

O NOVECENTO E A ARTE BRASILEIRA

Tadeu Chiarelli *

Resumo: Análise detalhada do *Novecento* italiano e de sua influência sobre a produção artística brasileira.

Palavras-chave: *Novecento*, retorno à ordem, arte brasileira, pintura, escultura.

Este texto tem como propósito reunir algumas informações sobre a influência do *Novecento* italiano na produção artística brasileira das décadas de 20 e 30. Sendo, portanto, quase um primeiro dossiê sobre a questão, ele não se propõe absolutamente resolver o problema, mas simplesmente, lançar algumas coordenadas para uma futura pesquisa que necessariamente terá que ser empreendida por mais de um pesquisador, tamanha é a complexidade do assunto.

Antes de ingressar propriamente na questão principal deste texto, acredito ser fundamental discorrer um pouco sobre o *Novecento* italiano, tentando contextualizá-lo, tanto na cena artística daquele país na primeira metade do século, como igualmente na cena mais ampla da arte européia do período.

Inicialmente pode-se dizer que o *Novecento* está ligado ao fenômeno artístico denominado "Retorno à Ordem", que pontuou o cenário europeu e americano, a partir de meados da segunda década deste século até a eclosão da Segunda Grande Guerra.

O "Retorno à Ordem"

O "Retorno à Ordem" europeu e norte-americano mereceu uma grande exposição, faz dez anos, no Centro Georges Pompidou, em Paris. O título daquela mostra era "Os Realismos", e tentava demonstrar a existência daquele fenômeno artístico do entre guerras.

Jean Clair, no catálogo da mostra, logo no início de seu texto define o que, para ele significaria o termo Realismo: "*observação escrupulosa feita pelo artista do modelo representado [...] mesmo que a composição seja alegórica ou religiosa*"¹

* Professor de História da Arte junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes, USP.

1 J. Clair, "Données d'un problème", in P. Hulten (org.). *Les realismes*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1980. Essa definição do termo Realismo é bastante particular, posto que para outros autores, tal definição poderia significar o termo Naturalismo.

Antes porém de tentar adaptar essa definição à produção artística européia e norte-americana do período entre guerras (época que a referida mostra buscou abranger), Clair fará um comentário de caráter historiográfico sobre a arte daquela época, que pode interessar bastante para a questão artística brasileira do período.

Clair coloca que, para a história da arte “oficial” do século XX, os anos entre guerras foram o foco de surgimento e/ou apogeu dos movimentos não-figurativos como o *De Stijl*, o Construtivismo, a Abstração Lírica, o Dada e o Surrealismo. No entanto, para ele, naquele mesmo período, a arte, tomando apenas o caso francês, contava com produções fundamentais de artistas como Bonnard, Matisse, Lhote, Léger, Picasso e outros, que não trilhavam mais os caminhos das vanguardas.

Para o autor, esses artistas produziam uma arte “realista”, de observação do real. Não porém uma observação escrupulosa (como na sua primeira definição do termo), mas uma observação que adaptava o real percebido às necessidades de autonomia da obra de arte. Segundo Clair, esses artistas, “*seja como continuidade, seja como ruptura com as aquisições da modernidade [...], se inscrevem numa corrente que, entre as duas guerras, em reação às vanguardas, faz o retorno ao real, aos gêneros tradicionais*”².

Assim sendo, reunindo as descrições do Retorno à Ordem feitas por Clair, teríamos as primeiras características daquele fenômeno:

- a) busca superar os questionamentos estéticos e artísticos propostos pelas vanguardas históricas;
- b) recupera uma noção de arte como tradução reconhecível do real, idealizado ou não;

2 **Id.** Esse posicionamento de Clair, que vê o Retorno à Ordem apenas como continuidade e/ou ruptura com os postulados formais das vanguardas históricas, não é compartilhado por todos os estudiosos da arte dos anos 10, 20 e 30. Benjamin Buchloh, por exemplo, em seu ensaio “*Figures of authority, ciphers of regression*” (*October*, n. 16, spring 1981, p. 39-68), em que discute a “volta à pintura” nos anos 70/80, aponta uma série de relações entre a arte dos últimos quinze anos e o “Retorno à Ordem” dos anos 20/30, salientando que, tanto num período quanto no outro, o que estava em jogo não eram apenas (ou supostamente) as questões formais, mas o desejo de estancar as transformações pelas quais passava o estatuto da arte nas vanguardas históricas e na arte pós-Segunda Guerra, em prol do retorno a uma visualidade pretensamente atemporal, revelando por parte dos artistas envolvidos uma atitude alienada e comprometida com o autoritarismo político. Sem dúvida, as questões colocadas por Buchloh devem ser levadas em consideração em qualquer estudo mais profundo sobre as tendências ou os artistas ligados ao Retorno à Ordem. Contudo, nesse primeiro encaminhamento sobre a questão da influência do *Novecento* na arte brasileira, acredito ser prioritário caracterizar morfológicamente aquela tendência (ou tendências agrupadas nesse grande rótulo), detectar sua presença na produção dos artistas brasileiros ou aqui residentes, e apenas apontar as características ideológicas quando elas se tornarem nítidas e suficientes.

c) preserva a autonomia da obra de arte enquanto valor autônomo.

Complementando esta primeira caracterização do Retorno à Ordem, citaria Jean Laude³, que pontua na produção em debate mais as seguintes particularidades:

- a) reabilitação dos valores culturais nacionais;
- b) reabilitação do gosto pelo trabalho bem acabado e pelo metiê;
- c) reabilitação do gosto pela tradição.

Como se percebe, posturas diametralmente opostas às das vanguardas históricas que, *grosso modo*, possuíam um caráter internacionalista, privilegiavam e, finalmente, se colocavam como originalidade absoluta, desprezando, portanto, a tradição.

Será dentro dessas características gerais da arte européia e norte-americana de regresso a uma arte de valores imutáveis, atemporais, que se situará o *Novecento* italiano.

O *Novecento* italiano

Em um de seus textos, a estudiosa do *Novecento*, Rossana Bossaglia⁴, antes de traçar algumas características daquele movimento, tenta retirar de cena alguns preconceitos ainda existentes sobre o mesmo.

Em primeiro lugar coloca que o *Novecento* não foi uma tendência artística artificialmente instituída pelo regime fascista italiano. Para a autora, o *Novecento* surge num momento histórico (1922) no qual o fascismo, na Itália não possuía condições para produzir uma política para a arte. Complementando esta primeira afirmação, a estudiosa dirá que o *Novecento* vai sofrer oposição ao longo de seu percurso, dentro do próprio regime.

Em segundo lugar, Bossaglia afirma que o *Novecento* não foi um movimento provinciano, na medida em que se inscreve como foi notado aqui - no contexto mais geral do Retorno à Ordem daquela época.

A intenção de Rossana Bossaglia de retirar logo de início a possibilidade de pensar o *Novecento* apenas como arte oficial do fascismo italiano parece se originar de pelo menos três circunstâncias bastante peculiares que reforçariam aquele preconceito.

3 Clair, cit.

4 R. Bossaglia, "Caratteri e sviluppo del Novecento", in R. Bossaglia (org.). *Mostra del Novecento italiano (1923-1933)*. Milano, Mazzotta, 1983, p. 19-32.

Em primeiro lugar, as relações de amizade entre a idealizadora do grupo, a crítica de arte Margherita Sarfatti, e Benito Mussolini. Essas relações podem fazer supor, numa primeira análise, que o *Novecento*, de fato, era o “braço estético-artístico” do fascismo.

Em segundo lugar, a presença de Mussolini em duas inaugurações de exposições do movimento (1923 e 1926). Na primeira mostra, o líder fascista chegou a demonstrar seu interesse em encorajar uma arte de Estado; na segunda, Mussolini declarou seu apoio à proposta “de uma arte que refletisse a nova realidade política italiana”, embora, em nenhuma das duas oportunidades, segundo Bossaglia, fizesse uma ligação precisa entre o regime fascista e o *Novecento*.

Em terceiro lugar, a óbvia identificação de alguns artistas novecentistas, mas não todos, com o regime protagonizado por Mussolini.

Retirando ou atenuando a ligação do movimento com o fascismo, a autora parece ter como intenção (ela e outros estudiosos do movimento) redimensionar as leituras correntes sobre o *Novecento*, evidenciando apenas as proposições formais que seus integrantes colocavam na cena artística italiana e internacional do período. Uma estratégia, como se percebe, para resgatar o que de estético e artístico existiu na produção daqueles artistas ligados ao *Novecento*, sem se preocupar com as possíveis, ou supostas, aderências ideológicas.

