

Emiliano Di Cavalcanti e Massimo Campigli e a vertigem das figuras femininas¹

Emiliano Di Cavalcanti e Massimo Campigli e la vertigine delle figure femminili

Emiliano Di Cavalcanti and Massimo Campigli and the vertigo of female figures

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, pós-doutorado em andamento (FAPESP: 2019/16810-8)

E-mail: renatarocco78@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8335-9622>

RESUMO:

O objetivo deste artigo é discutir a maneira como os artistas Massimo Campigli e Emiliano Di Cavalcanti trabalharam a representação da figura feminina em suas criações artísticas na primeira metade do século 20. Embora atuantes em países distintos – França e Itália no caso de Campigli, Brasil no de Di Cavalcanti –, suas inúmeras criações de figuras femininas carregam intersecções significativas em dois sentidos: como reflexos do fenômeno do “retorno à ordem” e das políticas vigentes em seus países; e como formas de apropriação da figura feminina.

Palavras-chave: Massimo Campigli. Emiliano Di Cavalcanti. Figura feminina. Arte moderna. Etruscos.

RIASSUNTO:

Lo scopo di questo articolo è discutere il modo in cui gli artisti Massimo Campigli ed Emiliano Di Cavalcanti hanno lavorato con la rappresentazione della figura femminile nelle loro creazioni artistiche nella prima metà del secolo XX. Pur attivi in paesi diversi – Francia e Italia nel caso di Campigli, Brasile in quello di Emiliano Di Cavalcanti –, le loro numerose creazioni di figure femminili portano significative intersezioni in due sensi: come risposte al

fenomeno del “ritorno all'ordine” e alle politiche in vigore nei loro paesi; e come modi di appropriazione della figura della donna.

Parole chiave: Massimo Campigli. Emiliano Di Cavalcanti. Figura femminile. Arte moderna. Etruschi.

ABSTRACT:

The purpose of this article is to discuss the way in which the artists Massimo Campigli and Emiliano Di Cavalcanti worked with the representation of the female figure in their artistic creations in the first half of the 20th century. Although active in different countries – France and Italy in the case of Campigli, Brazil in that of Emiliano Di Cavalcanti –, their numerous creations depicting female figures have significant intersections in two senses: as responses to the phenomenon of the “return to order” and to the current politics in their countries; and as ways of appropriating the figure of women.

Keywords: Massimo Campigli. Emiliano Di Cavalcanti. Female Figure. Modern Art. Etruscans.

Introdução

Desde a Antiguidade, a retórica sempre apreciou as listas ritmicamente escandidas e escandíveis, nas quais não importava tanto mencionar quantidades inexauríveis quanto atribuir propriedades a alguma coisa, de modo redundante, por amor da reiteração. Em geral, as várias formas de lista seriam incluídas naquela figura de pensamento que é a *acumulação*, vale dizer, sequência e emparelhamento de termos linguísticos pertencentes à mesma esfera conceitual. Neste sentido, a *enumeratio* é uma forma de acumulação que aparece com constância na literatura medieval, mesmo quando os termos listados não parecem coerentes entre si. [...] Outra forma de acumulação é a *congérie*, sequência de palavras ou frases que significam a mesma coisa, onde se reproduz o mesmo pensamento sob diversos aspectos. (ECO, 2010, p. 133-134).

Início este ensaio tomando de empréstimo a ideia do pensador italiano Umberto Eco em “Retórica da enumeração”, presente em sua publicação *A Vertigem das Listas*, para discutir aspectos da produção de dois artistas modernos atuantes no século 20: Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) e Massimo Campigli (1895-1971). Nascidos em cidades distintas (Rio de Janeiro e Berlim respectivamente) e trilhando percursos igualmente distintos, ambos compartilharam, todavia, da insistência no tema da representação feminina em suas produções artísticas, nos mais diferentes suportes².

Poderíamos pensar o conjunto de suas obras como listas visuais ou, ainda, a partir das reflexões de Eco, como uma vertigem ou “gula da lista” (2010, p. 137). Quase como se ambos quisessem acumular³ e povoar seus entornos com uma quantidade enorme de representações femininas idealizadas, estereotipadas, erotizadas, mumificadas, entre outras leituras que quiséssemos fazer.

Tendo em vista esse ponto fundamental de intersecção entre suas produções, que são, por sua vez, muito diferentes plasticamente, é possível refletir sobre outros aspectos comuns na vasta e profícua obra de ambos⁴: sejam eles de ordem extrínseca – como o desejo de se apresentarem como artistas verdadeiramente modernos por meio de determinadas linguagens plásticas e

estarem em consonância com movimentações nacionalistas, que buscavam propagar uma determinada identidade nacional; sejam de ordem intrínseca – ligados à relação pessoal que estabeleceram com a figura feminina em suas vidas e criações artísticas.

O fenômeno do retorno à ordem, as “mulatas”⁵ e os etruscos

Em entrevista para o escritor José Geraldo Vieira, Di Cavalcanti conta que, em sua estada em Paris na década de 1920, travou contato com diversos artistas, entre eles, Massimo Campigli. Diz que trabalhou na Havas⁶ com o artista e que, “enquanto [ele próprio] mandava coisas para o [jornal] *Correio da Manhã*; [...] ele [Campigli], para o [jornal] *Corriere della Sera*” (apud GRINBERG, 2005, p. 127).

Como indicado nesse testemunho, Di Cavalcanti e Campigli se conheceram em Paris na dinâmica da atividade jornalística⁷. Embora no estado atual da pesquisa não tenham sido localizadas mais informações sobre possíveis encontros e trocas entre os artistas nos decênios seguintes⁸, há convergências em suas trajetórias artísticas. A primeira delas, citada anteriormente, é o quase monotema da figura feminina em suas representações pictóricas. A segunda, foi o trabalho desenvolvido em jornais no início de suas carreiras. Campigli atuou como jornalista no *Corriere Della Sera*; Di Cavalcanti, como caricaturista (para a *Fon Fon*), ilustrador (para a *América Brasileira* e *O Pirralho*)⁹ e criador de anúncios publicitários (como dentifrício Odol), além de ter sido correspondente do *Correio da Manhã*, tal qual indicado em seu testemunho. A terceira coincidência é justamente a relação com o ambiente parisiense nas décadas de 1920 e 1930, com os artistas da chamada Escola de Paris, e a vivência sob o espírito do “retorno à ordem”, o qual era, por sua vez, amparado por teóricos e publicações como a *L'Esprit Nouveau*, e que tinha no escritor Guillaume Apollinaire e no pintor Pablo Picasso modelos teóricos e artísticos fundamentais¹⁰. Finalmente, a quarta é que Di Cavalcanti e Campigli publicaram suas autobiografias no mesmo ano, 1955: Di escreveu *Viagem da minha vida (memórias) I – o testamento da alvorada*; Campigli, *Scrupoli*. Ainda que publicadas com objetivos pessoais, artísticos e políticos distintos, elas servem tanto como instrumentos poderosos para construção de determinada *persona* como artista¹¹ quanto para compreensão de suas filiações artísticas e da relação que estabeleceram com as mulheres em geral.

Partindo especificamente da segunda convergência entre os dois artistas, isto é, da experiência em Paris, é fundamental refletirmos sobre como metabolizaram aquilo que vivenciaram na cidade. Os *Années Folles* eram marcados por diversas produções, seja aquela surrealista, seja aquela pregada pelos puristas Amédée Ozenfant e Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), diretores da revista *L'Esprit Nouveau*. Como se sabe, os puristas buscavam rever criticamente e superar as vanguardas históricas do início do século 20, propondo novas concepções plásticas a partir do cubismo, baseadas em princípios de ordem, rigor, precisão, proporção numérica, harmonia e razão, longe de experimentações mais agudas.¹²

A *L'Esprit Nouveau* era um dos bastiões desses ideais em Paris; condenava, por exemplo, a produção impressionista de Claude Monet e a escultura de Auguste Rodin, ao mesmo tempo que considerava “boa arte” a pintura de George Seurat, a escultura grega arcaica e arte “negra”, simbolizada em página da revista, por uma máscara africana¹³.

