



# ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ  
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB  
HA

# ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ  
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



**UFRJ**  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia



**UFPEL**



**UFRRJ** UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL  
DO RIO DE JANEIRO

  
**CEFET/RJ**

## **CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972**

**Presidente de Honra** (in memoriam) – Walter Zanini

### **Diretoria (2020-2022)**

**Presidente** – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

**Vice-presidente** – Neiva Bohns (UFPEL)

**Secretária** – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

**Tesoureiro** – Arthur Valle (UFRRJ)

### **Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)**

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

### **41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios**

#### **Comissão Organizadora**

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

#### **Comitê Científico**

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

#### **Imagem da capa**

Lydio Bandeira de Mello (1929 - ), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

#### **Diagramação**

Vasto Art

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

**Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios**

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

**CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte**

**CDD: 709.81**

# O grupo degli otto e a memória da resistência italiana em um acervo no Brasil

Marina Barzon Silva, Universidade de São Paulo  
<https://orcid.org/0000-0003-4011-6959>  
maribarzon@gmail.com

## Resumo

O artigo visa discutir os reflexos das narrativas da resistência presentes no ambiente artístico italiano do pós-guerra, perpetuadas por críticos brasileiros, e presentes no Brasil através do acervo do antigo MAM de São Paulo. Neste período o museu adquiriu de forma sistemática obras do *Gruppo degli Otto*, hoje no MAC USP. Esses artistas entendiam sua produção do período como uma continuidade da resistência. Desejavam-se também como uma resposta imediata ao debate que polarizava a crítica e os artistas italianos naqueles anos, propondo uma terceira via no mundo dual da Guerra Fria. A produção desses pintores ajuda a compreender as consequências do Regime Fascista na vida daqueles que após vencerem o totalitarismo e a guerra, sentiram em sua vida cotidiana, em suas decisões poéticas, em suas relações pessoais, a antinomia que permeou o período. Buscaram mais uma vez resistir, em seus temas e na escolha pelo grupo, que carrega por si um significado pungente.

**Palavras-chave:** Gruppo degli Otto; Bienal de Veneza. Bienal de São Paulo. Acervo MAC USP

## Abstract

The following essay aims to analyze the reflexes of the resistance narratives of the post-war Italian artistic environment and how they were perpetuated by Brazilian art critics through the former MAM collection. During this time the museum acquired systematically paintings by the so-called Gruppo degli Otto, those pieces currently belong to the MAC USP collection. These artists understood their production of the time as a continuation of the Resistance. They wished to be an answer to the debate that divided critics and artists at the time, proposing themselves as a third alternative to the dual world of the Cold War. Their production helps us to understand the consequences of the Fascist Regime in the lives of those that fought and won totalitarianism and the war, and felt it in their day to day lives, in their poetic decisions, and their personal relationship, the antinomy that permeated the period. They tried once again to resist, in their themes and their choice for the group, that on itself carries a meaningful decision.

**Keywords:** Gruppo degli Otto; Venice Biennial; São Paulo Biennial; MAC USP Collection

Em 1957<sup>1</sup>, quando o pintor italiano Giorgio Morandi, ganha o grande prêmio de pintura da IV Bienal de São Paulo, o crítico Mário Pedrosa afirmaria em sua coluna do Jornal do Brasil que em “sua maneira humilde, silenciosa, foi ele o maior resistente ao fascismo, às potências violentas da época”<sup>2</sup>. Essa não seria a primeira vez que Pedrosa relacionara Morandi e a resistência; dez anos antes já argumentava para o mesmo efeito, descrevendo o pintor como “homem provavelmente tímido” e, “entretanto, um rebelde que atravessou o fascismo, qualquer que tenha sido a sua atitude externa, heroicamente solitário, de um individualismo ferozmente anarquista. Com as aparências submissas que possa ter a sua arte, que intransigente revolucionário não é ele?”<sup>3</sup>. Assim, equivalendo a atitude que ele próprio qualifica como silenciosa e solitária ao “maior resistente”<sup>4</sup> do fascismo, Pedrosa acaba desqualificando a participação de diversos então jovens artistas italianos que lutaram em um movimento de resistência ativa que foi assistido pela Itália, para a atribuir a um pintor que não apenas participou do circuito cultural fascista, mas que também passou grande parte desse período “trancado em sua Bolonha”<sup>5</sup>. Um ano antes desse primeiro artigo do Pedrosa, Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo), adquire para o acervo do seu museu em formação, o antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>6</sup> uma das duas obras de Morandi que compõe a coleção, a *Natureza Morta* de 1946 (fig. 1). A *Natureza Morta* de 1939 (fig. 2) também já era parte do acervo na ocasião da inauguração do museu em 1949.

Durante os anos entre esses dois artigos do Pedrosa, além de nome importante para o acervo do primeiro museu de arte moderna do país, Morandi é também tema frequente nas colunas de arte da imprensa brasileira, tanto por ocasião de sua participação na I, II e IV Bienais de São Paulo, quanto em exposições como a que é tema de artigo de Ferreira Gullar, intitulada “Dez anos de pintura italiana”<sup>7</sup>. Gullar resenha a mostra itinerante organizada pela Bienal de Veneza em 1957 que circulou pela América do Sul, utilizando como ilustração da participação do Morandi a mesma natureza morta que Pedrosa usa em seu artigo de 1947. Mas apesar dessa presença na imprensa, e o uso repetido dos mesmos adjetivos escolhidos por Pedrosa - “isolado”, “solitário”, “humilde”, e mesmo “silencioso” - para a descrição tanto do personagem quanto da obra de Morandi, outros críticos não relacionam essas características com a resistência ao fascismo, como faz Pedrosa.

