

Para além do futurismo: poéticas de Gino Severini no acervo MAC USP¹

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco

Em meados dos anos 1950, o artista italiano Gino Severini (1883-1966) deixa registrado o seguinte balanço de seu próprio percurso artístico²

As intenções de toda minha carreira se resumem assim: 1. Em um primeiro momento, quis lidar e exprimir a vida, o movimento, o ritmo: então divisionismo de cores e de forma – trabalho sem reflexão – alegre – despreocupado; 2. Em um segundo momento quis procurar as construções, a consciência do ato criativo, e portanto, pesquisa do ofício – trabalho longo, reflexivo, com poucas alegrias, mas fecundo. Coloquei em primeiro lugar, neste período, o estudo simultâneo da matemática e de outras ciências, e o estudo da natureza, retomando, a título de controle das minhas faculdades criativas e poéticas, os assuntos mais explorados, tratando-os realisticamente (realismo transcendental, quer dizer); 3. Em um terceiro período, quis e quero de novo a vida, a expressão. Mas venho novamente a estes escopos depois de anos e anos de experiências, de estudo, de trabalho. Assim, posso me abandonar sem refletir ao trabalho quase mecânico do quadro, o qual, como a arte, é já internamente totalmente resolvido – Trabalho, então, sem o querer, em um estado de suprema consciência³.

Essa afirmação que demonstra como o artista, beirando os setenta anos, enxerga e tem consciência de seu legado, é bastante significativa também se for pensada em confronto com as quatro obras de Severini presentes no MAC USP, uma vez que a produção que figura no acervo expressa em grande medida o segundo e o terceiro momentos enfatizados por Severini em sua revisão. Quanto à primeira etapa de sua trajetória artística, sobretudo o futurismo, o fato de não haver uma obra sua em consonância com os pressupostos deste movimento, remonta ao perfil balizador da coleção para a qual as obras de Severini foram selecionadas, isto é, o núcleo inicial de setenta e uma obras italianas do antigo MAM, formado por Francisco Matarazzo Sobrinho entre os anos 1946-1947. É fundamental lembrar que em 1963, Matarazzo Sobrinho doou à USP a coleção que levava seu nome, mais a coleção que levava o nome dele e o de sua esposa Yolanda Penteado e, também, a chamada Coleção MAM SP, série de eventos,

1 Agradecimentos à: Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães pela orientação a esta pesquisa e ao apoio e inúmeras contribuições de Prof. Paolo Rusconi, Profa. Silvia Bignami e Dra. Viviana Pozzoli da UNIMI.

2 SEVERINI, Gino. "Le intenzioni di tutta la mia carriera" (c. 1945-1960). Mart, Archivio del '900, Fondo Gino Severini, SEV.III.3.31.

3 Tradução livre feita pela autora.

bastante debatida e documentada pela historiografia da arte brasileira, que deram origem ao MAC USP⁴. No que diz respeito às quatro obras de Severini, é interessante observar que como conjunto, elas possuem semelhanças de perfil com outras criações desse primeiro núcleo italiano do antigo MAM: o fato de não ter uma obra sua representativa do movimento futurista é a primeira delas, uma vez que o mesmo ocorre no caso de artistas que foram cruciais para a formação futurista, como o próprio Severini, ou Mario Sironi, entre outros⁵; um segundo ponto, assim como se verificou no caso de outras criações, as obras de Severini provêm das coleções privadas de Carlo Cardazzo e Vittorio Barbaroux, adquiridas pelo intermediário de Salvatori Vendramini e Livio Gaetani respectivamente; outro aspecto é que essas obras estão vinculadas a grandes mostras como a Quadriennale di Roma e a Biennale di Venezia, ou por terem sido expostas nelas, como ocorreu com *Natura Morta pane e uva* [Natureza-morta com pão e uva], 1930, de Arturo Tosi, exposta na I Quadriennale di Roma, ou por serem bastante semelhantes a obras que foram exibidas nesses eventos, como é o caso de *Natura Morta con Piccioni* [Natureza Morta com Pássaros] de Severini, como será discutido adiante; e um quarto ponto é que há indícios de que tenha havido uma preocupação com o mapeamento do desenvolvimento da poética de alguns artistas ao longo das décadas, a exemplo de Tosi, Massimo Campigli e Sironi, dos quais o museu possui cinco, cinco e seis obras, respectivamente⁶.

