

O ATO AUTOBIOGRÁFICO COMO ESTRATÉGIA: O CASO DOS PINTORES ITALIANOS DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

L'Atto autobiografico come strategia: Il caso
dei pittori italiani del primo '900

The Autobiographical Act as a Strategy: The Case of
Italian Painters in the First Half of the 20th Century

RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO *

VICTOR TUON MURARI **

RESUMO: O ato autobiográfico é parte de uma estratégia utilizada pelos artistas modernos como forma de assegurar que sua visão dos acontecimentos seja preservada e julgada no futuro. Para que tal estratégia tenha sucesso, os artistas devem estabelecer uma relação de confiança com seus leitores, a fim de garantir que sua versão dos fatos seja considerada a mais coerente e verdadeira. Com este artigo, propomos discutir alguns aspectos dos escritos autobiográficos de quatro pintores italianos: Carlo Carrà (*La mia vita*, 1943), Gino Severini (*Tutta la vita di un pittore*, 1946), Massimo Campigli (*Scrupoli*, 1955) e Giorgio De Chirico (*Memorie della mia vita*, 1960), trazendo à luz pontos de convergência e divergências entre eles. A escolha pelos quatro artistas se baseou na atuação deles durante o período fascista e nas relações estabelecidas com agremiações proeminentes, como: o Futurismo, a Pintura Metafísica, a Pintura Mural e os “Italianos de Paris” e por suas atividades enquanto teóricos da arte.

*Pós-doutoranda no MAC-USP

renatarocco78@gmail.com (ORCID: 0000-0001-8335-9622)

**Doutor em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo e do Museu de Arte Contemporânea da USP

victortmurari@gmail.com (ORCID: 0000-0001-6580-9669)



PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia; Massimo Campigli; Gino Severini; Giorgio De Chirico; Carlo Carrà.

ABSTRACT: L'atto autobiografico fa parte di una strategia utilizzata dagli artisti moderni come un modo per garantire che la loro versione degli eventi sia preservata e giudicata in futuro. Affinché tale strategia abbia successo, devono instaurare un rapporto di fiducia con i propri lettori, in modo che possano garantire che la loro versione dei fatti sia considerata la più coerente e vera. Con questo articolo ci proponiamo di discutere alcuni aspetti degli scritti autobiografici di quattro pittori italiani: Carlo Carrà (*La mia vita*, 1943), Gino Severini (*Tutta la vita di un pittore*, 1946), Massimo Campigli (*Scrupoli*, 1955) e Giorgio De Chirico (*Memorie della mia vita*, 1960), portando alla luce punti di convergenza e di divergenza tra loro. La scelta dei quattro artisti è stata guidata dalla loro attuazione durante il periodo fascista, dalla rilevanza stabilita con associazioni di rilievo, quali: Futurismo, Pittura metafisica, Pittura murale e gli "Italiani di Parigi" e dalla loro attività di teorici dell'arte.

PAROLE CHIAVE: Autobiografia; Massimo Campigli; Gino Severini; Giorgio De Chirico; Carlo Carrà.

ABSTRACT: The autobiographical act is part of a strategy used by modern artists as a way of ensuring that their version of events is preserved and judged in the future. For such a strategy to be successful, they must establish a relationship of trust with their readers, so that they can guarantee that their version of the facts is considered the most coherent and true. With this article, we propose to discuss some aspects of the autobiographical writings of four Italian painters: Carlo Carrà (*La mia vita*, 1943), Gino Severini (*Tutta la vita di un pittore*, 1946), Massimo Campigli (*Scrupoli*, 1955) and Giorgio De Chirico (*Memorie della mia vita*, 1960), bringing to light points of convergence and divergence between them. The choice of the four artists was guided by their performance during the fascist period, by the relevance established with relevant associations, such as: Futurism, Metaphysical Painting, Mural Painting and the "Italians of Paris" and by their activities as art theorists.

KEYWORDS: Autobiography; Massimo Campigli; Gino Severini; Giorgio De Chirico; Carlo Carrà.

1. Introdução

Dia meio vazio. Aliás bem vazio (é curioso o fato de que, ao escrever, procuro dizer certas palavras, pois acho que um dia poderão ser lidas e discutidas. O pensamento é quase sempre espontâneo; já a forma, trato de cuidá-la para... A posterioridade). (BOCCIONI, 1907, p. 94)

Publicada originalmente nos diários do artista italiano Umberto Boccioni, a citação acima refere-se a um desejo comum à grande parte dos artistas do início do século XX: ter suas palavras lidas e discutidas no futuro. Não por acaso, o artista utiliza o verbo cuidar para tratar de seus escritos, uma vez que compreendia o quanto poderiam se tornar importantes balizadores da opinião pública a respeito de seu caráter e de suas obras. Assim, a produção de um diário se insere no quadro mais amplo dos escritos autobiográficos, pois estes se definem como narrativas retrospectivas, escritas por pessoas reais, que procuram pormenorizar algumas de suas próprias experiências (LEJEUNE, 2014). Para que essas narrativas tenham efeito, é indispensável que o autor crie uma relação com o leitor baseada na confiança que este depositará no caráter legítimo de sua história. Desse ponto de vista, uma narrativa autobiográfica é o relato de experiências individuais, concebidas a partir das escolhas e dos caminhos percorridos por uma pessoa que se julga em uma posição privilegiada em relação a seus pares, justamente por tê-la vivido.

De acordo com parte dos pesquisadores, a origem dos escritos autobiográficos parece estar relacionada ao início da sociedade judaico-cristã (GUSDORF, 1980, p. 81). Esta perspectiva foi adotada principalmente por uma vertente ligada aos estudos hagiográficos. Por outro lado, (LEJEUNE, 2014, p. 187-188), historiadores relacionados à pesquisa social e cultural defendem que tais narrativas aparecem de maneira mais incisiva somente no final do século XVIII. De qualquer forma, o que parece coincidir na opinião de ambos os pesquisadores é que “As Confissões”, de Jean Jacques Rousseau, podem ser consideradas o marco da autobiografia na modernidade. Apesar de reforçar o caráter confessional das autobiografias judaico-cristãs, a autobiografia de Rousseau apela para a veemência e a honra de sua memória. Tal característica voltará a aparecer de modo constante em praticamente todos os escritos posteriores.