<sup>1</sup> Agradeço a Renata Rocco pela leitura atenta e a professora Ana Magalhães pela orientação, sempre.

<sup>2</sup> Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV/ Mário Pedrosa; ARANTES, Otilia (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. PEDROSA, Mario. “Giorgio Morandi” - Jornal do Brasil, 1/10/1957, p. 221.

<sup>3</sup> Ibid., “Giorgio Morandi” - Correio da Manhã, 23/05/1947, p. 95.

<sup>4</sup> Há uma notícia de que Morandi tenha sido preso em maio de 1943 por ter amizade com alguns membros de Partido da Ação de Bolonha, partido antifascista, mas não se encontra registro de que ele fizesse parte do Partido. Sua prisão durou uma semana, e ele foi liberado por intervenção do crítico Roberto Longhi e do pintor Mino Maccari. Ver: <https://www.bibliotecasalabora.it/>. Acessado em 12 de outubro de 2021.

<sup>5</sup> PEDROSA, op. cit. 2000, p. 221

<sup>6</sup> Essa coleção do Antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo deu origem ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, criado para que a Universidade pudesse receber a doação na ocasião da separação do antigo MAM e da Fundação Bienal no início da década de 1960. Ver: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Classicismo Moderno: Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.

<sup>7</sup> GULLAR, Ferreira. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 8 de setembro de 1957, p. 9



**Figura 1.** Giorgio Morandi. *Natura-morta* [Natura Morta], 1946, óleo sobre tela, 28,2 x 38,8 cm. São Paulo: Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



**Figura 2.** Giorgio Morandi. *Natura-morta* [Natura Morta; Bottiglie e Lumij], 1939, óleo sobre tela, 44 x 51,4 cm. São Paulo: Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Registro fotográfico por Rômulo Fialdini

É interessante contrastar as afirmações de Pedrosa com a do crítico italiano Giuseppe Marchiori, contemporâneo dele, que ao avaliar o papel da arte na resistência italiana destaca o grupo *Corrente* como o mais importante deles. O *Corrente* nasceu como uma publicação quinzenal, fundada em 1938 pelo então ainda adolescente Ernesto Treccani. Treccani, e por consequência sua publicação, desfrutavam de posição privilegiada no regime, uma vez que seu pai, Giovanni Treccani era senador do reino, e figura importante no ramo da imprensa italiano, tendo fundado em 1925 o *Istituto Giovanni Treccani*, responsável por importante publicações fascistas. Mesmo com essa relação próxima de seu pai com o regime, a publicação de Ernesto Treccani resistiu apenas por pouco mais de dois anos, e com a radicalização política do conteúdo que era publicado, a revista acabou sendo fechada em maio de 1940 por ordens pessoais do Mussolini<sup>8</sup>. No entanto, os intelectuais e artistas que se reuniam em torno do quinzenal continuaram se encontrando, na então recém-fundada galeria *Bottega di Corrente*, que exporia os artistas que antes colaboravam com a publicação. Marchiori, que participou do grupo, afirma, de forma retrospectiva, em seu livro *Arte e Artisti d'Avanguardia in Italia (1910-1950)*, que mais do que um movimento, o *Corrente* teria sido uma ocasião de encontro de artistas com pensadores diversos “todos determinados a quebrar a cadeia de *solidão* e de *silêncio*, as aceitações preguiçosas”<sup>9</sup>.

No acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), herdado do antigo MAM, há duas pinturas que foram adquiridas pelos esforços de Ciccillo, na *Galeria Bottega di Corrente*, em 1946, quando a galeria havia mudado duas vezes de nome, e passado a se chamar *Galleria dela Spiga*, em referência a rua onde funcionava em Milão. Essas duas obras, uma de Renato Guttuso, de 1940 (fig. 3), e outra do Giuseppe Santomaso, de 1942 (fig. 4)<sup>10</sup>, são anteriores à luta armada pela Libertação, da qual esses artistas tomaram parte. Assim como no caso das obras do Morandi em acervo são duas naturezas mortas, mas diferente de Morandi, outras obras suas, tanto desse período como posteriores a 1945, trazem temas políticos de forma explícita. É indicativo que nesse momento não foram elas as obras escolhidas para integrar o acervo.

Pedrosa é dos mais importantes dos críticos modernos brasileiros do período, e, com exceção talvez dos Andrades da geração de 1922, aquele que tem sua obra mais bem organizada, pesquisada, e amplamente publicada graças aos

<sup>8</sup> Ver: BEN-GHIAT, Ruth. *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*. Oakland: University of California Press 2001.

<sup>9</sup> “Tutti decisi a rompere la catena della solitudine e del silenzio, delle pigre accettazioni.” Cf. MARCHIORI, Giuseppe. *Arte e Artisti d'Avanguardia in Italia, 1910-1959*. Roma: Edizioni di Comunità, 1960, p. 230. Destaques da autora. Chamo atenção aqui para a coincidência de adjetivos, usados de forma negativa no caso que Marchiori e que qualificam a experiência de Morandi para Pedrosa.

<sup>10</sup> Para informações a respeito dessas obras ver: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). *CAT EXP Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.

esforços de Otilia Arantes<sup>11</sup> e de pesquisadores que partem até hoje de seu legado<sup>12</sup>. A deferência de Pedrosa a Morandi e a associação desse personagem à resistência ao fascismo, poderia assim ser aceita sem maiores discussões na escrita brasileira da história da arte, no entanto, analisando o que afirmam seus pares essa parece ser muito mais uma questão pessoal, de admiração aberta que o crítico tinha ao homem e ao pintor, do que algo presente na crítica a respeito do artista ou que figurasse de modo importante na imprensa brasileira.