Di Cavalcanti e Campigli não passaram incólumes a essas movimentações artísticas e teóricas. Campigli conta em *Scrupoli* que, quando começou a pintar em Paris, foi refratário às ideias dos surrealistas, mas se entusiasmou pelo cubismo, pois era uma linguagem em que enxergava “terra firme”, ao contrário justamente das produções surrealistas. Explica, ainda, que o que mais havia lhe afetado era o cubismo “cristallo” [cristal] ou o “cubismo em sua fase construtiva”, ou seja, o cubismo já revisto e modificado pelos puristas (CAMPIGLI, 1955, p. 14). Anos antes, afirmara que havia começado a sua trajetória artística sob a disciplina das leis plásticas que a *L'Esprit Nouveau* vinha ensinando (CAMPIGLI, 1931, p. 08).

Di Cavalcanti, por sua vez, afirmaria em suas memórias: “Paris pôs uma marca na minha inteligência. Foi como criar em mim uma nova natureza e o meu amor à Europa transformou meu amor à vida em amor a tudo que é civilizado. E como civilizado comecei a conhecer minha terra.” (1955, p. 142). Esse “conhecer a minha terra” parece significar uma virada nas suas produções. Ao voltar ao Brasil em 1925, ele deixou de lado as pinturas mais simbolistas¹⁴ e a Art Nouveau, passando a empregar elementos visuais das criações vistas em Paris sob o fenômeno do “retorno à ordem”, como aquelas de Picasso e Georges Braque, artistas emblemáticos das vanguardas do início do século 20. O uso de uma linguagem mais em sintonia com a monumentalidade, síntese e volume-

tria dos artistas sob o fenômeno pode ser encontrado na obra de Di Cavalcanti em vários exemplos, dos quais destacamos o desenho sem título (Duas mulheres) de 1929, pertencente ao acervo do MAC USP¹⁵.

No que diz respeito ao tema, e como reflexo da ideia de “conhecer a minha terra”, o artista trabalhava com o samba, o carnaval, os bordéis, as mulheres, entre outros elementos. Muitas vezes, representava as figuras femininas nuas em posição deitada ou recostada de forma monumental, com grandes pés e mãos¹⁶, que faziam lembrar das banhistas picassianas¹⁷ ou, ainda, a volumetria usualmente empregada por Fernand Léger¹⁸. Mais tardiamente, contudo, em depoimento reproduzido num artigo para a *Revista Manchete*, por ocasião de sua mostra retrospectiva no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1971, Di Cavalcanti afirmaria que sua inspiração tinha vindo dos artistas Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, que “[...] marcaram em substância a minha pintura. A influência mexicana veio no momento justo: arrancou-me ao esteticismo inócuo.” (*apud* AQUINO, 1971, p. 73).

Seja qual for a linguagem artística adotada nas variadas ocasiões, Di Cavalcanti sempre tomou partido da expressão figurativa para tratar dos temas mencionados. Com isso, sua produção estaria, em teoria, de acordo com os valores propagados durante a Era Vargas (1930-1945), em que se trabalhava uma ideia de unificação da Nação por meio de “símbolos nacionais” como o samba, o carnaval, a feijoada e a capoeira, para citar alguns. Assim, nesse projeto extremamente nacionalista, foram trazidos para a órbita do governo muitos pensadores, artistas, arquitetos, escultores, músicos, etc.¹⁹, como foi o caso de Candido Portinari. Di, no entanto, embora para sempre conhecido como “pintor das mulatas”²⁰, e nas palavras de Mário de Andrade (*apud* CHIARELLI, 2012, p. 38) o “mais exato pintor das coisas nacionais”, tinha filiações políticas de natureza diversa²¹.

Até o final de sua trajetória artística, Di Cavalcanti não abandonaria o tema das “mulatas”, do qual se tornou um dos maiores porta-vozes, nem outros assuntos que indicavam “brasilidade”, como as festas de rua, as moradias populares brasileiras e os pescadores²². Por isso, produções artísticas abstratas não foram incorporadas em seu repertório, mesmo quando se assistia a uma profusão de tais criações em várias partes do mundo, e com visibilidade em São Paulo, por meio de exposições no antigo MAM SP (a partir de 1949, com a mostra inaugural do museu) e na Bienal de São Paulo (a partir de 1951)²³.

Se assumirmos a visão de Mário de Andrade, do que ele entendia por um artista moderno, Di Cavalcanti o encarnava fortemente. Não apenas por lidar com assuntos considerados como tipicamente brasileiros, mas por apresentar uma atualização plástica acordada com as vanguardas, sem, no entanto, deixar-se tragar por elas. As palavras de Mário (*apud* CHIARELLI, 2012) em 1932 elucidam:

Também essa fidelidade ao mundo objetivo, e esse amor de significar a vida humana em alguns dos seus aspectos detestáveis, salvaram Di Cavalcanti de perder tempo e se desperdiçar durante as pesquisas do Modernismo. As teorias cubistas, puristas, futuristas, passaram por ele, sem que o desencaminhassem. Di Cavalcanti soube aproveitar delas o que lhe podia enriquecer a técnica e a faculdade de expressar a sua visão ácida do mundo [...] nacionalizou-se conosco. [...] Não confundiu o Brasil com paisagem; em vez do Pão de Açúcar, nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais [...]

Além do elogio à “fidelidade ao mundo objetivo” e à não adoção de estilemas dos “ismos”, uma ideia que marca o trecho é o embate entre aquilo que o autor entendia como o “acadêmico” e o “moderno”. Quando fala em pintura de paisagens, traz uma crítica velada aos artistas que ele situava como “acadêmicos”, ligados à Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, herdeira da Academia Imperial de Belas Artes. Tal posicionamento, como se sabe, era aquele iniciado por Mário e outros “modernistas” no início da década de 1920, e que teve como ápice de extroversão a Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922. Di, que participou como mentor intelectual e como expositor da Semana, era moderno aos olhos de Mário e da crítica no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, muito embora se possa pensar que Di tenha trabalhado sob um modernismo mais contido²⁴ se tomam-se como parâmetro as vanguardas do início do século 20, as experiências abstratas ou, ainda, aquelas produções realizadas pelo próprio Di para periódicos ilustrados e livros, geralmente entendidas sob a designação de “artes menores”²⁵. De todo modo, a pintura do artista era vista como moderna por críticos e público, uma vez que ele trabalhava com assuntos entendidos como brasileiros, a partir de uma linguagem que estava em diálogo: seja com as tendências internacionais do “retorno à ordem”, seja com a liberdade tomada em relação às regras e técnicas do *métier* ensinadas nas academias de belas artes.

O caso de Campigli é parecido com o de Di Cavalcanti porque o fenômeno do “retorno à ordem” em Paris e, sobretudo, as produções do Picasso “clássico”, o tocaram na década de 1920. Contudo, a elas, Campigli somaria os valores classicizantes pregados pelo Novecento Italiano da crítica Margherita Sarfatti²⁶, e trabalharia com criações monumentais que remontavam às dos artistas do

*Trecento e Quattrocento italiano*²⁷. A partir de 1928, a solução plástica empregada nas suas pinturas mudou radicalmente²⁸ graças a uma visita ao Museu de Villa Giulia em Roma, de acordo com seu depoimento em *Scrupoli* (CAMPIGLI, 1955, p. 31-32). Após aquele ano, ele passou efetivamente a trabalhar com elementos visuais das criações realizadas durante civilizações arcaicas, como a minoica, micênica, etrusca, grega, egípcia, além de empregar visualmente estruturas visuais arquitetônicas da Roma Imperial.