No entanto, no que concerne Severini, é preciso sempre levar em consideração sua relação com o movimento futurista, já que seu percurso artístico foi lido à luz dessa “fase”, tanto no acompanhamento de suas criações no momento em que eram produzidas, quanto na fatura de seu legado criativo⁷. Nesse sentido, não é demais lembrar a opinião do importante crítico de arte italiano Lionello Venturi a respeito da sua obra, expressa na monografia que o crítico lhe dedicou em 1961. A tese de Venturi, que de certa forma está em linha com a periodização pensada por Severini, brevemente exposta no início deste artigo, rotula sua trajetória artística em três momentos: o primeiro mais “glorioso”, em que Severini participou das vanguardas do início do século XX, sobretudo, do futurismo; o segundo, em que fez um “retorno à imitação” durante o período entre guerras; e o último, quando “retomou a fantasia”, a partir de 1945⁸. Essa obra de Venturi é relevante não só porque muito da fortuna crítica de Severini se vincula a essa sistematização, mas porque espelha uma ideia de que as obras mais “brilhantes” realizadas pelo artista tenham sido justamente as que foram desenvolvidas no momento em que ele estava engajado no primeiro futurismo italiano.

4 Para aprofundamento neste assunto, recomenda-se a leitura de: CAT. EXP. MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.) *Classicismo, Realismo e Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013, pp. 7-23; FABRIS, Annateresa. “Um ‘fogo de palha aceso’: considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo”. In: CAT. EXP. MAM 60. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, pp.14-89; AMARAL, Aracy. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Perfil de um Acervo*. São Paulo: Editora X Libres, 1988.

5 A título de esclarecimento, as duas obras de Umberto Boccioni, *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, 1912 e *Formas únicas de continuidade no espaço*, 1913, representantes máximas da produção futurista, foram adquiridas depois, em 1952, da viúva de Marinetti, Benedetta, isso significa que não podem ser entendidas dentro do perfil balizador desse primeiro núcleo italiano de setenta e uma aquisições.

6 CAT. EXP. *Realismo, Classicismo e Vanguarda...*, op. cit., pp. 17-19.

7 Entre algumas publicações, cita-se duas que demonstram isso: COURTHION, Pierre. *Gino Severini*. Milão: Hoepli, 1930; APOLLONIO, Umbro. *Pittura Italiana Moderna: Idea per una storia*. Veneza: Neri Pozza, 1950.

8 VENTURI, Lionello. *Gino Severini*. Roma: De Luca, 1961, p. 9.

Dessa forma, as criações de Severini pertencentes ao MAC USP, *Natura Morta con Piccioni*, c. 1938⁹ (Fig. 01), *Figura con Pagina di Musica* [Figura com Página de Música], c. 1942¹⁰ (Fig. 02), *Fiori e Libri* [Flores e Livros], c. 1942¹¹ (Fig. 03) e *La Femme et L'arlequin* [A Mulher e o Arlequin], 1946 (Fig. 04), é um conjunto de obras que nos leva a uma reflexão a respeito da trajetória do artista, o quanto suas proposições artísticas respondiam ao espírito do tempo, e em que medida foram absorvidas e avalizadas pelo meio artístico italiano. Pensar sobre a escolha dessas quatro obras em detrimento de tantas outras que o artista produziu, significa também, num sentido mais amplo, compreender que tipo de narrativa de história da arte se pretendia construir para o antigo MAM.

Começando pela análise de *Natura Morta con Piccioni*, é preciso apontar que esse gênero foi assumido pelo artista como preferencial para experimentação plástica, pois ele o trabalhou praticamente durante toda sua vida, a partir de diferentes soluções, como se percebe, por exemplo, em suas obras feitas em consonância com a poética cubista entre 1916 e 1919¹², e as realizadas partir dos anos 1950, em que seguiam uma tendência praticamente abstrata¹³. Imediatamente, em *Natura Morta con Piccioni* nota-se a obsessão do artista com a racionalização, tendo em vista a rigidez com que estruturou a composição, obedecendo a uma organização por meio de formas geométricas, e o uso comedido de uma paleta composta por ocre, marrons, castanhos e cinzas totalmente subordinada ao desenho. Seus escritos ao longo dos anos 1920 e 1930 demonstram enorme apreço pela tradição clássica da arte, pelo diálogo renovado com os grandes mestres do *Trecento* ao *Cinquecento*, e dão conta de externar a vinculação do artista com o ambiente do “Retorno à Ordem”, sobretudo do qual se sentia na Itália¹⁴. E foi em 1921 que Severini publicou suas formulações teóricas com base justamente nesses preceitos, em *Du Cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre*, do qual a obra do MAC USP, ainda que concebida mais de uma década depois, se ressentia, uma