**Figura 3.** Renato Guttuso. Natureza-morta com Lâmpada, 1940. Óleo sobre madeira, 60,7 cm x 48,5 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Registro fotográfico por Rômulo Fialdini

<sup>11</sup> A organização deste material está disponível para consulta na biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da USP. Essa pesquisa resultou na publicação dos Textos Escolhidos pela EDUSP.

<sup>12</sup> Destaca-se aqui as publicações da Cosac & Naify, além de pesquisas recentes a respeito de Pedrosa como as pesquisas de mestrado e doutorado de Gabriela Borges Abraços, e a pesquisa de mestrado Rodrigo Vicente Rodrigues, todas pela USP.



**Figura 4.** Giuseppe Santomaso. *Composição com Lanterna*, 1942. Óleo sobre tela, 50,2 x 75,4 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Registro fotográfico por Rômulo Fialdini

Sobre o *Corrente*, ao qual, Marchiori atribui a resistência, tem-se notícia no Brasil, possivelmente pela primeira vez, em 1946, na ocasião de uma exposição de pintura italiana na Galeria de Arte e Livros Itapetininga. Ibiapaba Martins, em artigo a respeito da mostra escreve que o *Gruppo Corrente* “é o que mais agrada ao pessoal aqui dos trópicos. Pode-se perceber, através de suas telas, o esforço de artistas como Birolli, Sassú ou Vaccarini, no sentido de eliminar da arte italiana todo e qualquer espírito regionalista”<sup>13</sup>.

Depois disso as menções do grupo na imprensa local veem com frequência relacionadas à figura de Emilio Vedova, pintor italiano que figurava nas colunas de arte brasileiras, em especial na década de 1950, e que tinha em diversas ocasiões sua participação na resistência apontada<sup>14</sup>. Clemente de Magalhães Bastos cita justamente Marchiori para explicar a personalidade do pintor veneziano: “Em 1940 estive em Milão, aproximando-se do grupo de *Corrente*, como amigo de Birolli, Morlotti”, “e nesse ambiente amadureceu sua rebelião ao fascismo”; para depois

<sup>13</sup> “Pintura Italiana Contemporânea”, por Ibiapaba Martins, in: *Correio Paulistano*, 31 de outubro de 1946, p. 5.

<sup>14</sup> BASTOS, Clemente de Magalhães. “Sou um pintor dramático”, in: *Diário de Notícias*, 28 de março de 1954, Suplemento Literário, p. 5: “ex-guerrilheiro – foi do grupo *Corrente*, de Milão; e in: *Correio da Manhã*, em 23 de março de 1954: “que durante a 2ª guerra foi guerrilheiro, lutando nas montanhas como membro do movimento denominado “Resistência Italiana””

chegar à conclusão que após retornar à Veneza em 1945, carregando produção feita no fronte de guerra, Vedova mantinha “mesmo dentro de formas abstratizantes, como pintor na atualidade”, “preocupações humanas e expressivas”<sup>15</sup>.

Em resenha sobre a exposição circulante de pintura moderna italiana, que viajou a América Latina, em 1957 Pedrosa escreve sobre esses artistas do *Corrente*:

Com Renato Birolli surge o grupo dos vanguardistas da renovação pictórica: Santomaso, Antonio Corpora, Ennio Morlotti, Afro e Bruno Cassinari, sem falar em Renato Guttuso, o chefe de fila comunista, outrora pintor apreciável, hoje, mau demagogo. Finalmente Emilio Vedova, de 1919, cuja obra explosiva deliberadamente reduzida a um esgarranchamento em preto e branco com súbitos tons quentes aqui e acolá, parece feita pelo trato tropêgo de um cego com a tenacidade de um visionário<sup>16</sup>

Vedova é dos poucos entre os citados então que figura nos textos de Pedrosa com mais frequência. Posteriormente ele irá aparecer como um dos praticantes de uma abstração lírica que teria alguma legitimidade para o crítico, ao lado dos japoneses<sup>17</sup>. Ele seria o contraponto a Pollock, pois diferente do estadunidense conseguiria “conservar a distância entre sua arte e o mundo, e jamais [ser] ator, para ser apenas testemunha aguda, consciente, patética”<sup>18</sup>. Percebe-se que mesmo que elogioso Pedrosa é relutante em aceitar a validade dessa produção, que de modo geral fazia sucesso entre a crítica brasileira.

Uma oposição interessante a Pedrosa é Mario Barata, em texto de 1954<sup>19</sup>, na ocasião de uma mostra de Vedova, Afro Basaldella e Giuseppe Santomaso, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ). Barata resgata o impacto do fascismo na formação desses artistas, afirmando que “neste século a cultura italiana veio, paulatinamente, assumindo conteúdo vivo e nova forma de expressão, que o fascismo tentou conter, mas não pode destruir”. Ele destaca como as circunstâncias políticas teriam isolado “a arte italiana do mundo”, reproduzindo anedota frequente nessa história de que esses pintores do *Corrente* “eram obrigados a ver ocultamente reproduções de Picasso ou de expressionistas sociais alemães”. Os classificando como “post-picassianos” afirma que “trabalharam sem vir a público até a eclosão dos primeiros no grupo *Corrente*”<sup>20</sup>. Vedova, protagonista desta exposição na imprensa, passava então uma temporada no Brasil, graças a

---

<sup>15</sup> BASTOS, Idem.

<sup>16</sup> PEDROSA, Mário. “Mostra de Pintura Circulante”, in: *Jornal do Brasil*, sábado 30 de março de 1957, p. 8

<sup>17</sup> Ver: “Da abstração à auto-expressão”. In: MAMMÍ, Lorenzo (org.) *Mário Pedrosa Arte Ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015, p. 333.

<sup>18</sup> “As duas posições, ou Pollock e Vedova” in: PEDROSA, op. cit., 2000, p. 337.