Apesar da ênfase a esses empréstimos em sua autobiografia de 1955, Campigli já enunciava a importância dessas civilizações antigas em seus escritos desde 1930, não somente em sua produção plástica, mas em sentido mais profundo e pessoal. O trecho em que escreve em terceira pessoa esclarece:

O temperamento de Campigli é rico em antinomias. É humano e abstrato, místico e sensual, brutal e terno. Se reconheceu nos etruscos e nos romanos. Pode-se falar de escolha de paternidade, de procura de uma terra, de uma base, de um porto. Reação italianíssima contra o ambiente. Nesta identificação Campigli redescobriu as aspirações da infância. (CAMPIGLI, 1931, p. 09).

Ao longo desse mesmo texto, afirmava amar os museus e as necrópoles, a Villa Giulia e o Vaticano, as salas terrenas do Louvre e a “pré-história em Saint-Germain”. E se perguntava se tinha sido empurrado a eles por afinidades artísticas ou por necessidade de evasão (CAMPIGLI, 1931, p. 06-07).

Mais tardiamente, em 1969, ao conceder uma entrevista que foi veiculada na TV RAI, reforçaria que sua “pintura se aparenta à dos primitivos diversos” (UN’ORA CON MASSIMO CAMPIGLI, 1969) e apontaria para as estantes dentro de seu ateliê, onde estavam apoiados diversos objetos mexicanos, peruanos e até mesmo uma boneca karajá, afirmando que os povos e os rituais antigos o interessavam muito²⁹.

Esse tipo de operação visual e simbólica de retomada do antigo seria a forma artística encontrada por Campigli para tentar se diferenciar plasticamente de seus colegas em Paris, e mesmo entre seus conterrâneos. Empregar fontes artísticas inexploradas e “remotas” seria como uma espécie de analogia ao “fenômeno do Primitivismo”³⁰, ocorrido na França, ou, como disse Maurizio Harari

(2012, p. 405-418), uma espécie de existência de arte “africana da Itália”. Ou seja, trata-se de uma espécie de apropriação do outro, para constituição daquilo que os artistas consideravam como uma moderna e disruptiva gramática visual.

Voltando ao testemunho de Campigli (1931, p. 08-09), sempre em terceira pessoa:

É preciso situar Campigli diante das aventuras espirituais do mundo parisiense nestes últimos anos. A necessidade de certeza [na produção artística] foi seguida pela necessidade do maravilhoso entre os jovens. Somos ávidos pelo desconhecido, pelo exótico. [...] Os bordéis de Xangai são tão familiares a todos quanto a inocência da Oceania. O universo tornou-se permeável a todas as curiosidades. Picasso se apropria do México, Soupault descobre Paolo Uccello. O Ramo Dourado de Frazer torna-se um evangelho. Coisas antigas e distantes milagrosamente se unem. Afinidades eletivas atam relações estranhas.

Ao mesmo tempo, essa necessidade de “desconhecido” vinha no bojo de uma movimentação mais ampla na Itália entre 1920 e 1930 em direção à civilização etrusca. Essa, além de contar com vários adeptos, como os escultores Arturo Martini e Marino Marini, gozou de apoio de agentes do fascismo e de renomados etruscólogos, como Giulio Quirino Giglioli, que eram membros do partido. Como alguns estudiosos indicaram, há um forte impulso em direção aos estudos no campo da etruscologia e uma corrida para um contato direto com peças etruscas após as escavações em Veio em 1916, que revelaram, entre várias peças, uma escultura policromada representando o deus Apolo³¹. Expostas no Museu de Villa Giulia, tais peças passaram a ser reproduzidas em artigos de revistas e jornais³², servindo de inspiração para obras literárias e visuais (não exclusivamente na Itália), e começaram a ser integradas em alguns discursos de agentes do regime³³, que procuravam traçar uma história cultural para a Itália fascista que advinha dos etruscos, passava pela Roma Imperial, até chegar àquele momento, do fascismo.

Assim como Di Cavalcanti, mesmo que a política não fosse o norte das produções de Campigli, essas estavam em consonância com valores simbólicos propagados pelo regime. Campigli não trabalhava com um tema que se pretende nacional (como seria a “mulata” e o samba para Di Cavalcanti), mas empregava uma solução plástica que gozava de apoio nacional entre os artistas, arqueólogos, membros do regime e era entendida como moderna tanto na Itália quanto no seio da Escola de Paris³⁴. O arcaísmo das soluções de Campigli era o índice de modernidade de suas produ-

ções, assim como aquilo que o distinguia de seus conterrâneos, seja em território italiano, seja enquanto atuavam juntos em Paris e expunham em diversos países sob a agremiação dos “Italianos de Paris”, entre 1928 e 1933³⁵.

Nesse sentido, vale lembrarmos de uma resenha na revista *Parnassus* a respeito de uma mostra de Campigli na Galeria de Julien Levy em Nova York, em 1931. O articulista discorre sobre a boa recepção dos trabalhos do artista, chamando a atenção para o fato de que a sua produção estava ligada a uma “tendência de retorno à antiguidade” – justificada, em seu caso, pela origem italiana –, com elementos etruscos e romanos, que conferiam uma ideia de afresco e tornavam sua produção muito particular e individual (CAMPIGLI, 1931, p. 41).

Como se percebe, os dois artistas modernos aqui analisados, além dos pontos de intersecção indicados, fazem uma operação comum, que diz respeito à apropriação. Se Campigli se apropria de elementos de civilizações arcaicas, sobretudo mediterrâneas, dentro do que poderia ser entendido como um “primitivismo”, Di Cavalcanti se apropria de festas, como o carnaval, e da “mulata”, sobre a qual se discutirá adiante.

Não é demais retomar a posição de Di Cavalcanti (*apud* AQUINO, 1971, p. 73) justamente sobre o carnaval: “Se na minha formação artística uma coisa tem importância é o carnaval carioca. O carnaval, desde a mocidade, participou da minha vida, como uma necessidade de externar parte do meu ego. É uma das formas de meu carioquismo irremediável.”

Se retivermos essa citação de Di Cavalcanti e refletirmos sobre a frase de Campigli (1955, p. 32) em *Scrupoli* “Reconheci-me nos etruscos. Com a ajuda de um pouco de poesia se leva subitamente em casos parecidos a se dizer ‘essa vida eu já vivi’”, teremos evidenciado que ambos os artistas empreenderam operações simbólicas que os ligavam intimamente a suas pátrias e respectivas histórias. No que tange a Campigli, o reforço de laços com o território italiano – especificamente florentino por conta dos etruscos – ia mais longe, uma vez que o artista era alemão de nascença e não italiano, mas escondeu por toda a vida esse segredo, pela vergonha de sua origem³⁶. Dizer que já tinha vivido aquela vida era como dizer que o espírito dos etruscos vivia ainda através do seu próprio e, ainda, que ele era uma espécie de comunicador dessa civilização morta.

De toda forma, os dois artistas procuravam se colocar como verdadeiros intérpretes de uma produção moderna e nacional; e os críticos e historiadores, em seus próprios países e em outros, abraçavam tais ideias e as disseminavam.

A mulher “oxigênio” e “prisioneira”, a “mulata” sensual

Di Cavalcanti e Campigli tiveram relações afetivas diferentes com as mulheres durante suas vidas. Não interessa aqui discutir em profundidade o quanto suas infâncias e adolescências foram complexas e ligadas a diversas mulheres nos mais variados tipos de relações, nem entrar no mérito da quantidade de casamentos de cada um, mas apontar para a quase onipresença da representação feminina em suas obras, o tipo de olhar que lançaram para ela e qual mensagem procuraram transmitir³⁷. Ambos prestaram vários testemunhos sobre suas relações com o tema da figura feminina ao longo de suas carreiras e, de diferentes formas, trataram disso em suas autobiografias.