9 A pesquisa de mestrado em andamento sobre as quatro obras de Severini, empreendida pela autora, possibilitou a revisão das datas de elaboração das criações de Severini presentes no MAC USP. Sendo assim, no caso desta, de acordo com a documentação no MAC USP, a obra havia sido feita entre 1939-40, no entanto, assumiu-se c. 1938, pelo fato de ter-se encontrado a obra reproduzida na revista mensal *Il Frontespizio* de outubro de 1938, figura VII.

10 Conforme apontado na nota anterior, esta obra sofreu revisão na datação. Na documentação do MAC USP ela aparecia com o ano de 1938, mas conforme FONTI, Daniela (org.) *Catalogo Ragionato Severini*. Milão: Mondadori Editore, 1988, p. 481, há a data de c. 1942. Corroborando com essa informação, foi encontrada uma menção a uma *Figura con Pagina di Musica* em uma carta enviada por Gino Severini de Roma em 13 de abril de 1942 a Vittorio Barbaroux (Gino Severini. “Lettere di Gino Severini a Barbaroux 1940 – 1953”. MART, Archivio del ‘900, Fondo Gino Severini, Sev. GSF.II. 4.11). Além desses dados, há o importante depoimento da filha do artista, Romana Severini Brunori em outubro de 2012, no qual afirmou à autora que acreditava que essa obra tivesse sido feita justamente nessa época, e não antes, tendo em vista o estilo empregado. Sendo assim, foi considerado cerca 1942 como o momento de elaboração da obra.

11 Na documentação do MAC USP esta obra aparecia com o ano de 1946, mas conforme FONTI, Daniela (org.), op. cit. p. 490, encontrou-se informação de que a obra foi reproduzida em: CAMI, M. “Profili attuali d’artisti”, in *L’Avvenire d’Italia*, Março, 1942. Além disso, na mesma correspondência com Barbaroux de 1942, citada na nota anterior, nº 7, Severini fala de *Fiori e Libri*, o que também é mencionado no *Catalogo Ragionato* como referência de data. Portanto, assumiu-se cerca 1942 como o momento de elaboração da obra.

12 Para ilustrar, pode-se citar sua *Natureza-Morta (o vaso azul)*, de 1917 (Fundação Giorgio Cini, Veneza).

13 Neste caso, como referência, cita-se *Natureza-Morta*, de 1963 (Coleção Georges Pompidou, Paris).

14 É preciso dizer que o fenômeno do “Retorno à Ordem” não pode ser redutor no entendimento das experimentações artísticas que foram realizadas no período entre guerras, pois na verdade, sob a alcunha desse ambiente, houve na Itália diversas manifestações como o abstracionismo, aerofuturismo, realismo mágico, entre outras. Para panorama amplo da arte no entre guerras, consultar: CAT. EXP. *Anni ‘30: arti in Italia oltre il fascismo*. Itália: Giunti, 2012 e; CAT. EXP. *Italia Nova: une aventure de l’art italien 1900-1950*. Itália: Skira, 2006.

vez que externa a busca por uma criação que imprimisse valores universais, sustentada por uma composição com base na geometria e no número. Para dar concretude a essas ideias o artista compôs sua cena com uma tigela, um vaso e uma concha (além das pombas e uvas) recolhidos de sua coleção particular de objetos e os dispôs dentro de uma “arquitetura geométrica”. Não está claro de onde a luz que ilumina os elementos parte, e a bandeja em que estão apoiados, parece flutuar. Dessa forma, Severini propôs que se refletisse a questão do tempo, que não deveria ser algo transitório e efêmero, e sim, em suspensão. Artistas como Giorgio Morandi e Tosi, ainda que com trajetórias e pesquisas bastante diferentes das de Severini, criaram obras com o mesmo gênero partilhando da mesma linha conceitual, como comprovam suas telas presentes no acervo MAC USP, e que datam da mesma época.