Segundo o psicanalista Contardo Calligaris (1998), nas sociedades modernas o valor de uma narrativa “sincera” tem apelo maior do que a própria verdade. Desse ponto de vista, falar e escrever sobre si mesmo é uma necessidade cultural, uma vez que a verdade, subordinada à sinceridade constitui, através do discurso, a existência do próprio sujeito. Mesmo que não nos caiba definir as relações do sujeito nas sociedades modernas, convém afirmar que, nelas, “[...] em uma perspectiva antropológica [...] a verdade que importa é cada vez mais a que está no sujeito, no foro íntimo do indivíduo, de onde se presume que provenham fala e escrita.” (CALLIGARIS, 1998, p. 45). Dito de outra forma, o ato biográfico, que é fonte privilegiada de análise do sujeito, tem lugar excepcional nas narrativas autobiográficas.

Diante disso, o objetivo deste artigo é discutir de que maneira as autobiografias de alguns dos pintores italianos mais representativos da primeira metade do século 20 podem contribuir para o entendimento de aspectos secundários à pintura. Em outras palavras, nos interessa perceber de que maneira essas narrativas podem nos auxiliar na compreensão do contexto histórico, das motivações e da relação de tais artistas com um sistema das artes estabelecido e fortemente atuante. Para isso, partiremos de 4 estudos de caso, as autobiografias de: Carlo Carrà (1943), Gino Severini (1946), Massimo Campigli (1955) e Giorgio De Chirico (1960). Com isso em vista, é necessário esclarecer que não é nossa intenção resenhar esses escritos, mas discutir os aspectos mencionados acima. Tal decisão implicou na exclusão de pontos importantes desses textos, tendo sido selecionados aqueles de maior pertinência para o propósito desta reflexão.

Embora muitos outros artistas¹ tenham feito o mesmo esforço ou, nas palavras de Elisabeth Bruss, o mesmo “ato autobiográfico” (BRUSS, 1976, p. 49), a escolha desses pintores se deu por quatro motivos principais: o primeiro, diz respeito às omissões, pois no decorrer das narrativas notamos que os artistas privilegiam algumas informações em detrimento a outras; o segundo motivo está relacionado ao contexto histórico e à atuação desses artistas sob o regime fascista, relevando que muitos deles podem ter sido beneficiados pelo mesmo; em seguida, optamos por priorizar os artistas que participaram de alguns grupos relevantes, como: o Futurismo, a Pintura Metafísica, a Pintura Mural e os “Italianos de Paris”; e, por fim, entendemos que todos esses artistas tiveram forte atividade como teóricos de arte e enorme circulação entre os intelectuais e os vários agentes do sistema das artes.

Partindo desses pintores, fica claro que a publicação de textos autobiográficos fazia parte da construção da figura pública de um artista dentro de um sistema das artes instituído, sobretudo, no século XX. O artista “incompreendido”, “único” e “genial” era marginalizado pelo sistema oficial de outrora, sendo excluído das tradicionais mostras promovidas pelas academias de belas-artes e de todas as suas formas de apreciação e valorização (CAUQUELIN, 2005). Desse modo, o artista moderno, que contava com o apoio dos grupos a que pertencia e de determinados críticos que o apadrinhavam, era plenamente consciente da necessidade da construção de sua *persona*, da qual cada detalhe deveria ser minimamente pensado, como suas vestimentas, os lugares que deveria frequentar, as experimentações artísticas levadas a cabo e os artistas com os quais deveria conviver e se relacionar. Assim, a autobiografia, em qualquer que fosse o seu formato, prestava-se a ser instrumento de reafirmação desses sujeitos. Nesse sentido, acreditamos que o tipo de análise e a discussão dos resultados que serão apresentados, ainda que advindos de um núcleo pequeno de artistas, poderão servir no futuro como instrumental para exame de esforços autobiográficos análogos.

1 Como Giorgio Morandi, Umberto Boccioni, Alberto Savinio, Anselmo Bucci, Filippo de Pisis, Ardengo Soffici, entre outros.

2. Autobiografia na Itália

Quando investigamos as experiências autobiográficas na Itália, notamos que o sistema das artes na primeira metade do século XX foi construído com o propósito de valorizar a experiência individual dos artistas. Nesse sentido, até aquele momento não havia qualquer diferença substancial entre a forma como os primeiros historiadores da arte escreviam e aquela dos historiadores mais recentes. German Bazin nos lembra que Adolfo Venturi exerceu enorme influência na formação acadêmica e estética dos historiadores do *Novecento*. Para Venturi, a história da arte é a narrativa de uma “sucessão de golpes de gênio” (BAZIN, 1989, p. 347). Dito de outra maneira, a autonomia dos artistas deve ser postulada de modo que a contribuição individual seja incorporada ao todo. Para além do século XX, a historiografia da arte italiana sempre esteve fortemente ligada à produção individual, basta lembrar o célebre livro *Vidas dos Artistas* de Giorgio Vasari, publicado no século XVI, cujo título já evidencia a relação entre a produção artística e a biografia dos autores. Nesse sentido, a historiadora da arte Lynne Hinojosa traça um interessante paralelo entre hagiografias e as biografias de Vasari. Segundo sua pesquisa, o autor secularizou a tipologia cristã a fim de criar uma história da arte que glorificasse os artistas (HINOJOSA, 2006, p. 204). Ainda nesse percurso argumentativo, a historiadora sustenta que a exegese é substituída pela estética e a historiografia produzida no bojo dessa narrativa promove aspectos como moralidade, espiritualidade e heroísmo. Atributos estes que poderão ser encontrados, por exemplo, nas autobiografias que veremos a seguir. Desse ponto de vista, a autobiografia, exercício que pode ser considerado moderno por excelência, faz todo sentido no sistema das artes italiano.

Além dos aspectos mencionados por Hinojosa, podemos acrescentar outros dois pontos fundamentais das biografias vasarianas: o primeiro deles diz respeito à inserção de uma epígrafe ou de um epílogo nas narrativas de todos os artistas biografados. Tal característica era marcada pela atribuição de uma qualidade singular, seja ela moral ou técnica, que os diferenciava dos demais artistas. De maneira geral, tais atribuições refletiriam quais eram as contribuições que cada artista havia trazido para uma concepção ampla da história da arte.

Um segundo ponto a ser considerado é que a “Vida dos Artistas” se define por uma espécie de genealogia da arte italiana, que parte de Cimabue e Giotto até encontrar seu ápice em Michelangelo. Muito embora não se restrinjam ao ambiente italiano, os pintores que nos debruçaremos a seguir, refletem essa mesma preocupação. À vista disso, ao determinar paralelos com os mestres de outras épocas, o artista encontra um porto seguro onde ancorar, criando uma espécie de elo com a tradição artística já estabelecida.