No caso de Campigli, o assunto da figura feminina é alvo de grande atenção em *Scrupoli*. Nesse testemunho confessional, ele afirma que ela era como “oxigênio” (1955, p. 21) para sua produção e que, na sua fantasia, era como uma “prisioneira” (1955, p. 12), que devia ficar localizada atrás de um vidro, etiquetada como nas vitrines dos museus. E detalha que as representava sozinhas, em grupos, e em atividades corriqueiras como jogar diabolô, pentear-se e fazer tranças umas nas outras. Aliás, sobre as tranças, o artista diz que o faziam pensar em correntes e que tudo se tornava elemento suspeito na sua obra. Sobre as jogadoras de diabolô, assim escreve: “marionetes – sem vida”; “estabilidade da mulher à mesa: sem vida” (1955, p. 44). Em outro trecho, revela que as formas fechadas em que enquadra suas figuras servem para “aprisionar” e “imobilizar” (1955, p. 43). Ou seja, ideias de controle, poder, prisão, morte e de um tempo em suspensão perpassam suas criações de forma consciente e mais ou menos explícita dependendo da obra.

Na entrevista de 1969 (UN'ORA CON MASSIMO CAMPIGLI, 1969), Campigli explica o tema da figura feminina em suas pinturas por duas vias: 1. a relação estabelecida com um mundo de sonhos, fantástico e que remonta à sua infância; 2. embora a mulher fosse o tema perfeito para obras de arte em geral, no seu caso, elas apareciam porque ele tinha uma obsessão, uma necessidade pessoal e uma fixação por elas. Acrescenta, ainda, que cabia ao espectador decidir se as suas

ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. **Emiliano Di Cavalcanti e Massimo Campigli e a vertigem das figuras femininas**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.40903>>

figuras femininas eram sempre as mesmas ou se eram sempre diferentes. E completa dizendo que uma das características em comum a elas era a forma estrutural de uma “ampulheta”, ou de “8”. Com efeito, isso fica evidente na observação das obras, e nos faz pensar no desejo que o artista devia ter de chamar a atenção para passagem do tempo, seja pela ampulheta, seja pelo símbolo do infinito.

Sendo “sempre as mesmas ou sempre diferentes”, fato é que há casos em que Campigli parece querer amalgamar seu próprio retrato ao de uma figura feminina dentro de um grupo mais amplo³⁸. Há certamente questões simbólicas e psicológicas que envolvem sua infância enredadas nessa operação, como indica seu manuscrito autobiográfico, não publicado em vida³⁹. Nesse, Campigli diz querer confessar segredos e inibições que sempre manteve em silêncio. Que seu desejo era o de se libertar (1995, p. 24) e sair da prisão que ele próprio havia criado. Conta que quando pequeno queria ter nascido menina e que o fantasiar-se mexia muito com ele (1995, p. 52, 59-60)⁴⁰. Mais adiante afirma que se parecia com seus quadros: que seu mundo fantástico era refúgio e prisão, sendo que “às vezes mais refúgio que prisão e vice-versa” (1995, p. 170).

A partir dessas confissões, é plausível pensar que o artista tivesse questões de gênero ou performance de gênero⁴¹. E talvez, justamente por isso, podemos ponderar em que chave pintou suas representações de figuras femininas, e o porquê de não as ter erotizado. Elas mais parecem bustos, manequins, ou ainda figuras hieráticas em atividades corriqueiras presentes num contexto idílico e atemporal⁴². Com exceção de retratos específicos, cujo nome da retratada vem no título da obra⁴³, suas figuras esquemáticas são realmente indistintas aos olhos do espectador. É como se tivesse criado uma personagem imaginária, desprovida de traços que a caracterizasse individualmente, e então a reproduzisse à exaustão.

É fundamental lembrar que a pintura de representação feminina era algo frequente no entreguerras na França e na Itália. No meio italiano, ela aparece muitas vezes como a mãe, a trabalhadora, a mulher de família – sempre dentro das funções e dos papéis previstos a desempenhar dentro do regime fascista –, ou de forma idealizada e metafórica como uma madona, tal qual nas obras de Achille Funi⁴⁴, Felice Casorati⁴⁵, entre outros. No contexto francês, como explica Romy Golan (1996, p. 18-21), a representação feminina poderia aparecer como metáfora da terra e emblema de fertilidade. Isso pode ser visto nas obras de Picasso⁴⁶ e Braque⁴⁷, por exemplo. Outro artista emblemático das vanguardas, Henri Matisse, naquele que ficou conhecido como seu

período de Nice no entreguerras, pintou a figura feminina (ou da odalisca) em conjunção com um fundo visualmente artificial, completamente colorido e decorado com arabescos, biombos, tecidos, que apareciam de forma mais ou menos erotizada, dependendo da pintura⁴⁸. Em muitos casos, figuras hieráticas eram envoltas em superfícies completamente decorativas, como o próprio artista fazia questão de batizar as obras⁴⁹.

Campigli se circunscreve, portanto, nesses dois ambientes culturais como artista. Ao mesmo tempo que pinta em cavalete as figuras que podem ser “sempre as mesmas”, ele também faz criações murais, que tratam do papel designado à mulher sob o regime. Vemos isso no afresco *As Mães, as Camponesas e as trabalhadoras*⁵⁰ para a V Trienal de Milão (1933), que ele realizou a convite do artista novecentista e maior representante da arte mural italiana no entreguerras Mario Sironi. Nesse afresco, Campigli integra o tema aos valores mais amplos do regime e o faz por meio da pintura mural, que era, por sua vez, emblemática naquele momento político.

No caso brasileiro, no mesmo período entreguerras de exacerbado nacionalismo da Era Vargas, há uma profusão de representações da figura feminina. Artistas do chamado grupo Santa Helena e da Família Artística Paulista – muito em diálogo com as movimentações artísticas italianas sob o “retorno à ordem”⁵¹ –, entre outros, trabalham com o assunto nos gêneros de retrato, do nu em pé ou reclinado⁵², seja no suporte da tela ou do papel. E a “mulata”, especificamente como tema, não é foco apenas da pintura e do desenho de Di Cavalcanti, mas de outros artistas como Alfredo Volpi⁵³ e Lasar Segall⁵⁴, ainda que apresentada sob outros olhares, não necessariamente aquele erotizado.

Na autobiografia de Di Cavalcanti, de 1955, como explica a estudiosa Patrícia Reinheimer (2007, p. 159), a mulher participa de todos os capítulos: “mãe, tias, primas, amas-de-leite, namoradinhas infantis, prostitutas”, “mulatinhas”, “meninas inexperientes”, “filhas de família”.

Em artigo de revista comemorativo pela sua exposição no MAM SP em 1971, Di Cavalcanti falaria sobre sua trajetória em retrospectiva, discorreria sobre os temas que abordou, e sobre a “mulata” explicaria: “Sempre tive pelas mulatas imensa paixão. A plasticidade da mulata, a sensualidade inerente à raça negra e aquele olhar triste me encantam. A mulata entrou na minha temática como procura da síntese do sensualismo brasileiro, em sua natureza total.” (DI CAVALCANTI, 1971, p. 77).

Em outro texto, completaria:

A mulata, para mim, é um símbolo do Brasil. Ela não é preta; geralmente não é pobre; gosta de música e é indolente. A mulata é o feminino, e o Brasil é um dos países mais femininos do mundo. A política brasileira, de todos os tempos, é das coisas mais femininas deste País. A mulata representa tudo isso. (DI CAVALCANTI, 1979 apud CHAMOM, 2018, p. 138).

Di e os críticos que o apoiavam afirmavam que ele concedia “um título de nobreza e de mistério incomparáveis” à “mulata” (*apud* AQUINO, 1971, p. 77), mas é evidente que essa explicação não se sustenta. Há questões muito problemáticas nesses testemunhos, das quais chamamos a atenção para aquelas de preconceito contra raça e gênero, e de uma ideia de um Brasil indolente, que, para o artista, é sinônimo dessa mulher. São constructos que, por mais distantes que pareçam em termos de separação temporal, ainda estão muito presentes em nossa sociedade, infelizmente.⁵⁵

Os depoimentos de Di são bem claros sobre sua maneira de olhar e representar essas jovens mulheres negras, e diversas obras suas reiteram tais colocações. Há vários casos em que elas são apresentadas de forma completamente erotizada, e a observação de muitas de suas criações em conjunto deixa evidente que olhar do artista é aquele de um *voyeur*⁵⁶. Ao mesmo tempo que olha de longe, ele também integra a vida boêmia e está em contato com diversas mulheres, como ele mesmo nos conta. Suas representações femininas, sozinhas ou em grupo, em muitos casos não parecem ser identificáveis, mas servem mais para reforçar a ideia de um “tipo brasileiro”⁵⁷. Desprovidas de nome e sobrenome, elas servem quase como alegorias do País.