E as representações de uvas e de pombas¹⁵ em *Natura Morta con Piccioni* servem igualmente ao mesmo propósito, que é a reflexão em torno do tempo, mas em chave religiosa, visto que o artista, que era ateu em sua época futurista, se converteu em 1923 ao catolicismo, do qual se tornou um fervoroso praticante e disseminador, como atestam seus textos e criações murais para igrejas. Nesse sentido é fundamental mencionar a amizade com o filósofo francês neotomista Jacques Maritain, que tem início também em 1923 e perdura até o final de sua vida, e que contribuiu fortemente com essa orientação religiosa e filosófica do artista¹⁶.

É importante situar essa natureza morta do MAC USP como uma “representante” de um conjunto maior de obras que o artista desenvolveu nos anos 1930, e lembrar que composições muito semelhantes a essa, como *Natura morta con anguria*, c. 1932-1933, e *Pesci e vasi*, 1934, foram exibidas na II Quadriennale di Roma (1935), quando Severini foi agraciado com o prêmio de primeiro lugar de pintura, recebendo, com a aprovação de Benito Mussolini, cem mil liras, que lhe estimularam a voltar a morar em Roma, após tantos anos estabelecido na França¹⁷.

Partindo de outro contexto referencial, temos as outras três obras pertencentes ao acervo MAC USP, que não dialogam mais com as proposições dos anos 1930. Na comparação imediata com sua outra natureza morta do acervo MAC USP, *Fiori e Libri*, fica evidente que Severini aboliu muitos dos recursos empregados nas décadas anteriores, descontextualizando certos elementos de suas associações religiosas, e subvertendo a questão do tempo, que deixou de ser tratado como algo solene e “congelado”, pelo contrário, suas flores agora vibram, o vaso tem água, as páginas do livro parecem ter acabado de ser manu-

15 Há um episódio curioso relatado pela filha do artista, Sra. Romana Severini Brunori em 18 de outubro de 2012 à autora, que ajuda e elucidar a relação de seu pai com a ave: uma pomba entrou na casa da família Severini e não tinha a capacidade de se alimentar sozinha, foi aí que decidiram “adotá-la” e ela permaneceu com eles aproximadamente durante um mês. Cf. RADIN, Giulia (org.). *Correspondance Gino Severini Jacques Maritain (1923-1966)*. Itália: Leo Olschki, 2011, pode-se ver a foto da figura 15, que foi tirada em torno de 1936, presente no arquivo de Romana Severini Brunori, cujo título é *Gino Severini avec le pigeon Don Glu-Glu*, na qual o artista está posando para a câmera segurando a tal pomba.

16 Para a compreensão da relação que se desenvolveu entre os dois, recomenda-se a leitura de RADIN, Giulia (org.), op. cit.