De maneira resumida, o sistema das artes italiano da primeira metade do século XX se propõe moderno, mas não renuncia à tradição artística. Tal máxima pauta os debates daqueles artistas mesmo quando vistos com desconfiança, exigindo dos mesmos uma postura combativa, como veremos mais adiante no caso de De Chirico. Terem seus nomes assegurados entre os grandes

daquele período significa, invariavelmente, terem as suas versões contadas e preservadas. Assim sendo, era necessário oferecer ao leitor a possibilidade de localizá-los na grande genealogia da arte italiana, sem deixar de explicitar as contribuições oferecidas para a arte daquele período.

3. Carlo Carrà

Em sua autobiografia *“La mia vita”* (1943) o pintor Carlo Carrà, natural de Quargento, província próxima à cidade de Milão, ordena suas memórias seguindo uma disposição cronológica dos eventos, a fim de proporcionar ao leitor uma compreensão clara e sistemática de sua trajetória. O arco temporal narrado se inicia com suas primeiras memórias, aos 3 anos de idade, seguindo até 1942, data em que o artista completava 40 anos. No decorrer das páginas, o pintor emprega um tom confessional, baseado em um apelo à verdade, o qual entende como *“un processo che ha tutte le varianti dello sviluppo morale e intellettuale del protagonista.”* (CARRÀ, 1981, p. 5).

A relação de Carrà com a sua própria infância torna-se um dos elementos centrais da narrativa. Segundo ele, sua formação começa muito cedo, e sua habilidade como pintor desponta quase como fruto de uma habilidade inata. Os anos em que esteve em Paris e Londres, apesar da tenra idade, fazem parte dessa formação vista como moderna e universal. Em Paris, o artista diz ter estudado com muito afincos Delacroix, Géricault e Coubert, além dos impressionistas Renoir, Cézanne, Pissarro, Sisley, Monet e Gauguin; já em Londres, Carrà afirma ter passado grande parte de seu tempo em visitas à *Tate Gallery*, à *National Gallery* e ao *British Museum*.

Ademais, o longo espaço reservado nas suas memórias ao período de formação em Paris e Londres, deixam clara a sua intenção de certificar que suas atividades não se limitaram apenas à Itália. Assim, se nos dias de hoje os profissionais que apresentam uma formação universal são muitas vezes considerados mais capacitados para ter uma visão global sobre um determinado assunto, o mesmo também ocorria naquele período. No entanto, devemos acrescentar a isso a ideia de que a arte italiana era vista por esses artistas por um viés de decadência, o que tornava fundamental que os artistas estivessem de alguma maneira relacionados às pungentes vanguardas e aos movimentos artísticos de Paris.

Como um jogo duplo, Carrà quer mostrar ser um artista de caráter universal, mas ao mesmo tempo fortemente ligado às tradições artísticas italianas. O que evidencia que, ao menos para ele, a questão de uma genealogia artística não havia sido totalmente superada. A escolha pelos nomes do passado parece querer orientar os futuros historiadores sobre o lugar que deseja ocupar na narrativa da história da arte: ao mesmo tempo em que cita Segantini e Previati, evoca Coubert e Millet. Assim, a relação de Carrà com os artistas contemporâneos também constitui elemento importante para a construção dessa narrativa, já que naquele momento, a Itália começava a se movimentar no sentido de se abrir aos novos centros de arte. Portanto, é bastante natural que o artista italiano tenha se esforçado em aliar seu nome a artistas como Picasso.

A ideia de uma genealogia das artes, ou seja, as filiações que um artista escolhe e as relações que ele faz com artistas do passado, é algo que percorre praticamente toda a autobiografia. Em determinado momento, Carrà (1943, p. 116) diz que: “*Nella critica letteraria si è per il passato tanto abusato di questo sistema, ma oggi più nessuno osa misurare un autore sui maestri che si è scelto*”. No entanto, mesmo tendo problematizado as “escolhas pelos mestres”, o artista faz questão de deixar claro o quanto essa designação é fundamental.

Ao longo do livro, o artista desenvolve a teoria, de maneira nenhuma inédita, de que as hegemonias artísticas obedecem à lei de desenvolvimento dos povos. Segundo tal lei, todos os povos padecem de momentos de ascensões e declínios, como é o caso da própria Itália. À vista disso, Carrà (1943, p. 70) identifica que a ascensão italiana, que teve origem em Michelangelo, teria seu fim nas pinturas e no “*gusto frivolo e corrotto di una società che aveva perduto ogni percezione di quello che fosse un’arte italiana nel mondo*”. A partir dessa análise, o artista conclui asseverando que caberia a ele e aos artistas contemporâneos resgatar o espírito de tempos de outrora.

Para além da seara das artes, o pintor dizia acreditar que a pobreza vivida na infância tenha sido fundamental para sua compreensão de mundo, carregando-lhe de amor-próprio e desejo de progresso. Assim, o artista argumenta que sua determinação a trabalhar e a dedicar-se à pintura floresceu justamente pela superação das dificuldades do passado, transformando tais adversidades em uma espécie de *turning point*. Em certa medida, esses valores ecoam as biografias escritas por Vasari, uma vez que os aspectos morais são tão relevantes quanto as habilidades técnicas.

Carrà demonstra grande interesse em ser reconhecido como um agente intelectual atuante no cenário artístico daquele período. Em outras palavras, o artista se preocupa em fazer evidente não somente suas atividades enquanto pintor, mas também como escritor e crítico de arte. Mesmo que seja mais reconhecido por sua faceta artística do que por suas publicações, apresentar ao leitor seus dotes intelectuais contribui para a construção de uma imagem relacionada à genialidade, aspecto este que é caro a grande parte dos artistas italianos daquele contexto.

Ainda no que diz respeito às prerrogativas da autobiografia, Carrà argumenta que o fato de ter participado ativamente de vários tipos de grupos artísticos, como o Futurismo e a Pintura Metafísica, autoriza-o a compreender a psicologia e a atmosfera da época em que esses movimentos ocorreram. De acordo com o artista, todos esses esforços vêm da consciência, o que legitima uma publicação que aspira ser reconhecida como “*l’espressione di un destino per intero legato all’arte*” (CARRÀ, 1981, p. 6).

Considerando o contexto em que a publicação foi escrita, é inevitável deixar de mencionar as questões políticas que norteavam os debates da época. Apesar de sua inclinação às correntes anarquistas, Carrà não se declara de maneira decisiva. Pelo contrário, por vezes se esquivava e diz que as circunstâncias exigiram dele posturas específicas. Diante disso, algumas lacunas se evidenciam, como por exemplo a ausência de menções diretas a Mussolini e ao fascismo. Além do mais, quando o artista cita personagens fortemente relacionados à política fascista, como Marinetti, o espectro político não é posto em questão.