Considerações finais

A intenção de qualquer artista ao pintar uma determinada obra se modifica quando a obra sai de suas mãos, porque ela vai adquirindo novos significados, contornos, valores simbólicos e econômicos dados por agentes de um sistema mais amplo. As obras de arte mudam com o tempo, são documentos históricos.

Dito isso, um artista homem ao olhar, representar, desenhar, esculpir e pintar a figura feminina carrega conotações diferentes para cada artista e público, também dependendo da época e de sua posição geográfica⁵⁸.

Como se sabe, com os movimentos feministas a partir da década de 1970, mudou-se radicalmente o entendimento do que é a apresentação, a representação, o papel da mulher e da artista mulher na história da arte⁵⁹. Passaram a ser questionados a fetichização e o uso deliberado do corpo feminino para finalidades alheias às suas próprias vontades.

Assim, olhar pinturas com esse tema hoje significa não somente procurar conhecer as intenções do artista e o meio em que atuava, mas interpretá-las a partir do que sabemos e nos questionamos hoje, ou seja, a partir do relacionamento que com elas estabelecemos no momento atual.

Di e Campigli, artistas conhecidos e reconhecidos internacionalmente, trabalharam com pintura, gravura, ilustração, pintura em murais públicos e privados, entre outros meios. Figuram nos compêndios de história da arte como artistas modernos e consagrados. E, de fato, suas contribuições para com o campo visual e da crítica de arte em seus países são ímpares e inquestionáveis. Contudo, como indicado, ao nos voltarmos a boa parte de suas produções, percebemos que, embora muito diferentes em termos de linguagem plástica, elas têm em comum não só o assunto mas também o fato de serem feitas de apropriações. Campigli se apropria da figura feminina e de elementos de civilizações arcaicas, antigas, sobretudo daquela etrusca, tanto na aparência de afresco quanto das representações de vasos, ânforas, entre outros objetos, que fizeram parte do mundo antigo e que ele conhecia pelas diversas visitas ao Villa Giulia e ao Museu do Louvre em Paris; ele faz uma espécie de apropriação do “primitivo”. No caso de Di, a apropriação é da mulher afrodescendente especificamente, que ele trabalha de forma mais naturalista, partindo dos influxos do “retorno à ordem” ou de outras produções modernas, com as quais travou contato.

O fato de não individualizarem as figuras na maior parte das obras é outra coincidência entre as duas produções. Isso porque, longe de as tornarem ícones, as deixam no anonimato e as massificam: são as “mulatas” de “olhar triste” de Di, ou são as “prisioneiras”, aquelas que podem ou não ser “sempre as mesmas” de Campigli. São exemplos inequívocos disso as pinturas *Mulata com Leque*⁶⁰ de Di, e *As Amigas*⁶¹ de Campigli, ambas de 1937. O ano, longe de ser uma coincidência, apenas reforça a recorrência do assunto e abordagem nas respectivas produções desses artistas, que parecem colocar essas figuras em categorizações mais estanques, condicionando-as a um olhar masculino, sobretudo aquele deles próprios. Além disso, usam-nas para demarcar suas práticas artísticas e, assim, definir suas próprias posições como artistas emparelhados com aquilo que

entendiam ser um artista moderno perante seus pares e o público em geral⁶². E cada um deles, à sua maneira, traz em suas criações não apenas a questão da representação de gênero, mas outras, que envolvem poder, identidade nacional e raça, como procuramos assinalar.

A título de encerramento, é fundamental fazer coro com vozes que questionam os limites da insistente representação da figura feminina na produção de artistas homens durante o modernismo – seja no Brasil, na Itália, na França ou em outros países. O estudioso Brian O’Doherty (2009, p. 30) discute o quanto a modelo foi o “complemento indispensável do alto modernismo” e que a “era da modelo” transcorreu de forma irregular e transnacional, “da extraordinária *pin-up* de Giovanni Bellini às [...] crueldades promíscuas de Picasso”. Ou seja, são incontáveis os exemplos advindos dos nomes mais incensados pela historiografia da arte e pelo público em geral.

Em nosso ensaio, trabalhamos com o estudo de caso de dois artistas que, não obstante a inquestionável qualidade de suas multifacetadas produções modernas e as variadas pesquisas nos suportes mais diversos, carregam questões que não podem ser obliteradas. Embora distantes geograficamente, eles trabalharam contemporaneamente com apropriações em suas pinturas figurativas, procurando assegurar-lhes respaldo teórico e de ordem pessoal por meio de testemunhos escritos e orais. Fornecer e articular esses testemunhos era algo que, diga-se de passagem, ambos faziam com extrema destreza.

De todo modo, uma vertigem da figura feminina por acúmulo ou reiteração, tal como se discutiu, precisa ser obrigatória e diariamente problematizada. E não apenas no caso desses dois artistas, mas no geral.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Flavio de. 50 anos de sensualismo tropical. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, ed. 1024, 1971.
- BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo** – a arte no entreguerras. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- CALANDRA, Elena. Massimo Campigli e la Folgorazione per L'arte Etrusca. *In*: ANAIS Museo Claudio Faina. v. XXIV. Orvieto, 2017.
- CAMPIGLI, Massimo. **Massimo Campigli**. Prefazione dello stesso. Milão: Hoelpli, 1931.
- CAMPIGLI, Massimo. **Nuovi Scrupoli**. Turim: Umberto Allemandi, 1995.
- CAMPIGLI, Massimo. On View in the New York Galleries. **Parnassus**, v. 3, n. 8, Dec. 1931. Disponível em: www.jstor.org/stable/770560. Acesso em: 18 maio 2020.
- CAMPIGLI, Massimo. **Scrupoli**. Veneza: Cavallino, 1955.
- CAMPIGLI, Nicola; WEISS, Eva; WEISS, Marcus; ARCHIVES Campigli Saint-Tropez. **Campigli**: catalogue raisonné. Milão: Silvana Editoriale, 2013. v. II.
- CARDOSO, Rafael. **Modernidade em Preto e Branco** – arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CHAMOM, Andrea R. M.; NASCIMENTO, Adriano R. A. As “mulatas” de Di Cavalcanti: um estudo em psicologia social. **Memorandum**, n. 35, p. 133-160, nov. 2018.
- CHIARELLI, Tadeu. Naturalismo, Regionalismo e Retorno à Ordem no Ocaso do Modernismo Brasileiro (1996). *In*: CHIARELLI, Tadeu. **Um modernismo que veio depois**. São Paulo: Alameda, 2012.
- CORGNATI, Martina. **L'ombra lunga degli etruschi. Echi e suggestioni dell'arte del Novecento**. Monza: Johan & Levi, 2018.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. Realismo e Abstracionismo. **Boletim SATMA**, Rio de Janeiro, n. 23, 1949.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. **Viagem da minha vida (memórias): I - O testamento da alvorada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
- ECO, Umberto. **A vertigem das listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FERRARIO, Rachele. **Les italiens**: sette artisti italiani alla conquista di Parigi. Turim: Utet, 2017.
- GARB, Tamar. Gênero e Representação. *In*: FRASCINA, Francis *et al.* **Modernidade e Modernismo**: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- GOLAN, Romy. **Modernity and Nostalgia**: Art and Politics in France Between the Wars. Londres: Yale University Press, 1995.

