra *Confrontation* poderia ser considerada um bem-acabado exemplo das qualidades plásticas e poéticas do artista. Através dela, poder-se-ia verificar que a arte, para seu artífice, exprimia um “otimismo sem ilusões” e uma “confiança no futuro da arte” (PEDROSA, vol. 8º, p. 102). Isto só poderia assim se configurar

porque a obra nascia do “espírito” do artista, não sendo o “gesto impetuoso ou signo por vezes fulgurante como em Pollock, depois de ter sido evocativo e algo irônico em Klee” (PEDROSA, vol. 8º, p. 102). Nesse sentido, novamente sublinha-se a arte ideativa italiana, pois, concluindo, Pedrosa evoca a questão intelectual, dizendo que a obra era “criação do espírito, e não documento psíquico”, sendo, assim, nascia a partir de “uma conjunção de signos, e logo um conceito, uma palavra, uma *ideia*”, sendo *pensamento* (PEDROSA, vol. 8º, p. 102, grifos nossos).

O contexto da redemocratização italiana encerrava também propostas que ainda se ligavam a algumas das proposições do governo do *duce*, tais quais as da direita política. Como contraponto a elas, estavam os Partidos Comunista e Socialista italianos¹⁷². A arte, em tal conjuntura, deveria ser meio de refletir o espírito da época, que pedia liberdade. Também devido ao contexto anterior, do *ventennio fascista* em que se cantou o nacionalismo *ad nauseum*, muitos artistas queriam, agora, criar uma arte que extrapolasse as fronteiras pátrias¹⁷³ e chegasse ao contexto internacional, dialogando com ele e sem ter o ecoar a terra de origem como proposta.

Assim, surgem novas propostas programaticamente organizadas: já em março de 1946, é firmado, em Milão, o *Manifesto del Realismo di pittori e scultori*, conhecido como *Oltre Guernica*, evocando evidentemente a grande obra do artista espanhol que, além da linguagem moderna, tinha teor figurativo e apelo político¹⁷⁴. Assim, propunha-se uma arte que, tal qual o *opus magnum* picassiano, servisse como modo de se lutar por mudanças sociais e denunciar os contextos problemáticos de então. O manifesto foi assinado por cerca de dez artistas, entre eles alguns que aparecem na crítica de Pedrosa, como Ennio Morlotti (1910-1992) e Emilio Vedova (1919-2006). Como se verá, muitos desses artistas seguem caminhos que dialogam com a abstração e alguns deles se tornarão muito importantes na história da arte italiana em tal campo

¹⁷² É importante lembrar que a esquerda, apesar do jogo de forças que é o campo político, teve grande peso na redemocratização italiana, tendo sido uma das mais representativas na Europa Ocidental no segundo pós-guerra, sobretudo o PCI.

¹⁷³ Mazzariol vai dizer que Vedova participa “diretamente de uma situação espiritual e cultural de horizonte europeu” (1961, p. 98, tradução nossa. No original: “partecipa direttamente a una situazione spirituale e culturale di orizzonte europeo”), de modo que fica patente que a abstração era algo, segundo a colocação do historiador, que contrapunha às propostas de Sarfatti e Marinetti uma “arte sem pátria”, ou, ao menos, que não a cantasse, querendo ser algo ligado à *práxis vital* e que, como tal, não pertence necessariamente a um país.

¹⁷⁴ É interessante lembrar que muitos anos antes, em 1938, foi lançado o *Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente*. Partindo de Trotsky, pregava que ela fosse regida segundo suas próprias leis, e suprimia a fórmula anterior que dizia que deveria haver “toda licença em arte, exceto contra a revolução”. No plano intelectual e artístico, a revolução deveria estabelecer um regime anarquista de liberdade individual. Tal Manifesto teria sido de grande valor na trajetória de Pedrosa. (D’ANGELO, 2011, p. 40), pois não pregava dirigismo artístico e nem cerceamento dos artistas, de modo que o realismo soviético não era unanimidade nem entre a própria esquerda, mas tinha a força de ser a arte oficial do bloco socialista.

de ação, sobretudo Vedova (1919-2006).

Em outubro do mesmo ano, forma-se, em Veneza, a *Nuova Secessione Artistica Italiana*, proposta que se colocava como antagonista da retórica (moral e artística) do período fascista, sendo um movimento de atualização das proposições artísticas italianas, que não mais deveriam estar circunscritas às fronteiras pátrias. A primeira mostra do grupo se dá em Milão na *Galleria della Spiga*, em 1947, momento a partir do qual o grupo passa a se denominar *Fronte Nuovo delle Arti*, já evocando seu caráter militante, e redige-se um manifesto orientador do fazer artístico proposto. Segundo Mazzariol, fizeram parte do *Fronte* vários artistas, alguns dos quais se ocupou Pedrosa. Citam-se: Birolli, Cassinari, Guttuso, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Vedova, Viani e Leonardi (1961, p. 87). Destes, apenas Pizzinato, Viani e Leonardi não comparecem nos escritos do crítico brasileiro.

Salientavam-se as afinidades de postura dos artistas mais do que as linguagens plásticas, que são vistas mais livremente: o que os ligava era sobretudo o desejo de serem solidários e de fazerem de seus trabalhos um modo de oposição ao pessimismo e à atmosfera espiritual do pós-guerra (MAZZARIOL, 1961, p. 87). Isto, porém, não foi suficiente para que houvesse coesão no grupo, que se fragmenta entre aqueles que propunham uma linguagem figurativa – que Mazzariol considera, de modo muito próximo à interpretação de Pedrosa, como algo anacrônico, quase como um novo “retorno à ordem” (1961, p. 87) – e a linhagem abstrata¹⁷⁵, em 1948, num grande cisma.

O *Fronte* tinha a adesão de artistas com propostas profundamente diversas, de modo que ao lado de Birolli, de Santomaso, de Vedova, de Morlotti, empenhados na intransigente depuração de suas problemáticas linguísticas, contrapunham-se artistas como Guttuso e Pizzinato que, após terem tido uma experiência cultural de orientação europeia [leia-se, mais próximos a poéticas que não se ligavam à tradição italiana], voltaram-se a soluções ditas realistas (MAZZARIOL, 1961, p. 87, tradução nossa¹⁷⁶).

Com a saída de Guttuso e de Pizzinato (1910-2004), que negam a abstração (e se ligam cada vez mais ao Partido Comunista), o *Fronte* oficialmente se dispersa em 1950. De qualquer forma, o que se depreende de tal experiência é que, apesar de divergências formais, os artistas que dele participaram queriam elevar a arte a um ator real de mudança social no segundo pós-guerra¹⁷⁷. Alguns desses dissidentes, que lutarão pela liberdade não só social e política, mas,

¹⁷⁵ Sobre essa dinâmica em terras brasileira, consultar: AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

¹⁷⁶ No original: “Il *Fronte* raccoglieva l’adesione di artisti di orientamento tavolo diverso, così che vicino a Birolli, a Santomaso, a Vedova, a Morlotti, impegnati nella intransigente chiarificazione della loro problematica linguistica, si ponevano artisti come Guttuso e Pizzinato che, dopo una sofferta esperienza culturale di indirizzo europeo, ripiegarono verso soluzioni cosiddette realistiche”.

¹⁷⁷ Algo que já nascera com o *Gruppo Corrente*, posto que este queria ser polo irradiador de um novo modo de ver, fazer e viver a arte. Esta deveria ter uma “direcionada e sincera aderência aos fatos da vida, que pedia então

também, estética, proporção as vertentes abstratas e, posteriormente, farão parte do *Gruppo degli Otto*, apoiados por Lionello Venturi. Os “oito” são Afro Basaldella (1912-1976), Renato Birolli (1905-1959), Antonio Corpora (1909-2004), Mattia Moreni (1920-1999), Ennio Morlotti (1910-1992), Giuseppe Santomaso (1907-1990), Giulio Turcato (1912-1995) e Emilio Vedova (1919-2006), muitos deles trabalhados por Pedrosa em sua crítica. Como contraponto a eles, firmar-se-á um novo realismo.

Em texto de 1957¹⁷⁸, Pedrosa divisava uma nova etapa no desenvolvimento das artes italianas: se na primeira metade do século XX a Itália teve como expoentes os artistas que nasceram no final do século anterior, sobretudo aqueles que se ligaram (ao menos num primeiro momento) ao futurismo e/ou à “*moderna classicità*”, e o começo do século seguinte trouxera um grupo de artistas dotados de uma linguagem plástica que batia de frente com o *novecento italiano* e com os *italianos de Paris*, mas que ainda propunha uma arte figurativa (citam-se Enrico Paulucci, Bruno Saetti, Domenico Cantatore), posteriormente, “com Renato Birolli surge o grupo dos vanguardistas da *renovação pictórica*” (PEDROSA, vol. 9º, pp. 142-143, grifos nossos).

Assim, para Pedrosa, Birolli (1905-1959) teria sido um divisor de águas a partir do qual a Itália teria se aberto a novas experiências (entre ela, infere-se, as abstratas), deixando para trás o mito do classicismo evocado por muitas décadas como trunfo da arte do País. Anteriormente, porém, o artista havia sido descrito como “um dos bastardos de Picasso, Matisse ou Braque¹⁷⁹” (PEDROSA, vol. 2º, p. 4) quando o crítico comenta a nossa bienal de estreia e trata da “presença do figurativismo desgastado da Escola de Paris” (MILLIET, 2013, p. 19) e dos artistas que teriam, dos franceses, uma espécie influência. Além disso, o artista é criticado, juntamente a Guttuso, para se explicitar que a arte não mais detinha função documental, pois, naquele momento de meados do século, um cineasta do neorealismo italiano valia mais que “três Birolli juntos” quando se pensava em denunciar a realidade que o capitalismo engendrava na Itália daquele momento (PEDROSA, vol. 2º, p. 11).

De qualquer forma, mesmo apesar das limitações que Pedrosa sugeria em relação a

homens conscientes e honestos no exercício das liberdades civis contra o opressor e a ignorância” (MAZZARIOL, 1961, p. 86, tradução nossa). No original: “[...] in nome di una diretta e sincera aderenza ai fatti della vita, che anelava ormai per uomini consci e onesti, all’esercizio delle civili libertà contro l’oppressore e l’ignoranza”.

¹⁷⁸ *Mostra de pintura circulante*. In: PEDROSA, vol. 9º, pp. 141-143.

¹⁷⁹ Outros artistas que foram lidos pelo crítico nessa mesma chave, ao lado do italiano, foram Edouard Pignon (1905-1993) e “outros Capaillés”. Segundo Jones, partindo de interpretação de Pedro Erber, houve um erro na escrita e publicação deste período, que acabou ficando nos anais da crítica de arte e é muitas vezes repetido: tratar-se-ia, na verdade, de uma referência a Jules Cavaillès (JONES, 2013, p. 22), pintor francês que participou da primeira bienal paulista com três telas: *Interior com vaso azul*, *Natureza morta com jogo de dama* e *Moça com colete verde* (BIENAL DE SÃO PAULO, 1951, p. 55).

algumas das proposições do artista num primeiro momento de sua carreira, o fato é que ele foi conquistando seu espaço e é a partir do distanciamento das propostas que se fizeram grandemente no *primo novecento* que a nova geração era lida, composta também pelos seguintes artistas: Giuseppe Santomaso, Antonio Corpora, Ennio Morlotti, Afro Basaldella, Bruno Cassinari e Mattia Moreni (PEDROSA, vol. 9º, p. 143). Pelos nomes elencados, percebe-se uma aproximação clara às propostas abstratas como um dos aspectos da geração que Pedrosa destaca.

Em dezembro de 1957, ele dirá que surgia uma “geração moderna” na Itália (PEDROSA, vol. 9º, p. 156), na qual havia uma aproximação à abstração, mas não somente. O crítico via nesses artistas não só uma linguagem plástica que a diferia da maior parte daquilo que vinha sendo feito, especialmente quando se pensa na modernidade italiana em comparação à Escola de Paris, mas também por posicionamentos subjetivos que regiam suas ações. Assim, afora a plasticidade das obras, o que as ensejava era o modo como tais artistas passavam a encarar a realidade. Citando como representantes desse novo *modus operandi* Morlotti, Basaldella e Vedova, ele diz que a nova geração se caracterizava por colocar em jogo a própria realidade e, por isso, *também* a própria pintura, inserida num diálogo com a realidade externa, mesmo que os artistas não acreditassem nas suas aparências (PEDROSA, vol. 9º, p. 156).

Assim, podemos interpretar que os caminhos que levam à abstração são, segundo Pedrosa, reflexo do que vai “no espírito” desses artistas, isto é, o modo como querem agir e estar no mundo. Como as novas propostas plásticas não se limitam somente ao campo figurativo, o crítico as liga intrinsecamente às motivações que lhes estão por trás e também ao *métier*, o que de certo modo relembra o que ele dizia sobre os artistas que se ligavam à tradição, mas agora numa chave totalmente outra:

[Tais artistas] caracterizam-se mesmo por espicaçante inquietação artesanal. Não acreditam nas aparências, embora muitos deles não saibam por que substituí-las [sic], se por uma geometria das essências ou por um desesperado esforço de exprimir o inexprimível (PEDROSA, vol. 9º, p. 156).

Assim, percebe-se que a abstração estava diretamente ligada à conjuntura que pedia novos meios de se olhar o mundo e de procurar formas de nele se inserir, e não mais apenas de *representá-lo*. Como exemplo disso, o crítico usa Vedova, que, justamente por não se poder figurativamente transpor para a tela o inexprimível e nem se doar à “geometria das essências”, teria criado uma “pintura cega” (PEDROSA, vol. 9º, p. 156) que, como tal, seria feita mais naturalmente, já que era fruto “mais de um tateio do que de uma visibilidade prevista ou desvendada” (PEDROSA, vol. 9º, p. 156). Além disso, a “geometria das essências” talvez evocasse o neocubismo atualizado do pós-guerra.

Outra proposta que defendia a abstração na Itália se deu em 1947, em Roma, quando, em torno à revista *Forma*, criou-se um grupo de artistas que se ligam entre si por interesses comuns e propostas plásticas semelhantes, e que veio a ser conhecido como *Forma 1*. Sendo um contraponto às propostas da esquerda que se espelhava na União Soviética, eles, não obstante declaradamente marxistas, procuravam uma plasticidade que se fizesse puramente através de seus próprios constituintes, sem evocar os discursos do mundo através de aspectos simbólicos ou psicológicos. No *Manifesto* publicado em *Forma*, lê-se:

Nós nos proclamamos formalistas e marxistas, convictos que os termos marxismo e formalismo não são inconciliáveis. [...] No nosso trabalho, utilizamos as formas da realidade objetiva como meios para alcançar formas abstratas objetivas [...] (PERILLO, s/d, tradução nossa).

Assim, nasce uma arte formalista que quer ser um grito da liberdade recém-conquistada na metade do século, tendo sido uma das portas de entrada da arte abstrata na Península e, também, um modo de o país “exportar” seus artistas já que, por exemplo, a primeira mostra do grupo teve lugar na Galeria Nacional de Praga. Além disso, ele vai desmistificar a ideia de que uma arte “de esquerda” não poderia encerrar o abstracionismo formal. Esses artistas aspiram também a se mostrarem internacionalistas, promovendo suas propostas poéticas no momento-chave em que fica patente certo antagonismo entre a abstração e o neorrealismo, cujo maior representante será Guttuso, como observamos. Faziam parte do *Forma 1* os seguintes artistas: Carla Accardi (1924-014), Ugo Attardi (1923-2006), Pietro Consagra (1920-2005), Piero Dorazio (1927-2005), Mino Guerrini (1927-1990), Achille Perilli (1927-), Antonio Sanfilippo (1923-1980) e Giulio Turcato (1912-1995).

Se se pensar na trajetória de Mário Pedrosa, militante e grande defensor da arte abstrata no Brasil, sobretudo das propostas de abstração geométrica, ficaria claramente sugerida uma enorme aproximação entre os desejos (e também o *modus operandi*) do *Forma 1* e aqueles do crítico brasileiro, além de aquele evocar grandes artistas de então, como Waldemar Cordeiro (1925-1973) e o Grupo Ruptura. Porém, Pedrosa não dedica atenção ao grupo italiano, comentando apenas alguns desses artistas¹⁸⁰ de modo esparso na sua produção.

O primeiro deles que aparece é Giulio Turcato (1912-1955), já em 1947 (ano de fundação do *Forma 1*), quando da exposição de arte moderna italiana no Ministério de Educação e Saúde. O artista é descrito a partir do modo como sua mocidade (à época contava pouco mais de 30 anos) se extravasava através de uma “sensibilidade que, desde os primeiros passos, nunca ‘tolerou os equívocos literários’”. Aqui, Pedrosa diz citar expressão de Bardi,

¹⁸⁰ Citam-se Pietro Consagra, Piero Dorazio, Achille Perilli e Giulio Turcato.

mas sem explicitar-lhe a fonte (BARDI *apud* PEDROSA, vol. 9º, p. 128), de modo que demonstra concordar com a fala do crítico italiano e, assim, verifica-se a plasticidade da obra como algo colocado no primeiro plano, pois, já então, afirma-se que o artista teria eliminado a literalidade de objetos a serem trabalhados¹⁸¹.

Em texto que tratava exatamente da faceta abstrata na Europa, alguns dos artistas italianos comparecem. Citam-se, na ordem em que aparecem: Osvaldo Licini (1894-1958), Mario Radice (1898-1987) e o próprio Turcato, além de Alberto Magnelli. O texto em questão tinha por título uma indagação *Sinais de saturação tachista?*¹⁸², e tratava da possibilidade de, já naquele ano de 1958, a proposta que se irradiara da França se mostrar no seu ocaso. Pedrosa parte da Bienal de Veneza como algo sintomático para interpretar a conjuntura e caminhar do mundo das artes de então. Segundo o texto, uma mostra e competição como a veneziana, não obstante sua grande importância no mundo artístico, não era *condicionadora* nem do gosto nem dos estilos quando se tratava de arte, que seguiria seu curso próprio devido a outras instâncias, conjunturas e dinâmicas. Porém, mesmo com essa impossibilidade de ditar o que deveria ser feito, o crítico via no certame um importante aspecto: era fonte de “indícios de mudança ou [para] confirmar tendências” (PEDROSA, vol. 8º, p. 145). Assim, ele parte do conjunto de artistas premiados para interpretar a atmosfera de então, mesmo que entre acertos houvesse havido “erros clamorosos” (PEDROSA, vol. 8º, p. 145).

O grande prêmio de pintura fora dado a Osvaldo Licini, e a partir daí Pedrosa sugere que isso poderia ter sido um indicativo da superação tachista. Junto ao artista, aparecem como premiados outros artistas italianos que não poderiam “ser incluídos na legião de tachistas, como Mario Radice e Giulio Turcato e outros” (PEDROSA, vol. 8º, p. 145), mas não lhes é dado muito espaço no texto em questão, pois Pedrosa dedica maior atenção ao vencedor, que abordaremos posteriormente.

Outro representante do Grupo *Forma 1*, Pietro Consagra (1920-2005), aparece em dois textos do ano de 1960, mas sempre inserido em escritos que tratam de outros artistas. A primeira vez que é lembrado é colocado como um contraponto a Alberto Burri (1915-1995), também italiano, sendo-lhe superior segundo Pedrosa. Assim, é evocado como mérito do escultor o modo como ele trabalhava a madeira, queimando-a e deixando que se apresentasse “em toda a riqueza de suas propriedades plásticas”, de modo que as intervenções do artista se coadunavam com a própria visualidade do material natural, de modo que havia uma relação entre as áreas

¹⁸¹ No catálogo da mostra de Bardi, consta que o pintor participara com duas telas, cujos títulos seriam *Paisagem romana* e *Paisagem*, de modo que se evoca um gênero tradicional de pintura figurativa.

¹⁸² *In*: PEDROSA, vol. 8º, p. 145.

queimadas e a parte “da epiderme não violentada” que criava a “dinamização da superfície” (PEDROSA, vol. 8º, p. 156).

Percebe-se, assim, que Consagra era um “interventor” em relação à sua matéria, pois ele não criava necessariamente algo *da capo*, mas sobretudo a partir do modo como trabalhava a materialidade que se lhe estava defronte: dinamizava-a “seja pelo contraste dos claros e escuros [feitos a fogo], seja pelo ritmo linear nervoso do desenho, que, ou sulca o lenho no sentido das fibras, ou o corta obliquamente, como arranhões” (PEDROSA, vol. 8º, p. 156). Isto se dava justamente porque o que estava em jogo era a relação entre a superfície da madeira que não sofria alteração e aquelas partes nas quais o artista deixava suas marcas. Novamente, Pedrosa vai fazer uma apreciação plástica baseada puramente nos aspectos das obras, sem comentar seu autor. Assim, quando trata do modo de composição do artista, diz que seu trabalho, por vezes, apresenta o bloco de madeira vazado, de modo que a luz que incide sobre ele passa a ser, também, agente propiciador do modo como a visualidade do todo é encarada, pois “pelos vãos abertos, a luz e o espaço irrompem”, e essas aberturas funcionam como “pausas aos ritmos agressivos dos desenhos”, de modo que “o espaço cerca o bloco por todos os lados [...] e o traspassa” (PEDROSA, vol. 8º, p. 156).

É interessante notar que, mesmo colocando Consagra e Burri como contrapontos para apontar diferenças entre eles, ambos são descritos como artistas que usam a violência como constituinte de suas poéticas. Porém, Pedrosa diz que o primeiro apresenta esculturas em que “a superfície em relevo agita-se com plena vitalidade”, em que “a expressividade escultórica é direta, autêntica” (PEDROSA, vol. 8º, p. 156). Como estava falando de dois artistas em paralelo, o fato de indicar que a expressividade de um desses artistas era autêntica, infere-se que, então, para Pedrosa, o outro não havia alcançado tal mérito, já que a disposição das placas de madeira de Burri era pobre (PEDROSA, vol. 8º, p. 156).

No mesmo ano de 1960 em que faz tais apreciações, comentando a Bienal de Veneza de então, aparece novamente o nome de Consagra, como exceção a uma situação de pobreza na escultura do momento, apresentada no certame. Pedrosa diz que houvera uma espécie de retrocesso em relação aos escultores, pois estes começaram “de novo a imitar a pintura” (PEDROSA, vol. 11, p. 206), o que evoca, de certo modo negativamente, o que diz sobre Burri (1915-1995), que estava muito afinado, limitadamente, à “estética do cavalete” (PEDROSA, vol. 8º, p. 156). Naquele ano, a bienal veneziana teria sido um indicativo de algo mais arraigado em relação ao fazer escultórico, pois, de modo geral, os artistas estariam voltando a imitar a pintura na busca “ansiosa de matéria e de subjetividade expressiva” (PEDROSA, vol. 11, p. 206).

Como algo que fugia a tal empobrecimento, Pedrosa cita apenas o artista do sul da Itália, sobre o qual diz: na bienal em questão, “salvo um Consagra, na Itália, ou um outro mais aqui e ali, o que se apresenta como escultura é lamentável” (PEDROSA, vol. 11, p. 206). É interessante notar que, naquele momento, Pedrosa colocava o artista italiano como exceção geral, de modo que se infere que o crítico o via como um dos grandes representantes da escultura (talvez não só italiana) de então¹⁸³.

Além de Consagra, outro artista do grupo *Forma 1* do qual trata Pedrosa é Piero Dorazio. A primeira ocasião em que fala do artista é também no ano de 1960, no ensaio *Da “volta” à matéria*¹⁸⁴, em que vai tratar do modo como os artistas então poderiam se comportar em relação à atitude artística e à criação plástica. Naquele momento, a contemporaneidade pedia uma pintura de não submissão à matéria, escapando ao movimento de tentar transferir para o quadro a natureza ou o mundo dos homens. Dever-se-ia empreender a dinamização da matéria, fugindo aos “truques da velha pintura” e da figuração, e o artista deveria sincronizar-se (filosófica e plasticamente) com a matéria que é reflexo dos tempos, sentindo sua fluidez, fruto da dissolução do plano (PEDROSA, 1960, p. 6).

Comentando as qualidades de Dorazio, Pedrosa o classifica categoricamente como “um dos jovens pintores modernos e de mais talento e consciência estética” (PEDROSA, vol. 7º, p. 82). Além disso, o artista já então teria tido o reconhecimento de seus pares, já que Pedrosa afirma que mesmo Max Bill (1908-1994) o teria incluído entre “os concretos mais importantes da nova geração *européia*” (PEDROSA, vol. 7º, p. 82, grifo nosso), o que indica dois aspectos da recepção do artista: que um dos grandes representantes da vertente concreta como o suíço o via como um interlocutor de valor, o que o colocava como um artista reconhecido e, segundo aspecto, que ele já era visto como artista europeu, e não mais somente italiano, já que a própria dinâmica do abstracionismo na Itália ia contra a evocação de algo que seria intrínseco à atmosfera da mãe-pátria, como ocorrera com as grandes correntes da primeira metade do século XX. Nesse sentido, em texto de 1963¹⁸⁵, Pedrosa o classifica como “um dos mais puros e altos pintores de toda a bienal¹⁸⁶” (PEDROSA, vol. 2º, p. 142), ou seja, colocando-o como alguém

¹⁸³ Nessa área, apesar de tratar mais dos pintores abstratos italianos, outro escultor que adota o abstracionismo e que é comentado por Pedrosa é Arnaldo Pomodoro (1926-), que foi o grande premiado na 7ª bienal paulistana, episódio no qual, comentando a distribuição dos prêmios, o crítico não viu a láurea com bons olhos, dizendo que “o júri premiou o fácil, o espetacular, o dó de peito do verismo italiano” (PEDROSA, vol. 2º, p. 142), usando uma de suas várias metáforas de música de concerto.