Outro aspecto interessante é que, embora não mencione De Chirico ou a pintura metafísica, Carrà aborda tal período tendo como ponto de partida suas próprias vivências. Uma das razões para isso pode ser explicada pelo fato de que ambos os artistas estiveram envolvidos em longas disputas no que diz respeito à origem dessa manifestação artística. Ao contrário de grande parte dos artistas que tiveram suas experiências publicadas nesse período, o pintor em questão prefere manter-se longe das polêmicas, procurando fazer seu leitor crer que tais aspectos eram menos relevantes do que sua formação estética.

Outro ponto que merece esclarecimento é a pouca relevância que o pintor dá as suas experiências com a pintura mural². Já no início do livro Carrà menciona que, logo que suas habilidades com a pintura foram descobertas, uma das primeiras obras que esteve envolvido era justamente a pintura de um mural em uma cidade próxima de onde havia nascido. No entanto, diferentemente de Campigli e a exemplo de Severini, tal aspecto passa despercebido no restante da publicação.

Por fim, também os galeristas e os *marchands* são colocados à margem na narrativa de Carrà. Não que isso signifique um total rompimento ou a falta de reconhecimento em relação à importância do trabalho de tais figuras, porém é bastante provável que o artista tenha querido priorizar os aspectos que privilegiavam sua vida intelectual em detrimento do contexto macro do sistema das artes em que se inseria. Nessa mesma linha, fica fácil entender a razão pela qual o artista não cita nomes de obras, exceção feita à obra *O Funeral do Anarquista Galli*³, de 1911, que vem associada à sua formação artística, moral e política.

4. Gino Severini

Severini produziu ao longo de sua trajetória várias publicações e artigos para jornais e revistas com os quais contribuía tanto no ambiente francês quanto no italiano. Essa abundância de registros torna possível mapear sua produção artística e teórica, bem como as alianças que travou durante as décadas em atividade, seja no âmbito artístico ou no político.

O pintor nasceu na pequena Cortona, na Toscana, no seio de uma família de poucos recursos. Sua formação artística se deu primeiramente em Roma, em 1889, e depois em Paris, em 1906, aonde chegou com apenas 23 anos, sonhando com o aprendizado que adquiriria a partir da

2 Grande parte das pinturas murais de Carrà se encontram na cidade de Milão. Para mais informações, acessar: Lombardia Beni Culturali, Italia Romana. <http://lombardibeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3u010-0000043/>

3 Para mais informações, acessar: MoMA – Museum of Modern Art. *O Funeral do Anarquista Galli*. <http://www.moma.org/collection/works/79225>

apreciação direta dos grandes mestres impressionistas, como lhe havia aconselhado o pintor italiano Giacomo Balla quando frequentava seu estúdio em Roma, junto com Boccioni.

A partir dessa sua fixação de endereço na capital francesa, Severini começa a circular no meio artístico e, pouco a pouco, a conhecer aqueles que seriam os grandes propulsores do nascimento das vanguardas artísticas europeias do século XX, desde pintores, escultores, poetas e críticos, tais quais Picasso, Apollinaire, Dufy, Braque e Paul Fort. Severini seria um dos signatários de manifestos futuristas, no âmbito do movimento capitaneado por Marinetti, criando pinturas que buscavam expressar os preceitos indicados nesses textos. Pouco tempo depois o artista faz experimentações com a linguagem do cubismo e transita entre ambos os grupos. A partir do final dos anos 1910, ele volta sua produção artística à tradição clássica da arte, aos mestres do renascimento italiano e sua tratadística. Nesse sentido, sua publicação de 1921, *Du Cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre* [Do cubismo ao classicismo: Estética do compasso e do número], é seminal para a compreensão do chamado “retorno à ordem” do qual Severini é um dos grandes expoentes entre Itália e França.

Além disso, é importante lembrar que, ao longo do entreguerras, o artista esteve envolvido com o regime fascista, atendendo a encomendas públicas. Nesse sentido, não é demais lembrar que ele sai de Paris e volta a morar em Roma com sua família em 1935, devido ao prêmio em dinheiro que recebeu por ter conquistado o primeiro lugar de pintura na II Quadrienal de Roma daquele ano, com a ajuda e aval de Mussolini. A partir de 1943, com a desilusão com o regime e a necessidade de modificar sua poética, suas criações vão se voltando gradualmente às experiências de vanguarda francesa do início do século XX. Desse modo, ele retoma formas do cubismo sintético e deixa sua produção muito mais decorativa, emprestando estilemas da produção de Matisse do período de Nice, como indicam as obras do MAC USP⁴.

É, assim, no segundo pós-guerra que são publicados seus livros autobiográficos: primeiro *Tutta la vita di un pittore*, de 1946, e, de 1968, *Tempo de “l’effort moderne”: La vita di un pittore*. O primeiro é um trabalho memorialista publicado quando o artista estava de malas prontas para voltar à França, após onze anos morando na Itália. Tal obra cristaliza o esforço de Severini de garantir que seu nome circulasse na posteridade como aquele de um grande artista italiano que participou do momento-chave do nascimento do futurismo italiano e do cubismo francês e que, paralelamente, atuou como interlocutor entre artistas e intelectuais dos dois países durante aqueles anos. O período recuperado pelo artista em *Tutta la vita* [...] vai do seu

4 Para mais informações, acessar: MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Flores e Livros, c. 1942. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16504>; Mulher e Arlequim, 1946. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16503>; Figura com Página de Música, c. 1942. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16501>.

nascimento até aproximadamente 1917. Considerando que a publicação sai em 1946, fica claro que opta por não discorrer sobre a produção do entreguerras, nem sua concordância com o fascismo durante o período, que seria posterior àquele que estava narrando. Do mesmo modo, sua atuação como artista mural nos anos 1930 e integrante dos “Italianos de Paris” (1928-1933) também não é discutida.

A agremiação dos “Italianos de Paris” era composta por artistas italianos ou naturalizados - Savinio, Paresce, Tozzi, De Pisis, Severini, De Chirico e Campigli, que moravam em Paris e expunham juntos entre o final dos anos 1920 até 1933, não apenas na capital francesa, mas em vários outros países. Embora trabalhassem com linguagens artísticas diferentes, seu apoiador teórico, o influente crítico Waldemar George, defendia que o que norteava suas obras era a relação íntima que estabeleciam com noções de mediterraneidade e de latinidade. Com isso, não por acaso, a agremiação era vista com bons olhos por agentes do regime: o Sindicato Fascista de Belas-Artes e as relações estabelecidas com o grupo do *Novecento Italiano*, fundado pela crítica de arte Margherita Sarfatti⁵, também apoiaram a participação desse grupo em exposições (FERRARIO, 2017, p. 30) e lhe deram maior visibilidade.