17 Severini nasceu em Cortona em 1883 e mudou-se para Paris em 1906.

seadas. O fato de Severini ter demonstrado a preocupação em circundar a natureza-morta com a sensação de espaço, situando-a num local e num tempo preciso, reforçam a proposta de Severini de operar com a ideia de transitoriedade e com o momento presente. No que concerne à linguagem plástica, nota-se que o artista trabalhou com pinceladas mais leves, soltas e a paleta se tornou bem mais colorida e vibrante; vale dizer que assim como *Natura Morta con Piccioni, Fiori e Libri* também está vinculada à Quadrienal de Roma, só que com a sua quarta edição (1943), uma vez que algumas de suas criações expostas lembram bastante a solução plástica empregada em *Fiori e Libri*, tais como *Natura Morta con Fiori, 1942-1943* e *Natura Morta con Tavolozza, 1943*. Um aspecto fundamental a respeito dessas três naturezas-mortas mencionadas é que Severini empregou nelas sombras e elementos angulosos, o que demonstra claramente que o artista retomou em suas obras as poéticas propostas pelas vanguardas artísticas francesas do início do século XX, sobretudo a cubista. Sobre esse momento, o crítico Raffaele De Grada apontou em um ensaio na revista *Emporium* em 1942, que se tratava de um momento em que Severini havia empreendido um “richiamo Braque-Gris”. A recuperação das vanguardas, embora comum entre alguns artistas a partir dos anos 1940 e que ocorre com mais veemência a partir do final da segunda guerra mundial, pode ser vista já em obras de Severini no início dos anos 1940. Não é por acaso que em uma carta que Severini enviou de Roma em 19 de outubro de 1942 ao artista Renato Birilli¹⁸, ele fala da grandiosidade da obra de Picasso, dizendo que o cubismo, que como teoria se concretizou na França, mas foi elaborado por espanhóis, franceses e italianos, não é um movimento exclusivo francês nem de um tempo determinado, mas que as condições invariantes por ele estabelecidas poderiam ser igualmente encontradas em Caravaggio ou em Piero della Francesca. Assim, Severini encontra no cubismo um meio de propor uma outra universalidade em suas criações, não mais baseada na geometria e no número. É fato que nos anos 1940, o artista passou a trabalhar mais liberto das teorias e soluções defendidas por ele nas duas décadas anteriores, buscando realizar uma pintura de alegria, muitas vezes decorativa, cujos motivos poderiam ser, além das naturezas mortas, as figuras femininas, os retratos e os personagens da *Commedia dell'Arte*. Essa orientação pode ser igualmente vista nas suas pinturas *Figura con Pagina di Musica* e *La Femme et L'arlequin* do MAC USP, só que nos dois casos, o olhar renovado às vanguardas artísticas se voltou, sobretudo, às soluções plásticas desenvolvidas por Henri Matisse. O mestre francês foi referência constante na obra de Severini nos anos 1940, a quem, inclusive, dedicou uma monografia em 1944. Escolher esse artista não foi algo aleatório, pois se nos debruçarmos sobre alguns dos textos que o italiano escreveu sobre ele ou o citou¹⁹, percebe-se que ele concorda com sua forma pensar, e que para ele, Matisse é um verdadeiro “arquiteto da sensibilidade”²⁰. Portanto, nesse artista, Severini encontra um modo de justificar uma produção que concilia fantasia e organização. No caso de *Figura con Pagina di Musica* se sente a influência ‘matissiana’ mais especificamente da sua produção do final dos anos 1920,

18 Documentação consultada em Florença, no Archivio Contemporaneo Gabinetto G. P. Vieusseux em 19.10.2012.

19 Pode-se mencionar o ensaio que escreveu sobre o francês, publicado em *Ragionamenti sulle arti figurative*. Milão: Ulrico Hoepli, 1936, pp. 213-216; e sua autobiografia *Tutta la vita di un pittore*. Milão: Garzanti, 1946, na qual comenta sua relação com Matisse.

20 SEVERINI, Gino. *Matisse*. Roma: Libreria Bocca, 1944, p. 10.

compreendido pelo chamado de Período de Nice²¹, como se vê pela linguagem plástica semelhante, e mesma escolha temática, ou seja, uma figura feminina no ambiente íntimo de casa não em atividade, mas em “reflexão”. Essa representação feminina, que provavelmente é a esposa do artista, Jeanne Severini, foi elaborada a partir de contornos grossos, e inserida num cenário intimista onde há elementos decorativos como o papel de parede colorido com arabescos ao fundo e uma cortina delicadamente ornamentada. Vale chamar a atenção à roupa da figura, pois se trata de um tipo de vestido que não estava em uso naquela época, e que parece ser sido escolhido exclusivamente pelo efeito plástico que causava. No que diz respeito ao uso das cores, percebe-se que diferentemente de Matisse, Severini não se aventurou em explosões de cores puras, pelo contrário, fez delas um uso bastante calculado.

Sobre a referência à produção de Matisse, é preciso dizer que concomitantemente o artista foi afetado pelo ambiente italiano em que estava inserido, tendo em vista a considerável circulação de imagens de figuras femininas retratadas em ambientes domésticos, seja em capas de periódicos²², seja em pinturas²³.

Na tela *La Femme et L'arlequin*, Severini trabalhou com o motivo da *Commedia Dell'Arte*, do qual pode-se dizer que se trata de uma marca de seu estilo, já que o trabalhou frequentemente desde os anos 1915, o que pode ser conferido em seus inúmeros desenhos e pinturas feitos a partir da pesquisa plástica cubista²⁴. Não é demais lembrar que além de retratar os personagens do teatro do improviso em suas pinturas, Severini elaborou cenários e figurinos para teatros, como em *Pulcinella* de Igor Stravinski em 1940, e que, a última tela a que se dedicava quando faleceu, era um arlequin²⁵. Em *La Femme et L'arlequin*, há também a menção à solução artística de Matisse do período de Nice²⁶, onde Severini desenhou com contornos demarcados uma profusão de curvas sinuosas, fazendo um uso das cores bastante abundante, inclusive empregando o preto como cor. O artista aplicou ainda diferentes padronagens nas almofadas e tecidos próximos a *bergère*, usou arabescos ao fundo no papel de parede. No mesmo ano em que essa obra foi elaborada, Severini teve uma mostra na Galleria Santa Radegonda em Milão, *Punti di Partenza e Punti di Arrivo nell'opera di Gino Severini*, que é importante na medida em que sinaliza o quão positiva era recepção à sua nova orientação artística nos anos 1940. Textos publicados no catálogo da expo-