¹⁸⁴ In: PEDROSA, vol. 7º, pp. 78-80.

¹⁸⁵ *Observações críticas sobre os prêmios das bienais*. In: PEDROSA, vol. 2º, pp. 131-145.

¹⁸⁶ Na VII bienal, o artista estava representado por 12 obras, sendo elas, de acordo com o catálogo geral, *Tântalo*, *Jersey ray'smart*, *Monólogo*, *Tic-Tac*, *Pontoise*, *Atlantic Puff*, *Aiuto Musa*, *Qualidades Amarelas*, *Amormix*, *Apérola morta*, *Visita de Vênus e Berlin Air* (BIENAL DE SÃO PAULO, 1963, p. 291).

que não mais se circunscrevia apenas à nacionalidade expressa pelo pavilhão italiano.

Em julho de 1960, Pedrosa diz que Dorazio se incluía na “corrente de absolutização da matéria” (PEDROSA, vol. 7º, p. 78), juntamente ao italiano Torquato que, pelo contexto, infere-se tratar-se de Giulio Turcato (além de citar como outros representantes da “corrente” Alexinski [sic] e Ocampo). Como contraponto a Dorazio, estavam-lhe artistas que seguiam tendências tachistas, ao passo que uma terceira via era a “arte do signo”, representada por Achille Perilli (1927-), companheiro do *Forma 1*. Nesse sentido, esses artistas não agiriam nem como os tachistas, que operavam uma “contemplação passiva” diante da matéria e da natureza, e nem como aqueles que buscam a “ativação” da matéria e eram “colaboracionistas” (artistas estes que não se comportavam de forma contemplativa diante da matéria, cujo representante é Dorazio), mas buscavam a separação, numa atitude quase de “hostilidade ou agressão”, e Perilli¹⁸⁷ era um dos “representantes mais modernos dessa corrente” (PEDROSA, vol. 7º, pp. 78-79).

Este artista já havia sido apresentado ao público da bienal paulista como representante da delegação italiana, e Pedrosa coloca como seu antecessor e influência Alberto Magnelli, já que ele partia

de seus planos estaticamente tensos como os de um atabaque. Depois de vazá-los em pontas triangulares para dinamizar e soltar a linha, pouco a pouco Perilli se desprende de toda estrutura já dada, e trava com a matéria um diálogo cada vez mais unívoco, a ponto de quase tornar-se monólogo. Sobre a matéria quase totalmente mineralizada, de segura poeirenta de rocha, que ressalta o caráter rupestre de seus signos, o artista traça, dir-se-ia à ponta seca, umas garatujas de autêntico caráter caligráficos, ou, pelo menos, com a qualidade específica deste: a vitalidade (PEDROSA, vol. 7º, pp. 78-79).

Anteriormente, já havia sido apontada a relação entre Magnelli e Dorazio, que descenderia do primeiro “com orgulho” (PEDROSA, 1960, p. 6). Como adendo, Pedrosa diz que, para o segundo, o outro era a “personagem artística mais forte da pintura italiana contemporânea” (PEDROSA, 1960, p. 6). Assim, apesar de observar a influência de Magnelli também sobre Achille Perilli, Pedrosa aproxima a poética deste ao signo caligráfico oriental, já que o pintor agia de modo “hostil e solitário diante da matéria”, pois ele “procura o máximo de universalidade num mínimo de meios comunicativos”, sendo o signo a menor parcela de contato com a matéria (PEDROSA, vol. 7º, p. 80). Assim, o artista teria partido da influência das “tensões estáticas dos planos” *magnellianas* e chegado, na sua linha de evolução, “a uma arte dos signos de rara depuração” (PEDROSA, 1960, p. 6).

Tal qual em Consagra, a luz é fator importante para a experiência visiva da obra de

¹⁸⁷ Grafou-se Pirelli no texto consultado.

Dorazio. Pedrosa vai afirmar que o artista fazia sua matéria “viver *pela luz*” e dando-lhe uma “funcionalidade nova” (PEDROSA, vol. 7º, p. 82, grifos nossos), sendo sua matéria dinâmica¹⁸⁸. Ao lado desse aspecto de sua poética, a cor também se mostra como um elemento atuante (tal qual em Magnelli), e não mais como algo secundário que se ligaria à obra de forma passiva, como estaria ocorrendo até então (PEDROSA, vol. 7º, p. 82). A partir dessa mudança na composição das obras, vê-se que, para o crítico, a poética do artista representa evolução, demonstrando que o italiano estava nos radares do brasileiro, que descreve sua matéria como “animada, vibrante, difundindo-se de um núcleo interior, misterioso e incerto, para fora, sem localização espacial fixa ou definida e, ao mesmo tempo, integrada no quantum pessoal do artista” (PEDROSA, vol. 7º, p. 82).

Nos dois textos nos quais Pedrosa comenta sobre Dorazio e Perilli, *Da “volta” à matéria e Signo e matéria*¹⁸⁹, ele vai interpretar a dinâmica artística de modo nada elogioso em relação ao informalismo, tendo dito que os tachistas são românticos “apassivados diante da matéria”, que é reproduzida e cultuada (PEDROSA, vol. 7º, p. 78)¹⁹⁰. Mesmo vendo defeitos na proposta, percebia, na década de 1950, a força que o tachismo, partindo da França, tinham alcançado no contexto da arte ocidental. Assim, se em 1958, como comentado, o crítico via uma primeira nuance da possível “saturação tachista” na premiação de Veneza de então, nem por isso a longa marcha da arte informal estava chegando ao ocaso. Assim, ele diz, em relação ao possível esgotamento:

Não queremos dizer com isso que a onda tachista passou. Passou coisa nenhuma, continua intensa; mas há pela primeira vez, depois de anos, os primeiros sinais de saturação contra o exibicionismo individualista, o informe, a exploração sistemática do acaso dos pingos e tinta e das manchas como processo de criação artística (PEDROSA, vol. 8º, p. 145).

Na premiação em questão, como vimos, estava Osvaldo Licini, que Pedrosa via como exemplo de resistência ao tachismo. Como boa parte dos artistas que chegaram à abstração, teve um período figurativo (e talvez com um quê de Chagall), que Mazzariol afirma ter sido uma “longa e feliz experiência”, depois do que, em 1931, adentra propriamente a seara abstrata, sendo ele, “o mais dotado poeticamente” dentre os artistas que iniciam a experiência já na década de 1930 segundo esse autor (MAZZARIOL, 1961, p. 84). Partindo da figuração, chegava, em fins da década de 1950, a uma abstração geométrica que teria por referências artistas como Paul Klee (1879-1940) e na qual se poderia ver Kazimir Malevitch (1879-1935)

¹⁸⁸ No texto *Signo e matéria*, Pedrosa vai dizer que os verdadeiros pintores de então fundiam a forma à matéria, para que coubesse à luz e à cor substanciá-la (PEDROSA, vol. 7º, p. 78).

¹⁸⁹ In: PEDROSA, vol. 7º, textos 29 e 28, respectivamente, pp. 78-82.

¹⁹⁰ No texto, Pedrosa aproxima o *modus operandi* tachista à pintura estadunidense de então, também vista negativamente.

e/ou o tcheco František Kupka (1871-1957) (PEDROSA, vol. 8º, p. 145). De qualquer forma, a própria natureza de sua proposta abstrata era um contraponto contundente ao caráter tachista em voga, de modo que o contrariava “em cheio” (PEDROSA, vol. 8º, p. 145).

Mazzariol, evocando a fala do próprio artista, faz perceber como as suas declarações estavam próximas às concepções de Pedrosa em relação aos aspectos plásticos da obra como ponto principal para ela ser dotada de valor e ao modo como deve se mostrar *per se*, sem se balizar por agendas externas à plasticidade, pois “relacionando a autonomia na arte à autonomia no plano político, Mario Pedrosa enfatiza a recusa do artista moderno em subordinar-se a imposições e interesses estranhos à arte [...]” (D’ANGELO, 2011, p. 131). Assim, o pintor, por ocasião de sua mostra na *Galleria Del Milione*, em 1935, teria dito:

Por quatro anos fiz tudo quanto pude para fazer uma boa pintura, pintando verdadeiramente. Depois, comecei a ter dúvidas [...]. A pintura é a arte das cores e das formas, livremente concebidas, e é um ato de vontade e de criação [...] demonstraremos que a geometria pode se tornar sentimento (LICINI, 1935 *apud* MAZZARIOL, 1961, p. 84, tradução nossa¹⁹¹).

Ao lado do ganhador, Pedrosa diz que o segundo colocado na competição veneziana, o estadunidense Mark Tobey (1890-1976), era outro pintor que se mostrava como contraponto ao tachismo naquele momento (PEDROSA, vol. 8º, p. 145). Isto estaria afinado, também, à premiação de outros artistas que representariam um afastamento ou negação de tal vertente. Nesse mesmo sentido, Pedrosa cita, além de Licini e do estadunidense, outro italiano que também teria sido premiado, no campo da gravura, o qual diz não conhecer e não lhe cita o nome, mas infere-se tratar-se do triestino de origem eslovena Lojze Spacal (1907-2000) (em italiano Luigi Spacal), que na Bienal em questão vence o grande prêmio internacional na categoria de gravura e desenho e, posteriormente, em 1959, é novamente premiado, na Bienal Internacional de Arte Gráfica de Liubliana, como indica o site dedicado ao artista (LUIGI SPACAL, s/d).

Pedrosa, então, vê as premiações como uma surpresa, já que “havia em outras representações estrangeiras nomes mais em dia com o *gosto da moda*”, apresentando artistas “mais próximos do tachismo do que de qualquer outra tendência” (PEDROSA, vol. 8º, p. 145, grifos nossos). Assim, delineia-se a ideia de que, então, era o tachismo a grande moda dominante. Contrariamente a isso, Licini é descrito como um artista isolado “que pouco saiu de seu canto provinciano” (PEDROSA, vol. 8º, p. 145).

¹⁹¹ No original: “Fino a quattro anni ho fatto tutto quello che ho potuto per fare della buona pittura dipingendo dal vero. Poi ho cominciato a dubitare. La pittura è l’arte dei colori e delle forme, liberamente concepite, ed è anche un atto di volontà e di creazione. Dimostreremo che la geometria può diventare sentimento”. Talvez Pedrosa não teria falado em sentimento, mas o fato de o artista chamar ao palco as questões plásticas e não os discursos que poderiam dar ensejo à criação artística e/ou partir dela é algo muito próximo ao que pregava o crítico.

Tendo o tachismo alcançado o gosto internacional naquele meio de século, outro italiano, o já citado *tifernato* Alberto Burri, normalmente é lembrado justamente por sua aproximação à vertente, sendo tratado por Pedrosa em alguns momentos na década de 1950 e no ano de 1960, sendo-lhe dedicado, inclusive, um longo texto monográfico. A primeira ocasião na qual o artista figura na produção de Pedrosa é em 1957, quando o crítico lamenta sua ausência na mostra *Dez anos de pintura italiana*¹⁹². Segundo ele, não se sabia o porquê da falta do artista, que seria significativo no recorte proposto pela exposição, que trazia outros abstratos e os grandes nomes do *primo novecento*, como Morandi, Tosi e Carrà (PEDROSA, vol. 9º, p. 155). Apesar disso, dois dos grandes representantes das propostas abstratas estavam ausentes os “dois Albertos”: Magnelli e o próprio Burri.

Mesmo apesar dessa ausência no recorte proposto pela exposição, este último já havia chegado ao Brasil. A sua carreira teria começado a encontrar destaque em 1948, primeiramente na mãe-pátria e, depois, nos Estados Unidos (PEDROSA, vol. 8º, p. 152). Assim, teria sido depois de tomar lugar na América do Norte que a fama do artista crescera a ponto de ecoar em outros países. Na terceira bienal paulista, o Brasil travou contato com ele, que apresentou cinco telas, segundo Pedrosa (PEDROSA, vol. 8º, p. 152).

As obras em questão teriam se mostrado desafiadoras quando se pensa no estado das artes na jovem bienal brasileira e nos gostos “aristocráticos predominantes nos círculos artísticos” (PEDROSA, vol. 8º, p. 152). Assim, a capital paulista entra em contato com a obra do pintor de *Città di Castello* por iniciativa da representação italiana da Bienal em questão, ao passo que o Rio de Janeiro teria continuado virgem em relação à proposta do italiano. Assim, compreende-se o porquê de Pedrosa ter lamentado sua ausência quando se fez a mostra *Dez anos de pintura italiana*, que se deu no Museu Nacional de Belas Artes. A capital fluminense só teria vindo a conhecer sua obra em 1960, por iniciativa do MAM, o que teria significado certo retardo, pois Pedrosa afirma categoricamente que o artista, já no início da década de 1950, causara sensação, sendo rapidamente musealizado por muitas instituições – “com trapos, porcaria e tudo, seus quadros já estão nos salões aristocráticos requintados e nos museus, oficiais ou oficiosos” (PEDROSA, vol. 8º, p. 153) – e se tornara um representante oficial da Itália Republicana (PEDROSA, vol. 8º, p. 153), o que talvez ecoasse o expressionismo abstrato estadunidense, colocado discursivamente como algo que ligava intrinsecamente a liberdade democrática ocidental à proposta artístico-poética e como um contraponto pragmático e diametralmente oposto às propostas ditas realistas da URSS stalinista. Nesse sentido, Maria

¹⁹² In: PEDROSA, vol. 9º, pp. 155-156.

Alice Milliet corrobora a ideia de que o

abstracionismo informal, cujo carro chefe era a pintura gestual de Pollock, promovida pelo MoMA sob as bênçãos de Departamento de Estado americano, foi apresentado como a mais legítima expressão de liberdade individual, alheia a qualquer constrangimento social ou político (MILLIET, 2001-2002, p. 94).

Pedrosa comenta a peculiaridade de Burri, que poderia parecer querer extrapolar os limites da pintura. Ele era “um dos raros *tachistas* europeus que, dentro das convulsões de seu subjetivismo, procura, em materiais inusitados e rebarbativos, algo de objetivo e, no fundo, de caráter artesanal – logo experimental” (PEDROSA, vol. 9º, p. 156, grifo nosso). Ainda em relação a isso, comenta, em texto de maio de 1960¹⁹³, a influência que artista italiano teria tido na conjuntura internacional. Pedrosa vai tratar de uma exposição em que figuraram artistas japoneses no MAM-RJ, e comenta que Hidataka [sic] Ohno (1922-2002) havia começado a trabalhar a estopa sobre tela, mas diz que o uso era totalmente diferente daquele “que dela fez, por primeira vez, o pintor italiano Burri”, que teria tido uma atitude “com intenção polêmica e algo dadaísta” (PEDROSA, vol. 9º, p. 74). Isso significa dizer que era do italiano a originalidade do uso do material nada nobre da estopa nas artes plásticas e, mais, à arte do cavalete, sempre valorizada como “bela arte” em grande parte da história da arte ocidental. Além disso, o crítico também sugere que o artista japonês teria travado contato com o uso que o italiano havia feito do “material inusitado” (PEDROSA, vol. 9º, p. 74), não dizendo, porém, que o primeiro era discípulo do segundo, mas sugerindo que houvera, antes da adoção de tal prática, o conhecimento da obra de Burri por parte do oriental.

Mesmo apesar desse conhecimento prévio, Pedrosa diz, em relação ao japonês, que “sua pintura em relevo não tem nada a ver com a experiência de Burri” (PEDROSA, vol. 9º, p. 78), sendo que ambos os artistas trabalhavam de modos diferentes o “material esdrúxulo”:

Se em Burri há um desafio, há qualquer coisa de irônico ou de humor, de evidentes intenções intelectuais, em Ohno, [não há] nada disso. O que predomina nele são puras preocupações plásticas” (PEDROSA, vol. 9º, p. 78, grifo nosso).

Novamente, Pedrosa indica haver uma arte intelectualista que parte da Itália, mesmo que agora numa chave completamente diferente. De qualquer forma, quando fala no material “esdrúxulo”, evoca a faceta que muitas vezes é lembrada quando se pensa em tal artista: a plasticidade que não se faz mais na bidimensionalidade chapada da tela, ainda que noutro texto¹⁹⁴ ele comente que não se sabia o porquê de alguns tachistas, nos quais se incluía o

¹⁹³ *Os pintores japoneses no MAM. In: PEDROSA, vol. 9º, pp. 74-76.*

¹⁹⁴ Pedrosa divisa uma “fase” mais atual do artista, quando ele havia passado a trabalhar o ferro e a madeira. Neste último material, começara a fazer uma espécie de interferência com as tintas, de modo que a naturalidade e as características da matéria eram chamados à obra como aspectos compositivos desta. Pedrosa, contudo, critica o

italiano, conservarem “a delimitação retangular de uma tela inútil” (PEDROSA, vol. 7º, p. 72).

No ano de 1960, um longo texto é dedicado ao artista, intitulado *Burri, ou a antipintura vitoriosa*¹⁹⁵. Teria havido vitória dessa proposta porque o artista havia “triunfado sem resistência” (PEDROSA, vol. 8º, p. 152), motivo pelo qual não propiciou uma possível revolução (ou nem mesmo supôs tratar de si como parte disso). Tal interpretação sugere que, apesar da proposta plástica, o artista teve boa recepção nos meios artísticos, tornando-se, então, um pintor italiano em evidência, o que teria se dado por sua proposta ter trazido à pintura italiana “uma nota nova” (PEDROSA, vol. 8º, p. 152).

Burri, com sua “antipintura”, estava afinado tanto à conjuntura do momento quanto à sua própria história de vida no “breve século XX” (HOBBSAWM, 1994). Assim, diferentemente do seu *modus operandi* usual, Pedrosa comenta as vicissitudes pelas quais passara em sua vida pessoal o artista, fruto de seu tempo e da Itália na qual nascera em plena Primeira Grande Guerra. Assim, mesmo que tenha nascido em 1915, Pedrosa diz que ele era “produto do [segundo] após guerra” (PEDROSA, vol. 8º, p. 152), provavelmente aludindo à plasticidade que encerrava o artista naquele momento, em que as propostas abstratas ganhavam força na Itália, ligadas justamente ao contexto problemático pelo qual o País passara (e no qual o pintor tomara parte, tendo sido moldado também por ele) e do qual havia pouco tempo que saíra.

Tendo combatido durante a Guerra (e antes, esteve na África, algo que o liga diretamente à conjuntura imperialista fascista de então e ecoa as proposições de Marinetti), Pedrosa afirmava que ele havia “saído dos eixos” justamente por causa da experiência bélica (PEDROSA, vol. 8º, p. 152) e sublinha que o pintor tinha até sido filiado ao Partido Fascista, mas esta posição política não é colocada como demérito pelo crítico, que afirma apenas que o artista era de “natureza contraditória” (PEDROSA, vol. 8º, p. 152). A situação de conflitos o teria marcado tão profundamente “até reencontrar-se na pintura” (PEDROSA, vol. 8º, p. 152), o que talvez evoque a máxima pedrosiana “arte: necessidade vital”; a plasticidade de suas obras seria reflexo da conjuntura por que passou e da história pessoal traumática, que se refletiam naquela “espécie de explosão dadaísta retardada de sua pintura de trapos, telas rasgadas, estopa suja, etc.” (PEDROSA, vol. 8º, p. 152).

Partindo, então, desse artista, Pedrosa faz uma apreciação do tachismo de modo nada

artista italiano por ele “conservar ainda a convenção do retângulo” (PEDROSA, vol. 8º, p. 155), que evocava a tradição de pintura sobre tela, mesmo que agora tratava-se de outros materiais menos nobres.

¹⁹⁵ PEDROSA, vol. 8º, pp. 152-157.

elogioso quando diz tratar-se de uma “pseudo-revolta, ou revolta colher de chá¹⁹⁶” (PEDROSA, vol. 8º, p. 152). Isto, porém, não parte só e necessariamente dos artistas, mas de quem os consome e acata. Ainda que não tenha evocado, no texto em questão, a definição do pós-moderno, é disso que se trata: a conjuntura de então, “a época”, como ele diz, propunha-se e se permitia absorver e reabsorver absolutamente tudo, mesmo sob o signo da revolta. Desse modo, “as elites pensantes, as classes dirigentes” não negavam nada “sob o signo da Cultura, Poesia ou Arte” (PEDROSA, vol. 8º, p. 152), motivo pelo qual o tachismo era, então, aceito e consumido, destituído, assim, de qualquer caráter real de revolta.

Destarte, entende-se por que a proposta tachista não tinha um caráter de contestação: os países ocidentais ditos democráticos tinham um “liberalismo ilimitado”, o que concernia também à arte (PEDROSA, vol. 8º, p. 153), motivo pelo qual nenhuma proposta artística era incompreendida a despeito dos antigos “poetas malditos” e artistas mal vistos/incompreendidos. Isto se dava porque a burguesia havia “aprendido a lição” (PEDROSA, vol. 8º, p. 153), isto é, transformara a questão das vanguardas e do modernismo artístico em algo já sedimentado no arcabouço de referências, ainda que de modo muitas vezes superficial e/ou como produto a ser consumido como bem simbólico que não necessariamente era compreendido, mas que aparecia como marca distintiva. Eric Hobsbawm afirma a mesma coisa quando diz que a vanguarda, com o tempo, passa a fazer parte da cultura estabelecida, sendo, ao menos em parte, absorvida pela vida cotidiana¹⁹⁷ (HOBSBAWM, 1994, p. 181), algo que já se via desde meados da década de 1930, quando o modernismo já marcava a “vida metropolitana de todo o mundo ocidental” (HOBSBAWM, 1994, p. 184).

Partindo das duas referências de estados totalitários que tomaram para si a liberdade artística como questão de estado, eliminando-a – a Alemanha de Hitler e a URSS stalinista –, Pedrosa via nas democracias ocidentais um espelhamento de tal situação¹⁹⁸, pois, se não havia dirigismo estatal em relação às artes, havia um totalitarismo do próprio liberalismo

¹⁹⁶ Pedrosa, por inúmeras vezes, mostra-se contrário ao informalismo, sendo pouquíssimas as exceções, mas lidas noutras chaves, como *Vedova*, na Itália, e *Pollock*, nos Estados Unidos. Além destes, há outros artistas que podem ser vistos a partir do informalismo, mas que Pedrosa aproxima ao signo caligráfico oriental, distanciando-os da vertente francesa.

¹⁹⁷ Não se pode deixar de lembrar, no contexto brasileiro atual, a exposição retrospectiva de Tarsila do Amaral – *Tarsila Popular* –, no MASP, que registrou mais de 400000 visitantes (VEJA, 2019), tendo mostras de vários outros artistas importantes, que tomaram lugar ali (e mesmo em outros museus da cidade), não chegando nem perto dessa cifra, o que indicaria – de certo modo – uma dinâmica de consumo de bens simbólicos, ainda que destes, muitas vezes, pouco se saiba de fato. Nesse sentido, basta lembrar que, obviamente, o *Abaporu* foi a obra mais requisitada, com pessoas se acotovelando tentando tirar fotos ao lado da figura antropófaga.

¹⁹⁸ Hobsbawm sublinha que a ascensão das ditaduras na Alemanha e na URSS acabou por dispersar as vanguardas alemã e russa, que até então competiam com Paris (HOBSBAWM, 1994, p. 182). Como na Itália isto não ocorreu, os artistas (muitos dos quais haviam primeiramente tomado parte no futurismo) puderam, ao longo do *ventennio*, empreender pesquisas plásticas e poéticas dentro das propostas modernistas, transitando entre elas.

(PEDROSA, vol. 8º, p. 153), que não é proibitivo mas que, pelo contrário, caracteriza-se pela “aceitação indistinta de tudo” (PEDROSA, vol. 8º, p. 153). Ainda que não coloque explicitamente, fica fortemente sugerida a situação da mercantilização da arte moderna/contemporânea e o fato de esses novos artistas serem mercadorias consumidas. Muito sintonizado com o seu tempo,

diante das evidências que se acumulavam ao seu redor, com a disseminação da cultura de massas e a crescente fetichização alienante do mercado de arte oficial, Mário Pedrosa foi absolutamente pioneiro e original ao identificar um novo campo de questões no domínio da arte e da criação que ele não hesitou em chamar de pós-moderno” (MORICONI, 2011, p. 14).