Assim sendo, Bossaglia irá pontuar três características básicas do *Novecento*:

- a) a adoção de um estilo fiel ao “reconhecível” um caráter naturalista, portanto, mas de viés idealizante;
- b) uma expressão não descritiva da realidade (idealizada ou não);
- c) a consciência de ser uma superação das vanguardas.

Como é possível perceber, essas três características estão visceralmente ligadas àquelas levantadas por Jean Clair para definir o Retorno à Ordem.

Apesar da acuidade com que descreve e avalia o *Novecento*, a autora, pelo menos no texto estudado, parece limitar sua compreensão da arte produzida pelo movimento apenas à sua vertente mais conhecida: aquela que apresenta uma produção voltada para a recuperação dos valores estéticos da Primeira Renascença italiana, e que teria na obra de Mario Sironi o ponto mais fulgurante. Bossaglia parece não reconhecer outras vertentes que também atuaram na arena novecentista e que talvez, no caso brasileiro, tiveram maior influência.

É nesse sentido que parece interessante recorrer a outro estudioso atual do *Novecento*, Marco Lorandi, que possui uma visão mais abrangente do movimento, apontando outras vertentes em seu interior além daquela enfatizada por Bossaglia.

As três vertentes do Novecento italiano

Para Lorandi, os três artistas fundamentais para a compreensão do *Novecento* são Achille Funi, Mario Sironi e Arturo Tosi:

“A esses três artistas se unem as instâncias ideológicas do ‘Novo Renascimento’ [como era chamado o Novecento], da ‘nova arte’ - entendida por [Margherita] Sarfatti como antídoto vitorioso contra qualquer efusão lírica, contra qualquer sensiblerie romântica e impressionista - e nas respectivas obras... se concentram os encaminhamentos principais da assim chamada ‘escola milanesa’: o neoclassicismo ou neo-renascimento de Funi, o classicismo arcaico e mítico de Sironi, o neocezannismo antiimpressionista de Tosi. Dentro dessas três orientações estilísticas não só é possível compreender todos os artistas do grupo inicial, mas também muitos outros novecentistas”⁵.

A partir dessa divisão do *Novecento* proposta por Lorandi, é possível reagrupar todos os artistas ligados ao movimento e não apenas seus pintores, proposta inicial do autor.

Fazendo parte do grupo “neo-renacentista” capitaneado por Funi, estariam Baccio Maria Bacci, Anselmo Bucci, Felice Carena, Felice Casorati, o De Chirico dos anos 20, Antonio Donghi, Leonardo Dudreville, Piero Marussig, Ubaldo Oppi, Mario Tozzi e outros.

No grupo “arcaico-mítico”, junto a Sironi, estariam Pompeo Borra, Massimo Campigli, Carlo Carrà, Raffaele De Grada (em suas paisagens com figuras), Alberto Salietti e os escultores Arturo Martini e Adolfo Wildt, entre outros.

No grupo “neocenzanniano”, além de Tosi, estariam agrupados, por sua vez, Albeto Caligiani, Raffaele De Grada, Alberto Vitali, Cristoforo De Amicis e outros.

Antes de aprofundar-me na especificidades desses três tipos da produção novecentista, seria interessante focalizar uma característica geral do movimento apontado por Lorandi: o entendimento do *Novecento*, por Margherita Sarfatti, como antídoto contra qualquer efusão lírica “romântica e impressionista”

O antídoto Novecento

Essa postura de antídoto contra o Romantismo e o Impressionismo - sinônimo para os novecentistas de uma arte “estrangeira” e/ou burguesa carregada de

5 C. Lorandi, “Classicismo trionfante: Sironi, Funi, Tosi e derivati...”, in Bossaglia (org.), cit., 63 e seg.

pieguice é que confere ao *Novecento* seu caráter de reação às vertentes que o antecederam.

Mas, como se apresenta o “antídoto” *Novecento*? A partir da leitura de Lorandi, percebe-se que o movimento, voltando-se para a tradição italiana e francesa (“Cézanne, mas sobretudo David e Ingres”), recolocava em cena a importância do desenho, da composição e do estilo, que significariam o reingresso na arte de três princípios fundamentais para o *Novecento*: disciplina, ordem e hierarquia. Princípios estes que, aliados ao retorno à tradição, à aproximação ainda que idealizada do real e à valorização da manualidade e do rigor técnico na produção das obras, também se dirigiam contra o Futurismo que o antecederam e que se pautava por uma arte atenta à “sensação”, ao “estado d’alma” “em nome de uma definição abstrata do real”

Apresentados os atributos do *Novecento*, seria interessante buscar agora suas origens no debate estético/ artístico italiano do início dos anos 20.

A ausência de uma poética

Segundo aponta Dino Formaggio, apesar da amplitude que tomou na cena italiana dos anos 20 e de suas várias exposições internacionais⁶, o movimento não possuía uma poética geral que unisse todos os seus integrantes: “*na ausência quase total de qualquer unidade estilística, ética e cultural capaz de ligar o grupo dos novecentistas numa única e bem precisa poética, na carência enfim de uma poética unitária além das generalidades manifestas de ‘tradição’ e ‘italianidade’ não parece possível falar de uma linha cultural bem evidenciada e de uma poética específica do Novecento*”⁷

Não existindo uma poética especificamente novecentista, Formaggio irá traçar um panorama do debate estético italiano, com a intenção de situar esteticamente

6 Surgindo como agrupamento dos artistas Funi, Bucci, Dudreville, Malerba, Marussig, Oppi e Sironi, reunidos pela crítica Margherita Sarfatti em Milão em 1922, sua primeira exposição foi em março do ano seguinte. Na Bienal de Veneza de 1924, o grupo se apresenta como “Seis pintores do *Novecento*”, já que Ubaldo Oppi não pertencia mais ao grupo. A partir dessa edição da Bienal, Sarfatti busca expandir o *Novecento*, transformando-o de fato num movimento de abrangência nacional, passível de ser apresentado no exterior como a expressão maior de uma suposta arte italiana. Segundo Bossaglia: “Primeiro e imponente produto desta operação foi a Mostra do *Novecento* italiano [...] entre 14 de fevereiro e 31 de março de 1926, na qual estiveram presentes cento e dez artistas dos cento e trinta convidados, em síntese todos os mais significativos mestres italianos do momento”. Em 1929, dá-se a segunda exposição geral do movimento, ainda em Milão. No entanto, exposições novecentistas começam a ser realizadas fora da Itália. Além da mostra de 1926, em Paris, ocorrem, entre aquele ano e a primeira metade da década seguinte, exposições novecentistas na Alemanha, Suíça, Bélgica, Hungria, Dinamarca e Argentina (para mais detalhes, cf. Bossaglia, cit.).

7 D. Formaggio, “L’estetica italiana intorno agli anni venti”, in Bossaglia (org.), cit., 11-17.

aquele movimento. Para ele, existiam naquele contexto duas correntes estéticas principais: a de Benedetto Croce e a de Giuseppe Borgese, que se opunha à primeira. Segundo o autor, a estética crociana propunha que a arte era composta por *“intuições iluminadas e momentâneas que se encontram aqui e ali nas obras, até e sobretudo nas grandes obras, como em Dante, onde era preciso distinguir os momentos de felicidade poética dos discursos teológico e filosófico que matavam a poesia”*

Contra essa estética intuitiva e fragmentária, a partir de 1917, Borgese - segundo Formaggio - começa a desenvolver em Milão sua estética anticrociana, que pregava a recuperação *“de uma concepção clássica..., não subjetiva mas plenamente objetiva da unidade orgânica da obra de arte”*

Formaggio, em seguida, amplia sua definição da estética anticrociana de Borgese. Segundo o autor, essa estética dava *“grande destaque à força construtiva e técnica do ‘trabalho artístico’ (contra a desvalorização crociana da técnica artística) e montava uma bem fundamentada teoria da arte na relação simbólica de “dupla semelhança”: uma relação simbólica de transfiguração que se pratica a nível de síntese entre “figuração de uma realidade e figuração de um modelo” que não é dado na realidade. Tal modelo é de natureza ideal e naquela síntese de real e ideal a obra de arte encontra sua origem e sua força originária em toda a sua plenitude unitária. Tudo isso vem proposto em evidente posição polêmica ao precário intuicionismo fragmentário e lírico do sentimento proposto pela estética crociana, mas também, por referência explícita, contra “qualquer espécie de Expressionismo, caligráfico ou futurista”*

Será ainda Formaggio quem dirá que essas idéias de Borgese ecoavam na cena artística italiana dos anos 20, influenciando nas concepções estéticas dos novecentistas. Além dessa ressonância, Borgese - ainda segundo o referido autor - teve contato direto com o grupo do *Novecento*, freqüentador que foi de algumas reuniões programadas por Margherita Sarfatti.