21 De acordo com a sistematização feita no CAT. EXP. *Henri Matisse: A Retrospective*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1992.

22 Nesse sentido, pode-se apontar alguns exemplos: a *Rivista Bellezza: Mensile dell'alta moda e di vita italiana* (que, inclusive, trazia algumas vezes como capas, figuras femininas no ambiente doméstico feitas por artistas), a *Rivista Civiltà*, e a *Aria d'Italia*, que traziam ilustrações, textos e poesias escritos por artistas.

23 Conforme consulta ao CAT. EXP. III Quadriennale d'arte nazionale: Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1939. Roma: Editoriale Domus, pode-se mencionar algumas das obras expostas na III Quadriennale de Roma (1939), em que esse tipo de assunto aparece: *Ragazza con lo specchio* de Franco Dani (prancha XXIV); *Figura* de Nino Bertolotti (prancha V); *Ritratto* de Alberto Chiancone (prancha VII); *Ragazza in celeste* de Giorgio Settala (prancha X); *Donna allo specchio* de Giovanni Brancaccio (prancha XVII); *La Sorella del Pittore* de Emanuele Rambaldi (prancha XXII).

24 Cito como referência seu *Arlequin com Guitarra* (1917, Coleção Georges Pompidou, França).

25 FONTI, Daniela (org.), op. cit., p. 585.

26 Cf. BOCK, Catherine C. “Woman before an Aquarium and Woman on a Rose Divan: Matisse in The Helen Birch Barlett Memorial Collection”. In: *Art Institute of Chicago Museum Studies*. Vol. 12, nº 12, The Helen Birch Barlett Memorial Collection, 1986, pp. 200-221, no período de Nice, Matisse trabalha inicialmente, na primeira metade, com o tema da mulher em devaneio, ao passo que o tema da odalisca é explorado mais fortemente a partir da segunda metade.

sição por Renzo Bertoni, Jacques Maritain e Umbro Apollonio demonstram claramente a aprovação às suas pesquisas e apontam aquele seu período como o que Severini consegue finalmente conciliar as diversas crenças defendidas por ele nas décadas anteriores. Segundo Maritain, após uma²⁷: “...fase de explosão instintiva, e uma fase de rigor racional, a sua arte, tendo sofrido o fluxo e o refluxo normal das renovações vitais, pode de novo dar lugar para a espontaneidade dos sentidos que a partir de agora é dominada pelo espírito²⁸”. No ano seguinte, quando o artista estava novamente morando em Paris, realizou outra mostra individual, desta vez na Galerie Billiet-Caputo, *Severini Oeuvres Anciennes et Recentes*, quando também recebeu uma crítica positiva, como se percebe pelo texto de Pierre Courthion²⁹, em que diz: “Depois de um longo período, preenchido com trabalhos de decoração [...] Severini se mostra aberto às novas preocupações da pintura. O que me impressiona acima de tudo, é a juventude sem artifícios dessas associações de formas e de cores”.³⁰

Segundo dois importantes estudiosos do artista, Daniela Fonti e Maurizio Dell’Arco, os anos 1940 são, em resumo, uma época de grande produtividade de Severini, quando o artista reencontrou seu fervor criativo, retomando a fantasia e os temas caros da juventude; uma época em que a cor se multiplicou, seja quando usou tons de Picasso ou de Matisse, ou os seus³¹. É, então, nessa década que se vê novamente uma boa receptividade de suas criações tanto na Itália quanto na França, pois esse resgate de sua “veia jovem” recebeu um enorme reconhecimento no período em que estava produzindo, e também nos tratados de história da arte italiana publicados posteriormente³².