Assim, o próprio Burri tinha “seu peito de artista [...] tão coberto de medalhas quanto o de um general” (PEDROSA, vol. 8º, p. 153), demonstrando-se, assim, sua aceitação em várias instâncias sociais e institucionais que ignoraram sua ligação com o Fascismo, por exemplo. Isto, contudo, não era, para Pedrosa, indicativo de valor artístico, pois o crítico diz que, havendo artistas os quais no segundo pós-guerra eram aceitos indistintamente, havia que se observar “a própria evolução de sua pintura” (PEDROSA, vol. 8º, p. 153), ou seja, o tempo diria o real alcance das suas proposições artísticas e o passado seria indicativo dos caminhos pelos quais passara. Evidentemente, a partir de várias de suas falas em relação ao italiano, Pedrosa via, sim, valor artístico nele, mas sobretudo pela obra em si, e não pela conjuntura que o transformava em produto de exportação italiano e que, como tal, mesmo que houvesse “ensaiado” um papel de inadaptado, já estava “alinhado e classificado” (PEDROSA, vol. 8º, p. 153) naquele momento.

O artista, com um quê dos dadaístas, ultrapassava outros da conjuntura vanguardista: os dadá teriam herdado a técnica da colagem dos cubistas, ampliando-lhe o alcance, segundo Pedrosa, justamente porque os cubistas elevavam os materiais trabalhados nas colagens – ele cita papel de jornal, areia, cartas de jogar, pano, madeira, cortiça *etc.* – a uma “categoria de meio nobre de expressão” (PEDROSA, vol. 8º, p. 153). Os dadá, fugindo tanto a essa prática quanto àquilo que escapava à questão puramente plástica nos surrealistas (PEDROSA, vol. 8º, p. 153-154), recuperavam o valor da obra que não ecoava nada externo a si, *modus operandi* este que os artistas posteriores à Segunda Grande Guerra teriam também recuperado. Por isso, o italiano “tentou destruir a pintura” (PEDROSA, vol. 8º, p. 154) num ataque à aristocracia do gosto dominante e à estética muito requintada que se encontrava nos pós-cubistas (PEDROSA, vol. 8º, p. 154), ecoando os dadá, já que o princípio-chave da atuação desses artistas era apresentar qualquer coisa que “pudesse causar apoplexia nos amantes de arte burguesa convencional” (HOBSBAWM, 1994, p. 179). Nesse sentido, Pedrosa destrincha o fazer

artístico de Burri de modo a explicitar seu modo de ação e, sobretudo, os materiais que são usados, organizando suas telas com “os mais prosaicos e insólitos [materiais]”, *atualizando* as propostas da geração anterior (PEDROSA, vol. 8º, p. 154, grifo nosso).

Já na terceira bienal paulista, o artista trazia materiais que não estariam afinados ao *status quo* dos salões tradicionais. Pedrosa descreve as obras que o representavam no certame e, se havia algo desagradável nelas, o crítico divisava as qualidades plásticas do artista:

Na III bienal paulista¹⁹⁹, apresentou ele, além de seu material já predileto – têmpera vinagril sobre tela – um óleo sobre estopa e o resto em têmpera e saco sobre celotex. Essa mistura de têmpera, estopa e trapos sobre celotex atingia um grau de decomposição realmente repugnante. *Todo preto* era, entretanto, notável pela composição, já então extremamente cuidadosa, numa espécie de expressividade da podridão. Evidenciava-se ali a intenção do pintor de levar a colagem ao máximo de tensão, ou a uma *hipercolagem*. A estética do artista se definia assim como uma estética da hipérbole [...]: a repugnância dos materiais em putrefação se enquadrava num requintado artifício de retórica compositiva (PEDROSA, vol. 8º, p. 154, grifos no original).

Pedrosa não descreve as obras anteriores à bienal em questão, mas a usa como ponto de partida para se observar a evolução empreendida pelo artista na sua arte, com o abandono dos materiais em decomposição e a emergência das “qualidades-mestras” de alguém que tinha, no fundo, um gosto apurado (PEDROSA, vol. 8º, p. 154), mesmo que, num primeiro momento, tenha se proposto a desafiar “o espectador pela deliberada repugnância de seus trapos emporcalhados” (PEDROSA, vol. 8º, p. 155). Assim, não obstante ter criticado a elevação que os cubistas empreendiam em relação aos materiais que utilizavam, Pedrosa diz que o italiano passa, com o tempo, a trabalhar materiais “mais nobres”: ferro e madeira (PEDROSA, vol. 8º, p. 154).

Em seguida, o crítico divide a obra do artista em três momentos, marcados por materiais e propostas diferentes que se ligam à “antipintura” *burriana*: primeiramente estão os materiais já citados, os “velhos trapos e estopas lambuzados”, depois, como um *intermezzo*, estão obras em que o artista fundia à tela camisas femininas através do uso da têmpera e, por fim (momento mesmo em que falava o crítico) aparecia o uso do ferro e da madeira (PEDROSA, vol. 8º, p.

¹⁹⁹ Na III Bienal, Burri trazia *Branco 1* (1953); *Saco 2* (1954); *Saco preto 3* (1954); *Vermelho e preto 1* (1955) e *Todo preto 2* (1955) (BIENAL DE SÃO PAULO, 1955, p. 230). Em tal edição da Bienal, tal qual os acervos do MASP e MAM-SP, as representações maiores pertenciam à França e Itália reverberando as escolhas que se fizeram na década anterior quando da formação de nossos acervos paulistas. Além disso, em relação às premiações, italianos compareceram Alberto Magnelli e Mirko Basaldella (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 66). Os mesmos autores reiteram que, na V Bienal, novamente, foi enorme a participação de italianos, tendo dado destaque ao ítalo-argentino Lucio Fontana e próprio Alberto Burri (2004, p. 81), que será um dos grandes premiados na VIII bienal, ao passo que novamente o italiano imigrado Di Prete ganharia na categoria de pintura nacional (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 111). Posteriormente, Burri ganha sala especial na nossa XVI Bienal (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 162), demonstrando-se assim sua grande aceitação entre nós e também sua popularização internacional.

154). Tais propostas seriam indicativos de um “apaziguamento”, já que nessa última “fase” a obra se processava sem revolta ou “obsessão do contra” (PEDROSA, vol. 8º, p. 155).

Sobre a fase “do meio”, a das camisas femininas, Pedrosa afirma que o artista operava uma atualização da “velha estética do nu” (PEDROSA, vol. 8º, p. 155), evocando algo extrapictórico, justamente por causa do motivo “literal” que, evidentemente, evoca um corpo, tornando-se um “elemento de *boudoir*” que se expressa de modo diferente daquele como o pintor vinha trabalhando a sua pintura “violenta, brutal, plebeia ou pobre” (PEDROSA, vol. 8º, p. 155).

Apesar de, por exemplo, Pedrosa às vezes observar que o elemento poético/literal com o qual certos artistas compõem as obras – lembremo-nos que, quando a bienal paulistana, em 1957, preferiu Morandi a Chagall, o crítico disse que, entre a poesia e a plasticidade (PEDROSA, vol. 2º, p. 116), o júri havia acertadamente escolhido a segunda – podem roubar à obra a questão compositiva, sobressaindo-se a ela, em Burri, mesmo apesar de a roupa feminina ser a evocação do corpo de uma mulher, o crítico dava valor ao modo como o artista coadunava as duas instâncias, a plasticidade e a literalidade do objeto colocado na obra, que se mostrava como um “apelo direto (retórico) aos encantos da pura sensualidade feminina” (PEDROSA, vol. 8º, p. 155). Assim, não obstante o fato de o objeto fazer com que o observador chame à experiência visiva elementos que fogem às questões puramente plásticas da obra, a partir do modo como o tecido se fundia à tela, e como se criava a superfície em que a camisa estava colada, o “jogo precioso de valores” que se dava pelas transparências que se viam no tecido, sobressaía-se a “virtuosidade do pintor” (PEDROSA, vol. 8º, p. 154), demonstrando-se assim que, apesar dos materiais inusitados, o que contava era como eram trabalhados pela mão do artista.

Apesar das colagens feitas que, de certa forma, ecoavam os dadaístas, e do modo como se saía da bidimensionalidade da tela, o crítico classifica Burri como um artista “tonal”, pois, mesmo apesar da sua retórica de violência e pobreza, se se observar o modo como ele usava a estopa, perceber-se-ia que era trabalhada sobretudo a partir da têmpera colocada na tela, fundindo o tecido a esta, de modo que o que se sobressaía era também a questão das cores e não só a materialidade da colagem. Assim, Pedrosa via um artista em que contava muito o modo como as cores eram trabalhadas e, apesar de ser considerado tachista em algumas passagens, não haveria a “anarquia das cores” no italiano, que “organizava, com amor, as passagens [tonais]” (PEDROSA, vol. 8º, p. 155) de modo que mesmo a materialidade dos “remendos” da estopa não “roubariam a cena”. Na relação entre a materialidade da obra e a questão puramente visiva do concerto de cores, Pedrosa diz:

O textual absorvente, necessário, do próprio material, é aqui deliberadamente submisso ao tonal [...]. O resultado dessa fusão estranhamente musical é a gente esquecer o plebeísmo do material, para se deixar seduzir pela atmosfera, *puramente pictórica*, criadas com suas passagens nunca chocantes [...] [para que] a harmonia total não seja alterada. Burri, no fundo de seus caprichos ou desesperos, o que quer é um acorde de consonância e não de dissonância (PEDROSA, vol. 8º, p. 155, grifos nossos).

Na última fase do artista, a madeira e o ferro são chamados ao centro da proposta compositiva. Pedrosa cita duas obras, traduzindo-lhes os títulos (*Grande Madeira e Vermelho*, e *Madeira e preto*) como representantes da atualidade de então. As pinturas em madeira eram o indicativo de um “requintamento progressivo” do artista (PEDROSA, vol. 8º, p. 155), que usa agora a própria naturalidade do material como aspecto da composição – como vimos que ocorria em Pietro Consagra –, fazendo interferências nele a partir do uso das tintas. É justamente o fato de o novo material trazer outras questões plásticas que Pedrosa evoca como ponto positivo: os veios naturais da madeira, que são agora elementos plásticos, e o modo como o artista, na segunda obra citada, usa o fogo para queimá-la, criando, assim, uma mancha natural e não orientada, dão nova dimensão às suas criações. Assim, a partir desse outro modo de ação, cujos exemplos são as duas obras em madeira evocadas, o artista atingia novos limites: a primeira fazia com que se tendesse a “escapar à pintura”, ao passo que a segunda demonstrava o máximo “refinamento dos meios expressivos” (PEDROSA, vol. 8º, p. 155).

Depois desse longo trajeto percorrendo os pontos altos da evolução artística de Burri, e mesmo destacando seus méritos, Pedrosa, ao fim de seu ensaio, aponta limitações nas proposições do artista: nas obras em madeira,

o artista arranja suas placas, queima-as e as prega à tela, quando podia construir algo diferente. As qualidades plásticas aqui já não são pictóricas, mas emprestadas da gravura, do relevo. *Com o tempo, sente-se seu artifício* (PEDROSA, vol. 8º, p. 156, grifos nossos).

O que se percebe é a sugestão de que o artista, apesar dos novos materiais utilizados e do novo modo de trabalhá-los, ainda se ligava à certa noção de pintura tradicional, algo já explicitado em duas ocasiões quando o crítico vê negativamente ainda a compleição retangular das obras que se ligavam à tradicional pintura sobre tela, mas que eram “pseudoquadros” (PEDROSA, vol. 8º, p. 156). Nas obras em que trabalha a estopa, havia uma “força expressiva viva, mas perfeitamente dentro da estética da pintura” (PEDROSA, vol. 8º, p. 156), já que o artista, então, estava “por demais preso à estética do cavalete” (PEDROSA, vol. 8º, p. 156).

Assim, apesar da sua “antipintura”, algo que lhe rendeu destaque quando do seu aparecimento, ele não teria logrado êxito na luta contra certa noção tradicional de compleição pictórica, estando, pois, inserido na sua dinâmica por “render-se incondicionalmente às

convenções do retângulo do quadro” (PEDROSA, vol. 8º, p. 156). O que se infere a partir de tais falas é que Pedrosa não via com bons olhos a limitação autoimposta pelo próprio artista. Por exemplo, quando comenta suas composições em ferro, via que, ao começar a trabalhar o novo material, o artista ainda se ligava às obras em que figurava a estopa, pois havia, também nessas novas obras, manchas de cor, “esfarrapamento das partes”, um “lambuzamento deliberado” que ecoavam as primeiras (PEDROSA, vol. 8º, p. 156). As obras em ferro, mesmo que suas propriedades estivessem mais ressaltadas, ainda se mostrariam “submetidas às limitações da tela” (PEDROSA, vol. 8º, p. 156); em relação ao modo de se trabalhar as placas de madeira, Pedrosa observava certa “pobreza” no modo de sua disposição, que se fazia “como um tapume”, de modo que “o espaço não funciona[va]” (PEDROSA, vol. 8º, p. 156).

Por fim, o crítico termina sua apreciação crítica sobre a obra e a trajetória do *tifernato* colocando em paralelo a sua evolução plástica àquilo que a propiciava. Ele via no italiano, não obstante a retórica violenta da sua plasticidade, a permanência em algumas soluções que vinham da tradição; ele diz que os apontamentos que faz em relação ao artista não eram fruto de desrespeito, pois seus méritos eram “inquestionáveis”, mas serviam para indicar ou verificar “a contradição ou o impasse a que foi dar sua revolta antipintura” (PEDROSA, vol. 8º, p. 157). Por fim, a conclusão do texto se dá com uma indagação: “trata-se ainda de revolta ou inconsciente procura de novidade para satisfazer o insaciável poder de digerir dos ricos e altos consumidores de arte²⁰⁰, luxo e uísque do Ocidente?” (PEDROSA, vol. 8º, p. 157).

Assim, vemos que, mesmo apesar dos vários méritos que o artista angariara plástica, comercial e simbolicamente no período que vai do seu retorno à Itália no segundo pós-guerra ao ano em que Pedrosa falava – 1960 –, o crítico questionava principalmente as duas últimas instâncias, sobretudo a comercial, de modo que, a ele, poderia parecer que o artista, não obstante suas qualidades, por haver entrado pela porta da frente na dinâmica artística de então e, também, pelo fato de o tachismo ser uma “pseudorrevolta” já facilmente digerível por aqueles que consumiam arte (o verbo aqui é importante), poderia estar apresentando algo que se lhe pediam. Fica subtendido que o crítico observava um artista complexo, já que destrincha sua evolução pictórica, as conjunturas e proposições que lhe vão por trás e os méritos plásticos conseguidos. Porém, não se tratava apenas daquilo que se via nas suas obras, mas também de todo o entorno

²⁰⁰ No Brasil, Alambert e Canhête, afinados a Pedrosa, dizem que a V Bienal encerrou uma “ofensiva tachista” e “permitiu que emergisse no terreno da Bienal o espaço para uma *arte que fazia o gosto da classe média favorecida* [...]” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 83, grifos nossos). Ou seja, fica subtendido que realmente a proposta informal se tornara algo da moda, que reverberava também nos países periféricos, a que se deve somar o fato de que a empresa levada a cabo por Ciccillo criara uma espécie de ponte direta entre tachistas europeus (e, posteriormente, os expressionistas abstratos estadunidenses) e o Brasil, facilitando, assim, a permeabilidade do País a esses artistas.

que as emoldurava.

Partindo do contexto italiano, esta talvez, naquele momento, tenha sido uma das ocasiões em que Pedrosa observava mais claramente no horizonte as mudanças que a arte de então encerrava, transformando o paradigma e a chave pela qual se leram as propostas artísticas da primeira metade do século XX. Se Duchamp (1887-1968), com seus *ready-made*, foi um dos condicionadores da passagem da arte moderna à contemporânea, a década de 1960 traria Andy Warhol (1928-1987) e outros, propiciando o alargamento de tal conjuntura num nível nunca antes visto. Nesse sentido, a obra de Burri estaria afinadíssima a tal contexto, já que Pedrosa via nela um produto consumido de forma irrefletida – através de instâncias e conjunturas várias – por um liberalismo totalitário típico da realidade Ocidental. Assim, haveria uma ligação muito forte entre as mudanças de várias ordens que despontaram no período e as proposições artísticas que delas nascem.

Como conclusão em relação ao que Pedrosa via em Burri e como lhe interpretava a obra e as ações dentro das dinâmicas artísticas tanto italianas como internacionais, pode-se pensar que, apesar de o texto dedicado a ele ter sido provavelmente o mais longo escrito monográfico sobre um moderno italiano, isto não significa que o crítico via maior valor no *tifernato* quando comparado a conterrâneos atuantes no mesmo período; antes, se se observar detidamente as nuances que o texto encerra, Pedrosa parte de Burri mais para explicitar o estado das dinâmicas artísticas de então do que para necessariamente elevar o artista a grande representante da arte naquela conjuntura. Ao fim, o vaivém operado no ensaio serve sobretudo para observar com um olhar lúcido os caminhos que a pós-modernidade artística estava tomando, ainda que Burri, como salientado por mais de uma vez, estivesse ligado à “estética do cavalete”. Trata-se, portanto, de um texto complexo que, mais do que crítica sobre o italiano, é uma apreciação do momento artístico em que este está inserido e no qual age, com todas as incongruências, contradições e méritos que encerrava, motivo pelo qual optou-se por não reproduzir aqui a obra burriana, que é um ponto de partida para tratar de um contexto maior (o que não lhe retira pontos positivos, contudo).

Outro pintor que seguia tendência abstratas informais trabalhado por Pedrosa foi o veneziano Emilio Vedova, sendo um dos abstratos que o crítico mais citou, de modo que observar o *crescendo* da obra vedoviana é um indicativo de como as novas propostas plásticas italianas reverberaram entre nós. Em dois textos de 1957²⁰¹, com os quais Pedrosa resenha mostras de arte moderna italiana que chegam ao Brasil, o artista comparece, primeiramente

²⁰¹ *Mostra de Pintura Circulante*, de 30 mar. 1957. In: PEDROSA, vol. 9º, pp. 141-143, e *Dez anos de pintura italiana*, de 03 dez. 1957. In: PEDROSA, vol. 9º, pp.155-156.

ainda como uma promessa mas, posteriormente, podemos verificar como o crítico prestou atenção nele e o valorizou ao longa de parte de sua trajetória crítica.

Num primeiro momento, ele introduz a obra do artista de modo bastante simples, comentando apenas algumas de suas características. Enquanto “força da *jovem* pintura italiana” (PEDROSA, vol. 9º, p. 143, grifo nosso), apresentava uma “obra explosiva, deliberadamente reduzida a um esgarranchamento [sic] em preto e branco, com súbitos tons quentes aqui e acolá” e que parecia “feita pelo tato trôpego de um cego com a tenacidade de um visionário” (PEDROSA, vol. 9º, p. 143), de onde nasce um “inonstrutivismo arquetônico” (PEDROSA, vol. 9º, p. 156). Assim, percebemos que se coadunam duas instâncias: o gestual da pintura – que o aproximaria de Jackson Pollock (1912-1956), por exemplo, algo já bastante evocado quando se pensa no artista – e o caráter intelectual que, não obstante ser fruto de um tatear cego, este era feito como que por “um visionário”, de modo que tal pintura evocaria uma “realidade ainda por nascer” (PEDROSA, vol. 9º, p. 143).

Assim, diferentemente da primeira metade do século XX, esses novos artistas querem que uma nova ordem de coisas nasça. Por isso, eles (sobretudo os abstratos) são regidos por um estado de espírito (além das questões plásticas) “completamente outro”²⁰² quando se pensava nos nomes importantes da arte italiana que os antecederam (PEDROSA, vol. 9º, p. 155). De qualquer forma, Pedrosa chamará o artista de “último rebento, numa linguagem ultramoderna do futurismo italiano” no ano seguinte, 1958 (PEDROSA, vol. 7º, p. 53).

O texto em que o diz se chama *O signo no Ocidente*²⁰³ e, nele, Pedrosa afirma que Vedova teria uma linguagem signográfica²⁰⁴ com quase ausência de cor, em que o que está em pauta é a “*dinâmica* físió-mental [sic] ou espiritual que compõe o quadro” (PEDROSA, vol. 7º, p. 53, grifo nosso). Assim, se num primeiro momento pode causar estranhamento o fato de se ter ligado o artista ao Futurismo, quando se explicita que uma das características marcantes de sua poética é o dinamismo empregado na obra, compreende-se um possível porquê de tal aproximação: não se trataria nem de filiação e nem de influência, mas de um ponto de contato que liga as propostas diferentes: “Com ele [Vedova], a evolução pictórica a partir da velha geração do século não se irrompe”, já que teria sido “talvez o único artista jovem de importância que prosseguiu [...] do futurismo à linguagem abstrata *expressionista*” (PEDROSA, vol. 7º, p.

²⁰² Pedrosa dirá que, juntamente a Vedova, outros artistas compartilhavam desse novo espírito, sendo eles: Morlotti, Birolli, Moreni, Cassinari e Guttuso (PEDROSA, vol. 9º, p. 155), como já apontado.

²⁰³ In: PEDROSA, vol. 7º, pp. 53-55.

²⁰⁴ Posteriormente, em texto de julho de 1960, *Signo e matéria*, Pedrosa diz que Vedova “se desprende, em suas últimas obras, do signo revelador, casado ao gesto decantatório, tão característico dele, por uma trama espacial descontínua [...]” (PEDROSA, vol. 7º, p. 80).

73, grifo nosso). Isso fica patente quando vemos obras anteriores à pintura gestual, em que a poética futurista fica muito evidenciada.

O dinamismo que se vê nas obras do italiano pode ser interpretado como o motivo pelo qual é descrita como pintura cega. Não obstante tal “cegueira”, isso não significa que ela se daria sem o uso dos sentidos: Pedrosa diz que, anteriormente à materialização da obra, existiria um “sutil tateio de antenas” (PEDROSA, vol. 7º, p. 53) do artista, que criaria a partir de um “gesto de punho, mas que, para arremetê-lo se coloca como que no centro ou no ponto culminante de seu drama [...], num ponto imaginário de todas as confluências” (PEDROSA, vol. 7º, p. 53). Em seguida, o autor salienta que o próprio artista costumava dizer que ele tinha que ter um “radar na testa” (PEDROSA, vol. 7º, p. 53), o que indicaria contato pessoal entre ambos.

Se observarmos como Pedrosa interpretava o modo de criação *vedoviano*, poderíamos até mesmo aproximá-lo àqueles das gerações precedentes. Isto porque se, por exemplo, Severini era um arauto de um fazer artístico apriorístico, mentalmente concebido, que lhe permitia empreender a feitura da obra, Pedrosa dirá que o abstrato, mesmo que num ambiente completamente outro, precisava “antever, isto é, ver antes da experiência perceptiva” (PEDROSA, vol. 7º, p. 53-54), negando, portanto, os “acazos tachistas” que critica²⁰⁵.

Em texto posterior, *Auto-expressão ou imagem do mundo*²⁰⁶, Pedrosa evoca novamente o dinamismo da arte do artista, dizendo que ele era, naquele momento (junho de 1958) “uma das maiores forças expressivas da pintura moderna italiana” (PEDROSA, vol. 7º, p. 56). Nesse episódio, Pedrosa reitera falas do próprio artista, ainda que sem explicitar suas fontes. Tais colocações teriam se dado por causa de um prólogo elaborado por Giulio Carlo Argan (1909-1992) a uma publicação sobre “sua última mostra na Alemanha” (PEDROSA, vol. 7º, p. 56), o que demonstra o alcance do artista em 1958 e reconhecimento por figuras importantes, como Argan. Pedrosa diz que o crítico e historiador italiano fizera uma “magnífica apresentação”, a qual Vedova julgara algo que o poderia colocar numa chave de interpretação romântica, que os tempos não mais poderiam engendrar. Assim, o crítico brasileiro cita o artista, que teria dito:

não me expresso somente num sentido absolutamente existencial. Minha vida de cada dia, minhas obras são meu pensamento, meu ser, o modo de meu agir no mundo. Quero sentir-me ligado aos homens como eles se sentem ligados a seus problemas: seus impulsos líricos e suas dores. Quero fazer pintura dentro da vida [...] (VEDOVA *apud* PEDROSA, vol. 7º, p. 56).

²⁰⁵ Apesar da proximidade de poéticas entre Vedova e Pollock, muitas vezes evocada, Pedrosa observa o italiano como um artista que tinha a preocupação formal a balizar a feitura da obra. Nesse sentido, poderíamos distanciar o artista da *action painting*, talvez o aproximando de uma arte signográfica. De qualquer maneira, salienta-se que Pedrosa via nele um artista cuja obra que é fruto de preocupação formal.

²⁰⁶ *In*: PEDROSA, vol. 7º, pp. 56-57.

Tal fala demonstra que se queria uma ligação entre o fazer artístico e a vida, mas não de modo literário, como a daqueles que, no segundo pós-guerra, propuseram um neorrealismo. Lembremo-nos que se trata de um país que passara por duas décadas de estado totalitário e que encarava um pós-guerra como perdedor (ainda que, diferentemente da Alemanha, não tenha passado pela situação difícil de ser ocupada pelos Aliados), de modo que a proposta libertária de tais artistas fazia pleno sentido, ainda que o período fosse palco propício também para o desejado “realismo” soviético.