GRINBERG, Piedade Eptein. Os desenhos de Di Cavalcanti. Diálogo com José Geraldo Vieira. *In*: GRINBERG, Piedade Eptein. **Di Cavalcanti**: um mestre além do cavalete. São Paulo: Metalivros, 2005.

HARARI, Maurizio. Etruscologia e Fascismo. *In*: ATHENAEUM, Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità, Università di Pavia, v. 100, 2012.

MANTURA, Bruno; ROSAZZA, Patrizia (org.). **Massimo Campigli**. Milão: Electa, 1994. Catálogo de exposição, 01 maio - 24 jul. 1994. Palazzo della ragione, Pádua, Itália.

O'DOHERTY, Brian. **Studio and Cube**: On The Relationship Between Where Art is Made and Where Art is Displayed. Nova York: Princeton Architectural Press, 2009.

REINHEIMER, Patrícia. Identidade Nacional Como Estratégia Política. **MANA**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 153-179, abr. 2007.

RIBEIRO, Djamila. O teu discurso não nega, racista. **CartaCapital**, São Paulo, 10 fev. 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-teu-discurso-nao-nega-racista/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

RIBEIRO, José Augusto. **No subúrbio da modernidade** – Di Cavalcanti 120 anos. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2017. Catálogo de exposição, 02 set. 2017 – 29 jan. 2018.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Di Cavalcanti ilustrador**: trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1921). São Paulo: Editora Sumaré, 2002.

SIMIONI, Ana Paula. Modernismo no Brasil: Campo de Disputas. *In*: BARCINSKI, Fabiana (org.). **Sobre a Arte Brasileira**: da Pré-História aos Anos 1960. São Paulo: Martins Fontes: Sesc, 2014.

SIMIONI, Ana Paula. **Mulheres Modernistas**. Estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo: Edusp, 2022.

UN'ORA CON MASSIMO CAMPIGLI. Direção: Gastone Favero. Incontri, RAI TV, 1969. (51'58). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tf2d45KPU6w>. Acesso em: 12 mar. 2022.

NOTAS

- 1 Agradeço minha colega Marina Barzon pelas contribuições dadas a este artigo. Todas as traduções são nossas.
- 2 Fundamental frisar que a pesquisa de aproximação das produções desses dois artistas está em andamento. Neste artigo, apresentamos algumas reflexões iniciais, advindas, sobretudo, da pesquisa de pós-doc em andamento da autora (Financiamento Fapesp: 2019/16810-8), que tem como objeto o conjunto das seis pinturas de Campigli presentes no acervo do MAC USP.
- 3 Nos sentidos propostos para o verbo “acumular”: “Pôr em cúmulo; amontoar, coacervar, juntar” e “Abarrotar-se ou encher-se de algo” (DICIONÁRIO MICHAELIS. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=acumular>. Acesso em: 14 maio 2022).
- 4 Para visualização de suas obras, sugere-se, no caso de Campigli, a consulta de: CAMPIGLI, Nicola; WEISS, Eva; WEISS, Marcus; ARCHIVES Campigli Saint-Tropez. **Campigli**: catalogue raisonné. Milão: Silvana Editoriale, 2013. v. II. Para aquele de Di Cavalcanti, como ainda não há um catálogo geral de suas obras, sugerimos a consulta de RIBEIRO, José Augusto. **No subúrbio da modernidade – Di Cavalcanti 120 anos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2017. Catálogo de exposição, 2 set. 2017-29 jan. 2018 e o contato com filha do artista, Elisabeth Di Cavalcanti Veiga, que vem cuidadosamente sistematizando e preservando o Banco de Dados das criações artísticas de Di.
- 5 Importante esclarecer que empregamos no texto a palavra “mulata” – sempre entre aspas – em razão da associação do termo à produção pictórica de Di Cavalcanti. Tal ligação era forte tanto na época em que o artista atuava – reforçada pelo próprio artista, como se discutirá – quanto depois de seu falecimento em textos críticos e ensaios. Independentemente desses usos, reforçamos aqui o repúdio ao termo que, como se bem sabe, faz referência à mula como animal “híbrido” advindo do cruzamento entre éguas e jumentos. Esse emprego pejorativo do termo remonta a décadas atrás e foi normalizado em nossa sociedade. Felizmente, há problematização, questionamento e indignação em vista de seu uso ainda na atualidade, não apenas na língua falada, mas em músicas, escritos, marchas de carnaval, etc. Sobre o assunto, veja-se o texto de RIBEIRO, Djamilá. O teu discurso não nega, racista. **CartaCapital**, 10 fev. 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-teu-discurso-nao-nega-racista/>. Acesso em: 14 jun. 2022.
- 6 Agência de notícias inicialmente instalada em Paris.
- 7 Campigli nasceu em Berlim, cresceu entre Florença e Milão e mudou-se para Paris em 1919. Teve idas e vindas para a Itália. Para cronologia, recomenda-se a leitura de: MANTURA, Bruno; ROSAZZA, Patrizia (org.). **Massimo Campigli**. Milão: Electa, 1994. p. 198-223. Catálogo de exposição, 1 maio - 24 jul. 1994. Palazzo della ragione, Pádua, Itália. Di Cavalcanti tem duas estadas em Paris no período aqui analisado: entre 1923 e 1926, entre 1936 e 1940. Para cronologia, recomenda-se a leitura de: **No subúrbio da modernidade**, op. cit.
- 8 Como indicado, Di Cavalcanti estava em Paris novamente ao final da década de 1930. Logo, é possível que tenha tido contato com as produções de Campigli, uma vez que esse contou com mostras na cidade, como aquelas realizadas na importante galeria da alsaciana Jeanne Bucher entre 1936 e 1938. Para listagem e mais informações sobre essas exposições, sugere-se a consulta ao *site* da galeria, ainda em atividade: <https://jeannebucherjaeger.com/artist/campigli-massimo/> (acesso em: 23 ago. 2022). Contudo, como apontado, trata-se de uma suposição, que carece de aprofundamento. Como dito, a pesquisa ainda está em andamento.
- 9 Para aprofundamento sobre o assunto, veja-se: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Di Cavalcanti ilustrador**: trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1921). São Paulo: Editora Sumaré, 2002.
- 10 Para um panorama sobre o assunto, veja-se: BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo** – a arte no entreguerras. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 03-30.
- 11 Uma reflexão sobre esse assunto no caso de Di Cavalcanti pode ser encontrada em: SILVEIRA, Éder. Di Cavalcanti Memorialista: Boemia, Arte e Política. In: ATAS DO V ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / Unicamp, Campinas, 2009. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/SILVEIRA,%20Eder%20-%20VEHA.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2022. No caso de Campigli, uma discussão introdutória e comparativa pode ser vista em: ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. Organizando a posterioridade: notas sobre as autobiografias dos “Italianos De Paris” Massimo Campigli e Gino Severini. In: ATAS DO V ENCONTRO DE PESQUISAS EM HISTÓRIA DA ARTE, 2020 (EPA - PPGA - EFLCH – Unifesp). No prelo.
- 12 Para aprofundamento ler: OZENFANT, Amédée; JEANNERET (Le Corbusier, pseud.). **Depois do cubismo**. Introdução de Carlos Alberto Ferreira Martins. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify,

NOTAS

2005.

13 Veja-se a reprodução da página da revista em: BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. **Realismo, racionalismo, surrealismo**, op. cit., p. 25.

14 Como aquela exibida, por exemplo, na Semana de Arte Moderna de 1922, *Amigos [Boêmios]*, 1921, do Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A imagem pode ser vista em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2596/amigos>>. Acesso em: 23 ago. 2022.