Com isso, faz todo sentido, então, se pensarmos na aquisição das três pinturas dessa década para a coleção do antigo MAM, ao mesmo tempo em que se compreende perfeitamente a compra de *Natura Morta con Piccioni*, uma vez que essa obra representa bem as inclinações artísticas e ideológicas de Severini nos anos 1930, uma época também de grande valorização de seu trabalho na Itália sob os auspícios do regime fascista.

É importante refletir ainda sobre o tipo de recepção que tinha a produção de Severini no cenário artístico brasileiro nos anos em que as obras italianas foram adquiridas pelo casal Matarazzo para figurarem na coleção do antigo MAM e nos anos imediatamente seguintes, quando foram expostas na metalúrgica Matarazzo e em exposições no antigo MAM. Para esta operação, tomou-se por base os textos legados pelos críticos Mário Pedrosa e Sergio Milliet entre os anos 1940-1950, onde surge um tipo diferente – e curioso – de compreensão da produção severiniana, isso porque que precisamente as quatro obras do antigo MAM não são mencionadas, mas sim são enaltecidas somente suas criações futuristas ou cubistas. Por outro lado, as publicações teóricas de

27 CAT. EXP. *Punti di Partenza e Punti di Arrivo nell'Opera di Gino Severini*. Milão: Arte edizioni, 1946, p. 17.

28 Tradução livre feita pela autora.

29 CAT. EXP. *Severini Oeuvres Anciennes Et Récents*. Paris: Galerie Billiet-Caputo, 1947, pp. 04-05.

30 Tradução livre feita pela autora.

31 DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo; FONTI, Daniela. *Gino Severini*. Milão Edizioni Philippe Daverio, 1982, p. 06.

32 Cito como exemplo a obra *Pittura Italiana moderna* de Umbro Apollonio publicada em 1950.

Severini dos anos 1930-1940 são amplamente conhecidas e citadas por esses dois críticos, mas não as criações artísticas produzidas nessa época. Como se sabe, os dois críticos fundamentais para a construção de um discurso modernista no país, assumindo cargos importantes tais como o de diretoria do antigo MAM e de edições da Bienal de São Paulo, e, portanto, totalmente a par do que estava sendo colecionado naqueles anos. Assim, não obstante pareça haver um descompasso na compreensão do artista, o fato é que os críticos faziam uma leitura sua que coubesse e estivesse alinhada em seus próprios discursos. Portanto, parece plausível supor que naquele momento valorizavam mais como linguagem aquela ligada às vanguardas artísticas do início do século XX, do que propriamente a produção entreguerras de Severini; posicionamento esse totalmente compreensível se lembrarmos do movimento maior de revalorização dos movimentos vanguardistas naquele momento já empreendido, por exemplo, pela Biennale di Venezia a partir de 1948, e no Brasil, com a Bienal de São Paulo que tinha o evento de Veneza como modelo, e que em sua segunda edição, em 1953, apresentou uma sala inteiramente dedicada ao futurismo, na qual havia cinco obras de Severini. Tendo esse cenário em vista, não é algo casual o fato de a produção severiniana futurista ser geralmente a mais conhecida entre nós (se não a única), sendo que os tratados de história da arte que circulam em nosso país acabam por reforçar isso, uma vez que em sua grande maioria, o artista é mencionado apenas no escopo desse movimento. De toda forma, pode-se dizer que as quatro obras de Severini do MAC USP, escolhidas de modo a contribuir com a construção de uma determinada narrativa de história da arte proposta pela coleção do antigo MAM, são o testemunho da diversidade da produção do artista, ao mesmo tempo em que não deixam de ser um importante registro do tempo em que ele viveu e de seu fecundo trânsito França-Itália.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Perfil de um Acervo*. São Paulo Editora X Libres, 1988.

APOLLONIO, Umbro. *Pittura Italiana Moderna: Idea per una storia*. Venezia Neri Pozza, 1950.

DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo; FONTI, Daniela. *Gino Severini*. Milão Edizioni Philippe Daverio, 1982.

FABRIS, Annateresa. "Um 'fogo de palha aceso': considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo". In: CAT. EXP. MAM 60. São Paulo Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, pp.14-89.

CAT. EXP. *Anni '30: arti in Italia oltre il fascismo*. Itália: Giunti, 2012.

CAT. EXP. *Henri Matisse: A Retrospective*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1992.