Imagem 18: Óleo sobre tela de Emilio Vedova, *Protesto pelos condenados de Sevilha* [*Protesta per condannati di Seviglia*], 1952.²⁰⁷



Fonte: Acervo MAC-USP. Fotógrafo: Romulo Fialdini.

Pedrosa, libertário como sempre foi, consegue entender e concordar com a arte do veneziano por ela apresentar “a universalidade de uma operação mágica de decantação ou de profecia, válida em todos os meridianos” (PEDROSA, vol. 7º, p. 62), fala esta que coloca tal produção artística como algo internacional. Ainda referente a essa questão, vemos que no texto

²⁰⁷ É interessante observar as diferenças de poética entre esta obra e aquelas de Guttuso que Pedrosa condena, ainda que as posições políticas dos três sejam próximas.

de 1959, *Da abstração à auto-expressão*²⁰⁸, é dito que o artista “consegue conservar a distância entre sua arte e o mundo, e jamais é ator, para ser apenas testemunha, testemunha aguda, consciente, patética” (PEDROSA, vol. 7º, p. 73), de modo que sua obra teria valor para além da representação, ligando-se à vida por outros meios, o que o tornava, em fins da década de 1950, um dos eminentes pintores italianos (PEDROSA, vol. 7º, p. 73).

Ainda em 1959, Pedrosa dedica um texto ao artista²⁰⁹, colocando-o em paralelo ao estadunidense Jackson Pollock. O ensejo fora a premiação do italiano no *Premio Lissone*²¹⁰, além de, na nossa bienal à época, ele ser representado por uma grande seleção de suas obras²¹¹. Assim, o crítico vai noticiar tal fato, dizendo que se tratava de um artista novo, e mais uma vez sublinhar que, segundo ele, não interrompera “a linha de continuidade desde o futurismo até a linguagem abstrata”, sendo sua obra “tempestuosa [e] atual” (PEDROSA, vol. 8º, p. 146). Portanto, ecoa as outras vezes que tratou do artista; o próprio escritor elenca os textos em que se ocupara anteriormente de Vedova, como *O signo no ocidente*, para, por fim, fazer um resumo sobre como o enxergava: tratando-se de uma pintura signográfica, seu valor repousava na sua significação,

no seu poder de prenciar, sobretudo se a colocamos na curva que, partindo do futurismo italiano, no seu dinamismo ainda figurativo e anedótico, no seu otimismo progressista ingênuo, passando pelo raionismo russo [...] e que, num passo adiante ao futurismo, abandona a anedota pueril e atinge um essencialismo dinâmico abstrato, chega ao signo espacial dinâmico de hoje, *impregnado de uma visão trágica do mundo* (PEDROSA, vol. 8º, p. 146 grifos nossos).

Tal passagem é de grande importância para se entender como Pedrosa observava a dinâmica artística na Itália da primeira metade do século XX: se, como já pontuado noutras passagens, via o futurismo e seus grandes representantes como responsáveis pela renovação do gosto no Ocidente, mas ainda tinha ressalvas quanto a ele, isto se dá justamente porque, afora

²⁰⁸ Pedrosa, vol. 7º, pp. 69-75.

²⁰⁹ *As duas posições, ou Pollock e Vedova*. In: PEDROSA, vol. 8º, pp. 146-147. Tal texto serve para diferenciar a abstração europeia (Hans Hartung, Georges Mathieu, além de Vedova) tanto do tachismo (nos termos de Pedrosa) quanto da *action painting* de Jackson Pollock (agradeço ao prof. Ricardo Fabbrini por sublinhar tal fato quando de minha qualificação). Porém, Vedova e Pollock, para além da poética, o que os aproxima entre si é o fato de ambos terem a “consciência dilacerada”, fruto dos tempos, segundo Pedrosa.

²¹⁰ O Prêmio Lissone surge na cidade italiana de mesmo nome logo ao fim da Segunda Grande Guerra. Com a primeira edição em 1946, foi conquistando espaço e relevância na cena artística italiana, tendo participado do júri eminentes personalidades de então (citam-se De Grada, Valsecchi, Argan e Marchiori). Primeiramente destinado a artistas italianos, em 1952, abre espaço para estrangeiros, além de artista que participam *hors-concours*. De certo modo espelhando o funcionamento da Bienal, “nasce a ideia de adquirir as obras vencedoras [...]. A notoriedade do prêmio é tal que se chegou a colocá-lo em paralelo, por sua importância e prestígio, à própria Bienal de Veneza”. Contudo, a experiência dura cerca de 20 anos, terminando em 1967 (CITTÀ DI LISSONE, 2021, tradução nossa).

²¹¹ Em 1963, num outro texto, comentando a participação italiana na Bienal de São Paulo, Pedrosa afirma ser Vedova “um dos grandes mestres do desenho moderno” (PEDROSA, vol. 8º, p. 143), evocando uma faceta do artista nem sempre lembrada.

a sua ligação com o fascismo, aquilo que o propicia é visto pelo pensador como limitado, “anedótico” e fruto de um “otimismo provinciano e ‘modernista’” (PEDROSA, vol. 8º, p. 146) de princípios do século, talvez com um quê algo positivista. Assim sendo, é natural que, num artista de talento, a linha evolutiva que vinha do futurismo o superasse a alguma altura de sua trajetória: Vedova se ligaria ao dinamismo futurista, mas dele se desvincilhava por não se limitar por uma agenda extra-artística, isto é, cantar aquilo que existe no mundo, para que, no fim, só exista o posicionamento *essencialista* e subjetivo do artista e a obra que se materializa plasticamente.

O pintor estaria, pois, afinado às dinâmicas do mundo do segundo pós-guerra, já distante dos modernistas de primeira leva. Pedrosa exemplifica o momento dizendo que a arte, então, ligava-se a um “gesto não mais social, mas desassociado de desespero individualista de Pollock ou [a]o gesto decantatório de Vedova” (PEDROSA, vol. 8º, pp. 146-147). Assim, ambos os artistas, mais do que proposições plásticas próximas, também se ligavam entre si por se afinarem ao *zeitgeist* de então.

Nesse sentido, Pedrosa os via como representantes de polos entre os quais os demais artistas que se ligavam aos “extremos experimentais” daqueles dias (PEDROSA, vol. 8º, p. 147) poderiam se situar, diferenciando as características do estadunidense daquelas do italiano: Pollock estaria intrinsecamente ligado ao próprio gesto “como um soldado de guerra nos arames farpados das trincheiras”, “sem perspectiva”, não conseguindo separar o seu ego e a realidade, estando “entre o mundo e sua visão e sua obra: daí emaranha-se nela, transformado sem querer em ator”²¹² (PEDROSA, vol. 8º, p. 147); em contrapartida, Vedova abarcaria um “senso monumental tipicamente italiano”²¹³, a partir do qual se descola da realidade, transformando-a num “quadro de destruição universal”, observando tal realidade à distância, como já dito noutra passagem, como uma “testemunha aguda, consciente, patética”²¹⁴ (PEDROSA, vol. 8º, p. 147).

²¹² Em texto de 1960, *Signo e matéria*, falando do artista, Pedrosa diz algo semelhante: “Pollock parecia o grande criador de signos no Ocidente: na verdade, o signo nele acabou por confundir-se a um emaranhado que era a própria descrição patética de sua locomoção psíquica-corpórea [sic]. Sua postura deixou de ser a do signográfico ou do calígrafo, para ser de participante do desfile geral, e seu signo foi dissolvido na trama do próprio caminhar cambaleante em torno do acanhado enigma de seu espaço vital (PEDROSA, vol. 7º, p. 80).

²¹³ Murilo Mendes evoca também o modo de trabalhar o monumental noutro artista abstrato, Magnelli (MENDES, 2010, p. 97 e 99), que teria “aptidão ao monumental” (MENDES, 2010, p. 103). Afora a interpretação de Mendes, há uma evocação clara de De Chirico quando se fala do “senso monumental” italiano, ao menos na pintura.

²¹⁴ Posteriormente, no ano-símbolo de 1968, Pedrosa evoca novamente Vedova, não o pintor, mas o homem. Numa Bienal de Veneza militarizada, repleta de *carabinieri* armados, lá estava o artista à frente dos colegas como resistência a tal situação - não mais como somente testemunha, mas agora também como ator -, o que Pedrosa interpreta como um reflexo da mudança dos tempos. Vinte anos depois da “defascistização” da Bienal - reaberta em 1948 -, esta novamente se ligava a militares. Desse modo, percebe-se que Vedova, tal qual Pedrosa, era um libertário que também via como reflexo da liberdade política a liberdade nas artes. Em relação a Pedrosa, “pode-se dizer que sua crítica esteve sempre imantada por este pensamento utópico: em que mundo vivido e forma

De qualquer forma, o artista teria se libertado das limitações formais que permearam a Itália na primeira metade do século XX, retirando da sua poética qualquer resíduo metafísico (MAZZARIOL, 1961, p. 98), o que não significa dizer que não haja nela algo de extremamente humano, e é isso que apraz a Pedrosa. Argan, comentando a obra *vedoviana*, diz que ela retira da arte a simultaneidade *ingênua* dos futuristas (ARGAN *apud* MAZZARIOL, 1961, p. 98, grifo nosso), o que reverbera a interpretação de Pedrosa.

Imagem 19: Tinta à base de água e carvão sobre tela [*Idropittura e carboncino su tela*], “*Scontro di situazioni*”, 1959.



Fonte: *Fondazione Emilio Vedova*. Fotógrafo: Vittorio Pavan.

As duas posições, ou seja, ou a de Pollock ou a de Vedova, seriam, segundo Pedrosa, as únicas verdadeiramente possíveis naquela conjuntura em que o denominador comum era a “consciência dilacerada” dos homens, da qual – o crítico o evoca – já teria falado Hegel (1770-1831) (PEDROSA, vol. 8º, p. 147), antecipando o espírito da época em que não se poderia criar uma arte apartada da realidade e, caso o fizessem, ela teria pouco valor, sendo “inautêntica, publicitária, hedonista [...] ou uma pura aventura sem compromisso” (PEDROSA, vol. 8º, p. 147). A partir de tal passagem, pode-se ver que não só Pedrosa via o italiano como alguém

artística passariam um no outro” (ARANTES, 2000, p. 48). Além disso, como relata Karepovs, em 1954, por ocasião de uma exposição cubista no MAM-Rio, o companheiro de atividades de Pedrosa, Jayme Maurício, publica no correio da manhã uma foto em que, entre outros, aparecia Pedrosa. A legenda dizia “Pas de politique, Mariô”, frase atribuída a Vedova (KAREPOVS, 2017, p. 28) e que é o título da biografia política que Karepovs publicou recentemente sobre o crítico pernambucano, de modo que – infere-se – o contato entre o crítico e o artista era mais pessoal do que se poderia imaginar somente através dos textos do primeiro.

muito afinado às dinâmicas do momento, como também plasticamente estaria ligado a um movimento maior, que os tempos pediam, e que seria, na Europa, uma espécie de contraponto aos passos de Pollock, mas extremamente ligado a ele, e que, portanto, era algo extremamente atual.

Considerações Finais

Tendo nascido no despontar do século XX, Pedrosa se mostra não como um homem à frente de seu tempo, mas como alguém que teve uma percepção muito ampla e extremamente afinada em relação ao momento em que vivia. Como no “breve século XX” (HOBBSAWM, 1994), caracterizado pelos extremos incitados por questões político-econômicas e propiciados pela tecnologia que tanto cantaram os futuristas, nada do que se fez poderia estar apartado ou alijado da dimensão política, que chamava os homens à tomada de posições, mesmo que disso não se apercebessem, algo que nunca aconteceu com Pedrosa, sempre um homem consciente e de ação.

Tendo em vista que o recorte proposto nesta pesquisa diz respeito à arte italiana moderna dentro da produção crítica de Pedrosa, não seria possível observá-la sem levar em consideração a própria história pregressa da Itália e o modo como o País, enfim unificado em meados do século XIX, viria a se construir enquanto nação. A necessidade de se criar um discurso comum que a validasse enquanto tal, isto é, algo mais do que aquilo que limitam suas fronteiras políticas, foi algo que serviu de pano de fundo para grande parte dos debates artísticos no desenrolar do século XX. Além disso, a participação do País na Primeira Grande Guerra, as consequências desta – indubitavelmente uma delas é a ascensão de Mussolini na sua Marcha sobre Roma –, a política fascista, a influência desta sobre o futurismo e vice-versa, ambas instâncias que se nutrem mutuamente, o expansionismo imperialista do *duce*, entre outras conjunturas que se criaram ao longo do século em questão, são instâncias que se coadunam para se moldarem como um pano de fundo para os debates artísticos e da *intelligentsia* italiana e europeia, desde as vanguardas até a Guerra Fria. Pedrosa, perspicaz e sensível, soube observar a arte italiana do período, não deixando nunca as questões extra-artísticas lhe ditarem os juízos sobre os artistas peninsulares, mas sem ignorar o *ventennio fascista* e a “política das artes” no País.

Como pudemos verificar, começando a trajetória de observação da arte italiana moderna pela sua vanguarda – o futurismo de Marinetti –, Pedrosa dela trata sobretudo em três momentos decisivos na sua crítica (no *Panorama da pintura moderna*, no texto *Futurismo, romantismo modernizante* e finalmente no seu *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*). Nos dois primeiros, fala do movimento de modo elogioso, sendo o texto monográfico ocasião na qual ele vai sublinhar um novo *modus operandi* nas artes italianas, isto é, o deslocamento do cerne da criação artística – da razão (o grande tronco da arte peninsular, que ecoa sempre os mestres do Renascimento) para a *intuição*, daí ele chamar a proposta vanguardista de um “romantismo

modernizante” (PEDROSA, vol. 8º, p. 89) (ecoando uma posição de Pallucchini), que teria sido a primeira proposta de renovação do gosto italiano (PEDROSA, vol. 8º, p. 89) e também como primeira vanguarda contrária ao cubismo (PEDROSA, 1951, p. 43), grande produto de exportação (*grosso modo*) francês.

A libertação dos grilhões da razão para o artista colocar sua própria subjetividade em primeiro lugar, tal qual ocorrera no movimento romântico, teria sido a principal contribuição da proposta *marinettiana* para a renovação das artes na terra do classicismo. Em relação a tal contexto, o crítico evoca a adesão de alguns artistas importantes do começo do século às propostas futuristas (mesmo que o movimento tenha ecoado e chegado a vários outros). São eles: Balla, Boccioni, Carrà, Severini, Soffici e Sironi, artistas estes que, muitas vezes, partirão para outras propostas.

Posteriormente, já no fim de sua trajetória crítica, no célebre *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* (1975), observa-se um distanciamento temporal e interpretativo no modo como Pedrosa tomava os futuristas. Se, num primeiro momento, a vanguarda italiana é vista como um dos troncos da renovação artística de então, na década de 1970, talvez por causa do contexto pelo qual o crítico passava – com a perseguição da ditadura militar, o boicote à bienal paulista de 1969 e seu último exílio, no Chile de Allende, pouco antes do golpe que o destituiu *etc.* –, o que foi chamado como ponto principal de sua interpretação foi a questão política, mas nunca destituída da estética.

Pedrosa observava que os futuristas foram guiados por um otimismo ingênuo e provinciano (na máquina, na vida urbana, na indústria, na Itália que achavam que se levantaria sobre todos) que, com o tempo, mostra sua limitação. O crítico dirá que os vanguardistas cantavam a destruição pela destruição, retirando, assim, da questão artística um estofo argumentativo e que lhe sustentasse enquanto tal, algo que ele coloca em contraponto à performance de artistas de então, nos quais a autodestruição, a autoflagelação e tortura autoimposta poderiam ser/ter uma proposição ética (PEDROSA, vol. 5º, p. 98). Nesse sentido, ele cita explicitamente o célebre austríaco Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), o “mártir” do acionismo vienense (e sua já muito comentada performance em que acaba mutilando o próprio pênis), como metonímia dos artistas da arte corporal.

Assim, se se verificar o modo como o crítico observou o futurismo nos dois momentos em que mais direta e claramente trata dele (afora o texto de 1951, *Panorama da pintura moderna*, em que faz um balanço dos vários *ismos* sem se aprofundar nas polêmicas futuristas), percebe-se um deslocamento valorativo na interpretação – de algo libertador para algo moralmente repreensível, por ser destituído de qualquer parâmetro ético, sendo as ações do

duce o “coroamento da estética fascista” (BENJAMIN, 1936 *apud* Pedrosa, vol. 5º, p. 97). É óbvio que Pedrosa apreciava plasticamente obras futuristas, tendo elogiado vários artistas do movimento por várias vezes. Porém, no momento em que escrevia o *Discurso*, as questões ético-existenciais pesaram mais que a compleição plástica das obras.

Como não se pode observar o futurismo sem evocar o fascismo (e vice-versa quando a arte está em pauta), sobretudo por causa das posições do fundador do movimento, vários são os momentos em que Pedrosa cita o regime na sua relação com as artes, dizendo que, somente com a exposição primeira de Bardi, de 1946, a Itália se nos mostrava em sua grandeza e pureza, tendo sido o *ventennio*, não obstante a propagação do *novecento* na América do Sul e seus ecos que aqui chegavam, uma limitação entre a Península e o Brasil (PEDROSA, vol. 9º, p. 107), pois o regime teria significado uma fronteira entre a arte da Península, com “tudo quanto o gênio italiano tem de autêntico” e o resto do mundo (PEDROSA, vol. 9º, p. 127). Além disso, o crítico vai dizer que, até o fim da Segunda Grande Guerra, os grandes nomes da arte italiana nos chegavam via Paris, evocando a realidade da cidade-luz no começo do século XX, que concentrou a intelectualidade artística de então.

Além disso, o crítico trata de vários artistas italianos sempre observando, nas primeiras décadas século, o modo como as conjunturas políticas italianas e europeias se ligavam aos seus modos de ação e produção plástica. Por isso, ele vai destacar o contato que alguns desses artistas tiveram com o movimento futurista e como o interpretaram: quanto menos influenciados pelo *marinettismo*, tanto mais puderam fazer algo pessoal, e aí estavam seus méritos maiores. Nesse sentido, evocam-se dois artistas que se mostraram “ímmunes” ao discurso futurista, mesmo que tenham tido contato teórica, pessoal e artisticamente com ele: Morandi e Magnelli, bastante diferentes plasticamente, mas aproximados em relação aos *modi operandi* de suas evoluções poéticas.

O primeiro é um dos artistas que mais apaziam a Pedrosa, e isto pode ser confirmado pelos textos elogiosos em que trata do bolonhês e também pela relação pessoal de amizade que os ligava entre si. Para o brasileiro, apesar da aproximação à pintura metafísica, o que falava mais alto em Morandi era sua aversão ao monumental, aos “dós de peito do verismo italiano” que muitos outros artistas procuravam emitir. Assim, se o futurismo cantava a máquina, o dinamismo, a vida urbana, o movimento, Morandi será um artífice de uma obra que elevava o inanimado, o silencioso, o estático; se suas paisagens têm sempre uma gama de tonalidades sépia, nas quais a figura animada não comparece, serão sobretudo suas naturezas-mortas a iconização do silêncio. Isso ecoa, também, o mestre da pintura metafísica, De Chirico, de quem Pedrosa também trata de modo elogioso.

Morandi será, porém, um contraponto ao colega italiano nascido na Grécia: ao passo que De Chirico será mundialmente conhecido por suas *piazze d'Italia*, com seu senso arquitetônico monumental, que Pedrosa considerava ser característica típica dos italianos, Morandi trabalhará a simplicidade das coisas singelas: tigelas, vasos, garrafas. Seu “elenco”, como Pedrosa as chamava, será constituído sempre pelos mesmos objetos, já que o que contava era mais a disposição, o exercício de arranjo formal, do que o que seria representado. Além disso, apesar de dizermos “representado”, a arte figurativa de Morandi está anos-luz de quaisquer pendores realistas/retratísticos, pois o que realmente importava era a plasticidade do que era colocado na tela ou papel. Nesse sentido, quando o crítico verifica a premiação de Morandi na nossa bienal de 1957, afirma que entre o poético (representada por Chagall) e o plástico, o segundo acertadamente vencera (PEDROSA, vol. 2º, p. 115), como se observou.

Na mesma seara, Magnelli é alguém que vira o pescoço ao discurso fascista e à retórica futurista, criando uma obra muito particular, embora não desprovida de idas e vindas e diálogos com a tradição, como ocorreu com os maiores nomes da arte italiana na primeira metade do século XX, mas será com sua atuação como pintor abstrato que ganhará seus louros. A partir da crítica de Pedrosa e mesmo das publicações recentes, como o catálogo da mostra de Magnelli no MAC-USP e no Rio de Janeiro em 2010 (organizado por Daniel Abadie e Lisbeth R. Gonçalves), observa-se como a glória do artista não havia sido alcançada imediatamente e de modo sem controvérsias, sendo ainda hoje ecoado o que Pedrosa dissera em meados do século passado: que havia um retardo na valorização do artista (PEDROSA, vol. 9º, p. 142) que, apesar de ter sido um dos “pioneiros heroicos da abstração” (PEDROSA, vol. 3º, p. 50) – suas primeiras obras abstratas datam de por volta de 1915 –, não era reconhecido como tal. De qualquer forma, Pedrosa foi um dos críticos que o colocaram no panteão dos grandes inovadores do século XX, sobretudo se se pensar no contexto italiano das primeiras décadas do *novecento*. Além disso, mesmo que se trate de um artista ao qual adicionaram o epíteto “pintor geométrico” de modo simplificador e algo injusto, é muito sintomático que Pedrosa o tenha visto como alguém que é herdeiro direto da arte de sua terra natal, Florença, pois, para ele, mesmo a mais abstrata arte italiana se edificava sobre a racionalização que vinha dos renascentistas, obedecendo à nobreza de inteligência ideativa (PEDROSA, vol. 2º, p. 6).

Ecoando tal *modus operandi*, observou-se como a primeira metade do século XX quis evocar a tradição, tendo sido ela o grande trunfo dos italianos para bater de frente com a hegemonia de Paris. Para tanto, foi de vital importância a arregimentação operada por Margherita Sarfatti que, embora tenha sido uma importante porta-voz da arte italiana – tanto em nível material, já que ela traz mostras do *Novecento Italiano* para cidades latino-americanas,

quando por seu trabalho intelectual de sistematizar e teorizar sobre o movimento²¹⁵ –, não foi tratada na crítica de Pedrosa. Não obstante isto, importantes artistas que entraram na chave do diálogo com a tradição são objetos do crítico – evidentemente com a preponderância de alguns sobre outros. Assim vemos que grandes nomes da arte italiana do *primo novecento* que voltaram o olhar para o passado são evocados nos textos de Pedrosa. Entre eles, destacamos Massimo Campigli, Achille Funi, Mario Sironi, Giorgio De Chirico e Gino Severini.

Em relação à tradição, podemos evocar a interpretação de Pedrosa sobre Gino Severini que, apesar de ser muitas vezes lembrado por sua contribuição futurista, para o crítico, era formado no “linearismo dos mestres clássicos” e cuja obra era fruto do idealismo da cultura greco-latina, da busca por equilíbrio e da disciplina intelectual (PEDROSA, vol. 8º, p. 19). Nesse sentido, verifica-se que o contexto do *retorno à ordem* se mostra especialmente marcante na Itália, onde reinaria o dogma do classicismo (PEDROSA, vol. 8º, p. 89), tanto na dinâmica artística, como também por isso se afinar ao discurso *mussolinesco*, para usar uma expressão de Pedrosa.

Contudo, o crítico não faz a simplificação de colocar os artistas que se voltaram à tradição como algo propagado e/ou desejado pelo governo do *duce*, pelo contrário, é de extrema fineza quando consegue tratar da retórica plástica que se afinava à ideologia do governo fascista sem, contudo, equipará-las entre si, sempre procurando elevar as características formais das obras acima das discursivas, ainda que se se pensar na “*moderna classicità*” de Sarfatti, a arte se faria também através do discurso que queria reabilitar a arte italiana como o ápice da arte ocidental, como o fora outrora, bebendo nas fontes clássicas, mesmo que o movimento fosse operado por artistas muito diferentes entre si, o que não ocorria, por exemplo, com a realidade artística soviética instaurada por Stálin (DEL CONDE, 1999, p. 29).

Como se pôde observar, Pedrosa não tratou do *novecento* como movimento, escrevendo sobre alguns dos artistas que nele tomaram parte, e de modo esparso. Porém, algo sempre reiterado na sua fala é a origem *clássica* da arte italiana, mesmo a mais distanciada daquela acadêmica, motivo pelo qual, de modo elogioso, toma a carreira de Funi como uma bem-empregada eloquência da arqueologia na arte (PEDROSA, vol. 9º, p. 130) e, apesar de esses artistas estarem muito afinados à proposta do Fascismo de evocar um passado glorioso, Pedrosa procurava sempre observar as obras *per se*, algo muito explícito quando fala que Sironi, apesar da filiação fascista, era “grande artista sob qualquer regime e em qualquer clima” (PEDROSA,

²¹⁵ Além de ter tido relação pessoal com Mussolini, sendo sua amante – hoje já fato bastante conhecido – e de ter escrito sua biografia, intitulada *Dux*, em meados da década de 1920.

vol. 9º, p. 127), tendo sido um dos representantes do *Novecento*.