Outro ponto importante a ser lembrado é que, além de pintores, os “Italianos de Paris” escreviam como teóricos (Severini, De Chirico), críticos (Tozzi, Severini, De Pisis, Campigli) ou, ainda, como jornalistas (Campigli, Paresce, Tozzi). Percebe-se, portanto que a escrita estava vinculada de modo indissociável à atividade de artista. Na autobiografia de Severini, contudo, não há referência às publicações teóricas (como *Du Cubisme au Classicisme...esthétique du compas et du nombre*) ou críticas (como *Ragionamenti sulle arti figurative* [Reflexões sobre artes plásticas], 1936) desses anos.

Ele faz, assim, um recorte bem definido de qual parte da sua história quer deixar registrada, e o faz nos mínimos detalhes. São ricas as lembranças de infância, adolescência, suas relações com Boccioni, Modigliani, Picasso, Gris, Max Jacob, do seu casamento com Jeanne Fort e nascimento dos filhos deles, as dificuldades financeira e de saúde pelas quais passaram e, acima de tudo, sua iniciação artística e os círculos de amizade que frequentava. Nesse sentido, um ponto importante é o comentário sobre a adoção de Seurat como seu “ponto de partida e mestre”, enquanto Picasso tomava Corot. Uma genealogia para suas produções parece ser buscada e Picasso é sempre retomado, nesse e em outros escritos seus, quase como um paradigma para sua atuação e produção. Talvez justamente por isso haja, em *Tutta la vita...*, uma recuperação da sua relação com o tema da *Commedia dell’Arte*, que tanto ele como Picasso trabalharam exaustivamente em suas produções, ainda que em chaves visuais e simbólicas diferentes. Em

5 Sobre as atividades de Sarfatti e o *Novecento*, veja-se: MAGALHÃES, A. G. *Classicismo Moderno: Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda, 2016.

Tutta la vita..., Severini descreve o contato que teve, quando pequeno, com as personagens do teatro de improviso em Cortona, o que fez com que nutrisse uma relação íntima e de afeto com seus personagens. Com essa operação, fica claro que busca demonstrar uma ligação anterior com um tema que se popularizou no início do século XX no seio da vanguarda artística.

Sua outra publicação, *Tempo de “L’Effort moderne”* ..., começou a ser escrita em 1943, mas só seria publicada em 1968, após sua morte⁶. Nela, o artista não abordava a defesa de uma ou outra solução plástica ou de algum artista específico, mas tratava, sobretudo, da relação que estabeleceu com seu *marchand* Léonce Rosenberg por aproximadamente vinte anos (a partir de meados dos anos 1910), o qual era o dono da importante galeria *L’Effort moderne*.

Há, ainda, ênfase na relação de amizade e trocas intelectuais que estabeleceu com o filósofo francês neo-tomista, Jacques Maritain, figura influente como voz do catolicismo para diversos artistas de vanguarda, como Cocteau e Seuphor. O pensamento crítico de Maritain marcou enormemente Severini desde que se conheceram, em 1923, até o final de sua vida. Tal presença pode ser vista em termos teóricos e artístico se ainda teria tido relação com sua conversão ao Catolicismo. Nesse sentido, é fundamental lembrar que, de início, Severini compactuou com as premissas marinettianas de ataques contra a Igreja e o Catolicismo, fundamentais para a cultura italiana.

Como *Tempo de L’Effort moderne* não chegou a ser concluído, não temos como precisar até que ponto o artista lhe incluiria ou não questões políticas. De toda forma, o que podemos aferir a partir desse escrito é que Severini procura inscrever sua atividade artística e teórica junto aos mais destacados artistas, críticos, pensadores e *marchands* de sua época, sobretudo aqueles ligados ao meio francês.

5. Massimo Campigli

Campigli foi um artista que escreveu muito sobre sua produção artística ao longo de sua trajetória. Tais escritos foram tão detalhados e consistentes que vários artigos acadêmicos e críticos publicados, contemporânea e postumamente, acabaram carregando as ideias do próprio artista, desde suas primeiras reflexões autobiográficas em uma monografia dedicada a ele (1931), passando pela sua autobiografia, *Scrupoli*, de 1955, até *Carte Segrete*, texto de cunho autobiográfico publicado em 1967.

6 De acordo com Piero Pacini na introdução da obra, o artista escreveu o livro entre 1943 e 1946, mas faleceu antes de concluí-lo. O próprio título foi dado postumamente.

Scrupoli, que foi lançada concomitantemente a uma individual do artista na galeria de seu colecionador e *marchand* principal, Carlo Cardazzo, em Veneza⁷, é aquela que se faz mais presente na historiografia da arte italiana referente ao artista, e vem sendo lida cada vez mais de forma crítica. Isso se deve, sobretudo, aos fatos revelados em um manuscrito que se encontrava do ateliê do artista e que foi localizado por seu filho, Nicola, anos após a morte de Campigli (publicado em 1994 sob o título *Nuovi scrupoli*).

A escrita fluida de Campigli em *Scrupoli* se deveu certamente à sua formação e atuação como jornalista, que antecedeu sua atividade de pintor. Trabalhando como correspondente do *Corriere della Sera* em Paris e pintando nas horas livres a partir de 1919, Campigli logra ter sua primeira exposição individual na célebre *Galeria de Arte Bragalia*, em Roma, em 1923. Somente 23 anos depois, é agraciado com sua primeira exposição retrospectiva num espaço museológico, o *Stedelijk Museum* em Amsterdã, em 1946, e dois anos depois, na Bienal de Veneza, obtém reconhecimento e consagração com uma sala especial que lhe é concedida e que contava com texto de Umbrò Apollonio que louvava sua produção, descolando-a conceitualmente da produção do *Novecento Italiano*.

Nesse espaço de tempo, entre o início de sua produção pictórica até os anos 1950, o artista conta com boa recepção crítica nos meios artísticos francês, italiano e estadunidense, e é sempre lembrado como um artista moderno “arcaico”, inspirado na linguagem visual de objetos advindos da cultura etrusca, e é precisamente essa associação que ele procura reforçar em *Scrupoli*. Essa autobiografia começou a ser escrita muito provavelmente no início dos anos 1950, quando voltou a morar em Paris, após vários anos vivendo na Itália. O arco temporal abordado é aquele que vai da sua infância em Florença até os anos 1950, passando por sua mudança para Paris, onde teve suas primeiras incursões no meio artístico e iniciou sua relação de proximidade com as produções de Léger, Seurat e Picasso.