<sup>19</sup> BARATA, Mário. “A Arte Moderna da Itália” in: *Suplemento Literário do Diário de Notícias*, domingo, 20 de junho de 1954, p. 5.

<sup>20</sup> Ibid.

prêmio da Bienal de 1951<sup>21</sup>. Ele é apresentado como “um dos pintores mais aplaudidos hoje em dia na Itália”<sup>22</sup>. Outro crítico escreve ser “curioso constatar como a pintura algo desordenada e violenta de Emilio Vedova”, “é a que seduz com maior intensidade a sensibilidade dos jovens”. Ele destaca, nesse mesmo texto que Vedova seria um “pintor de revoltas e violências em termos abstratos – o que até parece contrassenso: ideias e narrativas em linguagem abstracionista<sup>23</sup>”, apontando como seus títulos permitiriam essa construção. Essa narrativa era, provavelmente, também o que seduzia Antônio Bento, que, em oposição à Pedrosa, defendia então uma arte mais figurativa, mas que encontra na figura de Vedova uma produção legítima, afirmando “mesmo na pintura abstrata, Vedova procura ligar-se e permanecer fiel a essa constante da grande arte de Veneza. Por isso mesmo, seus quadros jamais serão o simples desenvolvimento de um problema de geometria”<sup>24</sup>.

Para compreender melhor essas incongruências a respeito da produção artística resistente da Itália do fascismo, que aparece nas colunas da arte de veículos brasileiros no pós segunda-guerra, é preciso entender que a resistência italiana, e muitos de seus importantes personagens, não foram monolíticos. Tradicionalmente dividida pela historiografia<sup>25</sup> em duas fases – a de resistência, cultural e intelectual ao regime, e da luta armada frente à ocupação alemã – é um capítulo da história da Itália repleta de nuances, e personagens que viriam a ocupar um papel de protagonismo e que iniciam o regime como defensores do Fascismo.

Guido Clemente, afirma que “o regime de 1925 não era o mesmo das leis especiais de 1926, e muito menos da posterior reviravolta autoritária de 1938”, e ao narrar as circunstâncias em torno do *Manifesto degli Intellettuali del Fascismo*, daquele ano, e de seu contraponto, também de 1925, redigido por Benedetto Croce, Clemente escreve que “vários signatários mudaram de opinião no curso dos anos, passando do fascismo ao anti-fascismo, e vice-versa”<sup>26</sup>. Um exemplo pertinente é o do historiador e crítico da arte Lionello Venturi, signatário do manifesto fascista; já em 1926 Venturi dava sinais de oposição ao regime, presente em seu livro *Il Gusto dei Primitivi*<sup>27</sup>. Cinco anos depois, em 1931, Venturi perde sua cátedra de História da Arte na Universidade de Turim ao se recusar jurar fidelidade ao regime, e passaria os 13 anos seguintes em exílio, primeiro na França e depois nos Estados Unidos, retornando à Itália apenas com o fim da guerra.

Outro exemplo dessa virada à oposição também importante para compreender o objeto ao qual esse artigo se debruçará a seguir é justamente do *Gruppo Corrente*. A publicação, nascida como *Corrente di Vita Giovanile*, em seu início, levava ao lado de seu nome uma frase de Mussolini: “noi vogliamo che i

---

<sup>21</sup> Prêmio instituído pela Cia. City, levava um artista brasileiro à Itália e trazia um artista italiano ao Brasil.

<sup>22</sup> Anônimo. Correio da Manhã, 23 de março de 1954, p. 11.

<sup>23</sup> Anônimo. Correio da Manhã, 8 de junho de 1954, p. 11.

<sup>24</sup> BENTO, Antônio. “Emilio Vedova”, in: Diário Carioca, 24 de março de 1954, p. 6.

<sup>25</sup> Ver: WILKINSON, James D. *The Intellectual Resistance in Europe*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

<sup>26</sup> CLEMENTE, Guido. “O Fascismo e os Historiadores. Sucesso e fracasso do uso político da História”. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e CROCI, Federico. *Tempos de Fascismo: Ideologia, Intolerância, Imaginário*. São Paulo: EDUSP, 2010,

<sup>27</sup> VENTURI, Lionello. *Il gusto dei Primitivi*. Bologna: Nicola Zanichelli, 1926.

*giovani raccolgano la mostra fiaccola*” – “queremos que os jovens recolham nossas tochas”. Como aponta Ruth Ben-Ghiat, em um ano de vida da publicação os editores retiraram a frase e rebaixaram a parte do nome que poderia ter conotações fascistas – *vita giovanile*<sup>28</sup> – a letras diminutas<sup>29</sup>, destacando *Corrente* como título. Ben-Ghiat argumenta que esta atitude “atesta o abandono de suas missões originais – a criação de uma nova elite política fascista – e a crescente importância que a cultura tomou para esse grupo etário como uma forma de conectar com o mundo fora da ditadura”<sup>30</sup>. Essa vontade aliada à posição contrária à política que maturava no fascismo, que tinha como objetivo “conduzir à hegemonia da cultura”, “que andaria par e passo com a construção do regime totalitário”<sup>31</sup>, consolida a posição do *Corrente* como resistente ao Regime, uma vez que, como defende Duran, esses artistas e críticos, “se viam como parte de uma vanguarda internacional, e não sujeitos do regime fascista de Mussolini”<sup>32</sup>. Aos poucos esse posicionamento passou a se estender também para o entendimento mais estritamente político, entrelaçado e determinante do posicionamento cultural.