Embora Pedrosa nunca tenha dedicado um texto ao movimento representado pelo *Novecento Italiano*²¹⁶ e nem se ocupado de sua ideologia e fator amalgamador, Margherita Sarfatti, o pensador, durante toda a sua trajetória, sublinhou de modo incontestado exatamente a perenidade, na modernidade italiana, de aspectos da tradição, que não se diluem, mas se reconfiguram no século XX, algo que o aproxima do que pregava Sarfatti.

As exposições de Bardi na década de 1940 são, de certa maneira, o momento-chave para Pedrosa começar a se dedicar mais à arte da Península, tanto em relação à antiga como à moderna, pois é a partir das mostras no Ministério de Educação e Saúde que nasce uma série de escritos que focam a produção artística italiana²¹⁷. Nesse contexto, pôde ele colocar em paralelo as produções dos antigos mestres àquelas de seus contemporâneos do *primo novecento*, algo que fica patente quando ele diz que a *Vênus (Venere Latina)* de Achille Funi exibida em 1947, quando posta ao lado de um nu de Primaticcio, demonstra que seu estilo tem “evidente parentesco com o da *Toilette de Venus*” do antigo pintor. Tal experiência demonstraria a eterna continuidade do fenômeno artístico (PEDROSA, vol. 9º, p. 130) através do tempo.

Em um texto monográfico sobre Funi, o crítico vai novamente salientar que o artista empreende, de forma bem-sucedida, a volta a um passado rico que se refaz na modernidade. Para tanto, evoca nomes da tradição que estariam presentes na poética do pintor, todos mestres renascentistas – Cosimo Tura, Francesco del Cossa e Lorenzo Costa –, o que ratifica ser essa tradição o grande centro da arte italiana.

Evidentemente, sendo Funi um dos grandes estandartes da “*moderna classicità*”, ficaria sugerido um comentário não muito diferente de muitos presentes na fortuna crítica do artista ferrarense. Porém, ainda sobre as obras vistas em 1947, Pedrosa ratifica a existência da presença da tradição nos modernos de forma ampla, e toma por metonímia disso Gino Severini, mais distanciado da poética de Funi. Assim, quando observa a mostra em conjunto, é dito que “vendo aqueles artistas, mesmo [n]um revolucionário como Severini, se sente a força da tradição que pesa sobre eles” (PEDROSA, vol. 9º, p. 125).

O artista não se mostrava completamente afinado ao *novecento*, pelo contrário, tomando

²¹⁶ Pelo que pudemos constatar, a única vez que Pedrosa fala do “grupo ‘Novecento’ de tão grande repercussão na Itália” foi no texto *Um dos italianos de hoje*, sendo este Piero Marussig” (PEDROSA, vol. 9º, p. 129).

²¹⁷ Sobre a mostra de 1946, de arte antiga, encontramos quatro textos, ao passo que a mostra de arte moderna italiana, de 1947, ensejou três textos em que a ação de Bardi é colocada de forma explícita, além de um escrito sobre Marussig que, pelo contexto, tendo em vista o momento em que foi escrito, os textos que foram publicados no período e o fato de que o artista participava da mostra do *spezzino*, infere-se que também foi fruto do contato propiciado por ela (o artista participava com 5 obras).

por parâmetro a obra *Uvas*²¹⁸ (reproduzida no catálogo), de nítida compleição cubista, observa-se um distanciamento da retórica de Sarfatti, mas mesmo assim Pedrosa o inclui junto àqueles sobre os quais pesa a tradição. Isto é muito sintomático para se entender como o crítico interpretava a arte moderna italiana.

Ainda falando de Severini no ano de 1947, Pedrosa diz que ele é um “admirável cubista que tem a paixão nobre da decoração e sabe traduzir para a tela, com elegância e espontaneidade, as próprias teorias” (PEDROSA, vol. 9º, p. 127), de modo que se observa como ele estava a par do desenvolvimento da carreira do artista, dando novas nuances a ela (evocando a aproximação em relação ao cubismo e também o Severini teórico do qual já tratamos). Porém, poucos dias antes, era destacado o “peso da tradição” que contava para interpretá-lo.

Severini serve, pois, como um indicativo de um todo maior. Ele teve uma carreira multifacetada, viveu em Paris, foi um intérprete importante da vanguarda cubista e também do retorno à ordem e levou a cabo uma evolução poética que tem muitas *sfumature*. Além disso, reitera-se, é Severini que Pedrosa evoca para tratar do cubismo no seu *Panorama da Pintura Moderna*, algo muito importante para interpretar o alcance das ações do italiano, já que o crítico teria muitos outros nomes de peso para embasar sua avaliação do movimento, especialmente de viés francês.

Não obstante o conhecimento das teorias do pintor, Pedrosa, em vários momentos o cita para explicitar o classicismo artístico, como pudemos ver – tanto em relação à plasticidade da obra, como também pelo *modus operandi* que evoca o Renascimento: a arte como *cosa mentale*. Além disso, há também preocupação com o *métier*, e Pedrosa vai usar o artista para salientar esse aspecto num longo escrito em que trata de um contexto completamente outro, focando Cézanne dentro da narrativa da arte ocidental (PEDROSA, 2000, pp. 123-129). Depois de discorrer sobre o mestre de Aix-en-Provence, o crítico coloca, quase ao fim do seu ensaio, Severini como um contraponto ao francês, descrevendo-o como um “idealista formado na escola do linearismo dos mestres clássicos”, no qual “se revela o filho da cultura greco-latina” (PEDROSA, vol. 8º, p. 19).

Assim, observa-se que, diferentemente do modo como Pedrosa interpreta outras

²¹⁸ Severini participava da mostra de Bardi com cinco obras. Apesar de não termos conseguido identificá-las ou localizá-las, sabemos, a partir do catálogo, que essa composição muito próxima ao cubismo estava presente e teria sido vista por Pedrosa, de modo que é possível observar uma nuance em relação à poética do artista que não necessariamente se ligava ao momento do retorno à ordem, mas que antecede a fala do crítico sobre o peso da tradição sobre o artista, algo que estaria mais presente na sua produção do entreguerras. Sobre o assunto ver: ROCCO, Renata. *Para além do Futurismo: Poéticas de Gino Severini no Acervo do MAC USP*. Dissertação de Mestrado (Estética e História da Arte) sob orientação da prof.ª dr.ª Ana Gonçalves Magalhães. 203 f. São Paulo: USP, 2013d.

paragens, a arte italiana estava calcada em tradições seculares, que não podem ser outras que não a clássica da Grécia Antiga, a sua retomada latina e, depois, sobretudo o Renascimento. Como reflexo dessa tradição, o linearismo é algo sempre evocado da arte italiana, motivo pelo qual Pedrosa diz que o desenho desses artistas é sempre impecável, fruto da “lição de Giotto”, sendo o mestre do *duecento* base de sustentação da arte moderna italiana (PEDROSA, vol. 9º, p. 125).

Ao lado de Severini, existem outros artistas que Pedrosa também usa para exemplificar a junção entre passado e presente. Um dos mais marcantes, nesse sentido, é Massimo Campigli. Pedrosa dele fala em 1951 em relação à nossa bienal de estreia, dizendo que o artista representava certo apaziguamento no certame quando se pensava em propostas mais violentas, porque dava ao público algo que se entende, por ser figurativo (PEDROSA, vol. 2º, p. 3). Sendo um mestre que extrapolava fronteiras (PEDROSA, vol. 2º, p. 6), o artista, em meados da década de 1950, já era alguém “mundialmente reconhecido pela finura de seu gosto e seu deliberado anacronismo, de sabor etrusco” (PEDROSA, vol. 9º, p. 142), ou seja, era um representante da tradição, ainda que não aquela da alta renascença.

De Chirico também aparece de modo importante na crítica de Pedrosa. A pintura metafísica, movimento iniciado pelo artista ainda na década de 1910 segundo o crítico²¹⁹, teve um enorme peso no momento do retorno à ordem, sendo, talvez, um dos momentos culminantes em que se divisa no horizonte a volta a uma pintura que fugisse às vanguardas e, no caso da Itália, ecoasse a tradição de modo incontestável. Além disso, Pedrosa sublinha a força que a proposta, que antecede o surrealismo, passa a ter na conjuntura internacional, afirmando que o artista greco-italiano chega ao Brasil como influência sobre artistas tais quais Portinari e Ismael Nery (PEDROSA, vol. 10, pp. 123-133). Em texto de 1959, Pedrosa evoca, da pintura de Dacosta, a ânsia por chegar aos “espaços *perspectivísticos* de De Chirico” (PEDROSA, vol. 11, p. 23, grifo nosso). Sublinhar, dentro da poética deste artista, com suas famosas *piazze d'Italia*, justamente a questão da perspectiva é evocar a grande “invenção” do Renascimento, lição esta que está patente nas grandes composições metafísicas do pintor.

Para além da óbvia aproximação do *Novecento Italiano* e mesmo de artistas como Campigli e De Chirico à tradição, Pedrosa vê a presença e mesmo a força desta como um contínuo na história da arte italiana. Grande indicativo disso seria a obra de Alberto Magnelli. Não obstante ter operado um vaivém em relação a alguns aspectos do passado, tendo pintado telas dentro de escopos tradicionais da pintura de cavalete, como marinhas e mesmo seu

²¹⁹ Mas Pedrosa também salienta Carlo Carrà como representante do movimento (PEDROSA, vol. 9º, p. 142).

autorretrato, é da sua produção abstrata que fala Pedrosa, e parece ser apenas ela que aparece nos radares do crítico, que ao longo de toda sua trajetória só trata do artista florentino como pintor não figurativo.

Apesar da poética abstrata geométrica, o crítico brasileiro dirá que Magnelli descende de uma arte intelectual de Florença (PEDROSA, vol. 2º, p. 6), de modo que se coadunam instâncias que dão a medida da obra do artista: existiria nela o *modus operandi* intelectual (aspecto típico do Renascimento) e também a influência do espaço do qual ele descende: Florença que, como se sabe, é o grande fulcro do Renascimento, berço da língua italiana moderna (Dante), e que, como tal, permeia o artista, mesmo que este se distancie da retórica do *novecento* e tenha tido uma carreira com exemplos de obras que não poderiam de forma alguma ser lidas nessa chave.

Apesar de obras que distanciariam claramente Magnelli da tradição (como as da série *Explosions Lyriques*), Pedrosa salienta o peso dela sobre o moderno abstrato, reconfigurada nas novas poéticas propostas, que se fazem como arte de conhecimento dentro da mais alta tradição florentina (PEDROSA, vol. 7º, p. 134), cujos frutos são obras que apresentam um classicismo marcante “mesmo quando o desenho, ou as formas, é mais violenta ou mesmo crispada, ou quando a matéria pigmentária é revolta” (PEDROSA, vol. 8º, p. 101).

Apesar de verificar o peso da tradição como perenidade italiana, e sabendo-se que Sironi foi um dos partícipes do grupo de Sarfatti, Pedrosa não salienta esse ponto, mas defende o pintor que, a despeito de ter sido fascista, era um grande artista e grande representante da arte de seu País. De qualquer modo, percebemos que mesmo sem evocar o *novecento*, que estava afinadíssimo com a retórica de Mussolini, o crítico parece defender o artista mais pela sua obra do que pelo contexto que a emoldurava.

Ainda nesse sentido, foi possível observar que, a despeito de ter sido a vida toda um ferrenho defensor da esquerda e, sobretudo, de um marxismo não ortodoxo e afinado ao devir do desenrolar do século XX, Pedrosa via o neorrealista (e importante representante da esquerda italiana) Renato Guttuso com ressalvas e de forma muito mais negativa do que Sironi, por exemplo. Isto, por si só, demonstra como o crítico era avesso ao cerceamento da liberdade, seja a subjetiva, seja a política, já que o realismo soviético (do qual Guttuso se aproxima) se lhe mostrava como dirigismo em arte. Assim, a arte e a política fizeram dele tanto um “vigoroso pensador moderno como um militante revolucionário”, mas não havia a submissão da primeira à segunda, pois se “as duas coisas nele se fundiam, ou às vezes se confundiam, para fazer da utopia um modo de vida” (MARTINS, 2001, p. 30): era a liberdade que era procurada em ambos os campos de ação.

Segundo sua visão dos fenômenos artísticos, as obras deveriam falar por si e em diálogo com os contextos que as emolduram, por isso Pedrosa não comenta a vida pessoal e política dos artistas na enorme maioria dos casos, sendo talvez as únicas exceções (em relação à Itália) os supracitados Renato Guttuso e Mario Sironi, além de Alberto Burri e Giorgio Morandi. Se Guttuso e Sironi eram politicamente antagônicos, tendo um vindo a ser representante da esquerda ortodoxa soviética e o outro, entusiasta do regime fascista, Pedrosa via mais valor artístico na obra do segundo. Como se observou, é justamente o não dirigismo da arte de Sironi (ainda que em algum grau este seja permeado pela retórica oficial) que lhe conferia um estatuto superior à do colega, que criava uma arte que seguia agendas externas a si.

Morandi e Burri foram citados como artistas cujas ações refletem um contexto mais amplo: mesmo que Burri, tal qual Sironi, tenha se aproximado da ideologia fascista, sua obra é vista para além disso (também deve-se notar que sua carreira desponta depois que a Segunda Grande Guerra cessa); Morandi, como comentado, teria sido um opositor ferrenho do fascismo por dele ter se esquivado e não saído de sua Bolonha para transitar no eixo Roma-Berlim (ainda que tenha estado na capital italiana) ou em Paris. Assim, teria sido relegado a certo ostracismo, porque, como afirma Pedrosa, teria havido um “dirigismo artístico predominante” (PEDROSA, vol. 2º, p. 118), o que sugere a existência de diferentes modos de as instâncias oficiais/oficiosas do período fascista olharem as produções artísticas de então, dando mais espaço a umas em detrimento de outras (mas se se observar a trajetória do artista, ver-se-á que participou de inúmeras mostras, muitas das quais ligadas ao circuito de artes oficial da Península, algo de que Pedrosa não fala).

Como um contraponto aos discursos hegemônicos que cantavam a tradição, surgem grupos de artistas com propostas que batem de frente com a retórica classicizante e também destoam daquela de Marinetti, como a *Scuola Romana*, o *Gruppo Corrente*, o *Fronte Nuovo delle Arti*, entre outros. Porém, Pedrosa não os tratou enquanto agrupamento de artistas com características (sejam as plásticas, sejam as discursivas, “espirituais” ou políticas) que lhes seriam comuns. De qualquer forma, observou-se que, quando se pensa, por exemplo, no *Gruppo Corrente*, o crítico trata de vários dos artistas que se ligavam a ele de modo aproximado, mesmo que não evocando a arregimentação operada por Treccani. Diferentemente disso, a *Scuola Romana*, apesar de citada uma única vez nos textos de Pedrosa que conseguimos acessar, não é vista como um grupo ou movimento, sendo citado, *en passant*, apenas Domenico Purificato como seu representante.

Não é necessário sublinhar a aproximação de Pedrosa às bienais de Veneza e, sobretudo, de São Paulo, tendo tido papel destacado em relação a esta, que representou o contato mais

amplo, facilitado e sistemático entre as dinâmicas artísticas brasileiras e a arte italiana. Porém, afora a competição veneziana como grande divulgadora da arte no mundo europeu e áreas de influência e, na realidade brasileira, sua congênere e discípula, houve algumas importantes iniciativas que deram destaque especial à arte italiana no Brasil, algo de que se ocupou Pedrosa.

Como já destacado, as exposições de Bardi podem ser consideradas um ponto de partida para que a arte italiana figurasse de forma mais presente na sua crítica. Como esta tinha como suporte normalmente jornais, alguns textos de 1947 servem para informar aos leitores sobre o que lhes estaria esperando no Ministério de Educação e Saúde, mas de modo amplo, não sendo uma descrição pormenorizada dos aspectos materiais das exposições. Assim, Pedrosa intercalava comentários de ordem pessoal com descrições e juízos críticos sobre algumas obras e artistas, já destacando o que lhe parecia mais importante.

No texto *Exposição dos italianos modernos*²²⁰, comenta a curadoria: o modo como as obras haviam sido dispostas não estava balizado por simplificações conceituais no modo de interpretá-las, enriquecendo a fruição estética (PEDROSA, vol. 9º, p. 125). Mais do que resenhar a mostra, o crítico escolhe outro caminho: explica, a partir dela, o modo como a arte italiana, diferentemente de outras vertentes, era um fruto de sua terra natal. Ao fim, o que se nos apresenta é justamente um olhar panorâmico da modernidade artística italiana, a partir de seus traços indissociáveis, segundo a interpretação de Pedrosa.

Poucos dias após a primeira apreciação sobre a mostra moderna de Bardi, ele escreve outro texto de mesmo teor, intitulado *Os italianos de hoje - sobretudo os jovens*²²¹. Não se trata, novamente, de algo que explique e descreva a exposição, mas de uma crítica que salienta uma atmosfera geral do que ela encerrava e nuances da arte da Península representadas pelos artistas lá expostos. De qualquer forma, percebe-se que no segundo pós-guerra, a Itália, vencida, volta a penetrar de forma paradiplomática outros países²²², algo que havia sido dificultado pelo contexto da guerra, ainda que, durante o período fascista, tenha havido esforço por parte do governo de Mussolini para colocar o Brasil em sua área de influência, valendo-se de uma diplomacia paralela de base ideológica (BERTONHA, 2013, p. 1). Assim, a aparição das mostras organizadas por Bardi e comentadas por Pedrosa se insere na complexidade das

²²⁰ In: PEDROSA, vol. 9º, p. 125-126.

²²¹ In: PEDROSA, vol. 9º, p. 127-128.

²²² Notar que houve a criação, em 1945, do COREITAL (Comitê das Relações Econômicas Itália-América Latina) (PUGLIESE, 2017, p. 10), cuja finalidade era facilitar e estreitar relações entre os dois polos. Além disso, ao mesmo tempo em que Bardi traz suas mostras, outras exposições de coleções italianas passam a viajar pela América do Sul. Ver nesse sentido: POZZOLI, Viviana. Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil. SEMINÁRIO INTERNACIONAL MODERNIDADE LATINA. (*Anais*). São Paulo, 2013.

atividades ligadas a trocas simbólicas e que se apresenta quase como um epílogo de um *modus operandi* já ensaiado pelos fascistas.

Afora essas mostras, também na década de 1940, Pedrosa escreve um texto intitulado *Exposição no museu de arte moderna*²²³, que trazia a público dois artistas italianos: Tiziana Bonazzola (1921-2011) e Roberto Sambonet (1924-1995), artistas estes que, lidos noutras chaves que não aquelas pelas quais tratamos de artistas italianos inseridos na crítica de Pedrosa, não deixam de ser representativos da importância que Pedrosa dava às mostras de arte italiana que vêm ao Brasil. O mesmo ocorre em relação à exposição do fotógrafo italiano Fulvio Roiter, de 1957, no MAM, da qual Pedrosa também se ocupa.

Dez anos depois das mostras de Bardi, Pedrosa comenta outra importante empresa de divulgação da arte italiana no Brasil. Tratava-se da *Mostra de Pintura Circulante*²²⁴, uma atitude peculiar que parte da Itália: transformar um navio num museu itinerante, atracando em vários portos da América do Sul para disponibilizar a arte do País nestas paragens. Pedrosa diz que tal atitude era fruto de uma feliz escolha, pois havia a necessidade do contato com as obras de arte como modo de treinamento e desenvolvimento das percepções subjetivas, modos estes de se inserir de forma mais bem preparada no mundo. Assim, ele vai se ocupar da vinda do museu móvel, que parte de Gênova, e da mostra que se intitulava *Dezesseis anos de pintura italiana* (PEDROSA, vol. 9º, p. 143).

Apesar de se poder interpretar a vinda do navio dentro da chave das atividades paradiplomáticas, Pedrosa via a ação italiana mais pelo prisma da “didática”: representava a possibilidade de se oferecer aos espectadores obras que talvez de outro modo não poderiam ser vistas. O crítico diz que o governo italiano contruíra “todo um sistema de caixas especial para abrigar naquele barco 105 quadros de 25 dos seus artistas mais representativos” (PEDROSA, vol. 9º, p. 141). A mostra fora organizada pela Bienal de Veneza, mais um indicativo de seu caráter oficioso (PEDROSA, vol. 9º, p. 141).

Para Pedrosa, a atitude tinha por escopo difundir a arte italiana nos trópicos, num “nobre afã competitivo no sentido de atenuar [...] o centralismo monopolizador de Paris em tudo quanto diz respeito à arte de nossos dias” (PEDROSA, vol. 9º, p. 141), trazendo aos povos sul-americanos uma “antologia pictórica” composta pelos melhores trechos da pintura italiana de então (PEDROSA, vol. 9º, p. 141). O crítico era muito elogioso em relação a atitudes de caráter didático, capazes de ajudar a edificar as percepções do espectador, motivo pelo qual muitas

²²³ In: PEDROSA, vol. 9º, p. 137-138.

²²⁴ In: PEDROSA, vol. 9º, p. 141-143.

vezes tratou das iniciativas do “professor” Bardi nesse sentido. Exemplo disso é que, quando comenta a *Exposição de Pintura Italiana Antiga* organizada pelo *spezzino* em 1946, dirá que

pintores e artistas, o povo brasileiro em geral, precisamos todos de contatos como este, cada vez mais frequentes, para que não fiquemos a conhecer as obras-primas da arte italiana apenas pelas reproduções. E *sem o conhecimento dessa arte pode-se dizer que não há educação artística completa* (PEDROSA, vol. 9º, p. 107, grifos nossos).

Em dezembro de 1957, tal qual a mostra circulante, organiza-se outra exposição por parte da Bienal de Veneza: *Dez anos de pintura italiana*²²⁵, no Museu Nacional de Belas Artes, que Pedrosa afirma ser algo muito representativo da pintura de então. Por fim, sublinha-se que o crítico afirmava ser de grande valor os contatos espirituais e artísticos com a “matriz latina” para nós, uma vez que somos “os extremos bastiões latinos do ocidente” (PEDROSA, vol. 9º, p. 156), o que sugere quase uma relação de filiação entre o Brasil e arte da Península.

Além das mostras de arte italiana moderna que tiveram lugar aqui, Pedrosa comenta *en passant* iniciativas na própria Itália, como no texto *Absolutização da obra*²²⁶, de 1960, em que cita a mostra *Vitalità nell’arte*, realizada no *Centro internazionale delle arti e del costume*, em Veneza, no Palazzo Grassi, em 1959, além de haver outros textos em que trata de outras exposições em que figuram italianos da tradição.

Afora isto, como já destacado, o crítico esteve sempre ligado à Bienal de São Paulo e à sua antecessora veneziana, observando a inserção do pavilhão italiano naquela e também destacando premiações de italianos na conjuntura artística ocidental, como ocorreu com o prêmio dado a Morandi em 1957 em São Paulo e também através de textos como *Sinais de saturação tachista*, que colocavam os artistas italianos na ponta de lança das possíveis mudanças conjunturais artísticas. Além disso, o crítico observou artistas italianos também na Europa, em contextos alheios à Bienal de Veneza, como a mostra de Modigliani na Galeria Charpentier na década de 1950, na França, ou a exposição belga na qual vai destacar uma obra de Magnelli como sendo a mais representativa do conjunto, no mesmo período.

Também foi possível verificar que, a despeito do fato de outros artistas serem sempre evocados quando se pensa na marcha que chegou à abstração – como os suprematistas russos e o onipresente Kandinsky –, Pedrosa deu destacado lugar na história da arte ocidental no que concerne às propostas abstratas a artistas italianos – sobretudo Soldati e Magnelli, os pioneiros e, posteriormente Alberto Burri e, sobretudo, Emilio Vedova. Além disso, outros artistas italianos foram destacados em tal área de atuação, como Osvaldo Licini, Pietro Consagra e Arnaldo Pomodoro, de modo que se adicionou uma nova camada à interpretação da arte italiana

²²⁵ In: PEDROSA, vol. 9º, p. 155-156.

²²⁶ PEDROSA, vol. 7º, p. 138-140.

e das propostas de meados do século XX: mesmo sendo *grosso modo* o eco do classicismo, a Itália também teve importante papel em relação às vertentes abstratas.

Depreende-se, portanto, que Pedrosa foi um atento observador da arte italiana moderna. Ainda que tenha dedicado muitos textos a artistas da tradição do País, vemos que vários dos seus principais representantes modernos apareceram na crítica do autor. Se, como ele disse, o fascismo representou uma dificuldade para que eles chegassem sem intermediários às terras brasileiras, nem por isso os grandes nomes modernistas da Itália deixaram de ecoar na dinâmica artística latino-americana. Posteriormente, contribuiu sobremaneira para tanto, sem dúvida, a Bienal de São Paulo. Contudo, mesmo antes de seu nascimento, iniciativas que partiram da Itália, como as duas mostras de Bardi no Rio de Janeiro, e também aquelas que nasceram na conjuntura brasileira – a criação do MAM-SP e do MASP –, serviram para sublinhar a enorme afinidade que o Brasil ainda mantinha artisticamente com a Itália, numa espécie de continuação do que havia sido feito desde os tempos da Colônia e recrudescido no período da Corte carioca. Se, no século XX, os tempos eram outros, a presença italiana também se reconfigurou, mas nunca cessou de existir, e a longa trajetória crítica de um dos mais proeminentes pensadores da arte brasileiros é uma testemunha contundente disto.