Ao se analisar a produção artística do *Novecento* e as suas características gerais apontadas aqui, percebe-se, de fato, a pertinência da ligação realizada por Formaggio entre a arte novecentista e a estética de Borgese. Mas, se essa estética interferiu e impregnou a produção de vários artistas do *Novecento*, ela não foi com certeza a única agente influenciadora do movimento. Fundamental para uma compreensão mais ampla seria averiguar as influências que algumas poéticas que antecederam a criação do *Novecento* causaram em seu interior. Para essa análise seria interessante retomar a divisão estilística do grupo proposta por Lorandi.

Corrente arcaico-mítica

Perceber a presença da estética de Borgese na vertente arcaico-mítica do *Novecento* parece tarefa relativamente simples. Afinal, fica patente na produção de

Sironi e Carrà, por exemplo, a busca de uma concepção clássica de arte, onde a idealização da realidade se une rigorosamente à captação de um real reconhecível. A idealização ocorrida nessa vertente tenderia ao desejo de criação de uma realidade utópica, atemporal e heróica, vazada porém numa plasticidade de derivação *giottesca*, depurada por um saber cezanniano. É justamente a junção, numa mesma obra, de uma composição por elementos de simples decodificação e uma atmosfera estranha (conseguida tanto pela estruturação geometrizada das formas, quanto pela iconografia arcaizante), a dar a essa vertente do *Novecento* um caráter mágico-realista.

Porém, esse caráter mágico-realista não surge a partir das obras daquela vertente. Pelo contrário, a linha arcaico-mítica novecentista herda e desenvolve tal visualidade a partir da experiência da Pintura Metafísica, criada nos anos 10 por De Chirico e seu grupo, do qual Carrà, inclusive, tomou parte⁸.

Pode-se dizer, com certeza, que essa corrente arcaico-mítica do *Novecento* foi a que mais se sobressaiu entre todas as outras reunidas sob aquela etiqueta chegando, inclusive, muitas vezes, a ser considerada como a poética única do movimento. Esse equívoco se deu por vários motivos. Em primeiro lugar, pela qualidade de produção e pela projeção de seus representantes maiores, Carrà e Sironi. Em segundo, pelo fato, acima mencionado, de ser ela a continuadora da corrente metafísica que a antecedeu. Mas, com certeza, a razão preponderante para o fato da linhagem arcaico-metafísica do *Novecento* aparentemente ter engolfado todas as demais foi a real tomada de poder daquela vertente contra os outros segmentos do movimento, nos anos 30.

No final dos anos 20 e nos primeiros anos da década seguinte, o *Novecento*, sempre conduzido por Margherita Sarfatti, já aparece como a grande arte nacional da Itália fascista, devido a várias exposições que o promoveram dentro e fora daquele país. Apesar (ou por causa) desse sucesso, o movimento passa a ser vítima de uma série de críticas dentro do próprio partido fascista italiano, levadas a cabo por segmentos que não aceitavam a supremacia novecentista da arte italiana da época.

É nesse período que declina a significação de Sarfatti dentro do movimento e que se estabelece a liderança de Mario Sironi. Como um dos principais representantes da tendência arcaico-mítica da primeira fase do *Novecento*, Sironi tomará, como base de sustentação para a sua supremacia, por um lado, a crítica à condução do movimento por Sarfatti e, por outro, a proposição de uma radicalização do retorno da arte novecentista à tradição decorativa e monumental da arte italiana do Renascimento.

8 Para uma leitura mais rigorosa das relações entre Pintura Metafísica e *Novecento*, vide: F. Roche-Pazard, "Valori plastici e Novecento", in Hulten (org.), cit. e R. Barilli, *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*. Milano, Feltrinelli, 1985.

Não aceitando o cunho formalista e burguês do *Novecento* sarfattiano, a pregação de Sironi estava dirigida segundo o estudioso Agnoldomenico Pica contra “a redução da pintura à produção de quadrinhos para salões burgueses” e seu intuito de fazer reviver a arte decorativa monumental da Itália estava imbuído de um posicionamento “ao mesmo tempo popular e aristocrático, e naturalmente antiburguês”⁹.

Segundo Claudia Ferrari, a produção teórico-prática de Sironi baseava-se na ênfase a uma arte ao mesmo tempo decorativa e monumental. Para a autora, essa ênfase dada por Sironi à arte decorativa (mosaico, baixo-relevo, pintura mural, vitral) estaria fundamentada numa concepção de arte que tentava privilegiar, sobretudo nos anos 30, a união entre arquitetura, escultura e pintura, como costumava ocorrer durante a Renascença italiana¹⁰.

Como se percebe, a postura sironiana de radicalizar o retorno à tradição, não mais produzindo quadros de cavalete inspirados nas decorações dos antigos mestres italianos, mas **produzindo** novas obras com aquele antigo caráter, redimensiona o significado da influência do Renascimento no *Novecento*.

É necessário esclarecer que essa luta de Sironi para ligar definitiva e irremediavelmente a sua proposta à grande tradição italiana da arte mural levou a corrente da qual foi o maior protagonista a elevar-se ao *status* de arte oficial do fascismo mussoliniano nos anos 30, apesar da existência de oposição dentro do próprio fascismo às idéias do artista. Prova da acolhida das proposições de Sironi pelo Estado de Mussolini foram as obras realizadas pelo artista e seus colegas (entre eles Severini, Wildit, Martini, os “neo-renascentistas” Funi e Casorati, entre outros) em grandes construções fascistas¹¹.

A corrente cezanniana

Escrevendo sobre o “classicismo” da produção de Arturo Tosi e de outros paisagistas italianos da época, Lorandi assim define a influência de Cézanne nesses artistas:

“No geral, a ligação de Cézanne surge interpretada nas inovações mais vistosas de redução do particular e do anedótico: uni-

9 A. Pica, “Il Novecento - Le opere monumentali”, in Bossaglia (org.),_cit., 33-34.

10 C. G. Ferrari, “Sironi, Carrà e Martini: le poetiche”, in Bossaglia (org.),_cit., 53-62. Para Sironi, decoração eram os mosaicos de Ravena, os afrescos de Rafael e Michelangelo, incluindo a Capela Sistina, os grandes baixo-relevos góticos.

11 Pica, em seu texto já citado, relaciona as principais obras monumentais realizadas por Sironi e seus colegas entre 1930 e 1940.

dade e síntese de visão mediante a geometrização volumétrica do espaço que 'decanta' a sensação de qualquer resíduo verista, de qualquer reprodução descritiva. A experiência cezanniana parecia, portanto, repropor aos olhos dos novecentistas a mesma ótica do processo abstratizante do mundo antigo, clássico-classicista-neoclássico, ao submeter o natural-aparente a uma norma capaz de quintessenciar o valor ideal ou simbólico da imagem”¹².

Com essa definição, pode-se perfeitamente pensar a vertente neocezanniana do *Novecento* dentro da estética de Borgese: a obra de Tosi e seus seguidores seria a síntese entre a percepção da realidade aparente e o código visual engendrado pelo pintor francês. Um paisagismo, portanto, idealizante, antiimpressionista.

No entanto, é fundamental salientar que, além da influência de Cézanne, os paisagistas italianos do período entre guerras receberam forte influência dos principais paisagistas italianos do século XIX, os *macchiaioli*, tanto na estruturação de suas obras, quanto na captação da luminosidade regional.

Se alguns artistas do grupo *macchiaiolo* vinham sendo recuperados desde antes da Primeira Grande Guerra (Fattori e Ranzoni), depois do conflito, segundo Paola Mola¹³, a recuperação estendeu-se a todo o movimento, sendo que este foi lido sempre a partir das relações formais que poderiam ser feitas entre aqueles artistas e os pintores do *Quattrocento*. Uma estratégia que visava rebater a supremacia da arte francesa na Itália (sobretudo aquela de vanguarda, incluindo o Impressionismo) e criar pontes entre a grande tradição da arte italiana e a produção paisagística do pós-guerra.

Apesar das análises tendenciosas feitas nos anos 20 sobre as relações dos *macchiaioli* com os pintores do *Quattrocento*, Giulio Carlo Argan, num estudo mais recente sobre as diferenças entre o Impressionismo francês e aquele grupo italiano do século passado, confirma essas relações formais:

“Os impressionistas, remontando à sensação pura, fundam um novo sistema de visão do real; os macchiaioli simplificam, por necessidade de clareza, a visão tradicional, ou seja, a visão por estrutura perspéctica. Eliminam as aplicações cenográficas habituais da perspectiva mas, retornando assim à formulação originária, quattrocentesca, fazem uma escolha histórica, porque a perspectiva

12 Lorandi, 71.

13 P. Mola, “L'Ottocento torna di moda”, in Bossaglia (org.), cit., 73-80.

e a situação clara dos corpos no espaço são qualidades fundamentais da linguagem figurativa toscana do Quattrocento em diante"¹⁴.