Ele conta que após se encantar pelo cubismo “Cristal”⁸, parte para suas produções mais típicas, desvinculadas das correntes em vigor. O aprendizado propiciado pelas visitas a museus como o do Louvre e o Museu Arqueológico em Florença também é reforçado. Não por acaso, logo no início do livro o artista diz: “*I musei in genere, antichi si intende, esercitano su di me un fascino enorme sin da quando ero bambino*” (CAMPIGLI, 1955, p. 10). Há, portanto, toda uma parte dedicada à sua formação como artista. Esta, entrelaça-se com uma significativa

7 Embora Campigli afirmasse que os *marchands* e o mercado não eram para ele, na prática não era bem assim. O artista circulava no meio, tinha seus críticos e *marchands* que o apoiavam, como Cardazzo e Julien Levy (Nova York), e controlava a precificação de suas obras.

8 Refere-se ao Purismo. Para mais sobre o assunto, veja-se: BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo – a arte no entreguerras*. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 03-30.

explicação de seu método de trabalho, a partir da qual fala sobre a maneira como pensa, compõe, inicia e desenvolve seus quadros, em comunhão com as técnicas empregadas no suporte, os pigmentos e paleta usados, além de conferir especial atenção ao tema mais recorrente de suas produções: a representação da figura feminina que, em suas palavras, era como “oxigênio” para ele. Contudo, ao mesmo tempo, afirma que desejava vê-la como prisioneira em seus quadros, imóvel e etiquetada como nas vitrines nos museus.

Campigli faz questão de sublinhar que o aspecto fundamental que o distingue dos demais artistas seria a relação que estabelecera com objetos e pinturas da cultura material etrusca. Esse ponto é o ápice de sua narrativa, o *turning point* da sua trajetória, quando ele conta ter visitado o museu de Villa Giulia, em Roma, em 1928 e ter tido um *coup de foudre* com a produção da civilização etrusca, que fez com que empreendesse uma virada radical em sua produção artística. Ou seja, se até então suas figuras tinham um caráter monumental e estático e oscilavam entre a linguagem do purismo francês e o *Novecento Italiano*, a partir de 1928, elas passam a ter uma superfície mais granulada, como se fossem um afresco retirado da parede (embora fossem pinturas de cavalete) em que figuras femininas sintéticas são posicionadas em uma perspectiva mais rasa e que chama a atenção para a planaridade da tela. Tais figuras e poética passam a ser o alvo de sua atenção pelos anos que se seguiriam.

Vemos, portanto, em *Scrupoli* muitos dos elementos que estão presentes em esforços autobiográficos no mundo ocidental, os quais foram, em grande medida, inaugurados pelo método vasariano, como apontado anteriormente. No caso de Campigli, contudo, é fundamental chamarmos a atenção para alguns aspectos que não estão explícitos nesse texto. O primeiro deles é que o pintor não usava em suas criações apenas referências da cultura material etrusca: havia outras, de civilizações mediterrâneas, como atestam, por exemplo, as obras presentes no acervo do MAC USP, *Os noivos*, 1929, *Mulheres a passeio*, 1929, e a *Cantora*, 1949-1950, em que se veem uma relação com as culturas egípcia e grega, para citar apenas duas. Ou seja, à época da publicação de *Scrupoli* o artista havia trabalhado em sua produção plástica figurativa a partir de uma bricolagem de vários estilemas e linguagens extraídos de objetos e pinturas de civilizações antigas.

O segundo aspecto é que reivindicar o legado etrusco para si tinha outras camadas de significado. Uma delas é que os empréstimos dessa civilização haviam sido recorrentes no início do século XX, quando há uma onda de valorização de suas produções, sobretudo, impulsionada pela revelação do *Apollo di Veio* em plena Primeira Guerra Mundial⁹. Escultores contemporâneos a Campigli, como Martini e Marini, declaravam-se herdeiros dos etruscos. Havia, portanto, uma espécie de disputa mais ou menos velada por esse tipo de inspiração. Assim sendo, Campigli,

9 Sobre o assunto, veja-se: CORGNATI, M. *L'ombra lunga degli etruschi. Echi e suggestioni dell'arte del Novecento*. Monza: Johan & Levi, 2018.

inclusive, diz em *Scrupoli* que não propunha a ninguém que se inspirasse nos etruscos, pois esta era uma fraqueza sua.

Outra possibilidade de interpretação é que reforçar sua relação com os etruscos era intrinsecamente reforçar seu vínculo com a região da Toscana. Campigli insiste nessa ideia, assim como os críticos que o recenseiam, mas o que está por trás dela, provavelmente, é que ele era na verdade alemão de nascimento, e não italiano. Ele tinha sido criado pela avó e a mãe lhe foi apresentada como tia. A família opta por essa solução para evitar o escândalo de ter uma jovem mãe, cujo rapaz não assume a gravidez e a paternidade, exposta na sociedade. Assim, Campigli cresce sem saber sobre essa situação até que a descobre por acaso. Esses fatos são narrados pelo artista no manuscrito encontrado no ateliê pelo filho. Nesse escrito, cujas explicações sobre sua produção artística são praticamente iguais àquelas publicadas em *Scrupoli*, o artista não mede palavras para falar sobre o quanto menosprezava o povo alemão.

Um terceiro aspecto que fica fora da narrativa, mas que está presente subliminarmente, é a sua relação com o regime fascista. Campigli trabalhou como artista mural recebendo encomendas de afrescos para V Trienal de Milão e para o átrio da Universidade de Pádua, ambas nos anos 1930. Como se sabe, a arte mural teve uma relação muito próxima ao regime, e uma figura como o artista Mario Sironi teve papel fundamental em sua disseminação. Foi com ele que Campigli, Funi e Carrà assinam, em dezembro de 1933, o Manifesto da Pintura Mural. E ainda fala jocosamente sobre o futurismo, o qual considerava “absurdo”, ainda que nele tenha tido breve participação.

Voltando à *Scrupoli*, Campigli comenta brevemente sua produção de afrescos, mas não se detém nisso. Diferentemente é o caso da agremiação dos “Italianos de Paris”, sobre a qual o artista não faz qualquer menção. Assim, é possível inferir o distanciamento do regime que o artista queria demonstrar nessa publicação e observar os mecanismos que usou para isso. Como seus conterrâneos, devia querer manter um claro afastamento dos horrores cometidos pelo nazifascismo após a guerra, motivo pelo qual talvez também não tenha revelado em vida sua verdadeira nacionalidade alemã.