Referências Bibliográficas

- ABADIE, Daniel. Magnelli em seu século. *In*: ABADIE, Daniel; GONÇALVES, Lisbeth Rebolo (orgs.). *Magnelli* – catálogo de exposição, 148f. São Paulo: MAC-USP, 2010.
- ACOCELLA, Alfonso; TURRINI, Davide. (orgs./eds.) *Travertino di Siena*. Florença: Alinea Editrice, 2010.
- AGUILAR, Nelson. Amedeo Modigliani. *In*: MARQUES, Luiz. *A arte italiana no Museu de Arte de São Paulo – Corpus da arte italiana em coleções brasileiras, 1250-1950*. Vol. 1. São Paulo: MASP, 1996.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo*. Da era dos museus à era dos curadores (1951-2001), Coleção Paulicéia Memória. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. Mário Pedrosa: um homem sem preço. *In*: Vários autores. *Mário Pedrosa – 100 anos*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2000.
- _____. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 2003.
- _____. Morandi: os artistas e a crítica do Brasil. *In*: MASI, A.; SELLERI, L. (orgs.). *Morandi no Brasil* (catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.
- APPOLONIO, Umbro. *Futurist Manifestos*. Londres: Tate Publishing, 1973.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração. *Discurso*, (13). São Paulo: USP, 1980, pp. 95-134.
- _____. Prefácio a PEDROSA, Mário. *Política das artes*. Textos escolhidos 1. ARANTES, Otilia. (org.). São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. Mário Pedrosa inatual. *In*: Vários autores. *Mário Pedrosa – 100 anos*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2000.
- _____. Mário Pedrosa e a tradição crítica. *In*: MARQUES NETO, José Castilho (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- _____. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- ARAÚJO, Emanuel. Pinacoteca do Estado – São Paulo. *Metamorfosi della modernità*. *In*: MARGOZZI, Mariastella (org./) *Arte in Italia – Da Valori Plastici a Corrente*. Opere dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Catálogo de Exposição. 224f. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1999.
- BANDERA, Maria Cristina. A sala especial. *In*: MASI, A.; SELLERI, L. (orgs.). *Morandi no Brasil* (catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.
- BARROS, José D'Assunção. Arte é coisa mental: reflexões sobre o pensamento de Leonardo da Vinci sobre a arte. *Revista Poiésis*, n. 11, Niterói, RJ, nov. 2008, pp.71-82

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERTONHA, João Fábio. A política cultural da Itália Fascista: o *soft power* de uma potência média em terras brasileiras (1922-1940). In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MODERNIDADE LATINA, 2013. São Paulo. *Anais*. São Paulo: MAC-USP, 2013.

BIENAL DE SÃO PAULO. *Catálogo geral da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. MAM-SP, 1951.

_____. *Catálogo geral da III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. MAM-SP, 1955.

_____. *Catálogo geral da VII Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1963.

CANDIDO, Antonio. Um socialista singular. In: MARQUES NETO, José Castilho (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

CAPRILE, Luciano. Da figura à abstração: um percurso entre passado e presente. In: ABADIE, Daniel; GONÇALVES, Lisbeth Rebolo (orgs.). *Magnelli* – catálogo de exposição, 148f. São Paulo: MAC-USP, 2010.

CASTAGNOLI, Pier Giovanni. Inizi di Morandi. In: PASQUALI, Marilena (org.). *Giorgio Morandi* (Catálogo de Exposição). Milão: Electa, 1989.

CITTÀ DI LISSONE. *Premio Lissone 1946 - 1967: storia del premio*. Disponível em: <<https://www.comune.lissone.mb.it/MAC-Premio-Lissone-1946-1967-collezione-storica>>. Acesso em: 13 jun. 2021.

CHIRICO, Giorgio de, *Ritorno al mestiere*. In: Valori Plastici, a. I, n. XI-XII, Roma 1919, pp. 15-18.

COELHO, Teixeira (Ed.). *O Brasil no século da arte – A coleção MAC USP*. São Paulo: MAC-USP, 1999.

CROCE, Benedetto. Fatti politici e interpretazioni storiche. In: *La critica*, 16, n.º. 6, 1924.

D'ALFONSO, Maddalena (org.). *De Chirico: O sentimento da arquitetura* (Catálogo de Exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

D'ANGELO, Martha. *Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Nau, 2011.

DE SALVO, D. Memento Morandi. In: DE SALVO, D.; GALE, M. (orgs.). *Giorgio Morandi* (Catálogo de exposição). Londres: Tate Publishing, 2001.

DE SALVO, D.; GALE, M. (orgs.). *Giorgio Morandi* (Catálogo de exposição). Londres: Tate Publishing, 2001.

DEL CONDE, Teresa. Museo de arte moderno [sic]. In: MARGOZZI, Maristella (org.). *Arte in Italia – Da Valori Plastici a Corrente*. Opere dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. (Catálogo de Exposição). 224p. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1999.

DINI, Lamberto. Sem título [Apresentação]. In: MARGOZZI, Mariastella (org.) *Arte in Italia – Da Valori Plastici a Corrente*. Opere dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. (Catálogo de Exposição). 224p. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1999.

DROSOS, Nikolas. *Reluctantly Global: “Fifty Years of Modern Art” at the 1958 Brussels Expo*, 2017. Disponível em: <https://post.moma.org/reluctantly-global-fifty-years-of-modern-art-at-the-1958-brussels-expo/>. Acesso em: 15 jun. 2021.

FABI, Chiara. Arte e propaganda: a identidade do regime nas mostras de arte no exterior, 1935-1937. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MODERNIDADE LATINA, 2013. São Paulo. *Anais*. São Paulo: MAC-USP, 2013.

FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FOLHA. *Nu de Modigliani é vendido por US\$ 157 milhões em leilão em Nova Iorque*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/nu-de-modigliani-e-vendido-por-u157-milhoes-em-leilao-em-nova-york.shtml>. Acesso em: 15 fev. 2021.

FONDAZIONE GIORGIO CINI. *Biografia di Rodolfo Pallucchini*. s/d. Disponível em: <https://www.cini.it/wp-content/uploads/2012/08/d7fcfbe0cdc135e76560a3a0f3546929.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2020.

FUNDAÇÃO BIENAL. *2ª Bienal de São Paulo*. s/d. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/2bienal>>. Acesso em 09 abr. 2020.

FUNDO MÁRIO PEDROSA. Artigos e correspondência pessoal. Centro de Documentação e Memória da UNESP, São Paulo.

FUNDO MÁRIO PEDROSA. Manuscritos, artigos e correspondência pessoal. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

GALE, Matthew. White bottle – red Earth. In: DE SALVO, D.; GALE, M. (orgs.). *Giorgio Morandi* (Catálogo de exposição). Londres: Tate Publishing, 2001.

GARCÍA, Ángeles. *Futurismo, a beleza da violência*. In: El País, Nova Iorque, 24 mar. 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/23/cultura/1395598225_356558.html. Acesso em 08 abr. 2020.

GOBBI, Nelson. *Exposição no Museu Reina Sofia lembra Mário Pedrosa*. In: Jornal O Globo Online, 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/exposicao-no-museu-reina-sofia-lembra-mario-pedrosa-21544188>. Acesso em 02 fev. 2020.

GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. Magnelli no MAC USP. In: ABADIE, Daniel; GONÇALVES, Lisbeth Rebolo (orgs.) *Magnelli* (catálogo de exposição), 148f. São Paulo: MAC-USP, 2010.

GUALDONI, Flaminio. L'ultimo Morandi. In: *Giorgio Morandi* (Catálogo de exposição), Museo dell'Ermitage, Leningrado e altre sedi. Milano: Electa, 1989.

GUILLAUME, Paul; MUNRO, Thomas. *Primitive Negro Sculpture*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1926.

GULLAR, Ferreira. Entre Sócrates e Dionísio. In: Vários autores. *Mário Pedrosa – 100 anos*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2000.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos – o breve século XX - 1914-1991*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994.

ISTITUTO CENTRALE PER LA GRAFICA. *L'incisione di Morandi*, s/d. Disponível em <https://www.grafica.beniculturali.it/tutti-gli-archivi/pubblicazioni/le-incisioni-di-morandi-3620.html>. Acesso em: 3 jul. 2021.

JONES, Caroline A. Anthropofagy in São Paulo's Cold War. *ARTMargins*, vol. 2, issue 1, fev. Cambridge, 2013, pp. 3-36.

KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique Mariô!*. São Paulo: Ateliê Editorial e Fundação Perseu Abramo, 2017.

LOUREIRO, Isabel. O sonho de Mário Pedrosa. Prefácio a KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique Mariô!*. São Paulo: Ateliê Editorial e Fundação Perseu Abramo, 2017.

LUIGI SPACAL. *Biografia - Cenni biografici*. Disponível em: <https://luigispacal.wordpress.com/about/>. Acesso em 10 jan. 2021.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Classicismo, Realismo, Vanguarda. Pintura Italiana do Entreguerras. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MODERNIDADE LATINA, 2013. São Paulo. *Anais*. São Paulo: MAC-USP, 2013a.

_____. (org.). *Classicismo, Realismo, Vanguarda*. Pintura Italiana do Entreguerras (catálogo de exposição). São Paulo: MAC-USP, 2013b.

_____. (org.). *Pintura Italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM*. 158 f. 2014. Tese de livre-docência. Universidade de São Paulo, 2014.

_____. *Classicismo moderno*. Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2017.

_____. et al. Autorretrato de Amedeo Modigliani do acervo do MAC USP à luz de sua história material. In: MUSEU PAULISTA, 2019. *Anais*. São Paulo: Nova Série, vol. 27, 2019, pp. 1-37.

MARGOZZI, Mariastella. 1920-1945. Entre a procura da harmonia e a ruptura do equilíbrio. In: MARGOZZI, Mariastella (org.). *Arte in Italia – Da Valori Plastici a Corrente*. Opere dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (Catálogo de Exposição). 224f. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1999.

MARTINS, Luciano. A utopia como modelo de vida (fragmentos de lembrança de Mário Pedrosa. In: MARQUES NETO, José Castilho (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

MASI, Alessia. O tempo interior de Giorgio Morandi. In: MASI, A.; SELLERI, L. (orgs.). *Morandi no Brasil* (catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

MAURÍCIO, Jayme. Dez anos de pintura italiana na América do Sul. Itinerário das Artes Plásticas. *Correio da Manhã*, 2 fev. 1957, p. 12.

MART ROVERETO. *Margherita Sarfatti Il Novecento Italiano nel mondo*. Disponível em: <http://www.mart.trento.it/sarfatti>. Acesso em 06 jul. 2021.

MAZZARIOL, Giuseppe. *Pittura Italiana Contemporanea*. Bergamo: Istituto italiano d'arte grafiche, 1961.

MATAR, Denise (apresentação e curadoria). *Vicente do Rego Monteiro – Nem totem nem tabu* (catálogo de exposição). São Paulo: Almeida & Dale, 2017

MELANDRI, Giovanna. “Sem título”. In: MARGOZZI, Mariastella (org.) *Arte in Italia – Da Valori Plastici a Corrente*. Opere dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (Catálogo de Exposição). 224f. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1999.

MENDES, Murilo. Magnelli. In: ABADIE, Daniel; GONÇALVES, Lisbeth Rebolo (orgs.). *Magnelli* (Catálogo de exposição), 148f. São Paulo: MAC-USP, 2010.

MIGLIACCIO, Luciano. Pietro Maria Bardi no Brasil: história, crítica e crônica de arte. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MODERNIDADE LATINA, 2013. São Paulo. *Anais*. São Paulo: MAC-USP, 2013.

MILLIET, Maria Alice. Bienal, percursos e percalços. *Revista USP*. São Paulo, nº 52 dez-fev., 2001-2002.

_____. (org) *O “outro” na pintura de Iberê Camargo*. (Catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico, vol. VIII 1951*. 2ª ed. São Paulo: Martins-Edusp, 1981.

MIRACCO, Renato. Breves considerações sobre a segunda vida das naturezas-mortas: origens e características. In: MIRACCO, Renato; BANDERA, Maria Cristina (orgs.). *Giorgio Morandi e a natureza-morta na Itália* (catálogo de exposição). Milão: Mazzotta, 2006.

MORICONI, Italo. Para abrir as portas da percepção. In: D'ANGELO, Martha. *Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Nau, 2011.

MUNDY, J.; LeBRUM, C. (orgs.). *Giorgio Morandi Etchings*. Tate Gallery Publications: Londres, 1991.

PASQUALI, Marilena (org.). *Giorgio Morandi*. Milão: Electa, 1989.

_____. La Roma di Morandi: un luogo necessario. In: PASQUALI, Marilena (org.). *Giorgio Morandi nelle raccolte romane* (Catálogo de exposição). Roma: Studio D'Arte Campaiola, 2003.

PERILLO, Pamela. *Pietro Consagra – Bifrontale*, s/d. Disponível em: <https://archivioraam.org/en/artwork/bifrontale>. Acesso em 07 fev. 2021.

MARQUES NETO, José Castilho. O jovem intelectual e os primeiros anos de militância socialista. In: Vários autores. *Mário Pedrosa – 100 anos*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2000.

PATERNOSTRO, Zuzana. Origem da coleção italiana no acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. In: MARQUES, Luiz; PATERNOSTRO, Zuzana (orgs.). *A arte italiana no Museu Nacional de Belas Artes – Corpus da arte italiana em coleções brasileiras, 1250-1950*. Vol. 2. Rio de Janeiro: MNBA, 1996.

PECCININI, Daisy. O Museu de la Solidaridad con Chile. In: Vários autores. *Mário Pedrosa – 100 anos*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2000.

PEDROSA, Mário. *Panorama da pintura moderna – Cadernos de Cultura*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação/Ministério de Educação e Saúde, 1951.

_____. Consequências da morte de Stálin. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 1953.

_____. Da “volta” à matéria. *Jornal do Brasil*. ed. 00151. 1º caderno, Rio de Janeiro, 29 jun. 1960.

_____. *Política das artes*. Textos escolhidos I – ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Forma e percepção estética*. Textos Escolhidos II. ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Modernidade cá e lá*. Textos Escolhidos IV. ARANTES, Otília (org.). São Paulo, 2000.

_____. *Acadêmicos e Modernos*. Textos Escolhidos III. ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Edusp, 2004.

_____. *Primary Documents*. Nova Iorque: MoMa, 2015.

_____. *Política das artes*. Obra completa vol. 1º. ARANTES, Otília (org.). São Paulo, s/d.

_____. *As bienais de São Paulo*. Obra completa vol. 2º. ARANTES, Otília (org.). São Paulo, s/d.

_____. *O salão nacional e outras mostras*. Obra completa vol. 3º. ARANTES, Otília (org.). São Paulo, s/d.

_____. *Arte-educação, escolas e museu*. Obra completa vol. 4º. ARANTES, Otília (org.). São Paulo, s/d.

_____. *Arte, necessidade vital*. Obra completa vol. 5º. ARANTES, Otília (org.). São Paulo, s/d.

_____. *Forma e personalidade*. Obra completa vol. 6º. ARANTES, Otília (org.). São Paulo, s/d.

_____. *Especulações estéticas*. Obra completa vol. 7°. ARANTES, Otília (org.). São Paulo, s/d.

_____. *Arte de ontem e de hoje*. Obra completa vol. 8°. ARANTES, Otília (org.). São Paulo, s/d.

_____. *“Panorama da pintura moderna” e crônicas do oriente e do ocidente*. Obra completa vol. 9°. ARANTES, Otília (org.). São Paulo, s/d.

_____. *Da Missão francesa aos metros brasileiros*. Obra completa vol. 10. ARANTES, Otília (org.). São Paulo, s/d.

_____. *Ainda or artistas brasileiros*. Obra completa vol. 11. ARANTES, Otília (org.). São Paulo, s/d.

_____. *Arquitetura e cidades novas*. Obra completa vol. 12. ARANTES, Otília (org.). São Paulo, s/d.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel *et al.* *Mário Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma*. (catálogo de exposição). Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.

PINTO, Sandra, Sem título. *In: MARGOZZI, Mariastella (Org.) Arte in Italia – Da Valori Plastici a Corrente*. Opere dalla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma. Catálogo de Exposição. 224p. Roma: Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 1999.

POPOLO D’ITALIA. *In: Enciclopedia Online Treccani*. Disponível em <http://www.treccani.it/enciclopedia/il-popolo-d-italia/>. Acesso em 10 abr. 2020.

POZZOLI, Viviana. Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MODERNIDADE LATINA*, 2013. São Paulo. *Anais*. São Paulo: MAC-USP, 2013.

PUGLIESE, Vera. A expografia de Lina Bo Bardi como mesa de montagem: transparências, opacidades e genealogias. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.2, p. 145-168, mai. 2017. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/747>>. Acesso em 18 jul. 2020.

RECAMÁN, Luiz. Nem arquitetura e nem cidades (Posfácio). *In: ARANTES, Otília. Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: Edusp, 2001.

RIFKIND, David. Pietro Maria Bardi, Quadrante, e a Arquitetura da Itália Fascista. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MODERNIDADE LATINA*, 2013. São Paulo. *Anais*. São Paulo: MAC-USP, 2013.

ROCCO, Renata. O caso dos “Italianos de Paris” no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 20, jul-dez 2013, Campinas: Unicamp, 2013a.

_____. O caso dos italianos de Paris. *In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). Classicismo, Realismo, Vanguarda – Pintura Italiana do Entreguerras*. Catálogo de exposição. 244f. São Paulo: MAC-USP, 2013b.

_____. Para além do Futurismo: Poéticas de Gino Severini no Acervo do MAC USP. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MODERNIDADE LATINA, 2013. São Paulo. *Anais*. São Paulo: MAC-USP, 2013c.

_____. *Para além do Futurismo: Poéticas de Gino Severini no Acervo do MAC USP*. Dissertação de Mestrado (Estética e História da Arte) sob orientação da prof.^a dr.^a Ana Gonçalves Magalhães. 203f. São Paulo: USP, 2013d.

RODRIGUES, R. V. Os italianos “brasiliiani”: a atuação de imigrantes nas dinâmicas artísticas brasileiras, no século XX, a partir da crítica de Mário Pedrosa. *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 134–156, 2021. DOI: 10.20396/rhac.v2i1.15463. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15463>. Acesso em: 1 jul. 2021.

ROSSI, Cristina. Sarfatti y Venturi, dos críticos italianos en la trama del arte moderno argentino. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MODERNIDADE LATINA, 2013. São Paulo. *Anais*. São Paulo: MAC-USP, 2013.

ROWLEY, Neville. Entre Quattrocento e Novecento: Piero della Francesca, Pio Semeghini e Fulvio Pennacchi. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MODERNIDADE LATINA, 2013. São Paulo. *Anais*. São Paulo: MAC-USP, 2013.

SALZSTEIN, Sônia. “Mário Pedrosa, crítico de arte”. In: MARQUES NETO, José Castilho (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SALVAGNINI, Sileno. Carlo Cardazzo. As origens de sua coleção e da Galleria del Cavallino. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MODERNIDADE LATINA, 2013. São Paulo. *Anais*. São Paulo: MAC-USP, 2013.

SELLERI, Lorenza. Bienais e adjacências. In: MASI, A.; SELLERI, L. (orgs.). *Morandi no Brasil* (Catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO E SAÚDE. *Exposição de Pintura Italiana Moderna* (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1947.

TOGNON, Marcos. *Arquitetura italiana no Brasil – A obra de Marcello Piacentini*. Campinas: Unicamp, 1999.

VALORI PLASTICI. In: Enciclopedia Treccani Online. s/d, Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/valori-plastici/>. Acesso em 24 abr. 2020.

VEJA, ‘Tarsila Popular’ bate recorde de visitação e leva mais de 400 mil ao MASP. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/tarsila-popular-bate-recorde-de-visitacao-e-leva-mais-de-400-mil-ao-masp/>. Acesso em 1 ago. 2020.

VOTTA, Roberto. Marinetti – entre o futurismo e o fascismo. *Linda* – Revista sobre cultura eletroacústica, Nº 3, Ano 2, 30/03/2015. Disponível em <<http://linda.nmelindo.com/2015/03/filippo-marinetti-entre-o-futurismo-e-o-fascismo/>>. Acesso em 08 abr. 2020.

APÊNDICE A – TEXTOS LIDOS

Na ordem em foram consultados e de acordo com as informações que trazem.

❖	VOLUME 1º	POLÍTICA DAS ARTES	
Texto 01	p. 1	As tendências sociais da arte de [sic] Kathe Kollwitz	11/46
Texto 02	p. 17	A resistência alemã na arte	1948
Texto 03	p. 27	Divagações sem função	02/02/47
Texto 04	p. 30	Pela independência da arte	20/02/47
Texto 05	p. 33	A guerra, a arte e o governo	08/06/47
Texto 06	p. 36	A Escola de Paris e o Pravda	05/11/47
Texto 07	p. 39	Fala o professor russo Klemenov	04/02/53
Texto 08	p. 46	Arte e Revolução	29/03/52
Texto 09	p. 49	Realismo Socialista na escultura	17/04/57
Texto 10	p. 53	As críticas soviéticas à arte ocidental	18/04/57
Texto 11	p. 55	Equívocos do realismo em arte	03/05/57
Texto 12	p. 59	Picasso na União Soviética	08/05/57
Texto 13	p. 62	Arte nos Estados Unidos e na Rússia	10/05/57
Texto 14	p. 65	Realismo não é realidade	11/05/57
Texto 15	p. 67	Condições de reintegração do artista	08/08/59
Texto 16	p. 69	Arte-reflexo, Irresponsabilidade do artista	21/10/59
Texto 17	p. 71	Comunicação em arte	28/11/57
Texto 18	p. 74	Diego Rivera	27/11/57
Texto 19	p. 77	Escândalo que se esfuma	20/12/60
Texto 20	p. 79	Pintura e ideologia	28/12/60

Texto 21	p. 82	Diálogo significativo	25/12/60
Texto 22	p. 85	O mal do protecionismo artístico	20/04/60
Texto 23	p. 87	Socialização do mecenas	29/11/60
Texto 24	p. 90	A crise do condicionamento artístico	31/07/66
Texto 25	p. 93	Vicissitudes do artista soviético	28/08/66
Texto 26	p. 97	O “bicho da seda” na produção em massa	14/08/67
Texto 27	p. 100	Consumo de arte na sociedade soviética	12/11/67
Texto 28	p. 104	A revolução nas artes	5/11/67
Texto 29	p. 112	Em Varsóvia, o próximo congresso da AICA	27/10/57
Texto 30	p. 115	O gosto internacional	19/04/58
Texto 31	p. 118	O problema da universalidade da arte moderna	15/05/58
Texto 32	p. 121	Arte-Fenômeno internacional	16/06/58
Texto 33	p. 124	Internacional... regional	20/01/60
Texto 34	p. 130	Regionalismo e formas clássicas	03/02/60
Texto 35	p. 133	O Brasil nos temas do congresso de Varsóvia	10/02/60
Texto 36	p. 136	Arte moderna, fenômeno internacional	13/02/1960
Texto 37	p. 138	Arte, linguagem internacional	17/02/60
Texto 38	p. 140	Ainda o problema da internacionalização da arte	28/10/60
Texto 39	p. 143	Internacionalismo e uniformidade	01/11/60
Texto 40	p. 146	Da Boêmia e dos jovens	09/08/47
Texto 41	p. 149	O senador Portinari	30/01/47
Texto 42	p. 151	A arte e os políticos	29/03/53

Texto 43	p. 154	Carnaval e burocracia	08/03/57
Texto 44	p. 158	Xadrez em lugar de atelier	13/05/57
Texto 45	p. 161	Censores, tirem a pata de cima do teatro e do cinema	24/06/68
Texto 46	p. 167	Os deveres do crítico de arte na sociedade	10/07/69
Texto 47	p. 176	O modelo chileno de socialismo e a frente das artes	1971
Texto 48	p. 181	Arte culta e arte popular	07/75

❖ **VOLUME 2º AS BIENAS DE SÃO PAULO**

Texto 01	p. 1	Intróito à Bienal	20/10/51
Texto 02	p. 3	A primeira bienal I	27/10/51
Texto 03	p. 5	A bienal de SP II	03/11/51
Texto 04	p. 8	A bienal de SP III	24/11/51
Texto 05	p. 13	Sobre a segunda Bienal Paulista	14/02/53
Texto 06	p. 15	Mondrian e a natureza	15/3/53
Texto 07	p. 17	Bienal, panorama do mundo	2/54
Texto 08	p. 24	Dentro e fora da bienal	14/3/54
Texto 09	p. 29	Ainda a bienal de artes plásticas	7/3/57
Texto 10	p. 33	Ao júri de seleção da Bienal	9/5/57
Texto 11	p. 37	A palavra do júri de seleção da Bienal	23/5/57
Texto 12	p. 41	Goeldi, Tóquio e a Bienal	24/5/57
Texto 13	p. 43	O júri de seleção da Bienal na Berlinda	28/5/57
Texto 14	p. 46	A seleção de obras para a IV Bienal	29/5/57