Grande parte desses artistas e críticos, após o fim da publicação, se mantém unidos, e como no caso de Vedova participam da luta armada e adaptam suas produções para aquelas possíveis no fronte de guerra. Após 1945 esses personagens construiriam então a memória da resistência atuando em instituições, como a Bienal de Veneza, que foi fundamental para construção da memória oficial sobre o fascismo, assumindo um papel reparador das políticas culturais fascista<sup>33</sup> das quais havia sido difusora durante o regime. Afiliados em sua maioria ao Partido Comunista Italiano, sustentavam ainda sua organização em grupos: surge então *Fronte Nuovo delle Arti*.

Do *Corrente*, o *Fronte Nuovo* herdou, como argumenta Duran, o etos e o desejo de liberdade na produção artística, finalmente alcançada politicamente na Itália do pós-guerra. Como no caso do *Corrente* não se propunham como movimento, mas como uma associação artística, com origem na proposta de Renato Birolli, resultando em um manifesto assinado em outubro de 1946<sup>34</sup>. Desde o princípio reuniu, entre outros artistas, Renato Guttuso, Santomaso, Ennio Morlotti e Vedova, com o apoio de críticos como Venturi, Giulio Carlo Argan além de Marchiori. Logo em seguida também se juntaram ao grupo os pintores Giulio Turcato e Antonio Corpora.

---

<sup>28</sup> O “vita giovanile” do título era referência à publicação fascista “gioventù fascista”

<sup>29</sup> BEN-GHIAT, Ruth, 2001, op. cit.

<sup>30</sup> Ibidem: pp. 168-169

<sup>31</sup> Clemente, op. cit.

<sup>32</sup> DURAN, Adrian. *Painting, Politics, and the New Front of Cold War Italy*. Farnham: Ashgate Publishing, 2014, pp. 14-15.

<sup>33</sup> Hans Belting, pensando sobre a função das mostras neste formato no pós-guerra, coloca que, ao não apresentarem apenas as criações artísticas contemporâneas, mas retrospectivas da arte moderna que sobrevivera aos regimes totalitários assumiam, em especial na Itália e Alemanha, um papel reparador nas políticas internacionais. Cf.: BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 76.

<sup>34</sup> MARCHIORI, Giuseppe, APUD: CARMEL, Luciano (org.). *Arte in Italia, 1945 – 1960*. Milano: Vita e Pensiero, 1994, p. 27

Também do *Corrente* o *Fronte* herdou a importância da poética pós-picassiana. Apesar da liberdade almejada na produção artística, esses artistas entendiam o Picasso de *Guernica* como a solução entre uma linguagem formal de vanguarda, moderna e internacional, e o repúdio político a regimes totalitários, tanto ao experienciado na Itália, quanto àqueles que continuavam a existir.

Luciano Caramel<sup>35</sup> argumenta que no triênio de 1946 a 1948 o *Fronte* teria sido o espelho artístico da política italiana: um momento de união e diálogo entre posições diferentes, nos partidos mais importantes do momento – Democracia Cristã e PCI – e nas poéticas. A maior parte dos artistas associados ao *Fronte* eram filiados ao Partido, que naquele momento não exigia de seus pintores a confluência a uma diretriz partidária. Essa posição iria mudar, no entanto, com as eleições de 1948. Em termos artísticos o marco dessa mudança foi a Primeira Exposição de Arte Contemporânea de Bolonha, inaugurada em outubro daquele ano. Em novembro, sob o pseudônimo de Roderigo de Castiglia, Palmiro Togliatti, presidente do Partido, publica uma resenha a respeito da mostra que em um parágrafo estremeceria a união desses artistas. Classificando a produção abstrata ou abstratizante dos artistas do *Fronte* como “monstruosa”, e a mostra em si, como uma “exposição de horrores e estupidez”<sup>36</sup>. Essa posição seria adotada oficialmente pelo partido a partir de então e como consequência criaria duas dissidências da dissolução do *Fronte*: aqueles que seguiriam a poética proposta, na tentativa de se alinhar aos ideais do Realismo Socialista, sob o nome de Neorealismo Italiano, e aqueles que defenderiam a manutenção da produção abstratizante, ou que, segundo Caramel, “continuaram naquela estrada de liberdade e de abertura que os levará logo a se encontrarem em uma outra patrulha”<sup>37</sup>, o *Gruppo degli Otto*, ou Oito pintores italianos: Afro Basaldella, Birolli, Corpora, Morlotti, Mattia Moreni, Santomaso, Turcato e Vedova, os quais passam então a serem adquiridos para a coleção do antigo MAM.

Durante quatro anos observa-se uma aquisição sistemática dessa produção por Ciccillo<sup>38</sup>: Foram 11 obras do período<sup>39</sup>, de sete desses oito artistas, sendo que as cartas institucionais corroboram mostram a intensão nessas compras: em 20 de

<sup>35</sup> CAMEL, op. cit., p. 27.

<sup>36</sup> TOGLIATTI, Palmiro. APUD: CAMEL, op. cit., p. 35.

<sup>37</sup> CAMEL, op. cit., p. 36.

<sup>38</sup> Destaca-se aqui a importância da Bienal de Veneza para criação da Bienal de São Paulo, o que em grande parte explica a reprodução de discursos carregados pela bienal veneziana na paulista, e no acervo do Antigo MAM, uma vez que naquele momento ambos eram presididos por Ciccillo, e contavam com os mesmos personagens em seus quadros. A Bienal de Veneza também era o órgão que se responsabilizava também pela escolha das obras trazidas à Bienal de São Paulo. Ver: BARZON, Marina. Fugindo da Antinomia: A crítica de Lionello Venturi e o Gruppo degli Otto, da Bienal de Veneza ao Brasil. Dissertação de Mestrado. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2017.