6. Giorgio De Chirico

De modo geral, a narrativa autobiográfica proposta por *Memorie della mia vita*¹⁰, de Giorgio De Chirico, pode ser resumida como um relato de uma trajetória voltada para desafiar um sistema das artes considerado decadente. Ao longo das páginas, que abrangem o período que

10 A primeira versão da autobiografia foi publicada em 1945, no entanto, em 1960, De Chirico adiciona uma segunda parte que corresponde aos 15 anos subsequentes.

vai de suas primeiras memórias até os anos de 1960, De Chirico emerge como um artista que não se furta às polêmicas, mas, ainda assim, pouco oferece para solucionar o que julgava como uma expressão artística inferior. Estar imerso em polêmicas não é propriamente uma novidade na arte do século XX, já que, de uma maneira ou de outra, grande parte dos artistas narram alguma espécie de perseguição e usam desse subterfúgio para criar uma aura de genialidade e de incompreensão. De Chirico, que foi um artista atento e coerente com o tempo em que viveu, escolheu como alvo algumas das figuras mais proeminentes da Itália e da França do início do século passado, como Roberto Longhi, Lionello Venturi e André Breton.

Logo nas primeiras páginas, notamos que o artista manifesta uma profunda preocupação em fazer crer o leitor que sua formação intelectual havia se dado de maneira extensa, tomando moldes praticamente aristocráticos. De Chirico faz questão de citar nominalmente seus professores de alemão, italiano e francês, bem como todos os outros professores que participaram de sua formação enquanto artista, dos quais havia recebido aulas de pintura, desenho, escultura e até mesmo de música. Ainda no que se refere às suas concepções e valores pedagógicos, o pintor deixa claro o modelo de ensino que considerava o mais adequado. Segundo ele, o sistema de educação puritana e jesuíta é excelente para desenvolver e refinar a inteligência das crianças, por outro lado, o sistema de ensino livre faz mal à inteligência criando uma mentalidade “nudista e vegetariana”.

Outro aspecto recorrente nos escritos de De Chirico e de outros artistas italianos do começo do século passado é a ideia da decadência da arte e da cultura. Assim como Carlo Carrà, o pintor concebe a ideia de que a própria Itália vinha sofrendo de uma produção cultural tacanha muito distante daquela promovida nos séculos anteriores. De acordo com o artista, o declínio cultural italiano teve início logo em 1915 e, mesmo sem explicar exatamente a razão para a escolha dessa data, o artista acusa o grande desenvolvimento industrial europeu como principal causador de mudanças negativas, uma vez que impactou diretamente a produção do material utilizado pelos artistas. Dessa feita, toda a arte nascida no período pós-industrialização foi afetada por esse fenômeno, resultando em uma espécie de alienação do artista, ou em outras palavras, na perda do “ofício do pintor”.

Com a ideia da decadência da arte em mente, De Chirico estabelece claramente uma hierarquia de prestígio entre os artistas aos quais ele gostaria de ter seu nome relacionado e aqueles dos quais gostaria de se distanciar. No que diz respeito aos artistas em que se associa, De Chirico demonstra forte predileção pela arte do *ottocento*. Entre os nomes aclamados estão: Gigante, Palizzi, Carnevali, Fontanesi, Segantini, Previati e o escultor Gemito. Para além dos italianos, o pintor demonstra interesse em artistas de nacionalidades diversas, como: o espanhol Picasso e o francês Derain, para citar os mais contemporâneos; o alemão Dürer e o holandês Rubens, respectivamente dos séculos XVI e XVII. De Chirico acreditava que a técnica da pintura estava intimamente relacionada ao grau de inteligência para a arte que cada indivíduo possuía, podendo ser encontrada em abundância, como foi o caso dos “mestres do passado”, ou mesmo nem existir, o que aconteceria com os artistas contemporâneos.

Já no que diz respeito ao segundo grupo, ou aqueles de que De Chirico procura se distanciar, encontram-se os nomes de Papini e Soffici, considerados por ele como precursores desse novo espírito de derrocada da arte, além de Cézanne, Matisse e Braque, que receberam a alcunha de maus pintores, criadores de obras disformes e falsamente decorativos.

Para além dos artistas, De Chirico milita ferozmente contra o discurso dos intelectuais e da crítica de arte moderna. De acordo com o pintor, os críticos de arte agem coadunados com os galeristas para perpetrar um sistema das artes capaz de fazer ou destruir o nome de um pintor, independentemente do valor artístico de sua obra. Talvez tenha sido Roberto Longhi o intelectual que sofreu os mais impetuosos ataques por parte do artista. De Chirico consagra páginas e mais páginas à causa das suas disputas levando, inclusive, a contenda às questões de cunho pessoal. Segundo o pintor, tudo havia começado quando Longhi visitou uma exposição de que ele fazia parte e nada disse a respeito de suas obras. Curioso para saber a opinião de tão influente *persona*, o artista aceitou o convite para uma xícara de café, onde, muito brevemente, percebeu tratar-se de um embuste. Depois de confiar todas as suas opiniões, anseios, desejos e esperanças, De Chirico diz ter sido vítima de um artigo no jornal Tempo, intitulado *Al Dio Ortopedico* no qual encontrou um Longhi malicioso e incapaz de compreender sua pintura.

Outra indisposição de De Chirico diz respeito a Carrà. Por diversas ocasiões no decorrer da autobiografia o colega foi motivo de troça, sendo chamado sem nenhum tipo de pudor de um pintor descarado e de um *sans-gêne* verdadeiramente admirável. Segundo De Chirico, os dois pintores estiveram juntos em Ferrara durante uma longa jornada de convalescença, na qual o pintor mostrou a seu novo companheiro suas pinturas metafísicas. Tendo Carrà encontrado ali sua inspiração, correu para comprar telas e tintas para começar a imitá-lo, na tentativa de persuadir os galeristas de Milão que ele havia encontrado um novo estilo. Munido de ironia, o pintor declara: “*Ero stato con Carrà e dove Carrà aveva ‘inventato’ la pittura metafisica dopo aver visto i miei quadri metafisici.*” (DE CHIRICO, 1960, p. 105).