Texto 15	p. 50	Em defesa da Bienal	30/5/57
Texto 13	p. 53	A Bienal em perigo	24/7/57
Texto 14	p. 56	A IV bienal assegurada	1/8/57
Texto 15	p. 58	Quatro grandes nomes na Bienal	24/8/57
Texto 16	p. 61	OTEIZA – Prêmio internacional de escultura	26/09/57
Texto 17	p. 63	Giorgio Morandi 1957	01/10/57
Texto 18	p. 66	Ben Nicholson – prêmio da IV Bienal	2/10/57
Texto 19	p. 70	Americanos na IV Bienal	10/10/57
Texto 20	p. 73	Quarta Bienal	6/11/57
Texto 21	p. 76	Representação brasileira na Bienal	07/11/57
Texto 22	p. 79	Os gravadores brasileiros na Bienal	14/11/57
Texto 23	p. 82	Fayga e os outros	15/11/57
Texto 24	p. 84	Krajcberg, prêmio da nossa pintura	20/11/57
Texto 25	p. 86	Pintura brasileira e gosto internacional	19/11/57
Texto 26	p. 89	A pintura brasileira na Bienal	21/11/57
Texto 27	p. 91	Lygia Clark, ou o fascínio do espaço	26/11/57
Texto 28	p. 95	Bienal sem cartaz	30/11/57
Texto 29	p. 97	O apelo de Maria Eugênia	4/12/57
Texto 30	p. 100	Pintores brasileiros na Bienal	05/12/57
Texto 31	p. 102	Ivan Serpa na Bienal	06/12/57
Texto 32	p. 104	O desenho brasileiro na Bienal	7/12/57
Texto 33	p. 106	A bienal às vésperas do encerramento	10/12/57

Texto 34	p. 108 Franz Weissmann, prêmio de escultura	11/12/57
Texto 35	p. 112 Os escultores brasileiros na bienal	13/12/57
Texto 36	p. 114 O prêmio a Morandi, uma revisão de valores	17/12/57
Texto 37	p. 117 O júri da bienal e a oportunidade perdida	8/7/59
Texto 38	p. 120 Waishi Tsutaka	08/11/59
Texto 39	p. 122 Revisão da Bienal	9/1/60
Texto 40	p. 124 Ecos da Bienal – Pintores Brasileiros	16/01/60
Texto 41	p. 126 A bienal e a entrevista do chanceler	03/03/61
Texto 42	p. 129 Apresentação do catálogo da II Bienal	1961
Texto 43	p. 131 Observações críticas sobre os prêmios das bienais	30/11/63
Texto 44	p. 146 A obra de Felícia Leirner	1965
Texto 45	p. 148 Franz Weissmann nas bienais	1965
Texto 46	p. 150 Pop-art e norte americanos na Bienal	15/10/67
Texto 47	p. 156 Bienal e participação... do povo	08/10/57
Texto 48	p. 159 Bienal, retrato bem brasileiro	14/03/68
Texto 49	p. 161 A X bienal (se houver) será mutilada e inexpressiva	30/08/58
Texto 50	p. 168 A bienal de cá pra lá	02/1970
Texto 50.1	p. 168 A bienal de cá pra lá	
Texto 50.2	p.172 A primeira bienal	
Texto 50.3	p. 177 Entre a Semana e as Bienais	
Texto 50.4	p. 183 Às vésperas da Bienal	
Texto 50.5	p. 186 Época das Bienais	

❖ **VOLUME 3º O SALÃO NACIONAL E OUTRAS MOSTRAS**

Texto 01	p. 01	O Salão dos militares	11/03/47
Texto 02	p. 03	O prêmio de viagem	11/09/49
Texto 03	p. 5	O salão oficial e a lição das crianças	15/06/51
Texto 04	p. 7	Experiência e arte	31/05/52
Texto 05	p. 8	Artes oficiais, salões oficiais	12/04/57
Texto 06	p. 10	O prêmio de viagem	23/04/57
Texto 07	p. 13	Um só salão, uma só arte	16/05/57
Texto 08	p. 16	O VI Salão Moderno	17/05/57
Texto 09	p. 18	Os prêmios do salão	31/05/57
Texto 10	p. 21	Salão de marginais	01/06/57
Texto 11	p. 23	Aspectos do salão	05/06/57
Textos 12	p. 26	Desenhistas no salão	06/06/57
Texto 13	p. 29	Perdem os artistas do Salão do Ministério	26/10/57
Texto 14	p. 30	Salão que não pode fechar	03/01/58
Texto 15	p. 32	Da isenção de Júri e outros inconvenientes	21/06/58
Texto 16	p. 34	Salão e concretismo	26/06/58
Texto 17	p. 36	Projeto contra a arte	14/05/58
Texto 18	p. 39	Anteprojeto clandestino	03/06/58
Texto 19	p. 41	Incongruências do salão I	02/07/58
Texto 20	p. 44	Incongruências do Salão II	03/07/58
Texto 21	p. 46	Incongruências do Salão III	04/07/58

Texto 22	p. 49	Quanto ao nível do Salão	05/07/58
Texto 23	p. 52	Gravadores e desenhistas no salão	08/07/58
Texto 24	p. 55	Dos abstratos no salão	11/07/58
Texto 25	p. 58	O último esquadrão de pintores	12/07/58
Texto 27	p. 60	A escultura no salão	17/07/58
Texto 28	p. 62	O salão moderno I	18/11/59
Texto 29	p. 65	O salão moderno II	21/11/59
Texto 30	p. 69	Considerações de ordem pessoal	20/07/60
Texto 31	p. 72	Missão Cumprida	10/08/60
Texto 32	p. 75	Resposta a uma pintora recusada	25/08/60
Texto 33	p. 78	Arte viva e arte morta	11/10/59
Texto 34	p. 82	No MEC, mostra inútil	23/07/60
Texto 35	p. 85	Opinião... opinião... opinião...	04/06/67
Texto 36	p. 90	Do porco empalhado ou os critérios da crítica	11/02/69
Texto 37	p. 94	Perspectiva de Brasília	17/12/67
Texto 38	p. 97	Da Bienal da Bahia e seus enfoques	s/d
Texto 39	p. 100	Contemporaneidade dos artistas brasileiros na Bahia	s/d
Texto 40	p. 104	O júri internacional de Veneza	19/12/59
Texto 41	p. 107	Ainda o envio a Veneza	04/05/60
Texto 42	p. 110	Política do júri em Veneza	22/06/60
Texto 43	p. 113	Veneza: feira e política das artes	10/07/66
Texto 44	p. 117	As trombetas da polícia de Veneza	05/07/68

Texto 45	p. 120	Imperialismo artístico?	06/01/90
Texto 46	p.	Bienal do México e o jornalista zangado	02/06/60
Texto 47	p. 125	Exposição de Bruxelas e símbolo	08/05/58
Texto 48	p. 129	Anacronismo plástico em Bruxelas	16/05/58
Texto 49	p. 131	Das bienais, dos prêmios, dos valores	18/12/66

❖ **VOLUME 4º O SALÃO NACIONAL E OUTRAS MOSTRAS**

Texto 01	p. 01	A ação de presença da arte	1947
Texto 02	p. 03	A força educadora da arte	1947
Texto 03	p. 05	Guignard e seus alunos	1946
Texto 4	p. 7	A escola e a vida	08/11/46
Texto 5	p. 9	Curso de desenho e artes gráficas	15/02/47
Texto 6	p. 12	Selvageria a [sic] la Goering	21/02/47
Texto 7	p. 14a	Pintura e desenhos de crianças	30/05/47
Texto 8	p. 15	Esse menino Jorge	31/07/47
Texto 9	p. 18	Esportes sim, artes não	12/06/48
Texto 10	p. 19	O futebol na arte	15/05/57
Texto 11	p. 22	Arte infantil	12/52
Texto 12	p. 26	Crescimento e criação	4/11/54
Texto 13	p. 30	Crianças na Petite Galerie	17/07/57
Texto 14	p. 32	Frade céptico, crianças geniais	19/03/57
Texto 15	p. 35	Crianças na arte moderna	18/07/57

Texto 16	p. 38	Crianças alemãs e as do Brasil	26/07/57
Texto 17	p. 41	Uma escola se fecha	02/08/57
Texto 18	p. 44	Arte entesourada	27/11/46
Texto 19	p. 47	O povo nos museus	08/01/58
Texto 20	p. 50	Os artistas e o museu moderno	s/d
Texto 21	p. 53	Projeto para o museu de Brasília	24/07/58
Texto 22	p. 61	Arte experimental e museu	16/12/60
Texto 23	p. 63	Museu, instrumento de síntese	03/01//61
Texto 24	p. 66	A função do museu no core universitário	02/1967
Texto 25	p. 77	Projeto de atividades do instituto de arte latino-americana para o ano de 1973	01/1973
Texto 26	p. 86	O novo MAM terá 5 museus	15/09/78
Texto 27	p. 90	A coleção do MAM	19/01/53
Texto 28	p. 94	Telas do Museu de arte no MNBA	22/01/57
Texto 29	p. 98	Entre um Rafael e dois Goyas	23/11/57
Texto 30	p. 101	Renoir, Gauguin, Kubitschek	24/01/57
Texto 31	p. 105	A identidade dos retratos de Goya	25/01/57
Texto 32	p. 109	Não gostaram da crítica	27/01/57
Texto 33	p. 114	Retrato do Cardeal Luís Maria	30/01/57
Texto 34	p. 118	Dois Goyas autênticos, um duvidoso	01/02/57
Texto 35	p. 122	Goya? E as provas de autenticidade?	22/03/57
Texto 36	p. 127	Pompa versus arte	26/01/57
Texto 37	p. 130	Sobre o acervo dos museus	29/01/57

Texto 38	p. 134	“Art news” e o museu de arte	18/05/57
Texto 39	p. 137	Confusões do embaixador-senador	30/07/57
Texto 40	p. 140	O museu de arte moderna	28/01/58
Texto 41	p. 142	Exposição do museu de arte	02/04/58
Texto 42	p. 144	Altos e baixos de uma grande mostra	03/04/58
Texto 43	p. 146	Arranjos de amadores	26/03/60
Texto 44	p. 148	A prova de um leilão	11/05/60
Texto 45	p. 151	O crítico e o diretor	22/11/60
Texto 46	p. 154	Depoimento sobre o MAM	21/03/63

❖ **VOLUME 5º ARTE, NECESSIDADE VITAL**

Texto 01	p. 01	Arte, necessidade vital	20/04/1947
Texto 02	p. 14	Ainda a exposição do centro psiquiátrico	07/02/47
Texto 03	p. 16	Arte inconsciente	08/02/47
Texto 04	p. 19	Autin	03/02/47
Texto 05	p. 21	Pintores de arte virgem	10/01/50
Texto 06	p. 27	Emygdio de Barros e Criação	09/1951
Texto 07	p. 30	Arte e saúde	10.01.53
Texto 08	p. 34	A obra de Nise da Silveira em perigo	30/01/60
Texto 09	p. 37	Mestres da arte virgem	21/12/63
Texto 10	p. 44	O museu de imagens do inconsciente	1950/1980
Texto 11	p. 75	Arte e Magia – Questionário de A. Breton	s/d

Texto 12	p. 80	A magia na obra de arte	s/d
Texto 13	p. 87	Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje	14/01/68
Texto 14	p. 90	Da arte leiga à desmistificação cultural	28/01/68
Texto 15	p. 94	Discurso aos tupiniquins ou nambás	10/1975

❖ **VOLUME 6º FORMA E PERSONALIDADE**

Texto 01	p. 02	Da natureza afetiva da forma na Obra de Arte	02/49
Texto 02	p. 38	Forma e Personalidade	05/51
Texto 03	p. 54	Arte e Freud	19/01/58
Texto 04	p. 64	Problemática da sensibilidade	11 e 12/07/59
Texto 05	p. 67	Problemática da sensibilidade II	18/07/59
Texto 06	p. 71	Desindividualização das formas na geometria e na arte contemporânea (III)	09/07/60
Texto 07	p. 82	Ciência e Arte, vasos comunicantes	16/07/60
Texto 08	p. 87	Das formas significantes à lógica da expressão	23/07/60

❖ **VOLUME 7º ESPECULAÇÕES ESTÉTICAS**

Texto 01	p. 01	De Diderot a Lhote	16/01/47
Texto 02	p. 03	O ponto de vista do crítico	17/01/57
Texto 03	p. 07	Ainda sobre o crítico	18/01/57
Texto 04	p. 11	Em face da obra de arte	19/01/57
Texto 05	p. 15	Em ordem do dia – a terminologia da crítica	11/07/57
Texto 06	p. 18	Atividade artística ou atividade prática	11/03/58
Texto 07	p. 21	De retorno	14/06/59

Texto 08	p. 23	Noções modernas de crítica de arte	01/08/59
Texto 09	p. 26	Da lógica na apreciação artística	06/12/60
Texto 10	p. 29	O Gosto, o pior juiz	30/07/60
Texto 11	p. 32	Arte, transmissora de experiências	13/12/52
Texto 12	p. 36	Muitas teorias, pouca experiência	12/07/57
Texto 13	p. 39	Sinceridade e personalidade	04/09/57
Texto 14	p. 42	Experiências e Aventura	23/03/57
Texto 15	p. 44	Do cotidiano e das formas	13/07/57
Texto 16	p. 47	O VI congresso internacional de críticos	07/09/57
Texto 17	p. 49	Da geometria e da não-geometria	22/11/57
Texto 18	p. 51	Signo caligráfico e signo plástico	31/01/58
Texto 19	p. 53	O signo no ocidente	11/02/58
Texto 20	p. 56	Auto-expressão ou imagem do mundo?	18/06/58
Texto 21	p. 58	Arte – método ou maneira?	19/06/58
Texto 22	p. 60	Arte Signográfica	05/08/59
Texto 23	p. 63	Crise nas artes individuais	18/10/59
Texto 24	p. 66	Depois do Tachismo	11/59 e 07/01/58 (sic)
Texto 25	p. 68	Do informal e seus equívocos	s/d
Texto 26	p. 69	Da abstração à auto expressão	19/12/59
Texto 27	p. 76	Um velho salão precursor	08/06/60
Texto 28	p. 78	Signo e matéria	27/07/60
Texto 29	p. 81	De volta à matéria	29/06/60

Texto 30	p. 83	Aventuras da linha	13/08/60
Texto 31	p. 85	Especulações estéticas: o Conflito entre o “dizer” e o “expressar” – I	13/01/67
Texto 32	p. 88	Especulações estéticas: forma e informação – II	26/03/67
Texto 32	p. 91	Especulações estéticas: Lance Final -III	09/04/67
Texto 33	p. 95	Entre a pesquisa e o meio próprio de expressão	s/d
Texto 34	p. 97	Indústria Moderna e arte	s/d
Texto 35	p. 99	A arte e as linguagens da realidade	10/49
Texto 36	p. 105	O artista nos dias de hoje	06/01/53
Texto 37	p. 109	As relações entre a ciência e a arte	07/53
Texto 39	p. 114	Pastiche e criação	15/03/57
Texto 40	p. 118	Descoberta da arte	28/03/57
Texto 41	p. 122	Pintura, de ontem a hoje	21/08/57
Texto 42	p. 125	Novos materiais, novas realidades	22/08/57
Texto 43	p. 128	A peste cultural da época	16/01/58
Texto 44	p. 131	Atualidade das artes	05/02/58
Texto 45	p. 134	Contemplação do passado no presente	04/06/58
Texto 46	p. 136	Considerações inatuais	14/11/59
Texto 47	p. 138	Absolutização da obra	13/07/60
Texto 48	p. 141	Crise da arte-poesia e comunicação	26/02/67
Texto 49	p. 144	Passagem do verbal ao visual	23/03/67
Texto 50	p. 147	Um passeio pelas caixas do passado	07/05/67

Texto 51	p. 150	Crise ou revolução do objeto	21/05/67
Texto 52	p. 153	Mundo em crise, homem em crise, arte em crise	07/12/67
Texto 53	p. 157	O manifesto pela arte total de Paul Restany	17/03/68
Texto 54	p. 160	Variações sem tema ou a arte da retaguarda	1978

❖ **VOLUME 8º ARTE DE ONTEM E DE HOJE**

Texto 01	p. 01	Considerações Inatuais	1946/48?
Texto 02	p. 03	Dos primitivos à primeira renascença italiana	11/1946
Texto 03	p. 08	Chegada dos impressionistas	09/49
Texto 04	p. 13	Cézanne, o revolucionário conservador	1950
Texto 05	p. 17	Modulações entre a sensação e a ideia	04/50
Texto 06	p. 21	O legado de Cézanne	09/04/57
Texto 07	p. 24	Gauguin, cem anos depois	11/49
Texto 8	p. 28	Gauguin e o apelo das ilhas	12/49
Texto 9	p. 34	O segredo da voga de Rousseau	08/01/47
Texto 10	p. 37	Crise do objeto e Kandinsky	24/01/53
Texto 11	p. 40	Kandinsky redescoberto	25/07/57
Texto 12	p. 42	Klee, o ponto de partida	31/01/53
Texto 13	p. 44	Klee e a atualidade	05/03/61
Texto 14	p. 46	Atualidade de Mondrian	05/04/57
Texto 15	p. 48	Robert Delaunay, ou a transição abstratizante	09/07/57
Texto 16	p. 50	Herbin, ou o primitivo concreto	16/07/57
Texto 17	p. 52	Os três irmãos, artistas revolucionários	29/03/57

Texto 18	p. 55	As pedras de Arp	27/05/58
Texto 18	p. 58	Jean Arp, Herói Dadá	12/06/66
Texto 19	p. 61	Colagens cubistas, colagens dadaístas	13/04/60
Texto 20	p. 67	O surrealismo em Portugal	08/05/49
Texto 21	p. 72	Surrealismo ontem, superrealidad hoje	s/d
Texto 22	p. 75	Miró entre poetas	1976
Texto 23	p. 85	Brancusi morto	12/04/57
Texto 24	p. 89	Futurismo, romantismo modernizante	23/07/57
Texto 25	p. 92	Modigliani em triunfo	25/05/58
Texto 26	p. 94	Giorgio Morandi	1947
Texto 27	p. 96	Um dia de Morandi	30/10/57
Texto 28	p. 99	Introdução a Magnelli	05/05/58
Texto 29	p. 101	Magnelli: confrontation	07/05/58
Texto 27	p. 103	Alexander Calder I – Alexander Calder, escultor de cataventos	09/44
Texto 28	p. 116	Tensão e coesão na obra de Alexander Calder	09/44
Texto 29	p. 134	Reviravolta em Calder	12/74
Texto 30	p. 143	Wolls, Patriarca do tachismo em Veneza	12/74
Texto 31	p. 145	Sinais de saturação tachista?	16/07/58
Texto 32	p. 146	As duas posições, ou Pollock e Vedova	11/11/59
Texto 34	p. 148	Georges Mathieu	1959
Texto 35	p. 150	Rothko repele a confusão tachista	27/01/60

Texto 36	p. 152	Burri, ou a anti pintura vitoriosa	04/06/60
Texto 37	p. 158	O grego Gaitis ou o Camponês de Paris	1967
Texto 38	p. 163	Quinquilharia e pop art	s/d

❖ VOLUME 9º “PANORAMA DA PINTURA MODERNA” E CRÔNICAS DO ORIENTE E DO OCIDENTE

Texto 01	p.	Panorama da Pintura Moderna	s/d
Texto 02	p. 15	Japão e a arte ocidental	06/04/57
Texto 03	p. 18	Artes Gráficas no Japão	15/01/58
Texto 04	p. 21	Japão e Arte moderna	23/11/58
Texto 05	p. 23	Signo Caligráfico e signo plástico	31/01/58
Texto 06	p. 25	Da caligrafia ao plástico	07/02/58
Texto 07	p. 27	Impressões do iletrado	04/09/58
Texto 08	p. 30	Arte – Japão e Ocidente	17/09/58
Texto 09	p. 33	Os chorões de Guinza	27/09/58
Texto 10	p. 40	Pintura Nihonga	09/10/58
Texto 11	p. 41	Iniciação a KIOTO	31/10/58
Texto 12	p. 45	O calígrafo e o crítico	30/10/58
Texto 13	p. 48	Ainda em Kioto	21/11/58
Texto 14	p. 51	Tradição e crítica no Japão e no Ocidente	21/02/59
Texto 15	p. 57	Oriente questão de escolha	s/d
Texto 16	p. 60	Gestos cá e lá	20/05/59
Texto 17	p. 63	Rotina e aventura	27/05/59

Texto 18	p. 65	Entre passado e futuro	29/05/59
Texto 19	p. 68	As vias da democracia no Oriente	17/06/59
Texto 20	p. 71	Corpo sem Ferrugem	26/06/59
Texto 21	p. 74	Os pintores japoneses do MAM	31/05/60
Texto 22	p. 77	Um, da próxima exposição japonesa	14/05/60
Texto 23	p. 79	Ambiguidades da gratidão	06/08/60
Texto 24	p. 82	As vias de modernização	20/09/60
Texto 25	p. 85	Modos de ser, modos de falar	26/11/60
Texto 26	p. 87	Seduções ocidentais	25/09/60
Texto 27 São Paulo	p. 90	Um pintor aberto a todas as solicitações do mundo atual expõe em	27/11/63
Texto 28	p. 95	A coleção Widener na Galeria Nacional de Arte dos Estados Unidos	02/1943
Texto 29	p. 102	Os Belgas no ministério da educação	12/11/46
Texto 30	p. 104	Escultura em Nova Iorque e Paris	16/11/46
Texto 31	p. 106	Exposição de Pintura Antiga Italiana	20/11/46
Texto 32	p. 108	Confronto deprimente	23/11/46
Texto 33	p. 109	Raffaellino Del Garbo, o Gênio que fenece	01/12/46
Texto 34	p. 112	Hendrik van Balen, colaborador íntimo de Rubens	23/12/46
Texto 35	p. 114	Pieter Coecke (1502-1550)	28/12/46
Texto 36	p. 116	Retrato de Fidalga	3/1/47
Texto 37	p. 118	Pintura ou decoração?	23/01/47
Texto 38	p. 119	Chinatown	25/01/47

Texto 39	p. 121 Aquarelista de Passagem	06/04/47
Texto 40	p. 123 Os novos da França: Schurr	07/03/47
Texto 41	p. 125 Exposição dos Italianos Modernos	07/05/47
Texto 42	p. 127 Os italianos, sobretudo os jovens	17/05/47
Texto 43	p. 129 Um dos Italianos de hoje	24/05/47
Texto 44	p. 130 Funi, ou o estilo através das épocas	30/05/47
Texto 45	p. 131 Da Vinci na Unesco	s/d
Texto 46	p. 134 Os checos no ministério da educação	13/06/47
Texto 47	p. 135 O despejo dos checos	18/06/47
Texto 48	p. 137 Exposição no Museu de Arte Moderna	04/12/49
Texto 49	p. 139 Karl Heinz Hansen, o gravador	s/d
Texto 50	p. 141 Mostra de pintura circulante	30/03/57
Texto 51	p. 144 Araceli, equatoriana de Paris	04/05/57
Texto 52	p. 146 Fulvio Roiter e sua máquina	25/05/57
Texto 53	p. 149 Artistas uruguaiois no MAM	27/07/578
Texto 54	p. 151 Maria Nunez del prado	29/09/57
Texto 55	p. 153 Nove gerações de artistas americanos, dia 19, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro	12/12/57
Texto 56	p. 155 Dez anos de pintura italiana	03/12/57
Texto 57	p. 157 Geração parisiense de “jovens avós”	31/08/57
Texto 58	p. 160 O mestre gravador Hayter	30/04/57
Texto 58	p. 162 A. de Souza-Cardoso, precursor português	05/09/57
Texto 60	p. 164 Exposição das “obras primas dos museus de província”	29/01/58

Texto 61	p. 165 Imagens Sicilianas	01/11/57
Texto 62	p. 168 Arte Moderna em Portugal	31/05/58
Texto 63	p. 170 Um falso moderno: Buffet	25/02/58

❖ **VOLUME 10º DA MISSÃO FRANCESA AOS MESTRES BRASILEIROS**

Texto 01	p. 01 Da Missão Francesa	15/12/57
Texto 02	p. 77 Visconti diante das gerações modernas	14/12/57
Texto 03	p. 91 Amoedo, lição de um centenário	14/12/57
Texto 04	p. 94 As duas alas do modernismo	1949
Texto 05	p. 101 A Semana de Arte Moderna	s/d
Texto 06	p. 110 Di Cavalcanti, um mestre brasileiro	30/11/46
Texto 07	p. 113 Um novo Di Cavalcanti	s/d
Texto 08	p. 116 Di Cavalcanti	s/d
Texto 09	p. 118 Lasar Segall	s/d
Texto 10	p. 120 Retrospectiva de Segall no Ibirapuera	s/d
Texto 11	p. 123 Ismael Nery, um encontro na geração	s/d
Texto 12	p. 126 Portinari I – Impressões de Portinari	1934
Texto 13	p. 131 Portinari – De Brodósqui aos murais de Washington	02/42
Texto 14	p. 141 A missa de Portinari	s/d
Texto 15	p. 146 O painel de Tiradentes	08/49
Texto 16	p. 151 Volpi 1924-1957	07/57
Texto 17	p. 156 A exposição de Volpi	s/d