CAT. EXP. *III Quadriennale d'arte nazionale*. Roma, Palazzo delle Esposizioni,

febbraio-luglio 1939. Roma: Editoriale Domus.

CAT. EXP. *Italia Nova: une aventure de l'art italien 1900-1950*. Itália: Skira, 2006.

CAT. EXP. *Punti di Partenza e Punti di Arrivo nell'Opera di Gino Severini*. Milão: Arte edizioni, 1946.

CAT. EXP. *Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entreguerras*. MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013, pp. 7-23.

CAT. EXP. *Severini Oeuvres Anciennes Et Récents*. Paris: Galerie Billiet-Caputo, 1947.

COURTHION, Pierre. *Gino Severini*. Milão Hoepli, 1930.

FONTI, Daniela (org.) *Catalogo Ragionato Severini*. Milão: Mondadori Editore, 1988.

RADIN, Giulia (org.). *Correspondance Gino Severini Jacques Maritain (1923-1966)*. Itália: Leo Olschki, 2011.

SEVERINI, Gino. *Du Cubisme au Classicisme: Esthétique du compas et du nombre*. Paris: L'Imp. Union, 1921.

_____. *Matisse*. Roma: Libreria Bocca, 1944.

_____. *Ragionamenti sulle arti figurative*. Milão: Ulrico Hoepli, 1936.

_____. *Tutta la vita di un pittore*. Milão: Garzanti, 1946.

VENTURI, Lionello. *Gino Severini*. Roma: De Luca, 1961.



Fig. 1 Gino Severini, *Natureza Morta com Pombas*, c. 1938, óleo sobre papelão, 29,4 x 40,5 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. Crédito Fotográfico: Rômulo Fialdini. Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2015.



Fig. 2 Gino Severini, *Figura com Página de Música*, c. 1942, óleo sobre tela, 65,1 x 49,9 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. Crédito Fotográfico: Rômulo Fialdini. Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2015.



Fig. 3 Gino Severini, *Flores e Livros*, c. 1942, óleo sobre tela, 61 x 45,8 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. Crédito Fotográfico: Rômulo Fialdini. Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2015.

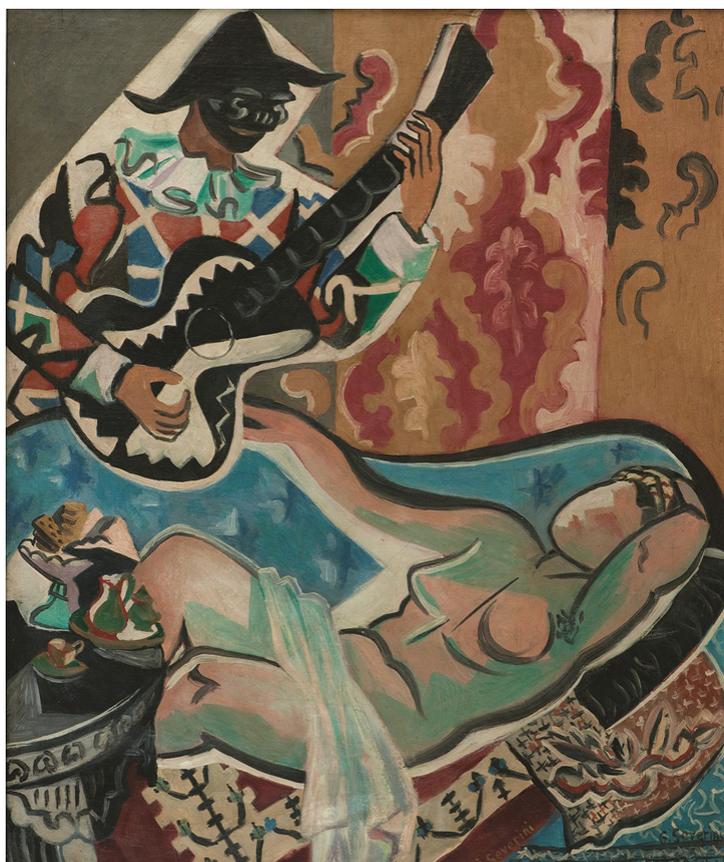


Fig. 4 Gino Severini, *A Mulher e o Arlequim*, 1946, óleo sobre tela, 61 x 50,2 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil. Crédito Fotográfico: Rômulo Fialdini. Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2015.