Ao contrário de grande parte dos pintores italianos do início do século XX, De Chirico não se furta a escancarar de que maneira a política fascista impactou em sua vida e em seu trabalho. Longe de declarar qualquer apoio a algum tipo de partido ou corrente política, o pintor é firme ao declarar (DE CHIRICO, 1960, p. 178) que Mussolini era um intelectual impotente e um escritor fracassado que fez tudo que fez como forma de compensar seus limites. Apesar de se opor ao fascismo, De Chirico defende a ideia de que os pintores italianos não estão isentos da responsabilidade de serem artistas ruins por causa das mazelas daquele regime político. Em outras palavras, segundo o pintor, não existia por parte dos políticos qualquer tipo de regulamento ou disposição que proibisse pintar como se queria, uma vez que a classe dirigente fascista, assim como os democráticos e os republicanos, era apaixonada pela arte que circulava em Paris. No que se refere à arte fascista, ou àquelas obras oficiais que foram encomendadas pelos agentes do regime, estas estavam condenadas a sumir sem deixar o menor vestígio. E isso não por seu caráter político, nem mesmo porque o fascismo teria sido culpado de algo, mas porque, assim como toda pintura moderna, tais obras não tinham o menor valor artístico.

A semelhança de outras autobiografias, De Chirico seleciona quais fatos de sua vida deveriam ser lembrados e quais deveriam ser esquecidos. Mesmo citando o período em que esteve na França, o pintor não parece estar interessado em preservar o vínculo com o grupo dos “Italianos de Paris” e, uma das razões para tal escolha pode ser a mudança acentuada no seu estilo de pintura. Tal mudança pode explicar, inclusive, uma segunda versão do livro ser publicada em 1960.¹¹

Por fim, é preciso mencionar a importância dos valores éticos e morais que acompanham grande parte da autobiografia. Da mesma maneira que os outros exemplos mencionados nesta publicação, De Chirico fez questão de exaltar suas qualidades éticas e morais que, segundo sua opinião, eram fundamentais para a formação de qualquer artista de gênio e inteligência. No transcorrer das páginas, o pintor não se constringe ao exaltar características como sua “excepcional sensibilidade” ou ao afirmar que seus talentos apareceram muito precocemente. De Chirico acreditava que tinha uma missão a cumprir e que seria julgado e compreendido por aquelas mentes de boa vontade capazes de compreender atos, manobras e falas direcionados ao bem da arte em uma espécie de cruzada contra a arte moderna.

Considerações finais

Em síntese, ainda que longe de esgotar o assunto, as autobiografias apresentadas neste artigo correspondem ao objetivo de ampliar a compreensão do contexto histórico em que foram escritas, levando em consideração a relação desses pintores com um sistema da arte consolidado. De maneira geral, os artistas respondem a esse sistema com algumas das atitudes que vemos presentes nas narrativas aqui apresentadas, como a preocupação de marcar seu nome na história com o intuito de controlar o que seria dito e escrito a seu respeito no futuro, reiterar seu papel numa genealogia da arte italiana, posicionar-se como artista desvinculado de tendências artísticas e ligado apenas a sua própria problemática e, por fim, propor um movimento de supervalorização dos aspectos éticos e morais de sua trajetória artística.

Além dessas semelhanças, é comum encontrarmos alguns pontos de convergência entre esses artistas. Tais pontos não significam, de maneira nenhuma, alguma espécie de motivação contrária ao sistema da arte daquele período, mesmo que em discurso se oponham a ele. De Chirico, por exemplo, não cita em que medida se deu sua relação com o galerista Léonce Rosenberg, como

11 Dois exemplos de cada um dos estilos mencionados na pintura de Giorgio de Chirico podem ser vistos no acervo do MAC USP. Para mais informações, acessar: MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. O Enigma de um dia, 1914. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo>; Natura Morta, c. 1940. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16378>.

faz Severini, mas ao mesmo tempo, sabemos por meio da literatura e de relatos de pessoas próximas que as relações entre pintor e *marchand* eram estreitas em ambos os casos.

Mesmo que extremamente relevante na pesquisa em história da arte, os estudos dos atos biográficos ainda se apresentam de maneira incipiente. No entanto, acreditamos que os esforços empregados neste artigo poderão servir de modelo instrumental para casos análogos. Se transpormos a questão para o ambiente artístico brasileiro, alguns exemplos que poderiam ser imediatamente trabalhados seriam os dos artistas Antônio Parreiras, José Antônio da Silva, Emiliano di Cavalcanti, José Pancetti etc.

Por fim, ao concluirmos a pesquisa aqui apresentada, constatamos a possibilidade de diversificação dos esforços realizados, considerando outras modalidades de biografias, como diários, escritos guiados, autorretratos e outras peças literárias. Tais modalidades poderiam enriquecer o campo de investigação, permitindo uma abordagem mais profunda não somente na vida dos pintores como também no sistema das artes italiano.

Referências

- BAZIN, G. História da História da Arte: De Vasari a nossos dias. São Paulo: Martins Fontes, 1989
- BOCCIONI, U. Diários. Tradução de Rafael Copetti; Vanessa Beatriz Bortulucce. 1. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2016.
- BRUSS, E. *Autobiographical acts*. London: Johns Hopkins University Press, 1976.
- CALLIGARIS, C. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Revista Estudos Históricos*, n. 21, v. 11, 1998, p. 43-58.
- CAMPIGLI, M. *Nuovi Scrupoli*. Turim: Umberto Allemandi, 1995.
- _____. *Scrupoli*. Veneza: Cavallino, 1955.
- CARRÀ, C. *La Mia Vita*. 1ª ed. Milão: Feltrinelli Economica, 1981.
- CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DE CHIRICO, G. *Memorie della mia Vita*. Milão: La Nave di Teseo, 2019.
- FERRARIO, R. *Les italiens: sette artisti italiani alla conquista di Parigi*. Turim: UTET, 2017.
- GUSDORF, G. Conditions and Limits of Autobiography. In: OLNEY, J. (org). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980, p. 28-48.
- HINOJOSA, L. The Modern Artist as Historian, Courtier, and Saint: Typology and Art History from Vasari to Pound," *Clio: A Journal of Literature, History, and the Philosophy of History*, Spring 2006, 35:2, 201-224.

LEJEUNE, P; NORONHA, Jovita Maria G. (org.) (trad.) *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. 2a ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MAGALHÃES, A. G. *Classicismo Moderno: Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda, 2016.

SEVERINI, Gino. Tempo de "L'Effort Moderne": La vita di un pittore. Florença: Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1968

_____. *Tutta la Vita di un Pittore*. Milão: Garzanti, 1946.

Recebido em: 17/05/2023

Aprovado em: 28/09/2023