<sup>39</sup> As onze obras adquiridas foram duas de Afro Basaldella: Novo Testamento, 1951, na Bienal de Veneza de 1952; e O Terceiro Disparo da Bateria, 1951, na Bienal de São Paulo de 1951; duas de Renato Birolli: Foice, Cadeira e Cesto sobre a Eira, 1952, na Bienal de Veneza de 1952; e Mulher Bretã, 1950, na Bienal de São Paulo de 1951; uma de Antonio Corpora: Composição, 1952, na Bienal de Veneza de 1952; duas de Mattia Moreni: História de Mar, 1952, na Bienal de Veneza de 1952; Festa no Morro, 1953/54, na Bienal de Veneza de 1954; duas de Giuseppe Santomaso: Estaleiro na Lagoa, 1952; Amanhecer sobre Foices, 1953, na Bienal de São Paulo de 1953; uma de Giulio Turcato: Paisagem com Fábrica, 1954, na Bienal de Veneza de 1954, e uma de Emilio Vedova: Protesto por Condenados de Sevilha, 1952, na Bienal de Veneza de 1952.

julho de 1954, o secretário da Bienal de Veneza, Renato Pacileo, escreve a Arturo Profili, secretário da Bienal de São Paulo, com informações sobre as escolhas de Ciccillo para o antigo museu feitas na XXVII Bienal de Veneza:

Todas as aquisições têm uma razão de ser: o Turcato é um dos “Oito” (abstratos) que não estavam inclusos da outra vez no elenco de aquisições do Senhor Ciccillo, o Moreni, por uma questão digamos de honra: de fato é um artista que cedeu um quadro seu, na ocasião da Biennale precedente, sobre o qual houve um mal-entendido (Moreni disse que tal quadro é a realização culminante de sua atividade pictórica dos últimos quinze anos).<sup>40</sup>

Além das aquisições do antigo MAM, feitas nas Bienais de São Paulo de 1951 e 1953, e nas Bienais de Veneza de 1952 e 1954 o *Gruppo* esteve presente no ambiente brasileiro através justamente das mostras das Bienais de São Paulo, e em exposições como a do MAM RJ sobre a qual a imprensa prolificamente escreve.

Essas pinturas do acervo, como apontado na reportagem a respeito de Vedova, mantém uma narrativa em sua abstração<sup>41</sup>, presente de alguma forma na obra, no título, na composição, ou mesmo em relação com outras obras. Essa manutenção era proposital, e pode ser localizada através da crítica de Lionello Venturi, que se posiciona como o crítico a frente do grupo, sendo responsável pelo texto de introdução da primeira mostra dos Oito. Nessa ocasião ele escreve: “Se em seu arabesco a imagem de um barco ou qualquer outro objeto da realidade pode ser incluído, eles não se privam do enriquecimento que o objeto pode dar a sua expressão”<sup>42</sup>.

Um trecho desse texto aparece parafraseado no Correio da Manhã em 6 de junho de 1954 em artigo, novamente, a respeito de Vedova: “Venturi já afirmou do veneziano que ele não quer ser, nem é um abstracionista ou realista”<sup>43</sup>. A referência está na coluna “Críticos Novos” do Correio da Manhã, intitulada “Vedova – ciclos, imagens e espaços”. Um desses ciclos, apresentado na ocasião da mostra do MAM RJ se encontra em acervo no MAC, o Protesto pelos condenados de Sevilha (fig. 5), parte dos Ciclos de Protestos produzidos pelo pintor durante esses anos, que protestava, como sugere o nome, injustiças, em sua maioria políticas. O trecho original de autoria de Venturi refere-se, na realidade aos Oito, e afirma:

Eles não são e não desejam ser artistas abstratos; eles não são e não desejam ser realistas: eles propõem sair desta antinomia que, por um lado ameaça transformar a abstração em um maneirismo

---

<sup>40</sup> Cf.: Arquivo MAC USP, pasta Francisco Matarazzo Sobrinho, Renato Pacileo a Arturo Profili, 20 de julho de 1954 (cópia).

<sup>41</sup> Correio da Manhã, anônimo, 8 de junho de 1954, p. 11.

<sup>42</sup> VENTURI, Lionello. *Otto Pittori Italiani: Afro Birilli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova*. Roma: De Luca, 1952.

<sup>43</sup> Correio da Manhã, anônimo, 6 de junho de 1954, p. 11.

renovado, e de outro obedece a ordens políticas que desintegram a liberdade e a espontaneidade criativa.<sup>44</sup>

O “sair dessa antinomia” localiza essa produção no debate político daquele momento. Mais importante do que afirmar a produção como herdeira da experiência dos cubistas, dos expressionistas e dos abstratos, que faz em seguida, seria afirmar essa produção como moral, argumentando que “a visão dos Oito pintores nunca corta os laços com a vida dos sentidos e sentimentos, nunca se torna um mero jogo da imaginação, e sempre revela aquele compromisso moral, total, desinteressado, necessário à obra de arte”<sup>45</sup>. Venturi apresenta assim os Oito como grupo – afinal já eram nomes presentes nesse ambiente anteriormente – em termos políticos e éticos, afirmando esses artistas como uma alternativa ao *Neorrealismo*, apontando sua rejeição à política oficial adotada pelo PCI em 1948, ao mesmo tempo sem aceitar o título de abstracionistas, como se uma resistência ao qualificador atribuído por Togliatti.