A análise de Argan - um crítico avesso ao *Novecento*, diga-se de passagem - confirma, então, a possibilidade de se pensar os *macchiaioli* dentro da tradição da arte italiana, proposta pela crítica italiana nacionalista dos anos 20, ambiente onde se formou o *Novecento*.

Retomando a citação feita acima do texto de Lorandi, quando o autor enfatiza que a experiência cezanniana dos novecentistas repropunha uma ótica abstratizante (geométrica) e antiga, percebe-se os pontos em comum entre a poética cezanniana e aquela dos *macchiaioli* e, portanto, a coerência em se pensar que os cezannistas do *Novecento* traziam consigo informações dessas duas correntes do século XIX.

Além da atenção dada à pintura cezanniana e àquela dos *macchiaioli*, bastante valorizado no período do *Novecento* foi também o paisagismo lombardo do final do século passado. A crítica Margherita Sarfatti, por exemplo, percebia a pintura de Ranzoni como possuidora de valores clássicos a serem prestigiados naquele período de retorno à ordem.

Segundo Paola Mola, a importância assumida por Arturo Tosi durante o *Novecento* é fruto do entendimento de sua obra como cruzamento entre a arte de tradição francesa e aquela de tradição lombarda:

*"Herdeiro de tradição tonal lombarda, de Leonardo a Ranzoni e Rosso, e ao mesmo tempo do classicismo francês de Poussin a Cézanne, Tosi encontrava-se assim na posição de elo de junção com o Ottocento e de primeiro e mais completo representante do Novecento italiano, como espaço de confluência e síntese dos dois filões estilísticos históricos"*¹⁵.

A corrente neo-renascentista

Comparando o classicismo de Sironi ao de Achille Funi, Lorandi afirmará que, no segundo, o recurso arqueológico é mais abertamente demonstrado: *"Antes de tudo a tipologia feminina das vênus que descende dos parâmetros Ticiano-Giorgione e giorgionescos (em particular Dosso Dossi, pelo lado sensual e doce), aos quais se juntam Rafael, Poussin, Canova"*¹⁶. Ou seja, a corrente neo-renascentista do *Novecento*, representada por Funi, seria aquela que tentaria operar dentro da tradição da arte italiana, não se restringindo a fazer reviver a visualidade proposta

14 G. C. Argan, *L'arte moderna 1770/1970*. Firenze, Sansoni, 1977, p. 204.

15 Mola, 79.

16 Lorandi, 71.

pelos artistas do *Quattrocento* - base daquela tradição -, mas sim a visualidade dos artistas dos séculos seguintes, que transformaram e enriqueceram aquela mesma tradição. No contexto do *Novecento*, essa corrente seria a principal responsável, portanto, pela recolocação da tradição artística italiana já expandida pelos artistas do Renascimento, do Maneirismo e do Barroco.

Essa postura dos neo-renascentistas novecentistas, ao ser comparada com as outras duas vertentes apontadas por Lorandi, parece, sem dúvida, muito mais ousada, do ponto de vista da recuperação da “italianidade” da arte italiana nos anos 20 e 30. A opção das outras duas correntes pela recuperação da visualidade do *Quattrocento* (mesmo que, no caso neocezannianos, via artista francês e *macchiaioli*) pode e deve, parece-me, ser vista como uma opção derivada da experiência junto às poéticas da arte moderna, sobretudo das pesquisas geometrizes de Cézanne e dos cubistas. Ou seja, o retorno ao *Quattrocento* tem algo de lógico dentro do contexto da modernidade européia.

Já optar pela “grande arte italiana” de Ticiano, Giorgione, Rafael e êmulos é zerar qualquer possível influência das vanguardas históricas no debate do Retorno à Ordem e apenas continuar a operar dentro daquela “grande arte”, através da imitação ou da releitura de seus principais representantes.

Resumindo, se, através da análise das obras dos artistas neocezannianos e arcaico-míticos do *Novecento*, fica patente que para eles as questões levantadas pelas vanguardas históricas foram problemas a serem refletidos e resolvidos, uma análise das obras da maioria dos neo-renascentistas certamente não chegará à mesma conclusão. Embora previsível, um outro dado significativo sobre os neo-renascentistas é o fato que será principalmente através de suas obras que o *Novecento* revitalizará a produção de pinturas de gênero como os retratos (individualmente ou em grupo) e a natureza-morta.

O Retorno à Ordem no Brasil

Com exceção da produção de Anita Malfatti até 1916, toda a produção artística modernista brasileira deveria ser lida a partir do viés do Retorno à Ordem internacional. E mesmo a produção da artista, posterior àquela data só pode ser realmente entendida a partir daquele viés¹⁷. Afinal, em 1922, ano da Semana de Arte Moderna,

17 Marta R. Batista, em seu livro *Anita Malfatti no tempo e no espaço* (São Paulo, IBM, 1985), traça a trajetória da artista levando em conta a influência do Retorno à Ordem na obra de Malfatti, a partir de suas viagens à França nos anos 20. Na resenha que escrevi sobre o livro da autora (“Anita Malfatti no tempo e no espaço”, *Revista do IEB*, n. 27, 1987), retrocedo essa influência em Anita para o biênio 1916-17, propondo que a artista, ao voltar de seu estágio norte-americano, já se encontra em pleno Retorno à Ordem.

a arte internacional já se encontra em pleno universo do Retorno à Ordem, universo este que irá influenciar todos os artistas ligados ao Primeiro Modernismo¹⁸

Se a produção de Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila, Brecheret e Rego Monteiro só pode ser lida com acuidade levando-se em conta a situação “*implosiva*”¹⁹ dos anos 10/20 e 30, as outras tendências artísticas surgidas no Brasil até o final dos anos 40 e início da década seguinte (com exceções, é claro) também só podem ser de fato analisadas por esse prisma.

Em Porto Alegre, por exemplo, a produção de João Fahrion parece-me tornar-se mais interessante se for interpretada à luz do Retorno à Ordem. Apesar de sua produção ser pouco divulgada, sobretudo aqui em São Paulo, o que se conhece daquele artista parece ter um nítido parentesco com a Nova Objetividade alemã dos anos 20: um realismo não acadêmico, impregnado de um clima misterioso, quase onírico. Essas impressões podem ser confirmadas pelas informações dadas por Carlos Scarinci em seu livro sobre a gravura riograndense²⁰. Segundo o pesquisador, Fahrion teria estudado na Alemanha entre 1921 e 1923. Muito provavelmente o artista deve ter entrado em contato com o clima de Retorno à Ordem existente naquele país que, por sinal, ganharia um vulto maior apenas a partir de 1925.

A produção de Guido Viaro, também, talvez encontre uma melhor definição se interpretada na perspectiva “*implosiva*” Vindo da Itália em 1927 e se estabelecendo no Paraná três anos depois, o artista será mais conhecido como intérprete sensível da paisagem daquele Estado, sempre num viés impressionista. No entanto, a poética impressionista de Viaro parece quase sempre contaminada por uma plasticidade “clássica”, talvez fruto do clima italiano onde atuou até sua vinda para o Brasil. Nota-se essa plasticidade na obra de Viaro, tanto em seu **Auto-retrato** (1934), de um forte naturalismo sintético, quanto em **Cristo morto** (1957). Plásticos igualmente e cheios de reminiscências do *Quattrocento* são os temas religiosos explorados pelo artista nos anos 60, já no final de sua vida²¹.

Mesmo a obra de Portinari pode ser vista dentro do contexto do Retorno à Ordem. Como bem analisou Annateresa Fabris em trabalho sobre o artista²², Portinari,

18 A influência do Retorno à Ordem nos modernistas do anos 20 foi muito bem analisada pela própria Marta R. Batista em **Os artistas brasileiros na Escola de Paris anos 20**. Tese de Doutorado. São Paulo, ECA/USP, 1987.

19 O termo “*implosivo*” foi retirado de Renato Barilli (cit.), que define as vanguardas históricas e as neovanguardas como movimentos “*explosivos*” da arte, tendentes à prospecção do futuro, e como “*implosivos*” os movimentos de Retorno à Ordem dos anos 10, 20, 30 e a “*Volta à pintura*” dos anos 70-80, tendentes à prospecção do passado.

20 C. Scarinci, **A gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.

21 Para informações sobre o artista, cf. **Guido Viaro**. Rio de Janeiro, FUNARTE, s.d.

22 A. Fabris, **Portinari, pintor social**. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1990.

em sua viagem à Itália - como grande parte dos artistas internacionais dos anos 20 e 30 -, estudou e impregnou-se da visualidade dos primitivos italianos, impregnação visível em sua produção dos anos 30 e 40, quer nos painéis que elaborou, quer nos retratos e paisagens pintados no período.