Texto 18	p. 158	O mestre brasileiro de sua época	s/d
Texto 19	p. 160	Itinerário de uma retrospectiva	13/06/57
Texto 20	p. 163	Diálogo com Volpi	27//06/57
Texto 21	p. 165	O “mestre”, apesar dos amigos	29/06/57
Texto 22	p. 167	Volpi em Brasília	18/03/58
Texto 23	p. 169	Desenho e cor na obra de Volpi	06/07/57
Texto 24	p. 172	Arte religiosa	s/d

❖ **VOLUME 11 AINDA OS ARTISTAS BRASILEIROS**

Texto 02	p. 02	Felícia, escultora	s/d
Texto 03	p. 6	Fernando Lemos	s/d
Texto 04	p. 8	Flexor, artista e pintor	s/d
Texto 05	p. 10	Grupo Frente	06/1955
Texto 06	p. 14	Os projetos de Hélio Oiticica	s/d
Texto 07	p. 15	Pintura de Ianelli	s/d
Texto 08	p. 19	Maria Leontina	s/d
Texto 09	p. 20	Milton da Costa	s/d
Texto 10	p. 21	Milton Dacosta – 20 anos de pintura	s/d
Texto 11	p. 26	Milton Goldring, o romantismo abstrato	05/54
Texto 12	p. 30	Mira Schendel	s/d
Texto 13	p. 31	Lygia Clark	s/d
Texto 14	p. 32	O momento artístico	s/d
Texto 15	p. 35	Sheila Brannigan	s/d

Texto 16	p. 37	A paisagem de Guignard	17/11/46
Texto 17	p. 40	Franz Weissman, um caso	21/11/46
Texto 18	p. 43	Rescala no México e adjacências	12/12/46
Texto 19	p. 45	A despedida de Poty	18/12/46
Texto 20	p. 46	Por dever do ofício	20/06/47
Texto 21	p. 48	Timóteo Perez Rubio	08/07/47
Texto 22	p. 50	A vocação de Luciano Maurício	10/08/47
Texto 23	p. 53	Oscar Fischer	20/09/47
Texto 24	p. 54	Hilda E. Campofiorito	17/10/47
Texto 25	p. 55	Laszlo Meitner	46/47
Texto 26	p. 58	Athos Bulcão	46/47?
Texto 27	p. 60	Axel de Leskoschek	12/05/48
Texto 28	p. 63	Djanira	30/05/48
Texto 29	p.69	Julya	18/06/48
Texto 30	p. 72	T. Kaminagai, japonês de Paris	18/07/48
Texto 31	p. 78	Entre Pernambuco e Paris	09/48
Texto 32	p. 81	Cícero Dias ou a transição abstracionista	11/52
Texto 33	p. 86	Fayga Ostrower	14/11/48
Texto 34	p. 88	Panorama das artes em 1948	1948
Texto 35	p. 91	Despedida de Lívio Abramo	12/08/51
Texto 36	p. 94	A experiência de Ivan Serpa	18/08/51
Texto 37	p. 97	Ivan Serpa	04/11/54

Texto 38	p. 100 Poeta e pintor concretista	12/02/57
Texto 39	p. 102 Paulistas e Cariocas	02/57
Texto 40	p. 104 Charoux, artista concreto	04/04/57
Texto 41	p. 107 Benjamin Silva, Jovem pintor	24/04/57
Texto 42	p. 110 Maria, a escultora	27/04/1957
Texto 43	p. 112 Rossini Perez	04/06/57
Texto 44	p. 115 O papel de Firmino Saldanha	22/05/57
Texto 45	p. 118 Em frente a Firmino Saldanha	14/06/57
Texto 46	P. 121 Pequena mostra de um gravador	20/06/57
Texto 47	p. 123 As colagens de Serpa	25/06/57
Texto 48	p. 126 Serpa, mostra perdida	08/04/58
Texto 49	p. 128 Exposição coletiva – Paulo Rissone	03/07/57
Texto 50	p. 130 Ajudemos Guignard	31/07/57
Texto 51	p. 133 Lívio Abramo na Petite Galerie	s/d
Texto 52	p. 134 Retrospectiva de Lívio Abramo	s/d
Texto 53	p. 136 Em torno do debate sobre a gravura	s/d
Texto 54	p. 139 O carioca e a arte I	s/d
Texto 55	p. 141 O carioca e a arte II	s/d
Texto 56	p. 143 O carioca e a arte III	s/d
Texto 57	p. 145 O carioca e a arte – conclusão	s/d
Texto 58	p. 147 Millôr Fernandes	s/d
Texto 60	p. 149 O ano de 1957	s/d

Texto 61	p. 152 Pancetti e seu diário	s/d
Texto 62	p. 154 Dacosta na GEA	30/05/58
Texto 63	p. 157 Retificações sobre Dacosta	04/07/59
Texto 64	p. 160 Maria Leontina na Tenreiro	s/d
Texto 65	p. 162 Darel Valença	s/d
Texto 66	p. 164 De retorno Darel Valença	1958?
Texto 67	p. 166 Déa Lemos	26/03/58
Texto 68	p. 168 Problemas da pintura brasileira	28/05/58
Texto 69	p. 170 Djanira	s/d
Texto 70	p. 175 Iberê Camargo	07/06/53
Texto 71	p. 179 Homenagem a Fayga Ostrower	17/06/58
Texto 72	p. 181 Vantagem dos primitivos	10/07/58
Texto 73	p. 183 De retorno	03/06/59
Texto 74	p. 185 Paradoxo concretista	s/d
Texto 75	p. 187 Crítica da crítica	s/d
Texto 76	p. 189 Em artes Brasil país jovem	18/06/59
Texto 77	p. 191 Pintura brasileira e moda internacional	24/10/59
Texto 78	p. 193 Paradoxo da arte moderna brasileira	30/12/59
Texto 79	p. 196 Manabu Mabe	s/d
Texto 80	p. 198 Os últimos Mabe no MAM	02/60
Texto 81	p. 200 Arte e invenção	s/d
Texto 82	p. 202 Bruno Giorgi	25/06/60

Texto 83	p. 205 Significação de Lygia Clark	s/d
Texto 84	p. 210 A obra de Lygia Clark	28/12/63
Texto 85	p. 127 Aluísio Carvão	s/d
Texto 86	p. Tomie Ohtake: entre a personalidade e o pintor	s/d
Texto 87	p. 223 Tikashi Fukushima	24/02/61
Texto 88	p. 227 Zelia Salgado	22/11/62
Texto 89	p. 229 Arte ambiental	s/d
Texto 90	p. 232 Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro	s/d
Texto 91	p. 235 Do pop americano ao sertanejo Dias	s/d
Texto 92	p. 238 Arte erótica e herética: Darcílio Lima	s/d
Texto 93	p. Djanira, as audácias da vida e da arte	03/06/79

❖ **VOLUME 12 ARQUITETURA E CIDADES NOVAS**

Texto 01	p. 01 Espaço e arquitetura	04/10/52
Texto 02	p. 04 Arquitetura e atualidade	01/03/53
Texto 03	p. 06 Arquitetura e crítica de arte I	22/02/57
Texto 04	p. 08 A crítica de arte na arquitetura	03/08/57
Texto 05	p. 10 Arquitetura e crítica de arte II	04/08/57
Texto 06	p. 12 A propósito do “estilo século vinte”	20/02/57
Texto 07	p. 14 Arquitetura, obra de arte	23/02/57
Texto 08	p. 17 A obra de arte – Cidade	01/07/59
Texto 09	p. 21 A casa moderna, seu espaço e decoração	28/08/57

Texto 10	p. 22	Planejamento, arte e natureza	15/08/59
Texto 11	p. 24	Planejamento urbano e natureza	1960
Texto 12	p. 26	Crescimento da cidade	16/09/59
Texto 13	p. 28	Equívocos de uma consciência espacial	16/03/60
Texto 14	p. 30	Racionalismo e formas clássicas	03/02/60
Texto 15	p. 32	O novo espaço de viver	01/03/61
Texto 16	p. 34	Atendendo ao apelo	23/02/61
Texto 17	p. 36	À espera da hora plástica	04/1967
Texto 18	p. 40	Do purismo da Bauhaus à aldeia global	18/06/67
Texto 19	p. 43	Das arquiteturas e de suas práticas	30/07/60
Texto 20	p. 48	Arquitetura moderna no Brasil	12/55
Texto 21	p. 54	Arquitetura moderna brasileira	27/02/57
Texto 22	p. 57	Introdução à arquitetura brasileira I	23-24/05/59
Texto 23	p. 61	Introdução à arquitetura brasileira II	30-31/05/59
Texto 24	p. 65	Introdução à arquitetura brasileira	01/10/60
Texto 25	p. 69	Um grande projeto	14/03/57
Texto 26	p. 71	Arquitetura paisagística no Brasil	09/01/58
Texto 27	p. 73	O paisagista Burle Marx	10/01/58
Texto 28	p. 75	Reflexões em torno da nova capital	1957
Texto 29	p. 83	Nuvens sobre Brasília	13/05/58
Texto 30	p. 85	Utopia – obra de arte	21/05/58
Texto 31	p. 87	Adequação de forma e função	23/05/58

Texto 32	p. 89	Igreja e conforto	21/03/58
Texto 33	p. 91	Em torno de Brasília	09/04/58
Texto 34	p. 93	Cidade, obra de arte	22/05/58
Texto 35	p. 96	Integração das artes e Brasília	20/03/58
Texto 36	p. 98	Síntese das artes em Brasília	01/05/58
Texto 37	p. 100	Resposta ao acadêmico de Cochabamba	24/06/58
Texto 38	p. 101	O depoimento de Oscar Niemeyer	24/07/58
Texto 39	p. 103	O depoimento de Oscar Niemeyer II	25/07/58
Texto 40	p. 105	Niemeyer e a crítica de arte	02/12/59
Texto 41	p. 107	O eixo monumental	02/09/59
Texto 42	p. 108	Brasília, cidade nova	19/09/59
Texto 43	p. 113	A cidade nova, síntese das artes	1959
Texto 44	p. 118	Lições do congresso internacional de críticos	12/1959
Texto 45	p. 127	A viúva de Moholy Nagy e Brasília	13/01/60
Texto 46	p. 129	A alternativa de Brasília	04/03/60
Texto 47	p. 131	Brasília, hora de planejar	25/03/60
Texto 48	p. 133	O cabeção na Praça dos três Poderes	30/04/60
Texto 49	p. 135	Harlow – Brasília	20/09/60

APÊNDICE B – ÍNDICE REMISSIVO

Verbetes relacionados à arte e a artistas italianos modernos²²⁷

Apollonio, Umbro (1911 – 1981) – Volume 9º, p. 155.

Argan, Giulio (1909 – 1992) – Volume 1º, p. 142; volume 7º, p. 56; volume 9º, p. 141; volume 12, p. 12; volume 12, p. 126.

Balla, Giacomo (1871 – 1958) – Volume 7º, p. 163; volume 8º, p. 89; volume 9º, texto primeiro²²⁸.

Balloni, Armando (1901 – 1969) – Volume 11, p. 88.

Barbieri, Carlo (1910 – 1938) – Volume 9º, p. 128;

Bardi, Pietro M. (1900 – 1999) – Volume 8º, pp. 3-5; volume 9º, p. 109; volume 9º, p. 125; volume 9º, p. 127; volume 9º, p. 129, volume 9º, p. 130.

Basaldella, Afro (1912 – 1976) – Volume 9º, p. 143; volume 9º, p. 156.

Bienal de Veneza – Volume 2º, p. 5; volume 2º, p. 101; volume 2º, pp. 117-119; volume 2º, pp. 170-171; volume 3º, p. 42; volume 3º, pp. 104-106; volume 3º, pp. 107-109; volume 3º, pp. 110-112; volume 3º, pp. 113-116; volume 3º, pp. 117-119; volume 3º, p. 131; volume 8º, p. 47; volume 8º, p. 89; volume 8º, p. 97; volume 8º, p. 143; volume 8º, p. 145; volume 9º, p. 131; volume 9º, p. 141; volume 9º, p. 155; volume 10º, p. 113; volume 10º, p. 172; volume 11, p. 179; volume 11, pp. 205-206.

Birilli, Renato (1905 – 1959) – Volume 2º, p. 4; volume 2º, p. 11; volume 8º, p. 146; volume 9º, p. 142; volume 9º, p. 155.

Boccioni, Umberto (1882 – 1916) – Volume 7º, p. 72; volume 7º, p. 73; volume 8º, p. 89; volume 9º, texto primeiro; volume 11, p. 124.

Bonazzola, Tiziana (1921 – 2011) – Volume 2º, p. 37; volume 2º, pp. 104-105; volume 3º, pp. 27-28; volume 9º, pp. 137-138.

²²⁷ Devido à especificidade da atuação de artistas italianos e ítalo-descendentes no contexto paulistano, especialmente daqueles ligados ao Grupo Santa Helena e à Família Artística Paulista, como Alfredo Volpi, optou-se por excluí-los da presente pesquisa, justamente porque são lidos noutra chave, que não a modernidade italiana. O mesmo ocorre com artistas imigrados, como Danilo Di Prete, Ernesto De Fiori e outros.

²²⁸ Devido a problemas na paginação na fonte consultada, não indicaremos a página em que contam os verbetes elencados neste índice, mas somente que se trata do texto primeiro, “Panorama da Pintura Moderna”, o qual consultamos na versão publicada nos “Cadernos de Cultura” do Ministério de Educação e Saúde, na década de 1950, para citar no corpo da presente dissertação.

Burri, Alberto (1915 – 1995) – Volume 7º, p. 72; volume 8º, pp. 152-157, volume 9º, p. 75; volume 9º, p. 78; volume 9º, p. 156.

Campigli, Massimo (1895 – 1971) – Volume 2º, p. 4; volume 2º, p. 6; volume 9º, p. 127; volume 9º, p. 142; volume 9º, p. 155.

Cantatore, Domenico (1906 – 1998) – Volume 9º, p. 142; volume 9º, p. 155.

Carena, Felice (1879 – 1966) – Volume 9º, p. 142; volume 9º, p. 155.

Carrà, Carlo (1881 – 1966) – Volume 2º, p. 6; volume 8º, p. 89; volume 9º, p. 127; volume 9º, p. 142; volume 9º, p. 155.

Casorati, Felice (1883 – 1963) – Volume 9º, p. 142.

Cassinari, Bruno (1912 – 1992) – Volume 9º, p. 128; volume 9º, pp. 155-156.

Cesetti, Giuseppe (1902 – 1990) – Volume 9º, p. 142; volume 9º, p. 155.

Chirico, Giorgio De (1888 – 1978) – Volume 2º, pp. 29-30; volume 8º, p. 73; volume 9º, p. 127; volume 9º, p. 156; volume 10º, p. 124; volume 10º, p. 133; volume 11, p. 23; volume 11, p. 56.

Consagra, Pietro (1920 – 2005) – Volume 8º, p. 156; volume 11, p. 206.

Corpora, Antonio (1909 – 2004) – Volume 9º, p. 143.

Croce, Benedetto (1866 – 1952) – Volume 6º, p. 25; volume 6º, p. 88; volume 7º, p. 8; volume 7º, p. 73; volume 8º, p. 89.

D'Annunzio, Gabriele (1863 – 1938) – Volume 8º, p. 154.

Divisionismo – Volume 8º, pp. 89-91.

Dorazio, Piero (1927 – 2005) – Volume 2º, p. 142; volume 7º, pp. 78-79; volume 7º, p. 82, Volume 7º, p. 82a²²⁹.

Exposições de Arte Moderna Italiana – Volume 9º, pp. 125-126; volume 9º, pp. 127-128; volume 9º, p. 130, volume 9º pp. 137-138; volume 9º, 141-143; volume 9º, pp. 146-148, volume 9º, p. 155-156.

Fascismo – Volume 2º, pp. 63-65; volume 2º, pp. 117-119; volume 2º, p. 176; volume 5º, p.

²²⁹ Devido a problemas de paginação, considerou-se a página 82A aquela imediatamente seguinte à 82ª.

94; volume 8º, p. 73; volume 8º, p. 95; volume 8º, p. 152; volume 9º, p. 107; volume 9º, p. 126; volume 9º, p. 127.

Fazzini, Pericle (1913 – 1987) – Volume 9º, p. 141.

Fiori, Ernesto De (1884 – 1945) – Volume 2º, p. 175.

Fracarolli, Gaetano (1911 – 1987) – Volume 2º, p. 78;

Franco, Francesco (1924 – 2018) – Volume 2º, pp. 131-145.

Funi, Achille (1890 – 1972) – Volume 9º, p. 130;

Futurismo – Volume 5º, pp. 97-98; volume 7º, pp. 53-54; volume 7º, p. 69; volume 7º, p. 73; volume 7º, p. 163; volume 8º, p. 19; volume 8º, p. 48; volume 8º, pp. 89-91; volume 8º, p. 94; volume 8º, p. 97; volume 8º, p. 146; volume 9º, texto primeiro; volume 9º, p. 130; volume 10º, pp. 101-109.

Guidi, Virgilio (1891 – 1984) – Volume 9º, p. 142.

Guttuso, Renato (1912 – 1987) – Volume 1º, p. 65; volume 2º, p. 4; volume 2º, p. 11; volume 9º, p. 128; volume 9º, p. 143; volume 9º, pp. 155-156.

Imigração italiana – Volume 2º, p. 169; volume 2º, p. 181.

Licini, Osvaldo (1894 – 1958) – Volume 8º, p. 145.

Longhi, Roberto (1890 – 1970) – Volume 9º, p. 141.

Monachesi, Sante (1910-1991) – Volume 9º, p. 128.

Magnelli, Alberto (1881 – 1971) – Volume 2º, p. 4; volume 2º, p. 6; volume 2º, p. 189; volume 3º, p. 50; volume 7º, p. 72; volume 7º, p. 76; volume 7º, pp. 78-79; volume 7º, p. 82a; volume 7º, pp. 134-135; volume 7º, p. 163; volume 8º, p. 91; volume 8º, p. 92; volume 8º, pp. 99-100; volume 8º, pp. 101-102; volume 8º, p. 145; volume 9º, p. 142; volume 9º, pp. 144-45; volume 9º, p. 156.

Marinetti, Filippo Tommaso (1876-1944) – Volume 5º, p. 97; volume 9º, texto primeiro, volume 10º, pp. 101-109.

Marini, Marino (1901 – 1980) – Volume 2º, p. 6; volume 2º, p. 117; volume 2º, p. 171.

Marussig, Piero (1879 – 1937) – Volume 9º, p. 129.

Menzio, Alfredo (1899 -?) – Volume 9º, p. 142; volume 9º, p. 155²³⁰.

Modigliani, Amedeo (1884 – 1920) – Volume 8º, pp. 92-93; volume 9º, texto primeiro; volume 9º, p. 125; volume 9º, p. 163; volume 11, pp. 23-24.

Monachesi, Sante (1910 – 1991) – Volume 9º, p. 128.

Morandi, Giorgio (1890 – 1964)- Volume 2º, p. 6; volume 2º, p. 57; volume 2º, pp. 58-60; volume 2º, pp. 63-65; volume 2º, pp. 73-74; volume 2º, p. 89; volume 2º, p. 96; volume 2º, p. 106; volume 2º, pp. 114-116; volume 2º, p. 171; volume 3º, p. 110; volume 3º, p. 119; volume 8º, p. 91; volume 8º, pp. 94-95; volume 8º, pp. 96-98; volume 9º, p. 129; volume 9º, p. 137; volume 9º, p. 142; volume 9º, p. 156; volume 10º, p. 100; volume 10º, p. 119; volume 11, p. 136.

Moreni, Mattia (1920 – 1999) – Volume 9º, p. 143; volume 9º, p. 155.

Morlotti, Ennio (1910 – 1992) – Volume 9º, p. 128; volume 9º, p. 143; volume 9º, pp. 155-156.

Mussolini, Benito (1883 – 1945) – Volume 2º, p. 63; volume 2º, p. 117; volume 9º, p. 107;

Nicco Fasola – Volume 7º, pp. 47-48.

Pallucchini, Rodolfo (1908 – 1989) – Volume 8º, p. 89; volume 9º, p. 141.

Paulucci, Enrico (1901 – 1999) – Volume 9º, p. 142; volume 9º, p. 155.

Pintura metafísica – Volume 2º, pp. 29-30; volume 8º, p. 73; volume 9º, p. 127; volume 9º, p. 156; volume 10º, p. 124; volume 11, p. 23; volume 11, p. 56; volume 8º, p. 97.

Pirandello Fausto (1899 – 1975) – Volume 9º, p. 128.

Perilli, Achille (1927-) – Volume 7º, pp. 78-79; volume 7º, p. 80; volume 7º, p. 82a²³¹.

Pisis, Filippo De (1896 – 1956) – volume 9º, p. 155.

Pomodoro, Arnaldo (1926) – Volume 2º, p. 142.

Popolo d'Italia – Volume 9º, p. 127.

²³⁰ Grafou-se *Mensio*, mas infere-se tratar-se de Alfredo Menzio, como pontuava Jayme Maurício, na coluna Itinerário das Artes, do Correio da Manhã (2 fev. 1957, p. 12)

²³¹ Considerou-se a página 82A a subsequente à de número 82.

Prete, Danilo Di (1911 – 1985) – Volume 2°, p. 37; volume 2°, p. 100; volume 2°, p. 159; volume 2°, p. 191; volume 3°, p. 107.

Purificato, Domenico (1915 – 1984) – Volume 9°, p. 128.

Radice, Mario (1898 – 1987) – Volume 8°, p. 145.

Reggiani, Mauro (1897 – 1980) – Volume 9°, p. 142.

Rissone, Paolo (1925 – 1989) – Volume 2°, p. 37; volume 2°, p. 76; volume 11, pp. 128-129.

Roiter, Fulvio (1926 – 2016) – Volume 9°, pp. 146-148.

Rosai, Ottone (1895 – 1957) – Volume 9°, p. 142; volume 9°, p. 155.

Rotella, Mimmo (Domenico) (1918 – 2006) – Volume 2°, p. 143.

Saetti, Bruno (1902 – 1984) – Volume 9°, p. 142.

Sambonet, Roberto (1924 – 1995) – Volume 9°, pp. 137-138.

Santomaso, Giuseppe (1907-1990) – Volume 2°, p. 86; volume 9°, p. 143, volume 11, p. 191-192.

Sartoris, Alberto (1901 – 1998) – Volume 12, pp. 125-126.

Semeghini, Pio (1878 – 1964) – Volume 9°, p. 141; volume 9°, p. 155.

Severini, Gino (1883 – 1966) – Volume 3°, p. 12; volume 7°, p. 163; volume 8°, p. 19; volume 8°, p. 89; volume 9°, p. 125; volume 9°, p. 127; volume 9°, p. 141; volume 9°, p. 156; volume 9°, p. 160.

Sica, Vittorio De (1901 – 1974) – Volume 1°, p. 65; volume 2°, p. 11.

Sicilia – Volume 9°, pp. 165-167.

Soffici, Ardengo (1879 – 1964) – Volume 8°, p. 89.

Sironi, Mario (1885 – 1961) – Volume 8°, p. 89; volume 9°, p. 127; volume 9°, p. 156.

Soldati (1896 – 1953) – Volume 8°, p. 91; volume 9°, p. 142; volume 9°, p. 156.

Torquato²³² – Volume 7º, p. 78.

Tosi, Arturo (1871–1956) – Volume 9º, p. 127; volume 9º, p. 155.

Turcato, Giulio (1912 – 1995) – Volume 7º, p. 78, volume 8º, p. 145; volume 9º, p. 128.

Vedova, Emilio (1919 – 2006) – Volume 2º, p. 143; volume 3º, p. 117; volume 6º, p. 83; volume 7º, pp. 53-54; volume 7º, p. 56; volume 7º, p. 58; volume 7º, p. 61; volume 7º, p. 73; volume 7º, p. 80; volume 8º, pp. 146-147; volume 9º, p. 143; volume 9º, pp. 155-156.

Venturi, Adolfo (1856 – 1941) – Volume 9º, p. 131.

Venturi, Lionello (1885 – 1961) – Volume 1º, p. 115-116; volume 2º, p. 63; volume 2º, p. 114; volume 3º, p. 90; volume 7º, p. 15; volume 7º, p. 44a; volume 7º, p. 47; volume 7º, p. 56; volume 7º, pp. 134-135; volume 8º, p. 10; volume 8º, p. 97; volume 12, p. 12.

Zevi, Bruno (1918 – 2000) – Volume 12, p. 7; volume 12, p. 9; volume 12, p. 28; volume 12, p. 119; volume 12, p. 121.

²³² Apesar de escrito Torquato, infere-se, pelo teor do texto, que Pedrosa se referia a Giulio Turcato. Ver verbete cabível.