15 A imagem pode ser vista em <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17530>>. Acesso em: 12 maio 2022.

16 Poderíamos citar como exemplo sua obra *Bordeis*, de 1930, do acervo da Fundação José e Paulina Nemirovsky (imagem pode ser vista em <<https://culturice.com.br/2017/08/31/exposicao-reune-200-obras-de-di-cavalcanti-na-pinacoteca-de-sao-paulo/nggallery/image/002/>>. Acesso em: 12 maio 2022). Nessa pintura há, inclusive, uma ideia de miscigenação, pela escolha da cores nas representações femininas. Outro exemplo mais tardio é a pintura *Colonos*, de 1940, do acervo do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (imagem pode ser vista em <<https://www.facebook.com/MNBARio/photos/um-mist%C3%A9rio-envolve-o-quadro-colonos-de-di-cavalcanti-a-pintura-est%C3%A1-completando/2366369980172240/>>. Acesso em: 12 maio 2022). A pintura *Devaneio*, de 1927, lembra o tratamento volumétrico dado por Léger (imagem pode ser vista em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2560/devaneio>>. Acesso em: 14 maio 2022).

17 Podemos citar como exemplo sua *A fonte*, de 1921, do acervo do Moderna Museet Stocolmo (imagem pode ser vista em <<https://sis.modernamuseet.se/en/objects/3865/la-source?ctx=42e0f2ee8cd28e22b7921391701c804b78fd7665&idx=30>>. Acesso em: 14 maio 2022).

18 Podemos citar como exemplo sua *A Leitura*, de 1924, do acervo do Centre Pompidou em Paris (imagem pode ser vista em <<https://www.centrepompidou.fr/en/collections/visual-arts>>. Acesso em: 14 maio 2022).

19 A literatura sobre assunto é vasta. Para uma análise recente ver: CARDOSO, Rafael. **Modernidade em Preto e Branco** – arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. | SIMIONI, Ana Paula. Modernismo no Brasil: Campo de Disputas. In: BARCINSKI, Fabiana (org.). **Sobre a Arte Brasileira**: da Pré-História aos Anos 1960. São Paulo: Martins Fontes: Sesc, 2014.

20 Segundo José Augusto Ribeiro, a partir de 1970 o epíteto foi assumido, mesmo momento em que Di adotou uma “espécie de fórmula” para representar as figuras femininas (“Um Brasil moderno e popular”. In: **No subúrbio da modernidade**, op. cit., p. 33).

21 Vale lembrar da adesão de Di Cavalcanti ao Partido Comunista em 1928, em período anterior ao Estado Novo; nos anos seguintes, segundo Rafael Cardoso (2022, p. 225), o artista “desenvolveu uma nova iconografia da vida popular, conjugando sua visão peculiar da mistura racial com uma crítica ácida às relações de classe sob o capitalismo”. Ainda, como indica Ana Maria Belluzzo, após voltar da segunda estada em Paris, Di “havia consolidado posição independente e contrária à participação do artista em campanhas patrióticas, e manifestava-se avesso à nova ‘pintura dirigida’ existente no Brasil, que se encontrava representada por Portinari” (SER MODERNO? “Significa saber construir seu próprio classicismo”. In: **No subúrbio da modernidade**, op. cit., p. 55). Por fim, recordo que Di foi preso durante a Era Vargas. Algumas obras de Di se colocam como posicionamentos contra regimes totalitários como *Nazismo, Plutocracia, Opressão*, de 1944, do acervo do MAC USP (imagem pode ser vista em <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17775>>. Acesso em: 23 ago. 2022).

22 Fundamental destacar que o artista também denuncia em seus trabalhos os abismos sociais e as dificuldades das camadas mais desfavorecidas da população. Vários exemplos poderiam ser citados, dentre eles, sua obra do MAC USP, sem título (*Cena de rua*), de 1935 (imagem pode ser vista em <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17647>>. Acesso em: 23 ago. 2022).

23 Como já se discutiu em outros estudos, Di foi um opositor público à tendência abstrata. Retomamos aqui sua fala em 1949: “[...] o que acho porém vital é **fugir do Abstracionismo**. A obra de arte dos abstracionistas tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder é uma **especialização estéril**. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos revelados por microscópios de cérebros doentios [...] uma arte que, deliberadamente, se afasta da realidade, que **submete a criação e teorias de um subjetivismo cada vez mais hermético que leva o artista ao desespero de uma solidão irreparável**, onde nenhum outro

NOTAS

homem pode encontrar a sombra de um semelhante pois é uma **arte humanamente inconsequente** [...]” (DI CAVALCANTI, Emiliano. Realismo e Abstracionismo. **Boletim SATMA**, Rio de Janeiro, n. 23, 1949, p. 47, grifos nossos.)

24 Para uma discussão aprofundada a respeito desse modernismo mais “contido”, veja-se: CHIARELLI, Tadeu. *Naturalismo, regionalismo e retorno à ordem no ocaso do Modernismo Brasileiro* (1996), op. cit.

25 Para discussão sobre a modernidade da produção na mídia impressa antes mesmo da década de 1920, leia-se: CARDOSO, Rafael. **Modernidade em Preto e Branco**, op. cit. (em especial o capítulo 3). Um debate em torno dessa pretensa hierarquização (incluindo as obras de Di) foi recentemente apresentado na mostra “Projetos para um cotidiano moderno no Brasil: 1920-1960” no MAC USP (ago. 2021 - jul. 2022). Seu catálogo pode ser consultado em:

<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/livros/2021/2021_cotidianomoderno_POR_T_ebook.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2022.

26 Sobre a atuação da crítica e suas relações com o Brasil, veja-se: MAGALHÃES, Ana Gonçalves.

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

27 Como se vê na sua pintura *Donna con le braccia conserte*, 1924 do acervo da Galleria Civica d’Arte Moderna, Turim (imagem disponível em <<https://www.gamtorino.it/en/node/35356>>. Acesso em: 9 jul. 2022).

28 Como por exemplo nas pinturas: *Cabeça com Ânfora*, 1928, coleção particular (imagem disponível em <<https://www.aboutartonline.com/a-venezia-la-grande-mostra-dedicata-a-massimo-campigli-e-altri-spunti-sul-contemporaneo-nel-taccuino-di-uno-storico-dellarte/massimo-campigli-testa-con-anfora-coll-privata/>>, acesso em: 7 fev. 2022) e *Os Noivos*, 1929, do acervo do MAC USP (disponível em <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16345>>, acesso em: 23 ago. 2022).

29 Em seu discurso, Campigli situa esses objetos como pertencentes a um passado, circunscritos num guarda-chuva do que ele entendia por antigo. No entanto, como se sabe, muitos objetos – como as bonecas karajá – são produzidos atualmente. É problemática a normalização da ideia de que os povos indígenas estão ligados a um passado “primitivo”, distante, e não ao presente.

30 A questão do “primitivismo” é complexa. A estudiosa Ana Paula Cavalcanti Simioni discorre sobre os “primitivismo(s) em disputa” e da pouca discussão historiográfica sobre os “tipos de primitivismos” em: SIMIONI, Ana Paula. **Mulheres modernistas**. Estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo: Edusp, 2022. p. 176-177. O assunto também foi abordado no texto de Enrico Mascelloni “Primitivismi per l’avanguardia”, presente no catálogo da exposição recente da obra de Campigli em Veneza. Veja-se: CAMPIGLI e gli etruschi: una pagana felicità. Milão: Silvana editoriale, 2021. Catálogo de exposição, 23 maio – 30 set. 2021. ACP – Palazzo Franchetti – Veneza.

31 Como discutido em: CALANDRA, Elena. Massimo Campigli e la Folgorazione per L’arte Etrusca. In: ANAIS Museo Claudio Faina. v. XXIV. Orvieto, 2017, p. 376. | CORGNATI, Martina. **L’ombra lunga degli etruschi**. Echi e suggestioni dell’arte del Novecento. Monza: Johan & Levi, 2018 (em especial capítulo 01). A imagem do Apolo pode ser vista no site do Museu de Villa Giulia:

<<https://www.museoetru.it/capolavori/apollo-di-veio>>. Acesso em: 4 mar. 2022.