Se o Retorno à Ordem é visível na produção portinaresca, os “portinaristas” também foram impregnados pelo mesmo clima de “regresso” Entre eles, citaria Tomás Santa Rosa, Diana Bárberi (ambos discípulos do pintor) e Di Cavalcanti, que mais uma vez reafirma ser um artista influenciado pelas várias linhagens implosivas, também na época em que teve a produção de Portinari como parâmetro para sua poética.

Um grupo que deveria ser analisado sob a ótica do Retorno à Ordem, e não apenas dentro do contexto discutível da ampliação/solidificação do Modernismo de 22 nos anos 30 e 40, é o Núcleo Bernardelli. Sem dúvida alguma, no âmbito da pintura carioca da passagem da década de 20 para a seguinte, a produção daquele núcleo representa uma transformação positiva, no sentido de retirar da produção dos jovens artistas da época o ranço do que de pior existia no academismo brasileiro. No entanto, de maneira alguma sua significação estaria na suposta continuidade dada por aqueles artistas à modernização proposta pelos artistas e intelectuais de 22. Muito pelo contrário, o Núcleo Bernardelli parece ser uma outra ramificação do Retorno à Ordem no Brasil.

De fato, retirando talvez a produção de Bustamante Sá e Takaoka - que, nos anos 30, parecem dar continuidade a um certo “paisagismo brasileiro” inaugurado por Batista da Costa e ainda por estudar - todos os demais integrantes do Núcleo estão imersos nas correntes do Retorno à Ordem que, *grosso modo* poderiam ser definidas por duas das caracterizações do *Novecento* propostas por Lorandi: o neocezannismo e o neo-renascimento²³.

Nos demais paisagistas do Núcleo, Milton Dacosta e Pancetti, é perceptível a presença da poética cezanniana e antiimpressionista. É certo que todos eles receberam influência da pintura sensível de Bruno Lechowski, como atesta Frederico Morais²⁴. Mas, não estaria a poética de Lechowski igualmente impregnada por aquela de Cézanne?

Já Eugênio Sigaud, Edson Motta, Ado Malagoli e João José Rescala seriam os bernardellistas ligados ao neo-renascimento.

Sigaud, com seus temas sociais e com sua visualidade “primitiva” não deixa de evocar certas estruturas do *Quattrocento*.

23 Não que os artistas do Núcleo Bernardelli fossem influenciados (pelo menos diretamente) pelo *Novecento*, mas as características levantadas pelo estudioso italiano ajudam, sem dúvida, a pensar a produção dos artistas em questão.

24 F. Morais, *Núcleo Bernardelli - Arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1982.

Outro realista social, pelo menos nos anos 30, era João José Rescala, como atesta o óleo **Meus pais**, de 1937, onde as figuras são retratadas sem nenhum tipo de idealização, apesar do caráter alegórico e/ou autobiográfico do quadro, pelo fato de o artista ter retratado seus pais confinados entre os planos da realidade (a mesa e a parede) e os “planos da arte” do filho (as duas telas).

Mas, “clássicos” por excelência são Ado Malagoli e Edson Motta. Nos dois artistas, é iniciada a supremacia do desenho sobre a cor, a predileção pela captação do corpo humano sempre através de um viés idealizante, e as composições atemporais, mesmo que dentro de um clima “brasileiro” - os retratos de mulatas, de Malagoli - ou “tropical” **Oferenda** (1937), de Motta.

Edson Motta, como é sabido, transformou-se, após experiência junto ao Núcleo Bernardelli, num dos mais reconhecidos restauradores do país. Herança, sem dúvida, do extremo interesse dos bernardellistas pelo domínio técnico do metiê, pelos “segredos” da pintura. O que reafirmaria, por outro lado, as ligações dos artistas do Núcleo ao clima de Retorno à Ordem internacional.

Um outro artista do meio carioca que gravou em torno do Núcleo Bernardelli e que tem sua produção vinculada ao Retorno à Ordem internacional é Quirino Campofiorito. Esse artista passou por uma fase realista, outra metafísica, e, no tríptico **Café**, demonstra certa influência *quattrocentesca*, sironiana e, inclusive, portinaresca.

Outros artistas e grupos, com atuação nos anos 30 e 40 e mesmo nos anos 50, poderiam ser citados aqui como integrantes das várias ramificações que o Retorno à Ordem produziu no país. José Morais, Bruno Giorgi, Guignard, Tulio Mugnaini, Yolanda Mohalyi, Segall, De Fiori, os vários participantes dos Clubes de Gravura brasileiros, além de outras individualidades, poderiam ser estudados dentro do que de fato suas produções significaram em termos formais e não pelo prisma que insiste em perceber esses produtores como “continuadores” das vanguardas históricas no Brasil quando, na verdade, eles foram seu reverso.

Como, no entanto, o papel do presente artigo não é este, tentarei agora deter-me naqueles artistas brasileiros ou que aqui atuaram e que se envolveram nitidamente, não apenas com as influências do Retorno à Ordem internacional, mas com aquele movimento italiano já estudado aqui: o *Novecento*.

Vittorio Gobbis

Ao que tudo indica, o primeiro texto a se referir explicitamente ao *Novecento* na imprensa brasileira foi “*Vittorio Gobbis e o Novecentismo*”, publicado em 1930, de autoria de Quirino da Silva²⁵.

25 Q. da Silva, “Vittorio Gobbis e o novecentismo” *Forma*, Rio de Janeiro, (4/5), dez. 1930-jan. 1931, p. 24.

Dado a ser notado é que o autor liga positivamente a experiência novecentista italiana ao regime de Mussolini - para da Silva, o *Novecento* e o fascismo italiano são sinceros, básicos e sólidos, e o *Novecento* não seria uma escola, mas sim uma atividade militar dentro da arte. Porém, como não importa discutir aqui as predileções ideológicas de Quirino da Silva, seria interessante fixar apenas a interpretação que ele faz sobre aquela tendência artística. O autor entende o *Novecento* como o movimento que se despe de todos os elementos supérfluos da arte em busca de uma essencialidade, de um rigor que não poderia ser encontrado nem nas produções das vanguardas históricas e nem na pintura acadêmica. Sob seu texto fica a proposta do *Novecento* como a via salutar para arte brasileira retornar (ou chegar, finalmente) à ordem.

Como o pretexto de seu discurso é a produção de Vittorio Gobbis, o autor coloca ter o artista abraçado o novecentismo depois de “desaprender os ensinamentos acadêmicos” e a partir do conhecimento profundo dos “clássicos italianos” Essa necessidade de Quirino da Silva em frisar que Gobbis não era acadêmico e sim reinstaurador de uma arte “clássica” será bastante comum no Brasil quando o assunto for a obra de Gobbis e outros artistas brasileiros e/ou ítalo-brasileiros, ligados aquela tendência.

Pouco se sabe sobre a formação artística de Gobbis na Itália²⁶, mas sua produção dos anos 30 já dá provas de que o seu período italiano foi marcado fortemente pela poética novecentista, na linhagem neo-renascentista, proposta por Lorandi.

Os nus pintados em 1931 (*Nu recostado*, por exemplo), demonstram um artista sensível à luz, sabendo porém conter a cor aos limites plásticos do desenho que contornam sensualmente a figura. Esses nus sensuais, languidamente recostados e quase sempre fixando o olhar do espectador, talvez sejam o ponto mais significativo de toda a obra de Gobbis, onde o artista alcança um alto grau de erotismo raras vezes conseguido por artistas brasileiros.

Em suas nateruzas-mortas, percebe-se o mesmo “classicismo” novecentista de seus nus, tanto na composição, quanto na coloração comedida.

26 Paulo Mendes de Almeida, em seu livro *De Anita ao museu* (São Paulo, Perspectiva, 1976), traça um perfil nostálgico do artista em questão. Nesse texto, o autor coloca que Gobbis teria feito seus estudos de pintura em Veneza, onde igualmente teria trabalhado com restauro de obras de arte. Esta segunda informação é fundamental por dois motivos: para se entender o valor dado pelo artista ao metiê (valor este que passaria para os artistas da Família Artística Paulista) e para se entender igualmente a aderência de Gobbis a um dos pressupostos do *Novecento*: justamente a valorização do metiê.

Paulo Rossi Osir

Companheiro de Gobbis, Paulo Rossi Osir também parece ter tido um contato mais do que esporádico com o *Novecento*, até seu estabelecimento no Brasil a partir de 1927. No entanto, na escassa bibliografia sobre o artista, não existe praticamente nenhuma referência a ele e àquele movimento, e nem mesmo um texto detalhado sobre sua formação artística na Europa.