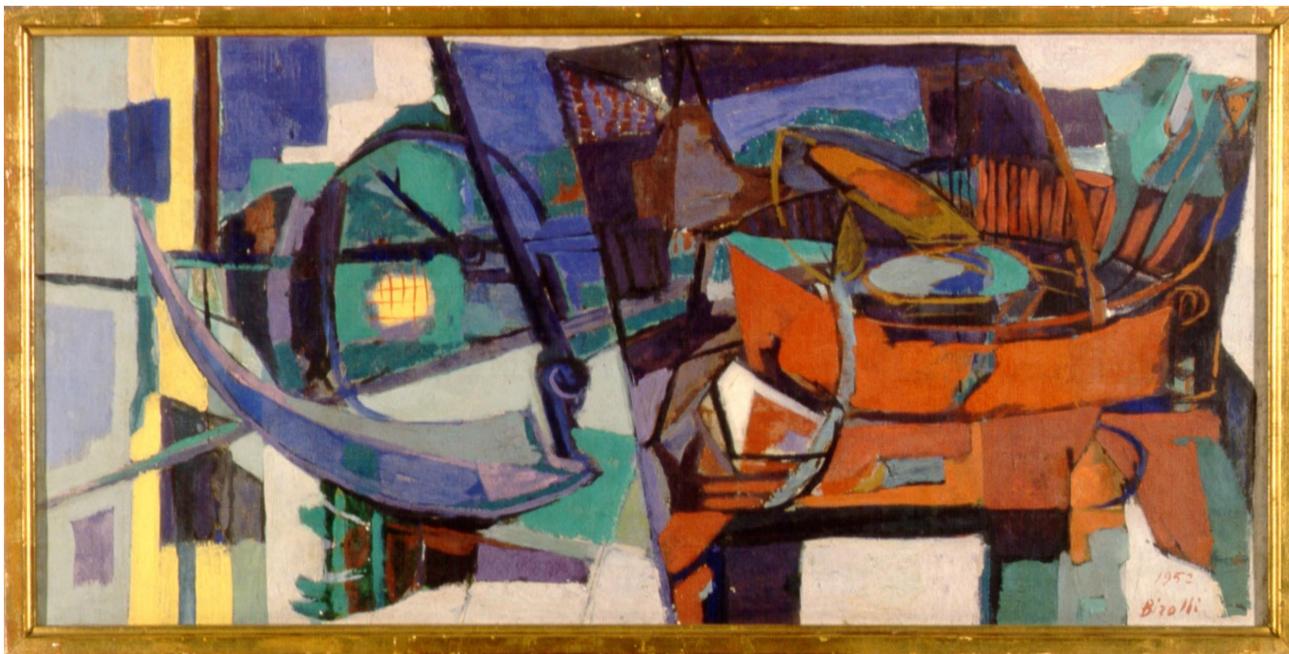
**Figura 5.** Emilio Vedova. *Protesto pelos Condenados de Sevilha*, 1952. Tempera sobre tela, 130,6 x 60,1 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Registro fotográfico por Rômulo Fialdini

A resistência às “ordens políticas que desintegram a liberdade”, foi, como demonstrado, mantida das organizações em grupos anteriores aos Oito, uma vez

<sup>44</sup> VENTURI, op. cit. 1952.

<sup>45</sup> Idem.

que a preocupação social não desaparece de suas produções. Há, no entanto, uma novidade, talvez desnecessária até então; a autoafirmação de suas identidades como comunistas. Nas obras do MAC observa-se tal autoafirmação de maneira clara em duas delas: *Foice, Cadeira e Cesto sobre a Eira*, 1952, de Birolli (fig. 6), e *Amanhecer sobre Foices*, 1953, de Santomaso (fig. 7).



**Figura 6.** Renato Birolli. *Foice, Cadeira e Cesto sobre a Eira* [Falce, Sedia e Canestra sull'Aia], 1952. Óleo sobre tela, 54 x 110 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Registro fotográfico por Rômulo Fialdini