32 Para detalhamento sobre assunto, veja-se: CORGNATI, Martina, op. cit.

33 Como fica patente no discurso de Alessandro Martelli (*apud* HARARI, 2012, p. 405), representante do governo fascista, no I Congresso Internacional Etrusco, em 1928, em que diz: “A arte decorativa dos etruscos continua e ocorre através da dos romanos [...]. Ambos passam então pela Idade Média, para dar alimento e caráter ao maravilhoso despertar cultural do Renascimento. Portanto, as fundações do poderoso edifício erguido pelas civilizações latina e italiana, mas muitas vezes interrompido pelos acontecimentos da história, são etruscas.”

34 Tal como defendido pelo influente crítico polonês, que morava em Paris, Waldemar George. George era apoiador e divulgador das atividades do grupo dos “Italianos de Paris” e procurava ressaltar suas atuações e produções diante daquelas realizadas pelos artistas da Escola de Paris. O dado que diferenciaria os dois grupos, em seu ponto de vista, a grosso modo, é que os artistas italianos traziam em suas diversificadas produções uma raiz mediterrânea e latina, ligada à tradição clássica da arte; algo que os artistas atuantes no mesmo meio e, sobretudo, os surrealistas, não tinham. Sobre o grupo dos “Italianos de Paris”, veja-se

NOTAS

FERRARIO, Rachele. **Les italiens**: sette artisti italiani alla conquista di Parigi. Turim: Utet, 2017.

35 Para aprofundado estudo sobre a agremiação, veja-se: FERRARIO, Rachele. **Les italiens**, op. cit.

36 Um detalhamento sobre o assunto pode ser encontrado em: CAMPIGLI, Massimo. **Nuovi Scrupoli**. Turim: Umberto Allemandi, 1995 (em especial na Introdução, de Liana Bortolon).

37 Para um panorama amplo, sobretudo francês, a respeito da representação feminina no século 19, veja-se: GARB, Tamar. Gênero e Representação. In: FRASCINA, Francis *et al.* **Modernidade e Modernismo**: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 219-290.

38 Por exemplo na pintura *Biografia*, 1931. A imagem da obra pode ser consultada em: MANTURA; ROSAZZA, 1994, p. 181.

39 O filho do artista, Nicola Campigli, e a pesquisadora Liana Bortolon o publicaram décadas após o falecimento do artista: CAMPIGLI, Massimo. **Nuovi Scrupoli**, op. cit.

40 O assunto foi acenado em outro texto de nossa autoria: ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. Etrusco? Arcaico? Isolado? Notas sobre a recepção de Massimo Campigli no meio brasileiro. **ATAS do XV Encontro de História da Arte**, Campinas, n. 15, 2022.

41 Podemos nos indagar se foi por isso que empregou, por exemplo, o uso de terceira pessoa para se referir a si próprio, como visto nos trechos do texto de 1931. Há vários estudos sobre transexualidade nas artes. Para citar apenas um exemplo, recomenda-se: BERBARA, Maria; FONSECA, Raphael. A transexualidade nas artes visuais. In: DA SILVA, Eloísio Alexandro (org.). **Transexualidade**: princípios de atenção integral à saúde. Rio de Janeiro: Santos, 2012. p. 01-13.

42 Como a pintura *Mulheres a Passeio*, 1929, do acervo do MAC USP. A imagem pode ser vista em <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16747>>. Acesso em: 23 ago. 2022.

43 Como por exemplo, o retrato que fez de *Fiammetta Sarfatti* em 1928 (imagem pode ser vista em <<https://www.pinterest.fr/pin/558727897523102905/>>. Acesso em: 14 maio 2022.

44 Como a obra *A Adivinha*, 1924, do acervo do MAC USP. A imagem pode ser vista em <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16397>>. Acesso em: 23 ago. 2022. Para uma análise dessa obra, veja-se: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Achille Funi nella collezione del MAC USP. In: L'UOMO Nero. Milão: Mimesis edizioni, 2011. p. 349-357.

45 Como a pintura *Silvana Cenni*, 1922, de coleção privada. A imagem pode ser vista em <<https://www.tribune.com/report/2013/03/ritorno-allordine-arte-tra-le-due-guerre-a-forli/attachment/2-480/>>. Acesso em: 9 jul. 2022.

46 Como *A Fonte*, citada anteriormente.

47 Como a pintura *Canéforas* [Canephores (Canéphores)], 1922 do Centre Pompidou, Paris. Imagem disponível em <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/desnudos-y-caneforas>>. Acesso em: 9 jul. 2022.

48 Esse período é compreendido entre os anos de 1917-1930. Sobre assunto, veja-se: HENRI Matisse: A Retrospective. Nova York: The Museum of Modern Art, 1992. Catálogo de exposição, 24 set. 1992 - 19 jan. 1993. The Museum of Modern Art - Nova York.

49 Matisse passa a usar o termo “decorativo” em títulos de suas pinturas entre as décadas de 1910-1920, como por exemplo *Figura Decorativa sobre fundo ornamental*, 1925-1926 do Centre Pompidou, Paris.

50 Imagem disponível em <<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3u030-0000825/>>. Acesso em: 28 abr. 2021.

51 Sobre o assunto, veja-se: ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas Décadas 1930-1940**: o Grupo Santa Helena. São Paulo: Edusp, 1991.

52 No acervo do MAC USP, há vários exemplos: Mario Zanini, *Nu Feminino*, s.d. (<<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/19468>>); Fúlvio Pennacchi, *Nu Feminino*, 1940 (<<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/19567>>); Ottone Zorlini, *Nu feminino Sentado*, 1936 (<<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/19368>>); além dos diversos nus feitos pelo próprio Di, como *Sem título (Nu feminino com leque)*, 1927 (<<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17503>>. Acesso em 14 mai. 2022).

53 *Mulata*, 1927, Acervo MAM SP (imagem disponível em <<https://mam.org.br/acervo/67-volpi-alfredo/>>, acesso em: 9 jul. 2022).

NOTAS

54 *Mulata com Criança, 1924*, Acervo Coleção Ilya Maurice Warchavchik (São Paulo, SP) (imagem disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2296/mulata-com-crianca>>, acesso em: 9 jul. 2022).

55 Há estudos em outros campos do saber que abordam o problema de gênero, raça e classe nas obras de “mulatas” de Di Cavalcanti. Veja-se, por exemplo: CHAMON, Andrea R. M. **As “mulatas” de Di Cavalcanti** – um estudo em Psicologia Social. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

56 Di Cavalcanti frequentava os subúrbios, as festas, o mangue e possuía uma enorme rede de sociabilidade. A questão é que, quando pinta a mulher negra, ele a representa muitas vezes como o outro, como algo exótico, o anônimo e o erotizado. Para citar apenas um entre os vários exemplos: Sem título (Duas Mulheres e Barcos), 1945, nanquim sobre papel, do acervo MAC USP. Imagem pode ser vista em <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17779>>. Acesso em: 23 ago. 2022.

57 Sugere-se novamente a leitura de CARDOSO, op. cit.

58 Uma análise interessante sobre o assunto, que inclui a presença da figura feminina no ateliê do artista homem, pode ser encontrada em: O'DOHERTY, Brian. **Studio and Cube: On The Relationship Between Where Art is Made and Where Art is Displayed**. 3. ed. Nova York: Princeton Architectural Press, 2009. p. 27-30.

59 Nesse sentido, chamamos a atenção para a atividade de artistas como Miriam Shapiro e da historiadora da arte Linda Nochlin. Para o caso brasileiro, temos os estudos pioneiros de Ana Paula Cavalcanti Simioni (IEB USP). Para citar apenas um exemplo, temos o seu: **Profissão Artista** – pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp, 2008.

60 A obra pertence à coleção de Gilberto Chateaubriand MAM RJ e está reproduzida em **No subúrbio da modernidade**, op. cit., p. 259.

61 A obra está reproduzida sob número 37-008 no **Campigli: catalogue raisonné**, op. cit., p. 488.

62 Ana Paula Cavalcanti Simioni discute esse tipo de prática no caso de outros artistas em **Mulheres Modernistas**, op. cit., p. 47-53.