Carmelo Strano, em seu texto sobre Rossi Osir²⁷ coloca que este estudou aquarela em Londres e em Paris, ainda na primeira década do século. Coloca igualmente que o artista estudou pintura em Milão e que se formou em Arquitetura em Bolonha, em 1916. Paulo Mendes de Almeida, no entanto, em seu livro já citado²⁸, referindo-se a uma entrevista concedida por Rossi Osir em 1947, declara que o artista teria sido aluno de Emilio Gola e Donato Frizia. Embora não tenha conseguido encontrar até o momento informações sobre Frizia, os dados recolhidos sobre Gola podem ser reveladores no entendimento da formação de Osir.

Segundo **La nuova enciclopedia dell'arte Garzanti**, Emilio Gola (1851-1923) "é considerado um dos mais significativos representantes da tradição pictórica do *Ottocento* lombardo"²⁹ tendo sido influenciado pela pintura de Rembrandt e igualmente pelo Impressionismo. A **Enciclopedia** afirma também que Gola, já no final da vida, teria realizado obras de caráter pós-impressionista.

Esse rol de influências que Osir deve ter recebido de Gola pode informar duas coisas: por um lado, na pintura de paisagem, Osir seria herdeiro de uma tradição pictórica italiana, bem ao gosto da crítica nacionalista daquele país nos anos 20; por outro, esse ecletismo construtor da personalidade artística de Gola pode corroborar a afirmação do próprio Osir de que, de Gola e de Frizia, teria aprendido a perceber "o que hoje se pode chamar de linha universal da pintura através do tempo"³⁰ Ou seja, uma percepção da arte que eludia todas as rupturas das vanguardas históricas - um posicionamento, como se sabe, bem ao gosto do clima novecentista italiano.

Logicamente, todas essas considerações estão feitas no intuito de aproximar Osir do *Novecento*, uma vez que, como foi dito, é muito escassa a bibliografia sobre o artista. No entanto, é uma pista, a meu ver, comprobatória do contato direto de Osir com aquele movimento. Terminando seu texto sobre Osir, o autor coloca:

27 C. Strano, "O realismo romântico de P.C.R.O.", in **Rossi Osir**. Milano, Associazione Paresce, 1976.

28 Almeida, 161 e segs.

29 C. Bombieri (org.), **La nuova enciclopedia dell'arte Garzanti**. Milano, Garzanti, 1980.

30 Citado por Paulo Mendes de Almeida.

CHIARELLI, Tadeu. O *novecento* e a arte brasileira.

“No dizer de Margheritta (sic) Sarfatti que o admirava (Osir possuía) uma ‘inexorável consciência artística’”

Essa pequena citação de Sarfatti, feita por Mendes de Almeida (que não coloca no texto a origem da citação), demonstra que Osir não apenas teve contato com o *Novecento*, mas viu sua produção realizada ainda na Itália, objeto de reflexão da organizadora do movimento italiano.

Porém, mais do que essas provas documentais, são as pinturas de Osir que denunciam seu contato com o *Novecento*. Suas naturezas-mortas e suas paisagens testemunham uma forte preocupação com a construção formal da pintura, através de um naturalismo que, se não demonstra influências visíveis de Cézanne ou dos *macchiaioli*, não aponta igualmente influências impressionistas e muito menos acadêmicas.

É como se Rossi Osir, de fato, se despisse de todos os conhecimentos sobre essas poéticas para, através de um naturalismo cru e esvaziado de qualquer estilema, interpretar a realidade que o cercava. Essa crueza da pintura de Osir alcança pontos altos não apenas em algumas de suas naturezas-mortas e paisagens, mas, sobretudo em seus nus, entre eles **Angelina**, de 1927, e **Lazinha**. Nessas pinturas, o tratamento do corpo da mulher, que o aproxima definitivamente da vertente neo-renascentista do *Novecento*, o aproximam igualmente - quer pela temática, quer pelo uso sensual da linha de contorno das figuras - a seu companheiro Vittorio Gobbis.

O Grupo Santa Helena

Muito já se escreveu sobre a significação do Grupo Santa Helena e da Família Artística Paulista para a arte paulistana e brasileira. Falou-se bastante igualmente sobre a forte influência que Rossi Osir e Gobbis exerceram sobre os artistas ligados a essas tendências.

Porém, ao que se sabe, tanto o Grupo Santa Helena quanto a Família Artística sempre foram vistos dentro de um viés modernista quando, na verdade, ao que parece, ambos tiveram como ponto principal o fato de estarem imersos no contexto do Retorno à Ordem, imperante, como foi visto, ainda nos anos 30.

Esse costume de se perceber aqueles grupos como momentos de afirmação, mesmo que atenuada, das inovações propostas pelos modernistas de 22 parece estar vinculado ao fato de Mário de Andrade e Sérgio Milliet (expoentes do Modernismo, como se sabe), terem apoiado aqueles dois agrupamentos que, se absolutamente não eram acadêmicos, tampouco eram modernos.

A razão para terem recebido o apoio dos modernistas? Certamente o fato de que eles - sobretudo Mário de Andrade - estavam atentos ao Retorno à Ordem que

ocorre internacionalmente, desde antes da Semana, através de viagens (no caso de Milliet), de contatos com artistas com estágios europeus e de publicações européias que tratavam do assunto (no caso de Mário de Andrade).

Como os artistas santelenistas e da Família eram não-acadêmicos e estavam imbuídos de uma poética que desenvolvia em São Paulo o Retorno à Ordem internacional (uma “novidade” sem dúvida), provavelmente eles não ofereciam risco algum ao serem apoiados e/ou apropriados pelos antigos modernistas, em prol da afirmação política do grupo na cena cultural paulistana e brasileira. O que estrategicamente parece ter sido eludida é que a poética dos artistas ligados aos grupos em questão negava qualquer sentido de ruptura nas artes - sendo, portanto, fundamentalmente antimodernos e antimodernistas -, em prol de uma “linha universal da pintura através do tempo” preconizada, como foi dito, por Rossi Osir.

Não que vários artistas do Santa Helena e da Família Artística não possam ser considerados modernos. Volpi, Zanini e Bonadei, por exemplo, encaminharam suas respectivas poéticas, definitiva ou temporariamente, para soluções que decididamente rompiam com a tradição artística pré-impressionista. Mas isso ocorreu após uma prática antimoderna e antimodernista.

Ao que parece, as contribuições do Grupo Santa Helena e da Família Artística só poderão ser realmente avaliadas quando forem colocadas de lado as desejáveis (porém inexistentes) relações estéticas daqueles dois grupos com o Modernismo e a Modernidade e forem devidamente aprofundadas suas fortes relações com o Retorno à Ordem em geral e, em particular, com a linhagem novecentista de caráter neocezanniano.

É no sentido de contribuir para este debate que me reporto agora a dois artistas ligados ao Grupo Santa Helena e à Família Artística Paulista. O primeiro, Hugo Adami, que de maneira esporádica e por ligações de amizade, teve contatos com os dois grupos, chegando, inclusive, a participar da I Exposição da Família Artística, em 1937. O segundo, Fulvio Pennacchi, por ter sido um dos principais integrantes do Santa Helena e da Família.

Hugo Adami

Em entrevista realizada em dezembro de 1988 com o pintor Hugo Adami (justamente no dia em que ele completava 89 anos), perguntei ao artista qual tinha sido a influência do *Novecento* em sua produção. Adami decididamente pareceu não ter gostado da pergunta e respondeu que ele não foi influenciado pelo *Novecento*, mas que, na verdade, foi um dos integrantes daquele movimento italiano.

Nascido na capital paulista e filho de um industrial de posses de origem romana, pode-se dizer que Hugo Adami, até sua ida para a Itália em 1922, passou

por praticamente todos os ambientes de formação artística de São Paulo do início do século: estudou na escola Profissional do Brás, com Giuseppe Barchetta; foi aluno de Norfini e Zadig, no Liceu de Artes e Ofícios, e foi igualmente aluno de Elpons. Paralelamente aos estudos de pintura, interessava-se por teatro e, em 1918, foi para o Rio de Janeiro integrar a Companhia de Leopoldo Fróes, após já ter entrado em contato com pelo menos um dos futuros modernistas, Menotti Del Picchia. Em 1921, participou do Salão Nacional de Belas Artes.

Em 1922, após ter auxiliado nos trabalhos para a realização da Semana de Arte Moderna de São Paulo e de pintar um retrato de Mário de Andrade, parte para a Itália, onde inicia sua aventura novecentista. Segundo o artista, chega em Florença na data certa: dia da inauguração da primeira exposição de De Chirico naquela cidade, à qual comparece acompanhado do pintor Ottone Rosai e dos poetas Palazzeschi e Ricci, que acabara de conhecer num café da cidade, onde sabia que se reuniam os jovens artistas e intelectuais locais.