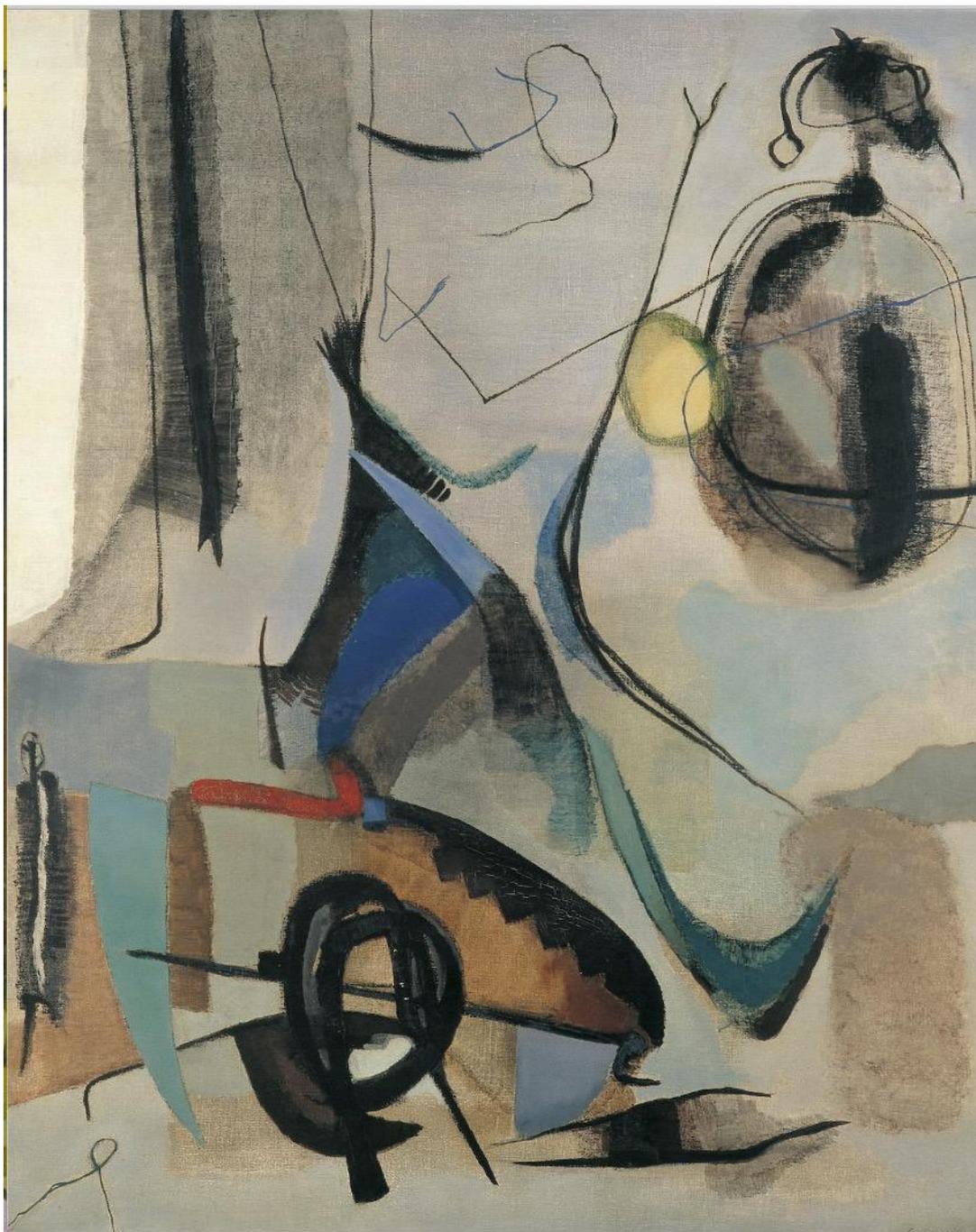
Também resistência parece ser o fato desses Oito pintores se estabelecerem publicamente como grupo: uma atitude política contrária à individualidade, atrelada à leitura da vertente informal do abstracionismo, e frequentemente atribuída aos Oito na historiografia<sup>46</sup>. Ignorar a escolha desses artistas pelo grupo seria, parece, ignorar um significado pungente a ele atribuído: em 1963, Argan, em *As razões do grupo*, argumenta: “Não devemos esquecer que as massas, ou os que as lideram e exploram são sempre indulgentes e até mesmo generosas com o indivíduo, mesmo quando ele se rebela. Elas temem, porém, o grupo comprometido, orgânico”<sup>47</sup>.

O *Gruppo degli Otto* configura-se assim como uma coletividade de artistas que se demonstra coerente com atividades anteriores, em especial o *Corrente* e o *Fronte Nuovo*. Esses movimentos foram todos frutos do ambiente, não apenas artístico, mas também político, italiano. As razões dos grupos, como quer Argan,

<sup>46</sup> Ver: JACHEC, Nancy. *Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-64: Italy and the “idea of Europe”*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

<sup>47</sup> ARGAN, Giulio Carlo. “As razões do grupo”, in: CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 507 – 508.

estão no Regime, na Resistência e na experiência desses pintores durante este período. Configura-se também como uma resposta tanto à política em curso de ser imposta pelo Partido Comunista Italiano, quanto a preterida individualidade do outro lado da dualidade do mundo em Guerra Fria.



**Figura 7.** Giuseppe Santomaso. *Amanhecer sobre Foices*, 1953. Óleo sobre tela, 150,6 x 121 cm. Coleção antigo MAM, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Registro fotográfico por Rômulo Fialdini

## Referências

ARANTES, Otília (org). *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV*/ Mário Pedrosa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

BEN-GHIAT, Ruth. *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*. Oakland: University of California Press 2001

CARAMEL, Luciano (org.). *Arte in Italia, 1945 – 1960*. Milano: Vita e Pensiero, 1994

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e CROCI, Federico. *Tempos de Fascismo: Ideologia, Intolerância, Imaginário*. São Paulo: EDUSP, 2010

CHIPPI, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999

DURAN, Adrian. *Painting, Politics, and the New Front of Cold War Italy*. Farnham: Ashgate Publishing, 2014

JACHEC, Nancy. *Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-64: Italy and the “idea of Europe”*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

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

MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). *CAT EXP Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.

MARCHIORI, Giuseppe. *Arte e Artisti d'Avanguardia in Italia, 1910-1959*. Roma: Edizioni di Comunità, 1960

MAMMÌ, Lorenzo (org). *Mário Pedrosa Arte Ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015

VENTURI, Lionello. *Il gusto dei Primitivi*. Bologna: Nicola Zanichelli, 1926.

VENTURI, Lionello. *Otto Pittori Italiani: Afro Birilli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova*. Roma: De Luca, 1952.

WILKINSON, James D. *The Intellectual Resistance in Europe*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

### Artigos de Jornal

BARATA, Mário. “A Arte Moderna da Itália” in: *Suplemento Literário do Diário de Notícias*, domingo, 20 de junho de 1954, p. 5.

BASTOS, Clemente de Magalhães. ““Sou um pintor dramático””, in: *Diário de Notícias*, Suplemento Literário, 28 de março de 1954, p. 5.

BENTO, Antônio. “Emilio Vedova”, in: *Diário Carioca*, 24 de março de 1954, p. 6.

GULLAR, Ferreira. "Dez anos de pintura italiana" in: *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 8 de setembro de 1957, p. 9

PEDROSA, Mário. "Mostra de Pintura Circulante", in: *Jornal do Brasil*, sábado 30 de março de 1957, p. 8

Anônimo. *Correio da Manhã*, 23 de março de 1954, p. 11.

Anônimo. *Correio da Manhã*, 8 de junho de 1954, p. 11.

**Como citar:**

BARZON, Marina. O *gruppo degli otto* e a memória da resistência italiana em um acervo no Brasil. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 658-673, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.055>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>