Apesar de, com o tempo, ampliar seu contato com os expoentes do Retorno à Ordem italiano - Adami conhece Carena, Morandi, Carrà e outros -, o artista paulista, em seu primeiro ano de estágio florentino passa por uma experiência com a poética futurista. Logo depois, muito provavelmente influenciado pelos seus novos amigos, Adami passa a estudar os artistas do Primeiro Renascimento, sobretudo Masaccio, com o intuito de - buscando o parâmetro básico de toda a tradição artística européia - encontrar sua própria poética fundamentalmente naturalista. Ainda segundo o artista, entre 1923 e 1926, teria participado de mostras coletivas com Rossi, Morandi e outros, nas cidades de Florença, Pisa e Livorno.

O contato de Adami com o grupo novecentista parece, de fato, ter sido bastante intenso. A prova maior desse entrosamento do artista paulista com aquele grupo italiano foi o convite que recebeu para participar da Mostra do *Novecento* italiano de 1926, a exposição que, como foi dito, expandia aquela tendência por toda a Itália. Segundo Rossana Bossaglia, naquela exposição "*estavam presentes cento e dez artistas dos cento e trinta convidados, em síntese, todos os mais significativos mestres italianos do momento*"³¹

É possível ter uma idéia da produção de Adami naquele período pelas obras que expôs no Brasil em 1928 e 1929, em São Paulo e no Rio. Nelas, o artista apresentava basicamente naturezas-mortas - em que é nítida uma justa percepção da realidade, sempre condicionada aos valores plásticos da pintura - e paisagens toscanas, onde esse condicionamento aos valores plásticos parece vir suavizado pela predomi-

31 Bossaglia, 25. Segundo a cronologia de sua vida (*Pesquisas cronológicas para o livro da vida de Hugo Adami*, de Geraldo Modesto Abreu, inédito), o pintor, na mostra do *Novecento* italiano de 1926, em Milão, teria sido cumprimentado por Mussolini, "por ser brasileiro, filho de pais italianos, o único não-italiano entre os 110 expositores"

minância sensível da percepção do entorno. Nota-se nessas paisagens igualmente uma apreensão cuidadosa da tradição paisagística toscana, vinculada, no caso, ao conhecimento da poética cezanniana.

As exposições de Adami em São Paulo e no Rio chamaram a atenção de Mário de Andrade, que escreveu sobre elas no **Diário Nacional** e na **Revista da Semana**³². Nesses textos, nota-se nitidamente como Mário de Andrade já se encontra equipado conceitualmente para perceber a proposição da poética de Hugo Adami, que nada possuía de corrosiva e destruidora. Mário de Andrade, inclusive, cuida para deixar bem claro, sobretudo no texto da **Revista**, o que de fato aprecia no artista, talvez para que o leitor não confundisse ele (como crítico) e Adami (como artista) com os defensores do academismo:

“Uma sensibilidade moderna entrando na exposição de Hugo Adami, a primeira impressão que tem é de desgosto. Mais um coprador da natureza!... Assuntando melhor a impressão muda. Hugo Adami não copia a natureza como nem a deforma propriamente. O caso psicológico dele é bem complicado e não passou da primeira etapa: enriquecimento.

Hugo Adami se enriqueceu de técnica. De toda a técnica? Sim certos quadros... provam bem que as pesquisas de ordem propriamente estéticas permanecem no espírito do pintor. Porém é incontestável que Hugo Adami empregou o maior tempo de sua estadia na Europa em desenvolver o métier de pintor.

Minha opinião é que fez bem...

Não faz mal que um pêssego de pintura se pareça com pêssego de verdade, contanto que na pintura ele vire um valor plástico essencial. [...]

Hugo Adami pinta exatamente ‘naturezas-mortas’. Por mais que uma abóbora, uma cebola, estejam silenciosamente vivendo, cada uma por si, Hugo Adami assassinou a natureza. O que está vivendo é o quadro como objeto plástico e nada mais”.

Na sua ânsia de provar que Adami não era mais um mero naturalista (quase sinônimo, para os modernistas, de acadêmico), e sim um artista preocupado com as questões internas da pintura, Mário de Andrade continua:

32 “Hugo Adami”, **Diário Nacional**, Rio de Janeiro, 8 set. 1928, e “Hugo Adami - A propósito de sua exposição em São Paulo”, **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 10(111), nov. 1929. O segundo texto certamente é uma ampliação do primeiro. Ao que tudo indica, ele foi publicado por ocasião da mostra do artista no Rio, em 1929, na Escola Nacional de Belas Artes.

“Agora afinal vou explicar o que andei chamando de caso complicado de Hugo Adami. É incontestável que ele se filia a essa tendência universal e de todos os tempos que procura criar reproduzindo o fato objetivo. Podemos chamar essa tendência de naturalismo e por sinal que ela tem agora um reflorescimento vasto na Alemanha. [...]

Hugo Adami sempre foi um amoroso do fato objetivo. Isso fez dele um pintor naturalista. Só que educado com muita inteligência dentro da estética moderna a paisagem, o fruto que ele amou vai se transformar na tela num fenômeno plástico. [...]

Alguns trabalhos apresentados... não são mais trabalhos cujo valor está condicionado ao fenômeno evolutivo de uma personalidade. São trabalhos que valem por si, independentes das teorias, das fases históricas e até livres do próprio artista que os inventou.

Às vezes a arte tem dessas: cria obras balões, que, soltas na vida, não carecem mais da mão que as fez para brilhar e peneirar no céu”

Como se percebe, Mário de Andrade demonstra-se encantado pelos “*valores plásticos*” da obra de Adami, um sinal que suas leituras da época já o encaminhavam para o Retorno à Ordem.

Mas, não foi só o crítico que se interessou pelas obras de Adami em suas mostras no biênio 1928-29. Além de Mário de Andrade, segundo o próprio artista, Rossi Osir, Vittorio Gobbis e Alfredo Volpi foram visitar sua exposição em São Paulo e se tornaram seus amigos. Sem dúvida alguma, esse relacionamento deve ter propiciado uma série de trocas de informações bastante rica, sobretudo para Volpi que, além do contato com Rossi Osir e Gobbis, passava a conhecer outro artista ligado ao *Novecento* italiano.

Fulvio Pennacchi

No depoimento de Fulvio Pennacchi publicado no catálogo de sua retrospectiva ocorrida no Museu de Arte de São Paulo em 1973, o artista assim se refere a sua atividade artística anterior à sua vinda para o Brasil, em julho de 1929:

“Tive sempre desde menino uma grande inventividade erguida em um vasto mundo místico e humano: desenhei e vivi com a gente simples da minha terra [...].

Das escolas médias em Pisa, passei para a Academia Real de Belas Artes de Lucca, e tive a sorte de ter poucos meses como

prof, o pintor Pio Semeghini, que abriu-me o espírito para a compreensão da grande arte do passado e apresentou-me a arte nova.

Desde 1928 pinteí com grande amor e facilidade retratos, decorações e paisagens que podia ver através das janelas de minha casa [...]"³³

Essas informações vagas sobre sua formação na Itália se repetem, inclusive, nos textos que foram escritos sobre o artista. Aqueles que se interessaram pela produção de Pennacchi sempre se mostraram preocupados em realçar o caráter popular de sua poética, sua suposta predileção pela visualidade criada pelos artistas do primeiro Renascimento, seu apego à temática religiosa, seu pioneirismo na pintura "afresco" no Brasil, sua participação no Grupo Santa Helena e na Família Artística Paulista³⁴. Nada sobre o período italiano do artista, nenhuma referência à influência, ou não, de Semeghini na sua produção, nenhuma referência aos possíveis contatos de Pennacchi com o ambiente artístico italiano dos anos 20.

No texto de Pennacchi citado acima, não fica claro quando o artista foi aluno de Semeghini e se o foi em Lucca. Na curta biografia de Pio Semeghini escrita por Anna Q. Pareschi³⁵, esta coloca que o artista, depois de longo tempo em Paris, se estabelece em Veneza de meados dos anos 10 até 1927, transferindo-se para Lucca e depois para Monza. A partir dessas informações fica patente, então, que Pennacchi teve contato com Semeghini em Lucca, no período em que o artista mais velho permaneceu naquela cidade.

Pennacchi coloca que teve a sorte de ter sido aluno de Semeghini, mesmo que por pouco tempo. Sem dúvida, pois foi sob a inegável influência de Semeghini que Pennacchi, entre 1928 e 1929, pintou duas paisagens de sensibilidade intensa, **Paisagem de Garfagnana** e **Magnano**, em que se percebe nitidamente o lirismo e a liberdade no tratamento das cenas retratadas, a coordenação muito bem equilibrada entre as áreas de cor envolvidas por um traço às vezes sutil, às vezes incisivo. Além de testemunhas das qualidades de Pennacchi em sua fase italiana, essas paisagens de tratamento livre, certamente derivadas de Semeghini, surgem do fato que este último artista, em Paris, havia desenvolvido sua obra em contato com a produção das vanguardas históricas que apareceram a partir do Impressionismo³⁶. Mas,

33 F. Pennacchi, in **Pennacchi: 40 anos de pintura**. São Paulo, Centro de Artes Novo Mundo, 1973.

34 Vide textos publicados no catálogo citado acima e em P. M. Bardi, **Fulvio Pennacchi**. São Paulo, Raízes, 1980.

35 A. Q. Pareschi, "Pio Semeghini", in Bossaglia (org.), 391.

36 No verbete dedicado a Semeghini, a **Enciclopedia** (cit., 767) coloca que a fidelidade do artista ao Impressionismo teria sido modernizada pelo seu contato com as obras dos *fauves* e de Bonnard.

na verdade, quando Pennacchi coloca ter aprendido muito com Semeghini, está se referindo à abertura que o pintor mais velho lhe proporcionou para compreender a arte do passado e para entender aquilo que chamou de arte nova.

Mas, o que seriam exatamente essa “arte do passado” e essa “arte nova”? O próprio Semeghini, citado por Anna Pareschi afirma quais eram seus verdadeiros mestres: “a rua, os antigos e o *Ottocento* francês³⁷. É muito interessante essa declaração de Semeghini sobre seus mestres. Retirando as possíveis conotações metafóricas da palavra “rua” esse termo tem uma grande importância para os artistas franceses da segunda metade do século XIX e início deste. A rua, as cenas urbanas foram traduzidas em inúmeras telas por impressionistas, pós-impressionistas e neo-impressionistas. Portanto, para um artista italiano do início do século e com formação francesa, é perfeitamente compreensível que tenha como mestre a rua e o próprio *Ottocento* francês.

Mas, e os “antigos”? Não parece muito congruente um artista com aquela formação ter “os antigos” - qualquer um -, como mestres ideais. A não ser que esse artista vivesse num ambiente de valorização de alguns antigos. Ao que tudo indica, Semeghini vivia. Além de amigo do escultor novecentista Arturo Martini, Semeghini começa a participar oficialmente do *Novecento* a partir de 1927 - ainda segundo Pareschi. Se o artista começa a participar “oficialmente” daquele movimento (quando integra uma mostra novecentista em Amsterdam), é porque anteriormente já tinha contato com os artistas e intelectuais que o integravam. E, como já foi salientado aqui, o *Novecento* tinha os “antigos” como ponto fundamental de suas obras.

Toda essa incursão pela vida de Semeghini, na verdade, é para tentar demonstrar que Pennacchi pode muito bem ter chegado aos “antigos” - artistas da Primeira Renascença - via a extrema valorização que o mestre e seus colegas, representantes da “arte nova”, concediam à pintura do Primeiro Renascimento. Fato interessante, no entanto, é que, ao que se sabe, Pennacchi não tenha se voltado para os antigos no período italiano de sua vida.

Com uma aprendizagem técnica e poética basicamente pós-impressionista (aquela que obteve com Semeghini), era de se esperar que o artista, chegando ao Brasil, influenciado pelas peculiaridades da luz brasileira se demonstrasse ansioso por traduzi-las em suas pinturas. Pelo que pôde ser observado, no entanto, ocorreu exatamente o contrário. No Brasil, logo no início de sua estadia em São Paulo, a paleta de Pennacchi assume tons terrosos, a pura e livre captação do entorno se desvanece e o artista parece um outro pintor.

Em sua **Crucificação**, de 1931, o tema é tratado ressaltando sua dramaticidade ao máximo, quer pela composição verticalizada, quer pelo uso de tons escu-

37 Pareschi, 392.

ros, sombrios. Outro dados a se perceber na obra: as figuras são trabalhadas de maneira arcaizante, quase tosca, realçando a dramaticidade da composição e ampliando o clima verdadeiramente expressionistas do conjunto. Não caberiam aqui elocubrações de caráter psicológico, mas é impossível não se pensar no artista ao pintar aquela composição: recém-imigrado para uma nova terra, refugiando-se na religião e na tradição visual do seu país, na tentativa de exorcizar seus medos e inquietações, através de uma poética até então, ao que é dado conhecer, estranha na sua pintura.

Mas, os tons terrosos de sua primeira produção brasileira e de outras no decorrer dos anos 30, a predominância da plasticidade quase escultórica, o caráter esquemático, regressivo das figuras de Pennacchi, se podem ser entendidos como demonstrações de suas angústias no período de sua adaptação no Brasil, são igualmente, e sem dúvida alguma, frutos de uma experiência visual do artista que não vai direto às pinturas da Primeira Renascença, porque passa antes por um conhecimento sobre as vanguardas históricas e, principalmente, sobre a produção dos artistas, seus compatriotas, do *Novecento*.

Parece certo que, antes de sua vinda para o Brasil, o pintor pôde entrar em contato com a produção arcaico-mítica daquele movimento: Carrà e Sironi estariam presente nos tons sombrios, na plasticidade de sua pintura, até meados da década de 30, assim como as paisagens sintéticas, povoadas por figuras arcaizantes, quattrocentescas, de Raffaele De Grada e Alberto Saliotti estariam presentes nas paisagens sintéticas, povoadas por figuras arcaizantes de Pennacchi durante os anos 30. Apenas em algumas obras dessa década percebe-se em Pennacchi momentos de síntese entre essa visualidade plástica, ligada visceralmente à corrente mítico-arcaica do *Novecento*, e uma vontade mais pictórica, fruto de sua experiência com Semeghini (**O descanso**; **Paisagem do Canindé**, de 1936; **Volta ao trabalho**, de 1939).

Ao que tudo indica, será a partir daí, da necessidade de conciliar esses dois eixos presentes na sua formação italiana, que Pennacchi - junto com sua prática ao lado dos outros santelenistas, logicamente - buscará encontrar sua poética individual nas décadas seguintes.

Galileo Emendabili

No campo da escultura, o *Novecento* parece ter se manifestado mais nitidamente no Brasil através da obra de Galileo Emendabili³⁸. Formado na Itália num período de revalorização da escultura clássica não-acadêmica e tendo como mes-

38 Sobre o escultor, vide M. L. Gama, *Galileo Emendabili*. São Paulo, Instituto Italiano di Cultura/MASP, 1987.

tres ideais os escultores Adolf Hildebrand e Arturo Martini, Emendabili desenvolveu em São Paulo (onde chegou e se estabeleceu em 1923) uma poética escultórica de grande interesse, em que se percebe um desenvolvimento particular de certas premissas novecentistas, sobretudo aquelas ligadas à poética mítico-arcaica, capitaneada por Mario Sironi.

A originalidade maior de Emendabili está justamente no fato de não ter vinculado seu programa estético ao repertório mais conhecido da escultura do *Novecento* italiano (Martini e Wildt), mas sim à figuração presente na pintura mítico-arcaica daquele movimento, sabendo dosar essa influência com um forte domínio do fazer escultórico, conseguido através da absorção criativa das teorias de Hildebrand.

Embora seu trabalho mais conhecido, o **Monumento ao soldado constitucionalista** (o obelisco do Parque do Ibirapuera), possua elementos desenvolvidos a partir de matrizes caras ao *Novecento*, para se entender como Emendabili constituiu uma poética original, tendo como base as premissas daquele movimento, é necessário conhecer alguns de seus monumentos fúnebres reunidos no Cemitério São Paulo. Observando **Grande Anjo** (1933, Túmulo Fam. B. Ferraz), **Pietà** (1938, T. Fam. Guilherme Giorgi), **Ausência** (1944, T. Fam. Miguel Forte), **Paternidade** (1948, T. Fam. Mencarini), **Porta mítico-profana** (1948, T. Fam. Kentnedjian), **Maternidade** (1955, T. Fam. Vida M. Asherman) é possível perceber que o artista, partindo de matrizes arcaizantes e atemporais tão ao gosto do *Novecento*, empreendeu uma obra onde a questão fundamental era saber adequar à injunções simbólicas de cada monumento a valorização da forma enquanto entidade autônoma, enquanto principal elemento da obra de arte.

Nesse sentido, talvez mais do que as produções dos outros artistas aqui comentados que sofreram influxos incontestáveis do clima novecentista italiano, a obra de Galileo Emendabili é aquela que melhor atestaria a afirmação de que o *Novecento* - enquanto movimento de superação das vanguardas e de retorno a uma ordem imutável, circunstanciada pelo momento histórico particular do entre guerras - teve, do ponto de vista artístico, desdobramentos significativos no Brasil.

Abstract: Detailed analysis of Italian Novecento and its influence upon Brazilian artistic production.

Key-words: Novecento, retour à l'ordre, Brazilian art, painting, sculpture.